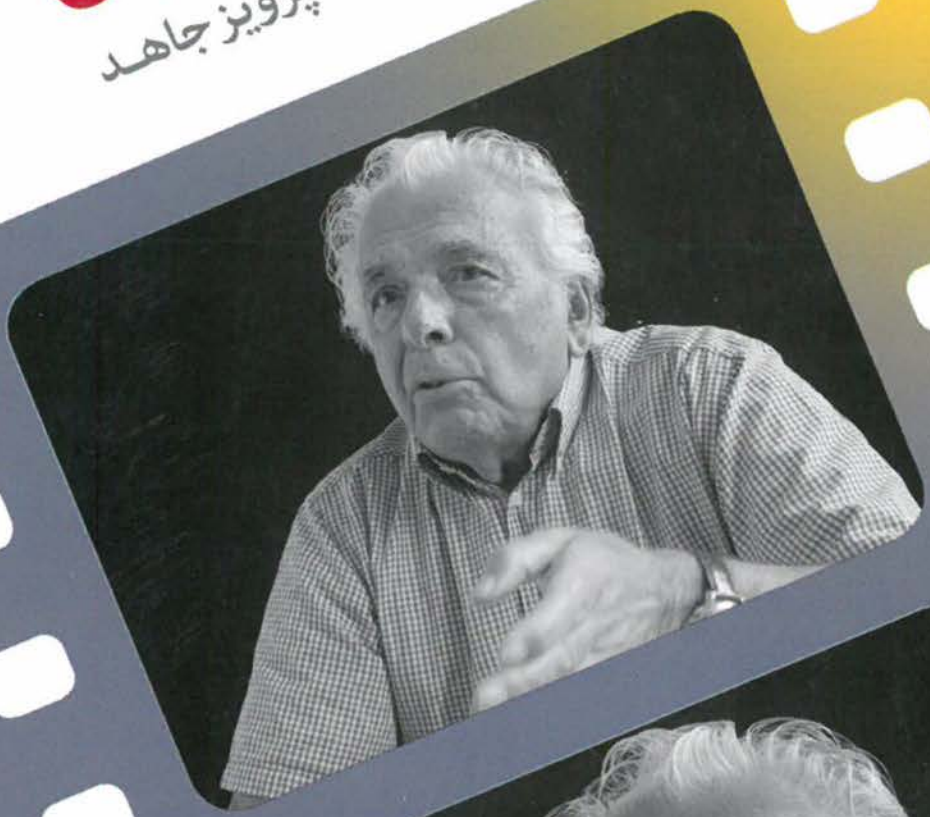
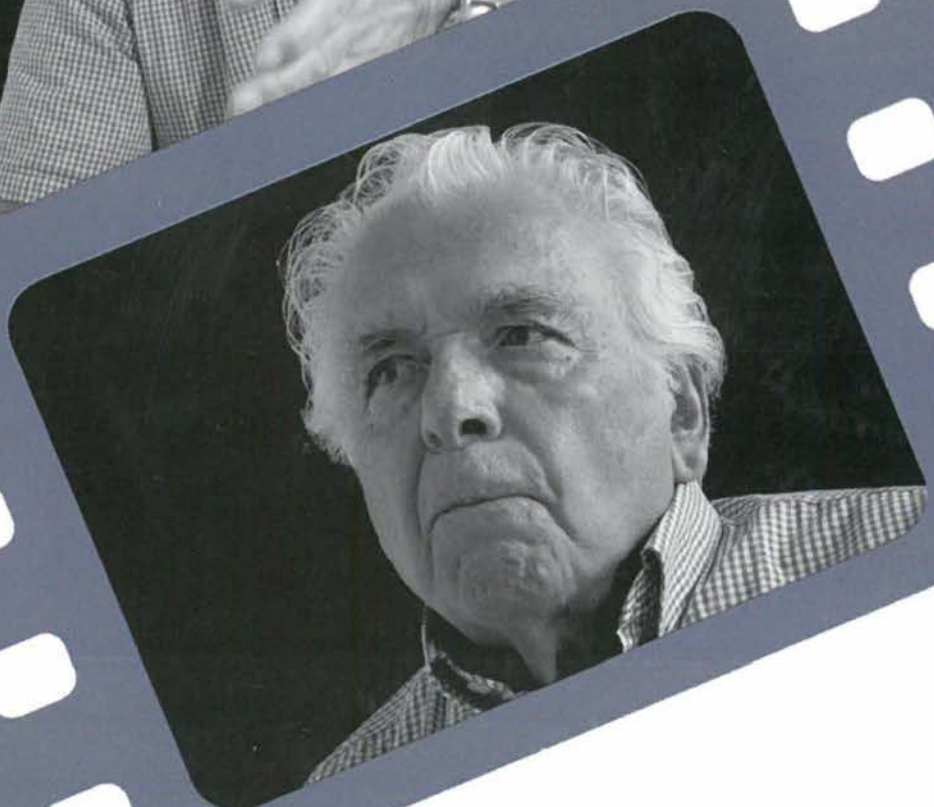
PDF.tarikhema.org

نوشتن با دوربین

رو در رو با ابراهیم گلستان

پرویز جاهد





tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوشتن با دوربین

رو در رو با ابراهیم گلستان

پرویز جاهد

tarikhema.org

نشر اختران

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرشناسه	: گلستان، ابراهیم، ۱۳۰۱ - ، مصاحبه شونده.
عنوان و نام پدیدآور	: نوشتن با دوربین رو در رو با ابراهیم گلستان / [مصاحبه کننده] پرویز جاهد.
مشخصات نشر	: تهران: اختران، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری	: ۳۱۵ ص.
شابک	: ۹۷۸-۹۶۴-۷۵۱۴-۵۷-۶
یادداشت	: نمایه.
عنوان دیگر	: رو در رو با ابراهیم گلستان
موضوع	: گلستان، ابراهیم، ۱۳۰۱. - مصاحبه‌ها.
موضوع	: سینما -- ایران -- تهیه‌کنندگان. کارگردانان -- مصاحبه‌ها.
موضوع	: سینما -- ایران -- نقد و تفسیر.
موضوع	: ادبیات فارسی -- تاریخ و نقد.
موضوع	: روشنفکران -- ایران.
شناسه افزوده	: جاهد، پرویز ۱۳۳۹ - ، مصاحبه‌گر.
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۹۴ ۵ آ ۷۶ گ / ۳ / ۱۹۹۸ PN
رده‌بندی دیویی	: ۷۹۱ / ۴۳۰۳۳۳۰۹۳
کتابخانه ملی ایران	: ۳۶۵۳۷۳۱

tarikhema.org

نشر اختران

نوشتن با دوربین

رو در رو با ابراهیم گلستان

پرویز جاهد

طرح جلد: ابراهیم حقیقی

چاپ پنجم ۱۳۹۴

شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

چاپ و صحافی بهمن

کارگر جنوبی ـ خیابان روانمهر ـ پلاک ۱۵۲ ط ۲ تلفن: ۶۶۴۱۰۳۲۵ - فروشگاه: ۶۶۴۱۱۴۲۹

Email: info@akhtaranbook.ir www.akhtaranbook.ir

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۷۵۱۴-۵۷-۶

همه‌ی حقوق محفوظ است

بها: ۲۰۰۰۰ تومان

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یادداشت ناشر

انتشار کتاب ***نوشتن با دوربین*** در ایران واکنش‌های متفاوت بسیاری در پی داشت. در چاپ جدید این کتاب تصمیم گرفتیم برخی از نوشته‌ها و دیدگاه‌های چهره‌های سرشناس ادبی و فرهنگی را در باره‌ی این کتاب از جمله دیدگاه خود آقای گلستان را ضمیمه‌ی آن کنیم. همچنین گفتگوی آقای علی میرزایی سردبیر نشریه‌ی ***نگاه نو*** با آقای پرویز جاهد را که حاوی نکات تازه‌ای درباره‌ی این گفتگو و واکنش‌های موافق و مخالف بعد از انتشار آن است، در این نسخه گنجانده‌ایم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست

درباره‌ی این گفتگو ۹
ابراهیم گلستان و آثار او ۱۷

دیدار اول
شکل‌گیری موج نو ۴۵
فرخ غفاری، شب قوزی و رئالیسم ۶۰
سنت و مدرنیسم ۶۷
فیلمفارسی، سینمای روشنفکری و مخاطبان ایرانی ۷۶
رئالیسم، استعاره و نماد ۸۳

دیدار دوم
ذکریا هاشمی و «طوطی» ۹۱
حزب توده و خلیل ملکی ۹۸

دیدار سوم
فاکنر، همینگوی و سعدی ۱۱۱
استودیو گلستان، فیلم مستند و نفت ۱۱۵
«موج و مرجان و خارا» ۱۲۰
کانون فیلم و فرخ غفاری ۱۳۱
نقد فیلم، دکتر کاووسی و قیصر ۱۳۵
فروغ فرخزاد و «خانه سیاه است» ۱۴۴
گنجینه‌های گوهر ۱۵۵
تپه‌های مارلیک ۱۶۱
خشت و آینه ۱۷۰
آنتونیونی، آب و گرما و صحرای سرخ ۱۸۴
تاجی احمدی، یک فرشته ۱۸۷
اسرار گنج دره جنی ۱۹۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کیارستمی، کوروساوا و کاپولا ۱۹۷

دیدار چهارم

فیلم مستند، سیراکیوز و نیوزریل ۲۰۹
صادق چوبک، تنگسیر و امیر نادری ۲۱۵
پهلبد و دستگاه سانسور ۲۱۸
کایه دو سینما، گُدار و دیگران ۲۲۱
هیچکاک و آغاباجی ۲۳۹

ضمیمه: درباره‌ی «نوشتن با دوربین»

من نمی‌توانم مماشات کنم: ابراهیم گلستان ۲۵۵
دوباره نگاه کن!: گفتگو با پرویز جاهد درباره‌ی انتشار «نوشتن با دوربین» ۲۵۹
نوشتن با دوربین، تصویر دوران سپری شده: بهروز تورانی ۲۸۱
حقیقت تلخ است: احمدرضا احمدی ۲۸۷
«باید دوباره بیندیشم»: محمدعلی موحد ۲۹۳
حق با آقای گلستان است: آیدین آغداشلو ۲۹۵
از روزگارِ رفته حکایت: گزارشی درباره‌ی جنجال‌های کتاب
«نوشتن با دوربین» و ابراهیم گلستان: سام فرزانه ۲۹۷

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درباره‌ی این گفتگو

کتاب حاضر، حاصل یک گفتگوی طولانی است که در فاصله‌ی ژوئن ۲۰۰۲ تا دسامبر ۲۰۰۳ طی چهار دیدار با ابراهیم گلستان انجام شده است.

مدتی است که برای پروژه‌ی دکتری خود روی تحقیقی دانشگاهی (در دانشگاه وست مینیستر لندن) درباره‌ی سینمای ایران کار می‌کنم تحت عنوان «تاریخ تحلیلی ریشه‌های موج نو در سینمای ایران» که به بررسی و تحلیل ریشه‌ها و خاستگاه‌های «موج نو» در فاصله سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۸ یعنی از زمان ساخته شدن نخستین فیلم داستانی فرخ غفاری با عنوان **جنوب شهر** (۱۳۳۸) تا ساخته شدن فیلم‌های گاو (داریوش مهرجویی) قیصر (مسعود کیمیایی) و آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی) در سال ۱۳۴۸ و به‌طور مشخص به سه کارگردان برجسته و پیشگام سینمای روشنفکری و غیرمتعارف ایران در این سال‌ها یعنی ابراهیم گلستان، فرخ غفاری و فریدون رهنما می‌پردازد. فیلم‌سازانی که به‌گمان نگارنده زمینه‌ی شکل‌گیری و ایجاد جریانی تحت عنوان «موج نو» را در سینمای ایران فراهم کردند و تأثیر عمیق و انکارناپذیری بر فیلم‌سازان نسل پس از خود گذاشتند. نقش ابراهیم گلستان در این میان، بسیار بارزتر و تأثیر گذارتر از بقیه بوده است.

از آن جا که متأسفانه منابع تحقیقی و پژوهشی اندکی درباره‌ی این فیلم‌سازان نوآور، چه به‌زبان فارسی و چه انگلیسی، وجود دارد و تقریباً نقش تأثیرگذار و برجسته‌ی آنها خصوصاً ابراهیم گلستان در متحول کردن و تعیین مسیر سینمای نوین ایران در نوشته‌های منتقدین، مورخان و محققان داخلی و خارجی نادیده گرفته شده است، انجام گفتگو با دو تن از این فیلم‌سازان که خوشبختانه هنوز در قید حیات‌اند به‌عنوان یکی از متدهای اصلی پروژه تحقیقاتی‌ام تعیین شد.[۱]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این گفتگوها علاوه بر این که اطلاعات تازه، دست اول و ناگفته‌ای را درباره‌ی زندگی و آثار این فیلم‌سازان در اختیار محقق قرار می‌دهند، تصویر روشن‌تر و دقیق‌تری از جریان «موج نوی سینمای ایران» و ریشه‌های واقعی آن نیز ترسیم می‌کنند.

از قبل می‌دانستم که انجام گفتگو با ابراهیم گلستان کار ساده‌ای نیست. حرف‌های زیادی درباره‌ی خصوصیات اخلاقی و شخصیت ویژه‌ی او خوانده یا از اطرافیان سینمایی و غیرسینمایی وی شنیده بودم.

می‌گفتند بداخلاق است، حوصله‌ی کسی را ندارد و تن به گفتگو نمی‌دهد. به من توصیه می‌کردند که «بی‌خود سراغش نرو و وقت خود را تلف نکن که نتیجه‌ای نمی‌گیری». در واقع، گلستان در طول این سال‌های دراز بسیار کم گفتگو کرده و کم‌تر در مجامع ادبی، هنری و یا سینمایی ظاهر شده است. جدا از گفتگوی او با کریم امامی درباره‌ی ***خشت و آینه*** که در سال‌های دور در زمان اکران این فیلم، در ***کیهان اینترنشنال*** منتشر شده و به‌صورت جزوه‌ی جداگانه‌ای نیز به‌همراه نمایش فیلم توزیع شده است، تنها گفتگویی که از وی به چاپ رسیده، گفتگوی نسبتاً بلندش با نویسنده‌ی روزنامه‌ی ***آیندگان*** (گویا قاسم هاشمی‌نژاد) است که پیش از انقلاب انجام شده اما در زمان خود منتشر نشد و تنها پس از انقلاب، گلستان خود آن را در کتاب ***گفته‌ها*** گنجانده و منتشر کرده است. دیگر، گفتگویی است به‌زبان انگلیسی برای نشریه‌ای به‌نام **چنته** که در آمریکا منتشر می‌شود. به‌جز آن، هر چه که در دوران اخیر از گلستان در مطبوعات داخل و خارج از کشور چاپ شده، نوشته‌ها و نامه‌نگاری های پراکنده‌ای بود که به‌مناسبت‌های گوناگون در مطبوعات سینمایی و ادبی (مشخصاً مجله ***فیلم*** و ***دنیای سخن***) درج شده است و گلستان انگیزه‌ی انتشار آنها را "روشنگری"، "بیان حقیقت" و "ترکاندن دروغ" خوانده است.

تصویری که از گلستان در ذهن من ساخته بودند، موجب نگرانی من می‌شد و مرا از تماس گرفتن با او برحذر می‌داشت. اما، از طرفی کار تحقیق و پژوهش بدون انجام مصاحبه پیش نمی‌رفت. در واقع، از زمانی که وارد لندن شدم و مطالعاتم را شروع کردم، برقراری تماس و ایجاد ارتباط با گلستان یکی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از مهم‌ترین هدف‌هایم بود. به‌علاوه، اساتید راهنمایم منتظر انجام این گفتگو بودند و توضیح علت واقعی تأخیر در انجام این کار به آنان برای نگارنده کمی دشوار بود. سرانجام به‌یاری یکی از دوستانم در رادیو بی‌بی‌سی این کار شکسته شد و او توانست وقتی را برای ملاقات ما با وی تعیین کند. محل زندگی گلستان خانه‌ای بزرگ و قدیمی در خارج از لندن حوالی شهر ساحلی برایتون (منطقه ساسکس)، در فضایی آرام در دل طبیعتی سبز و زیبا و به‌دور از هیاهوی شهرهاست. نخستین دیدار با او اگر چه بسیار خشک و رسمی برگزار شد اما برای ایجاد ارتباط و طرح موضوع و انجام گفتگو کافی بود. گلستان، مردی با قامتی متوسط و موهای سفید و خوش مشرب و سرزنده و چالاک. شلوار جین و تی‌شرت سفیدی که بر تن کرده بود او را جوان‌تر از سن و سال‌اش نشان می‌داد.

به‌گفته‌ی خودش تمام دوران زندگی‌اش در غربت را به مطالعه، ورزش، تماشای فیلم و نوشتن مداوم رمان‌ها و داستان‌های جدیدیش گذرانده است. در خانه‌ای بزرگ، قدیمی و زیبا که دیوارهای آن به نقاشی‌های سهراب سپهری، ابوالقاسم سعیدی، هوشنگ پزشک‌نیا، بهمن محصص، حسین زنده‌رودی و چند نقاش مشهور اسپانیایی و انگلیسی تزیین شده است و بسیاری از این نقاشان با امضای خود آنها را به گلستان هدیه کرده‌اند. در همین خانه بود که اخوان ثالث اندکی پیش از مرگ، مدتی را مهمان گلستان بوده است. یک نگاه سطحی و شتاب‌زده به اطاق کارش کافی بود تا دریابم که به تازه‌ترین کتاب‌ها و نشریات منتشر شده‌ی فارسی، انگلیسی و فرانسوی دسترسی دارد و بسیاری از نویسندگان ایرانی قدیمی و تازه‌کار (داخل و خارج از کشور)، کتاب‌های جدید خود را به‌همراه یادداشتی احترام‌آمیز برای او فرستاده‌اند و نظر او را جویا شده‌اند.

باید خیلی محتاطانه پیش می‌رفتم و در وهله اول اعتماد او را جلب می‌کردم. برای این منظور نسخه‌ای از طرح تحقیقاتی خود را در اختیارش گذاشتم و از وی خواستم پس از مطالعه درباره‌ی آن اظهار نظر کند. در این دیدار متوجه شدم که اشتیاق شدید و انگیزه‌ی قوی من برای انجام گفتگو، نظر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

او را جلب کرده است اما گفت که بعد از خواندن طرح تحقیقاتی درباره‌ی انجام گفتگو تصمیم می‌گیرد. تلفن مرا گرفت و گفت: «بهت زنگ می‌زنم.» یک هفته بعد از آن تماس گرفت و شروع کرد به انتقاد از نوشته‌ی من با لحنی بسیار تند و تحقیرآمیز اما وقتی واکنش نرم و آرام مرا دید کوتاه آمد و گفت که به‌رغم تمام این حرف‌ها و وقت اندکی که دارد، برای کمک به کار تحقیقی‌ام حاضر است این گفتگو انجام شود و روز آن را نیز تعیین کرد. در دیدار بعدی برخورد و رفتار او را کمی دوستانه‌تر و صمیمانه‌تر یافتم.

برای انجام گفتگو چند شرط داشت: یکی این که هیچ عکس یا تصویر ویدئویی گرفته نشود. مصاحبه ضبط نشود و بدون اجازه‌ی او در هیچ نشریه یا رسانه‌ای منعکس نگردد و آخر این که قبل از استفاده، برای اصلاح و ویرایش در اختیار او قرار گیرد.

با همه‌ی شرایط او موافقت کردم جز شرط مربوط به ضبط گفتگو. توضیح دادم که برای استناد به موضوع، برای ثبت جزئیات مصاحبه و دقت در پیاده کردن و تنظیم آن، برای مراجعه مکرر به آن و رفع هرگونه شک‌وشبهه در مورد حرف‌های رد و بدل شده، لازم است گفتگو ضبط شود. سرانجام با استدلال من موافقت کرد که تمام حرف‌ها ضبط شود و نسخه‌ای از آن برای اطمینان در اختیار او قرار گیرد. ابتدا قصدم این بود که گفتگو بر مبنای تاریخ زندگی و آثار گلستان باشد اما تداعی‌های معنایی و موضوعی در حرف‌های او پیوستگی تاریخی ـ زمانی آن را برهم‌می‌زد. در نتیجه برای حفظ یکپارچگی متن و پرهیز از گسستگی رشته‌ی کلام، این گفتگو بر اساس توالی دیدارها تنظیم و تدوین شد. این را هم بگویم که در فاصله‌ی انجام این گفتگو دو حادثه‌ی تلخ و ناگوار برای گلستان و من پیش آمد که انجام گفتگو را مدتی به تعویق انداخت و آن مرگ نابهنگام پدر من بود که در غربت من اتفاق افتاد و دیگری درگذشت غافلگیرکننده و تکان دهنده‌ی کاوه گلستان، عکاس و خبرنگار بین‌المللی و تنها پسر ابراهیم گلستان، بود که در زمان حمله‌ی اخیر آمریکا به عراق جان خود را بر اثر انفجار مین از دست داد و او را داغ‌دار و غم‌دیده کرد.

سعی کردم در این گفتگو زندگی و آثار گلستان را طی چهار دهه فعالیت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ادبی و سینمایی او از اوایل دههٔ بیست تا اوایل دههٔ پنجاه شمسی، در زمینه‌های زیر مرور کنم:

- دوران فعالیت و همکاری با حزب توده
- آشنایی با سینما
- دورهٔ اول قصه‌نویسی
- دورهٔ همکاری با کنسرسیوم و شرکت نفت
- تأسیس استودیو گلستان و تهیهٔ فیلم‌های مستند
- ساخته شدن ***خشت و آینه***
- ادامهٔ مستندسازی و قصه‌نویسی
- ساخته شدن ***اسرارگنج درّهٔ جنّی***
- و مهاجرت به انگلستان

اما آن‌چه در این گفتگو برای من اهمیت بیشتری داشت و ارتباط تنگاتنگی با موضوع تز دانشگاهی‌ام پیدا می‌کرد، دورهٔ فعالیت مستندسازی گلستان، تأسیس استودیو گلستان، همکاری با فروغ فرخزاد و تولید فیلم‌های داستانی و بلند ***خشت و آینه*** و ***اسرارگنج دره جنی*** و دریافت و درک دیدگاه‌های گلستان در زمینه‌های مربوط به واقع‌گرایی در ادبیات و سینما، استعاره و نماد در آثار او، حکومت و پروژهٔ مدرنیسم در ایران، روشنفکران ایرانی و گفتمان غرب‌ستیزی، سینمای «موج نو» و سانسور بوده است. به همین منظور بخش مهمی از گفتگو بر روی این مباحث متمرکز شده است و در آن گلستان با کلام نافذ، بُرنده و تا حدی نیش‌دار و گزنده‌ی خود به نقد فضای روشنفکری، ادبی و سینمایی ایران در دهه‌های سی و چهل پرداخته و با صراحتی کم‌نظیر و زبانی بی‌پروا به داوری دربارهٔ بسیاری از چهره‌های شاخص روشنفکری، ادبی و هنری معاصر از هدایت گرفته تا احمد شاملو، پرویز خانلری، احسان یارشاطر، جلال آل‌احمد، صادق چوبک، مسعود کیمیایی، عباس کیارستمی، ناصر تقوایی، سهراب شهید ثالث و آربی اُوانسیان و بیش از همه فروغ فرخزاد پرداخته است.

ممکن است کسانی با آرا و نظرات گلستان در مورد فضای سیاسی و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روشنفکری ایران دهه‌های سی و چهل موافق نباشند یا سبک داوری او و صراحت و تیزی کلامش را نپسندند یا تاب نیاورند و از این بابت آزرده شوند. اما شیوه‌ی برخورد گلستان از سوی دیگر دعوتی است برای نقدی سالم، شفاف و فارغ از ملاحظه کاری، مصلحت‌اندیشی یا پنهان‌کاری معمول و رایج در جامعه‌ی ما.

با این که گلستان سال‌هاست در غرب زندگی می‌کند و پیش از آن نیز همواره با مؤسسات و خبرگزاری‌های انگلیسی و آمریکایی کار کرده و انگلیسی و فرانسه را به‌خوبی صحبت می‌کند، اما کم‌تر دیدم که مثل بسیاری از خارج‌نشینان ما، کلمات انگلیسی یا فرانسه داخل حرف‌هایش بپراند مگر به‌ناگزیر و در مواردی بسیار خاص که برای آنها معادل فارسی نمی‌یابد یا معادل‌سازی‌های رایج فرهنگستانی را نمی‌پذیرد.

گفتگوها عیناً از روی نوارها پیاده شده و حرف‌های گلستان بدون کم‌ترین دست‌کاری و یا جرح و تعدیل، مطابق خواسته‌ی او، نقل شده است چرا که اعتقاد داشت جذابیت این کار در همین است که گفتگو شکل آزاد و روان خود را داشته باشد و صمیمیت کلام حفظ شود.

قطعاً این گفتگو خواست همه‌ی علاقه‌مندان و شیفتگان آثار گلستان را برآورده نخواهد کرد اما بدون شک، روشنگر بسیاری از زوایای تاریک و ابهام‌ها و سوءتفاهم‌های موجود در زمینه‌ی سینما و ادبیات ایران و تاریخ جنبش روشنفکری و مدرن‌خواهی در ایران خواهد بود.

لازم می‌دانم از آقای گلستان به‌خاطر قبول انجام این گفتگو و حوصله و شکیبایی بسیاری که در طول آن به‌خرج دادند، تشکر کنم. همین‌طور جا دارد که از خانم اسفندیاری به‌خاطر مزاحمت‌های پی در پی‌ام در روزهای تعطیل، عذرخواهی، و از مهمان‌نوازی و پذیرایی ایشان قدردانی کنم.

به‌علاوه، باید از دوست عزیزم مهدی جامی که زمینه‌ی انجام این گفتگو را فراهم آورد، تشکر کنم. همین‌طور باید از خانم آرزو ارزانش که در پیاده کردن بخشی از نوارهای مربوط به مصاحبه و تایپ دست نوشته‌ها مرا در این کار یاری کرده، سپاسگزاری کنم.

و در آخر سپاس ویژه‌ام برای همسرم رؤیا تواضعی که در تمام مقاطع

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زندگی خصوصاً در روزهای سخت تنهایی و دلتنگی غربت، مشوق و همراه من بوده است.

پی‌نوشت

۱. فریدون رهنما در ۱۳۴۵ به دنبال یک بیماری سخت در سن ۴۵ سالگی درگذشت، فرخ غفاری نیز در ۲۶ آذر ۱۳۸۵ در سن ۸۵ چشم از جهان فروبست. گفتگوی نگارنده با مرحوم فرخ غفاری با عنوان «رو در رو با فرخ غفاری» به‌زودی منتشر خواهد شد. ابراهیم گلستان اکنون ۹۲ سال دارد و در منطقه‌ی کرولی در جنوب انگلستان زندگی می‌کنند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ابراهیم گلستان و آثار او

ابراهیم گلستان داستان‌نویس، منتقد، فیلم‌ساز و از چهره‌های برجسته‌ی روشنفکری ایران است. در مناظره‌ها و جدال‌های قلمی بین منتقدان ادبی و سینمایی ایران، نام گلستان و نوشته‌ها و فیلم‌های او همواره مطرح بوده است. هر جا که صحبت از سینمای روشنفکری و فیلم روشنفکری بوده، نام گلستان نیز به میان آمده است. در واقع، آثار او شاخص‌ترین آثار روشنفکری در سینمای ایران محسوب می‌شوند. با فیلم ***خشت و آینه*** است که سینمای روشنفکری موجودیت یافت و به‌عنوان یک سینمای آلترناتیو در مقابل سینمای فارسی و جریان غالب فیلم‌سازی در ایران مطرح می‌شود. اگر چه این نوع سینما پیش از ***خشت و آینه*** و با فیلم ***جنوب شهر*** فرخ غفاری اعلام موجودیت کرده بود، جایگاه ویژه‌ی گلستان در میان روشنفکران ایرانی و نقش هدایت‌گر و جهت‌دهنده‌ی او در ادبیات و سینما، عامل اصلی تمایز گلستان با غفاری و دیگران به‌شمار می‌رود. وی با قصه‌ها، مقاله‌ها، ترجمه‌ها، مستندها و فیلم‌های بلندش تأثیر عمیق و انکارناپذیری بر نسلی از نویسندگان، فیلم‌سازان و روشنفکران ایرانی گذاشته است.

ابراهیم گلستان در ۱۳۰۱ در شیراز متولد شد. پدرش مدیر روزنامه‌ی ***گلستان*** در شیراز بود. در ۱۳۲۰ به تهران می‌آید و وارد دانشکده‌ی حقوق می‌شود اما پس از مدتی تحصیل را نیمه‌کاره رها می‌کند و جذب فعالیت‌های سیاسی می‌شود و همکاری‌اش را با حزب توده ایران آغاز می‌کند. پس از آن به‌دنبال اختلافی که با روش سران حزب توده پیدا می‌کند، از این حزب جدا می‌شود و پس از مدتی از فعالیت‌های سیاسی دست می‌کشد و به کار خبری و عکاسی و فیلم‌برداری برای شبکه‌های تلویزیونی بین‌المللی و آژانس‌های خبری می‌پردازد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دکتر عباس میلانی در مقدمه‌ی کتاب ***معمای هویدا*** او را چنین معرفی می‌کند:

«نویسنده‌ای پرآوازه و فاضل است و صراحت کلامش شهره‌ی خاص و عام... در پنجاه سال اخیر در کانون تحولات روشنفکری جامعه‌ی ایران بود...»[۱]

گلستان در ۱۳۲۱ با صادق هدایت از نزدیک آشنا می‌شود و دوستی محکمی بین آنها به وجود می‌آید. وی در گفتگوی خود با نگارنده درباره‌ی آشنایی‌اش با هدایت چنین می‌گوید:

«هدایت کارمند دفتر دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران بود. وقتی من با اتوبوس به دانشگاه می‌رفتم، سرچشمه سوار می‌شدم و او سر شاهرضا سوار می‌شد. یک روز از رفیقم اورنگ دانا که هنرهای زیبا درس می‌خواند، فهمیدم که او هدایت است و من پول بلیط او را حساب کردم. هدایت زودتر پیاده شد اما صبر کرد تا من پیاده شوم و وقتی پیاده شدم، تشکر کرد و پرسید، چرا این کار را کردی. گفتم که من به کارهای شما علاقه دارم و می‌خواهم شما را بیشتر ببینم. گفت من غروب‌ها کافه فردوسی‌ام، بیا اونجا همدیگر را ببینیم. و بعد از آن آشناییِ ما خیلی نزدیک شد.»[۲]

با این حال، به‌رغم علاقه‌ی گلستان به آثار هدایت و آشنایی‌اش با دنیای او، به نظر می‌رسد که برخلاف آن چه رایج بود، تأثیری از هدایت نگرفته است. خود در این باره می‌گوید:

«آنوقت من بیست سالم بود و به هر حال من چند سالی بود که کتاب می‌خواندم. برای قصه‌نویسی دلیلی نداشت که بیایم و به الگوی او بنویسم به‌خصوص که روحیه‌ام حکم نمی‌کرد... او آدمی بود که در دوره خودش بی‌نظیر بود. بی‌نظیری حسن او نبود، گناه زمانه بود. حسن او در نگه‌داشتن خودش بود که به رنگ زمانه در نیاید. حسن او این بود که خودش را از دوره‌اش متفاوت کرده بود اما دوره مستقیم و بلاواسطه‌اش، دوره جغرافیایی‌اش. چیزی که درش بی‌نظیر بود، انسانیت و پاکی و درستی‌اش بود دیگر. اینش برای من گیرا بود ولی به‌عنوان سرمشق ادبی یا این که بخواهم ازش تقلید بکنم نه.»[۳]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گلستان در ۱۳۲۶ نخستین قصه‌اش را به‌نام «به دزدی رفته‌ها» می‌نویسد که همان سال در ***ماهنامه مردم*** و بعدها در ۱۳۲۸ در مجموعه‌ای با عنوان ***آذر، ماه آخر پائیز*** منتشر می‌شود. پیش از آن عمدتاً در روزنامه‌های حزبی مقاله‌های سیاسی می‌نوشت، اما پس از جدا شدن از حزب توده و کناره‌گیری از فعالیت‌های سیاسی، به قصه‌نویسی می‌پردازد:

«فکر کردم حالا که نمی‌خواهم مقاله بنویسم و روزنامه اداره بکنم پس چه بنویسم؟ گفتم بیایم قصه بنویسم. با قصه نوشتن حرف‌های خود را بزنم. می‌دانستم شنونده‌های من کم‌تر خواهند بود. می‌دانستم قصه نوشتن کار مؤثری نیست اما دیده بودم که مقاله نوشتن فقط وسیله‌ی سرگرمی و وقت‌گذرانی روزنامه‌خوان‌های معدود را فراهم کردن بود... آن وقت شروع کردم و این قصه‌ی "به دزدی رفته‌ها" را نوشتم... می‌خواستم هول و وحشت زمانه‌ام را نشان بدهم. هول و وحشت سطحی زمانه‌ام را که به جان بی‌بته‌ها و تنبل‌ها می‌خورد.»[۴]

در همین دوران داستان‌هایی از ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر و چخوف را ترجمه و آنها را در یک مجموعه تحت عنوان ***کشتی شکسته‌ها*** منتشر کرد. بسیاری، سبک نویسندگی او را متأثر از سبک داستان‌های کوتاه همینگوی دانسته‌اند. حسن عابدینی در ***صد سال داستان نویسی در ایران***، درباره‌ی سبک داستان‌نویسی گلستان چنین می‌نویسد:

«پی‌گیرترین دنباله‌رو داستان‌نویسان آمریکایی در ایران ابراهیم گلستان است که نخستین ترجمه داستان‌های همینگوی و فاکنر به فارسی را از او داریم. بیشترین تلاش این نویسنده صرف استحکام ساختمان داستان‌هایش می‌شود. در مجموعه داستان "آذر، ماه آخر پائیز" نشان می‌دهد که در به کارگیری صناعت داستان‌نویسی فاکنر موفقیت‌هایی نیز داشته است.»[۵]

گلستان، اما، خود به این تأثیرپذیری اعتقاد چندانی ندارد و در این باره می‌گوید: «واقعاً نادرست خواهد بود که بگوییم این از آن جا سرچشمه گرفته. من، مثلاً فرض کنید، وقتی بچه بودم قصه‌هایی که خواندم، اوضاع و احوالی که دیدم، آدم‌هایی که پهلوی پدرم می‌آمدند و با پدرم حرف می‌زدند،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گردش‌هایی که می‌کردم... و آن چیزهایی که در داخل خود آدم هست ــ خوب، فرض کن که بوی خاک شبستان یک مسجد... این را قبل از این که همینگوی یا فلان نویسنده‌ی دیگر را بخوانم، این‌ها تجربه شخص خود من است... آخر همه‌اش دور همینگوی ماندن تا یک حدی کوته‌نظری می‌خواهد. در حد نثر، همینگوی هیچ‌وقت به روانی سعدی نمی‌نویسد در بوستان. وقتی شما قبل از همینگوی، بوستان سعدی را ده مرتبه خیلی بیشتر از اول تا آخرش را خوانده باشید یک مقدار بالاخره تأثیر می‌کند.»[۶]

اما با نوشتن مقدمه‌ای بر کتاب ***فرنسیس مکومبر*** درباره‌ی همینگوی سعی می‌کند او را به خوانندگان ایرانی بشناساند. از طرفی، خود نیز میل و عطشی سیری‌ناپذیر به خواندن و شناختن دارد؛ از نام‌ها و کسانی که تا آن روز در زبان فارسی کاملاً ناشناخته بودند: کافکا، اشتاین‌بک، یوجین اونیل، هرمان هسه و فاکنر. در این مورد می‌گوید:

«دوستی داشتم که رفته بود به اروپا، برایش کاغذ نوشتم و ازش مقداری کتاب خواستم که برایم بفرستد که فرستاد، کافکا بود، هرمان هسه و راموز و فاکنر و... خلاصه درهم بود و بیشتر هم به‌سفارش و راهنمایی هدایت بود که خودش مشتاق خواندن آنها بود. دوره کتاب‌خوانی این جوریِ من از تابستان ۲۶ تا اوایل سال ۳۰ بود. در این سه چهار سال من عجیب کتاب می‌خواندم؛ به فرانسه و انگلیسی، هر چه گیرم می‌آمد. استاندال را، فلوبر را، و از معاصرها سارتر را همانوقت خواندم. حتی مثلاً جیمز تی فارل و سینکلر لوئیس را. همان سال بود که می‌خواستم داستایوسکی را بخوانم و احسان طبری مرا برحذر می‌داشت. می‌گفت نخوان که منحرف می‌شوی. غافل که نخواندن خودش منحرف شدن است. حتی به خانم مریم فیروز که یک "برادران کارامازوف" خیلی خوش‌چاپ و مصور را به‌عنوان عیدی به من داده بود دعوا کرد که این کتاب را چرا به من داده است. از نظر تأثیرپذیری امکان این نبود که کانالیزه بشوم و توی یک خط بیفتم و بروم از کسی تأثیر بگیرم... صادقانه که نگاه می‌کنم برای خودم می‌بینم که تأثیری واحد از یک نویسنده یا یک سبک داستان‌نویسی هرگز نگرفتم.»[۷]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در بیشتر قصه‌های دهه‌ی سی‌اش سرگذشت شکست‌ها و سرخوردگی‌های آدم‌هایی را بازگو می‌کند که آرزوهای بزرگی در سر داشتند و برای آن مبارزه کردند.

در ۱۳۳۶ مجموعه داستان ***شکار سایه*** را منتشر می‌کند و پس از آن به‌شدت درگیر ساختن فیلم‌های مستند و فعالیت‌های استودیو گلستان می‌شود. به‌دنبال آن، با وقفه‌ای نسبتاً طولانی، در ۱۳۴۶ مجموعه داستانی ***جوی و دیوار و تشنه*** و بعد در ۱۳۴۸ ***مد و مه*** را انتشار می‌دهد. عابدینی تفاوت دوره‌ی دوم قصه‌نویسی گلستان را با دوره‌ی اول، چنین ترسیم می‌کند:

«در این زمان، دوران تأثیرپذیری از همینگوی را پشت سر گذاشته، به آفرینش داستان‌های خاطره‌ای ـ تمثیلی و تصویری ـ ذهنی پرداخته است. در این آثار از سینما آموخته است که ــ به‌تعبیر مارکز ــ با تصویر ببیند. برش ماهرانه این تصاویر، و زوایای غیر معمول دید، ترکیبی زیبایی‌شناختی فراهم می‌آورد که نشانگر وسواس و حوصله در کار نگارش است.»[۸]

در این فاصله به ترجمه‌ی چند اثر خارجی از جمله ***هکلبری فین*** نوشته‌ی مارک تواین، ***دون ژوان در جهنم*** اثر برنارد شاو و ***مکبث*** شکسپیر می‌پردازد که ترجمه‌ی او از مکبث، هیچ‌گاه منتشر نمی‌شود. در عین حال، بیشتر انرژی و وقت او صرف ساختن فیلم‌های مستند و راه‌اندازی استودیو فیلم گلستان می‌شود. جلال آل‌احمد درباره‌ی این دوره از فعالیت‌های او می‌نویسد:

«گلستان باهوش بود و باذوق. خوب می‌نوشت و خوب عکس برمی‌داشت. برای یکی از خرکاری‌هایی که این قلم کرده است (شرح حال نوشتن برای اعضای کمیته مرکزی حزب توده که در شماره‌های مجله مردم مرتب در آمد) او عکس برداشته بود. قلم هم می‌زد، ترجمه هم می‌کرد و اغلب را خوب و گاهی بسیار خوب. حسنش این بود که تفنن می‌کرد و ناچار فرصت مطالعه داشت... و چنین آدمی به‌هر صورت اورژینال می‌شود.»[۹]

پس از کودتای ۲۸ مرداد، گلستان همکاری‌اش را با کنسرسیوم نفت ایران آغاز می‌کند. کنسرسیوم دایره‌ای برای تهیه‌ی عکس و خبر ایجاد کرده بود که گلستان طرف قرارداد آن می‌شود. به‌زودی سازمان فیلم گلستان یا استودیو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گلستان به وجود آید. فیلم مستند ***از قطره تا دریا*** که نخستین فیلم مستند گلستان محسوب می‌شود، محصول همین دوره است. فیلمی که آن را با دوربین بولکس ۱۶ میلی‌متری شخصی خود و کم‌ترین امکانات می‌سازد و سبک کار و نگاه ویژه‌ی او به موضوع، مورد پسند رئیس فرانسوی کنسرسیوم و آرتور التون، مستندساز سرشناس انگلیسی و رئیس بخش فیلم کمپانی شل قرار می‌گیرد. در همین دوران است که مجموعه‌ای از درخشان‌ترین آثار مستند سینمای ایران توسط ابراهیم گلستان و همکاران او در استودیو گلستان ساخته می‌شود. بین سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۱، مجموعه‌ی شش‌قسمتی «چشم‌انداز» را می‌سازد که در تهیه‌ی آن افرادی چون شاهرخ گلستان (برادر ابراهیم گلستان)، محمود هنگوال، سلیمان میناسیان و فروغ فرخزاد نقش داشته‌اند. فیلم مستند ***آتش*** یکی از بهترین و درخشان‌ترین فیلم‌های این مجموعه است.

این فیلم درباره‌ی مهار چاه‌های نفت دچار حریق شده در اهواز است؛ آتشی که برخی آن را یکی از بزرگ‌ترین آتش‌سوزی‌های تاریخ نفت دانسته‌اند و خاموش کردن آن شصت و پنج روز طول کشید. ***آتش*** مورد تحسین و استقبال منتقدان فیلم (آن تعداد معدودی که به‌اعتقاد گلستان شعور و درک سینمایی درستی داشتند و فیلم خوب را از بد تشخیص می‌دادند) و تماشاگران قرار گرفت و اعتبار زیادی برای گلستان کسب کرد. رحمت مظاهری منتقد مجله‌ی ***هنر و سینما*** درباره‌ی آن نوشت:

«در این چند سال اخیر خیلی‌ها سودای نجات سینمای فارسی را در سر پروراندند. خوشبختانه خیلی زودتر از آن‌چه تصور می‌کردیم گلستان به انتظار ما با آوردن فیلم "آتش" پایان داد. "آتش"، فیلمی بیشتر از یک فیلم مستند است، با توجه به زیبایی‌شناسی‌ای که در دکوپاژ و مونتاژ آن به‌کار رفته، فیلم را از صورت یک مستند آموزشی در مورد حریق چاه‌های نفت بالاتر می‌آورد. حالا ابراهیم گلستان و فروغ فرخزاد از شعله‌های آتش یک اثر خالص به وجود آورده‌اند.»[۱۰]

ابراهیم گلستان، خود نیز، همان زمان پس از نمایش فیلم درباره‌ی آن گفته است:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«اکنون فیلم "آتش" از من جداست و من و دوستانم که آن را ساختیم دیگر به آن نمی‌اندیشیم. خوب یا بد تمام شده است، ما آن را برای تجربه ساختیم. شاهرخ گلستان تا این زمان فیلمی را فیلم‌برداری نکرده بود و فروغ فرخزاد تاکنون فیلمی را مونتاژ نکرده بود. ما می‌دانستیم که تصاویر ما گویای یک واقعه‌ی گیراست و می‌خواستیم روی این مشخصه یا مزیت تکیه نکرده باشیم. بسیار چاه‌های نفت آتش گرفته بود و از بسیاری از آتش‌ها فیلم ساخته بودند و ما می‌خواستیم حالتی و فضایی دیگر بسازیم، برای همین مدت‌ها معطل شدیم تا آن را ساختیم. اکنون تماشای قوس و قزحی که بر آدریاتیک کمانه کشیده، از هر جایزه و پاداشی خوش‌تر است.»[۱۱]

آتش در تیر ماه ۱۳۴۰ در بخش مسابقه‌ی فیلم‌های مستند جشنواره‌ی فیلم ونیز به نمایش در آمد و برنده‌ی مجسمه‌ی مرکور طلایی و مدال شیر سن مارکو شد و نقدهای زیادی در ستایش آن انتشار یافت، از جمله بهرام بیضایی در مقاله‌ی «کارنامه فیلم گلستان» از آن چنین ستایش می‌کند: «این فیلم حماسه کار بود و نمایش دهنده زیبایی وحشتناک آن آتش گردن‌افراشته، آتشی که هم با شکوه و هم وحشت‌آور بود و پای چنین آتشی کار بود و قهرمانان گمنام بین ماشین و باروت و آتش. و قهرمانان گمنام دیو آتش را مهار می‌کردند و آتش‌فشان چاه را دهانه می‌زدند و این کار وحماسه بود. می‌شود گفت که حسن انتخاب موقعیت‌ها توسط فیلم‌بردار، حسن انتخاب عکس‌ها توسط مونتور و صداقت در این انتخاب‌ها و گفتاری در خور، یک آتش را تبدیل به بی‌نقص‌ترین فیلم ایرانی در آن شرایط کرد، فیلمی که فیلم بود.»[۱۲]

و نجف دریابندری درباره‌ی آن نوشت: «یک، آتش نخستین فیلم مستند ایرانی است که دارای همه خصوصیات یک اثر سینمایی است و درباره آن می‌توان به‌عنوان یک اثر هنری به‌طور جدی سخن گفت.»[۱۳]

پس از آن گلستان به‌سفارش مؤسسه‌ی ملی فیلم کانادا* فیلم کوتاه ***خواستگاری*** را می‌سازد که در آن فروغ فرخزاد، پرویز داریوش و طوسی

---

* National Film Borad of Canada

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حائری (همسر اول احمد شاملو) بازی می‌کنند. ابتدا قرار بود جلال آل‌احمد در آن بازی کند که به‌دلایلی که گلستان خود در این گفتگو توضیح می‌دهد از کار کناره گرفت و پرویز داریوش را به‌جای خود فرستاد. به‌دنبال آن، گلستان فیلم مستند ***موج و مرجان و خارا*** را برای شرکت نفت می‌سازد که به‌اعتقاد بسیاری، مهم‌ترین کار مستند گلستان و از بهترین آثار مستند تاریخ سینمای ایران به‌شمار می‌رود.

گلستان در گفتگو با نگارنده می‌گوید: «تمام این "چشم‌انداز"ها سیاه‌مشق‌هایی برای "موج و مرجان و خارا" بود.

ساخته شدن فیلم از سال ۱۳۳۷ شروع می‌شود و تا ۱۳۴۱ به‌طول می‌انجامد. گلستان قراردادی با کنسرسیوم برای ساختن این فیلم می‌بندد اما در همان ابتدای کار پایش در یک تصادف اتومبیل می‌شکند. به همین خاطر به‌سفارش استوارت لگ، فیلم‌ساز انگلیسی و رئیس شرکت «فیلم سِنتر»*، که دوست نزدیک او بود گلستان آلن پندری، مستند ساز انگلیسی، را برای تکمیل فیلم استخدام می‌کند و به ایران می‌آورد. اما فیلم با نظارت دقیق گلستان بر تمام جزئیات آن با همکاری پندری و اعضای اصلی و دائمی استودیو گلستان ساخته می‌شود و در فستیوال ونیز به نمایش درمی‌آید. بهرام بیضایی در نقدی ستایش‌آمیز بر آن می‌نویسد:

«این فیلمی است که با حداکثر وسایل موجود در ایران و یک تیم فنی آگاه با چند قطعه واقعاً درخشان و غنی سینمایی و شعری فراهم آمده است... مراسم تشییع جنازه لوله‌های نفت زیر آفتاب با آن مردان پوشیده‌صورت خاک‌آلود، این دیگر شعر بود و نه هر شعری، شعری دلکش بود. برجسته‌ترین بخش فیلم.»[۱۴]

هوشنگ کاووسی که از سخت‌گیرترین منتقدان فیلم در سینمای ایران بود و تا آن زمان هیچ یک از فیلم‌های ایرانی را واجد ارزش نمی‌دانست، در مقاله‌ای تحت عنوان «نامه به‌یک فیلم‌ساز واقعی» خطاب به گلستان می‌نویسد:

---

*. Film Center

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«شما با دو فیلم اخیرتان که به ما نشان دادید ــ "موج و مرجان و خارا" و "آب و گرما" ــ ثابت کردید که در ایران می‌توان فیلم خوب ساخت، می‌توان شاهکار ساخت، آثاری برجسته در مقیاس جهانی. "موج و مرجان و خارا"ی شما، یک شعر و قصیده حماسی است، حماسه‌ای از کار آدم‌ها و مبارزه‌شان با طبیعت سرسخت، همانند فیلم‌های فلاهرتی بزرگ... حال با خیال راحت می‌توانیم بگوییم که کوشش گلستان و همکاران اوست که اساس یک سینمای ایرانی را پی‌ریزی می‌کند. اگر فیلم داستانی نمی‌سازید یا می‌خواهید بسازید، مسئله دیگری است. برای من نوع خاصی از فیلم‌سازی مطرح نیست، سینما به‌مفهوم مطلق آن مطرح است که شما خوب آن را می‌شناسید و راز موفقیت شما در همین جاست. خواهشمندم درود و تحسین دوستانه‌ام را به تمام همکاران ماهری که با شما در این راه همراهند برسانید.[۱۵]

به این ترتیب، بسیاری از کارهای مستند گلستان مورد تحسین و تمجید منتقدان فیلم و روشنفکران واقعی آن زمان قرار می‌گیرد و گلستان به‌عنوان یک مستندساز برجسته و به‌عنوان یکی از پایه‌گذاران سینمای مستند واقعی ایران، موقعیت یگانه‌ای پیدا می‌کند.

در این هنگام، گلستان تصمیم به ساختن فیلم بلندی بر اساس داستان کوتاه "چرا دریا توفانی شده بود" نوشته‌ی صادق چوبک می‌گیرد. فروغ فرخزاد نقش اصلی فیلم را ایفا می‌کرد و پرویز بهرام، ذکریا هاشمی، تاجی احمدی، اکبر مشکین و رامین فرزاد بازیگران دیگر آن بودند، اما پس از فیلم‌برداری چند سکانس، گلستان از ادامه‌ی کار صرف‌نظر و فیلم را متوقف می‌کند. گلستان در گفتگوی حاضر با نگارنده دلیل توقف فیلم را اعتیاد شدید یکی از بازیگران فیلم (اکبر مشکین) و کوشش او برای معتاد کردن دیگران، عنوان کرد.

بعدها، پرویز بهرام، بازیگر نقش مرد فیلم، در خاطرات خود درباره‌ی این فیلم چنین نوشته است:

«یادم می‌آید که در صحنه‌ای من و فروغ در باغ قیطریه، مشاجره‌مان می‌شد و من برای آن که بازی‌ها به‌دلخواه گلستان در آید، شانزده بار به فروغ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سیلی زدم؛ با هر بار تکرار این صحنه چشم‌های فروغ، درشت و درشت‌تر می‌شد. این اصطلاح عامیانه معروف که می‌گویند توی گوش فلانی خواباند و برق از چشمش پرید واقعاً آن‌جا مصداق داشت. نمی‌دانم که چرا گلستان هر بار می‌گفت: "تکرار، در نیامد". فقط یک‌بار یادم هست که هواپیمایی از بالای سرمان گذشت و صدا را خراب کرد. بالاخره، گلستان شانزدهمین برداشت را قبول کرد و فروغ با فیلم‌برداری این صحنه از محوطه دور شد و من واقعاً ناراحت شدم.»[۱۶]

گلستان، در سال ۱۳۴۱، ساختن فیلمی درباره‌ی جذام‌خانه‌ی تبریز را که از سوی دکتر راجی، رئیس هیئت مدیره انجمن کمک به جذامیان، به سازمان فیلم گلستان (استودیو گلستان) پیشنهاد می‌شود، به فروغ فرخزاد واگذار می‌کند. فروغ که پیش از این فیلمی نساخته بود اما به‌واسطه مونتاژ بعضی از قسمت‌های مجموعه‌ی مستند «چشم‌اندازها» از جمله *آتش* و موج و مرجان و خارا» با سینما و امکانات آن آشنا شده بود، تمام خلاقیت هنری و استعداد سینمایی‌اش را به‌کار می‌گیرد و با ترکیب بینش شعری و دید تصویری‌اش، فیلم مستند ***خانه سیاه است*** را می‌سازد که بدون تردید یکی از درخشان‌ترین و برجسته‌ترین مستندهای تاریخ سینمای ایران است. اگر چه گلستان در زمان فیلم‌برداری آن حضور فیزیکی نداشته است اما یقیناً فروغ از مشاوره و ایده‌های مؤثر او در ساختن فیلم و در مرحله‌ی تدوین و صداگذاری برخوردار بوده است، کما این که نگارش بخشی از گفتار فیلم را که در معرفی هدف فیلم و نیز بیماری جذام است، خود گلستان بر عهده می‌گیرد و با صدای او بر روی فیلم پخش می‌شود:

«دنیا زشتی کم ندارد. زشتی‌های دنیا بیشتر بود اگر آدمی بر آنها دیده بسته بود. اما آدمی چاره‌ساز است. بر این پرده اکنون نقشی از یک زشتی، دیدی از یک درد می‌آید که دیده بر آن بستن دور است از مروت آدمی. این زشتی را چاره‌ساختن، به درمان این درد یاری گرفتن و به گرفتاران آن یاری دادن، مایه ساختن این فیلم و امید سازندگان آن بوده است... جذام بیماری بی‌درمانی نیست.»[۱۷]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فروغ نیز، به‌گفته‌ی گلستان در گفتگوی حاضر، برای نگارش متن شاعرانه‌ی فیلم از کتاب عهد عتیق (مزامیر داوود، جامعه بنی‌سلیمان و کتاب ایوب) استفاده کرده و با صدای محزون خود آن را خوانده است.

درون‌مایه‌ی فیلم که ترکیبی از حس‌های متضاد یأس و امید، ملال و شادی، رنج و خوشبختی، بقا و نیستی و مرگ و زندگی است، نتیجه‌ی تأثیرناپذیری فروغ از مضامین کتاب عهد عتیق و شرایط اجتماعی نابسامان و یأس‌آور زمان اوست. «فروغ چنان که خودش گفته است در سال ۱۳۴۰ به مطالعه‌ای عمیق در کتاب مقدس می‌پردازد؛ که از آن به دوره‌ی ***تورات*** خوانی تعبیر می‌کند. به‌ویژه از آن جهت که به دیدگاه‌ها و زبان شعری خود غنا بخشید. اشعاری نظیر "آیه‌های زمینی" و "تولدی دیگر" محصول همین دوره است.»[۱۸]

خانه سیاه است پس از نمایش افتتاحی در تالار دانشکده‌ی پزشکی به‌دعوت انجمن حمایت جذامیان و با حضور فرح و اشرف پهلوی، در بهمن ۱۳۴۱ در کانون فیلم ایران با حضور ابراهیم گلستان و فروغ فرخزاد به نمایش درمی‌آید و پس از پایان نمایش فیلم، گلستان و فروغ در جلسه‌ی پرسش و پاسخ با تماشاگران و منتقدان شرکت می‌کنند. متأسفانه بسیاری از منتقدان سینمایی آن دوره ارزش‌های سینمایی و هنری ***خانه سیاه است*** را درک نکردند و به‌دلیل غرض‌ورزی‌های شخصی و یا فقدان درک و شعور سینمایی آن را به باد حمله گرفتند و ارزش‌های سینمایی آن را انکار کردند. در همین جلسه، ابراهیم گلستان در برابر انتقادهای مغرضانه‌ی برخی منتقدان عصر، خطاب به آنان می‌گوید:

«بهتر است آقایانی که برمی‌دارند مطالبی از قبیل "شاعر، فروغ فرخزاد یک روز صبح زود چشم از خواب ناز گشود و مژگان بلند خویش را مالید و قیچی به دست گرفت و به بریدن و مونتاژ فیلم پرداخت" می‌نویسند، اگر جرئت دارند برخیزند و حرف‌هایشان را همین‌جا بزنند.»[۱۹]

فیلم ***خانه سیاه است*** پس از نمایش در کانون فیلم به جشنواره‌ی کان فرستاده می‌شود، اما گلستان بنا به دلایلی که در همین گفتگو آنها را توضیح می‌دهد، خواهان عدم نمایش آن در جشنواره‌ی کان می‌شود. پس از آن، فیلم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در دهمین جشنواره‌ی فیلم‌های کوتاه اوبرهاوزن آلمان (۱۹۶۴) شرکت می‌کند و جایزه‌ی نخست جشنواره را به‌عنوان بهترین فیلم مستند به دست می‌آورد. به‌دنبال آن، در دومین جشنواره‌ی فیلم مؤلف پزارو ایتالیا (۱۹۵۷) نیز شرکت می‌کند و مورد تقدیر داوران جشنواره قرار می‌گیرد.

کریس مارکر، مستندساز برجسته‌ی فرانسوی آن را با ***سرزمین بی نان*** لوئیس بونوئل مقایسه کرده و از آن به‌عنوان یک شاهکار نام برده است. جاناتان روزنبام منتقد مشهور آمریکایی نیز در مقاله‌ای ستایش‌آمیز درباره‌ی ***خانه سیاه است*** چنین می‌نویسد:

«فیلم مستند غیرمتعارف بیست دقیقه‌ای و سیاه و سفید فروغ فرخزاد... قوی‌ترین فیلم ایرانی است که من تاکنون دیده‌ام. فروغ فرخزاد ـ۱۹۳۵) (۱۹۶۷ بزرگ‌ترین شاعر قرن بیستم ایران شناخته شده. او در این فیلم تکنیک‌های شعری را آزادانه در قاب‌بندی، تدوین، صدا و روایت به‌کار برده است. "خانه سیاه است" اثری تغزلی و عمیقاً انسانی است که در عین برخورد صریح و بی‌واسطه با موضوعش، در دام احساسات‌گرایی و چشم‌نوازی سطحی نیفتاده است.» [۲۰]

فیلم مستند بعدی گلستان، ***تپه‌های مارلیک***، که برنده‌ی جایزه‌ی شیر سن مارکو در جشنواره‌ی ونیز ۱۳۴۳ شد، مستندی شاعرانه و کاملاً شخصی است که به‌ظاهر درباره‌ی کشفیات باستان‌شناسی در منطقه‌ی مارلیک ایران است، اما به‌واقع، اثری درباره‌ی زندگی، هنر، دوام و آرزو برای فردایی بهتر است.

گلستان خود نیز در گفتگویی با ***کیهان اینترنشنال***، آن را «یک اثر کاملاً شخصی دانست، نه گزارشی از کشفیات باستان‌شناسی در مارلیک و نه مطالعه‌ای در تاریخ ایران، بلکه صرفاً یک بیان معنوی.» [۲۱]

وی در جلسه‌ی نمایش این فیلم در کانون فیلم، در پاسخ به کسانی که به بیان فلسفی و متن شاعرانه و دشوار فیلم ایراد گرفتند، چنین گفت:

«فیلم "مارلیک" یک سخنرانی درباره‌ی باستان‌شناسی نیست، من خواسته‌ام سینما بسازم و سینما یا سینمایی که من می‌خواهم، فرق دارد با یک رشته عکس برای مصور کردن یک مفهوم. آنهایی که چنین فیلم‌هایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌سازند، یا احمق‌اند یا تماشا کننده‌های خود را احمق می‌دانند. فیلم، البته یک وسیله‌ی ارتباطی است و من می‌خواهم واکنش تماشاگران را بدانم و غرض من از نشان دادن "مارلیک" در کانون فیلم، دیدن چنین واکنشی بود. این فیلم درباره‌ی اندیشه‌ای است که زنده می‌ماند، درباره‌ی حرکت است و حسی که از مرز مرگ و میر گذر می‌کند تا زمان شود که زمان به زنده بودن است و زنده بودن در آفریدن... البته که می‌خواهم تماشاگر کار مرا بفهمد اما اگر نفهمید، این دلیل نمی‌شود که کار فهمیدنی نیست. اگر نفهمید، من باید به فهمیدن کمک کنم، نه آن که کار را عوض کنم. اندیشه در کار من از من است و ریشه‌های آن باید در اقتضای معنای آن باشد نه در قدرت درک دیگران. شکل از درون معنی آمده است، از بیرون بر آن چسبانده نشده است... هنر از درستی می‌آید، درستی است که مطرح است، نه دشواری.»[۲۲]

با چنین ذهنیت و دریافتی از سینما و بیان شخصی است که گلستان به‌سراغ ساختن فیلم‌های داستانی می‌رود و نخستین فیلم داستانی‌اش، ***خشت و آینه*** را در ۱۳۴۴ می‌سازد. پس از این فیلم است که گلستان بیشترین بحث‌ها و جدل‌ها را در حوزه‌ی گفتمان انتقادی فیلم در ایران در دهه چهل برمی‌انگیزد و ***خشت و آینه*** به‌عنوان نخستین فیلم روشنفکری و غیرمتعارف در سینمای ایران مطرح می‌شود.

گلستان هیچ‌گونه ارزش و اعتباری برای سینمای موجود فارسی قایل نبود و هر گونه فعالیت در بدنه‌ی سینمای ایران و تحت حمایت تهیه کنندگان فیلم فارسی را مغایر با اهداف فیلم‌سازی‌اش می‌دانست. به همین دلیل، وی بیشتر فیلم‌های خود را با سرمایه‌ی شخصی و بدون حمایت تهیه کننده‌ها می‌سازد. او حتی برای نمایش فیلم ***خشت و آینه*** به گروه صاحبان سینما که در اختیارِ تهیه کنندگان فیلم فارسی است متوسل نمی‌شود و با کرایه‌ی دو سینما در تهران (رادیوسیتی و ماژستیک) شخصاً به نمایش فیلم خود اقدام می‌کند

از این نظر شاید گلستان نخستین و تنها فیلم‌ساز مستقل سینمای ایران در آن دوره به‌مفهوم واقعی آن باشد، چرا که وی جدا از دو فیلم بلند داستانی، بسیاری از مستندهای خود را نیز با سرمایه و امکانات شخصی‌اش تهیه کرده و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بعد به مؤسسات ذیربط مثل شرکت نفت یا جاهای دیگر فروخته است.

شاید بتوان نقش گلستان را در سینمای ایران با نقش فیلم‌سازان مستقلی چون کن لوچ و لیندزی آندرسون در سینمای انگلیس، جان کاساواتیس در سینمای آمریکا و ژان روش در سینمای فرانسه مقایسه کرد، فیلم‌سازانی که سینما برای آنها شأنی فراتر از سرگرمی و تجارت داشته و چه در مستندها و چه در فیلم‌های داستانی‌شان به ارزش‌های زیبایی‌شناختی و هنری آن اندیشیده‌اند و با آثارشان در ارتقای زبان سینمایی کوشیده‌اند.

در واقع، گلستان با رهایی از قید سرمایه و عدم وابستگی به جریان تجاری و رایج سینما در مسیری کاملاً متفاوت با خواست‌های صاحبان سرمایه و تمایلات سطحی و عوامانه توده‌های تماشاگر حرکت می‌کند. سینمایی که فروغ فرخزاد در مقاله‌ی خود درباره ***خشت و آینه*** آن را چنین توصیف می‌کند:

«هدف این سینما ازدیاد سرمایه است و تنها از راه تقویت ضعف‌های معنوی جامعه است که به آن دست می‌یابد. این سینما در اصل، سینمایی است توخالی اما پرزرق‌وبرق با اخلاقی ریاکارانه و تمایلاتی منحرف. این سینما در یک ارزیابی تجارتی، موفق‌ترین نوع سینما و به همین دلیل هم رایج‌ترین نوع آن است اما در یک ارزیابی اخلاقی و اجتماعی سالم اصلاً محلی برای خودنمایی این سینما وجود ندارد. توده تماشاچی، به سینمای نوع اول و نوع سوم معتاد شده است، در حالی که صلاح مردم احتیاج به سینمای نوع دوم دارد.»[۲۳]

به‌اعتقاد فروغ، گلستان در ***خشت و آینه*** «به‌جای آن که با ایجاد محیط‌های مصنوعی، لذت یک خواب مصنوعی را به توده تماشاچی هدیه کند، سیمای این توده را با تمام خشونت، زشتی و بطالت‌اش در برابر او ترسیم می‌کند و وادارش می‌کند که به این سیما خیره شود. حاصل این خیرگی، چیزی به‌جز احساس شرم از داشتن یک چنین سیمایی نیست. توده تماشاچی، بطرز ناخودآگاه و برای تجربه خود، این حس را به سنگین بودن فیلم تعبیر می‌کند نه به زشتی آن سیما.[۲۴]

گلستان در گفته‌ها و نوشته‌هایش به موقعیتی نظر دارد که در آن فیلم‌های فارسی ساخته می‌شدند و افکار سازندگان آنها، تماشاگران آنها و کسانی که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درباره‌ی آن فیلم‌ها می‌نوشتند، شکل می‌گرفت. موقعیتی که به‌قول او فاصله و شکاف بین میراث فرهنگی و شرایط زندگی جمعیتِ رو به گسترش عمیق‌تر می‌شد. روزگاری که فیلم‌سازان ایرانی غالباً تابع سلیقه‌ی سطحی و مبتذل و انتظارات تماشاگرانی بودند که این فیلم‌ها برای آنها ساخته می‌شد. به‌اعتقاد گلستان، این فیلم‌سازان یک نوع مونوپولی (انحصار) درست کرده بودند که امکان مستقل بودن را چه در زمینه‌ی ساخت فیلم و چه در زمینه‌ی نمایش آن کاهش می‌داد:

«باعث تأسف است که بخش وسیعی از انرژی خلاق و ذهنی در مواجهه با مشکلات و غلبه بر موانع غیرضروری مثل سانسور و گرفتاری‌های مالی به هدر می‌رفت.»[۲۵]

اما به‌رغم تمام این مشکلات، گلستان همواره سعی کرد که مستقل فکر کند و مستقل بیافریند. در ***خشت و آینه*** او دوربین خود را به میان مردم و مکان‌های واقعی برد و کوشید رنج‌ها و درماندگی‌های آدم‌های بی‌پناه و تنها را تصویر کند. نگاه رئالیستی فیلم به زندگی آدم‌های کوچه و خیابان و بیان جزئیات زندگی روزمره‌ی آنها و پرداخت شاعرانه‌ی گلستان، بعدها تأثیر عمیقی بر سبک فیلم‌سازی سینماگران موج نوی ایران گذاشت. گلستان درباره‌ی واقع گرایی ***خشت و آینه*** می‌گوید:

«... در این فیلم مسائل رؤیایی و خواب‌آلود با مسائل واقعی مخلوط است. قضایا واقعی هستند، هر چند خواب و رؤیا به نظر می‌آیند، درست مثل زندگی... باید این فیلم را به‌صورت یک منشور تماشا کنید. یک منشور، هفت سطح دارد و از هر طرف که به‌یک سطحش نگاه کنید، تنها یک سطح می‌بینید، اما اگر بچرخانیدش، سطح دیگری دارد. کمی عقب بروید، می‌بینید که حجمی است تشکیل شده از این سطح‌ها. آن را تند بچرخانید، مطابق تجربه‌ی نیوتن، همه‌ی رنگ‌ها درهم می‌روند و رنگ سفید را می‌سازند. من تمام این فیلم را بر اساس این استنباط ساخته‌ام. شما هیچ کدام از این سطح‌های منشور را جدا از بقیه‌ی سطح‌ها نگیرید، این‌ها باید همین‌طور کنار هم دیده شوند تا حس تمام حجمی که در فیلم هست به دست آید.»[۲۶]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فروغ فرخزاد ضمن ستایش از دورن‌مایه و ارزش‌های **خشت و آینه** می‌نویسد:

«**خشت و آینه** به‌وسیله حرکت دادن طفل شیرخوار (که سمبل مسئولیتی رها شده است) از میان قشرها و طبقات مختلف جامعه به تجزیه و تحلیل دقیق احوال جامعه می‌پردازد و با دیدی پانورامیک، همه زوایای آن را روشن می‌سازد و نشان می‌دهد که چگونه هر یک از این قشرها و طبقات به کمک منطقی که از خودپرستی، راحت‌طلبی، ترس و تنبلی مایه می‌گیرد، از قبول آن مسئولیت شانه خالی می‌کنند. **خشت و آینه**، خصوصیات این جامعه را نقاشی می‌کند اما این حسن را دارد که درباره آنها قضاوت نمی‌کند بلکه وظیفه قضاوت کردن را به عهده تماشاچی می‌گذارد.»[۲۷]

در واقع، گلستان در **خشت و آینه** به تجربه‌ای کاملاً مدرن در سینمای آن روز ایران دست می‌زند و عناصر و درون‌مایه‌های مدرن را هوشمندانه به‌کار می‌گیرد. درون‌مایه‌ی اصلی فیلم سرگشتگی، از خود بیگانگی و فروپاشی روابط انسان‌ها در یک جامعه‌ی سنتی رو به مدرن است. سنتی بودن جامعه از طریق انتخاب کاراکتر اصلی یعنی یک راننده‌ی تاکسی با ذهنیت مردان جوامع سنتی، بافت سنتی فضای شهری و پس‌زمینه‌ای که فیلم در آن جریان دارد نشان داده می‌شود.

اما مدرن بودن آن به‌واسطه‌ی وجود نهادهای اجتماعی مدرن مثل دادگستری، کلانتری، پرورشگاه و تلویزیون به‌عنوان یک رسانه‌ی همگانی مدرن، که هیچ کدام از این نهادها دقیقاً به وظایف واقعی خود در یک جامعه‌ی مدرن آگاه نیستند و بدان عمل نمی‌کنند، معرفی می‌شود.

در این جا برخی عناصر سینمای مدرن که برای نخستین بار در سینمای ایران و در فیلم **خشت و آینه** مطرح می‌شوند، کوتاه و فشرده، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

شخصیت پردازی

در **خشت و آینه**، برخلاف دنیای کلاسیک سینما، قهرمانی وجود ندارد. آدم‌ها

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بیشتر به ضدقهرمان‌هایی شبیه‌اند که در یک وضعیت بحرانی متزلزل و ویرانگر قرار گرفته‌اند و راه نجاتی ندارند. نه زن و نه مرد اصلی فیلم، هیچ کدام سیمای یک قهرمان سینمایی را ندارند. حتی پهلوانی مرد فیلم (ذکریا هاشمی) و علاقه‌ی او به ورزش باستانی، وجهی کاریکاتوری و مضحک دارد و در واقع هجوی است بر ارزش‌های مردسالارانه در یک جامعه‌ی سنتی رو به فروپاشی. شخصیت‌ها سرگردان و پریشان‌اند و این گم‌گشتگی و پریشانی نتیجه‌ی معقول و منطقی یک جامعه‌ی در حال گذار از سنت به مدرنیته است. آنها در یک بن‌بست، دور باطل و موقعیت بسته‌ای قرارگرفته‌اند و مجموعه‌ای از تردیدها، هراس‌ها، اضطراب‌ها و وسوسه‌ها آنها را احاطه کرده است. چشم‌انداز روشنی در مقابل آنها دیده نمی‌شود و راه گریزی ندارند.

زن (تاجی احمدی)، با عمل نهایی خود، در واقع علیه وضعیت موجود و علیه تمام باورهای کهنه و سنتی غالب و مردسالارانه‌ی پیرامون خود می‌شورد و این مهم‌ترین وجه شخصیت مدرن اوست، اگر چه این شورش می‌تواند منجر به نابودی و فروپاشی او در یک بافت سنتی و مردسالار شود. فیلم علاوه بر این که استعاره‌ای است از جامعه‌ی بحرانی مضطرب و وحشت‌زده‌ی ایران پس از کودتای نظامی ۲۸ مرداد ۳۲، در عین حال نقدی است بر فضای روشنفکری دهه‌ی چهل در ایران.

در چنین فضایی، روشنفکران جامعه نیز دچار بحران هویت، سرگشتگی و پریشانی‌اند. آنها در عصر پر تنش چالش سنت و مدرنیته، در تحلیل درست مسائل جامعه و بحران‌های آن فرومانده‌اند و بدون درک آن‌چه در اطرافشان می‌گذرد سرگرم بحث‌های کسل‌کننده و بی‌حاصل در محفل‌ها و کافه‌های روشنفکری هستند. آنها یا به خودباختگی در برابر غرب تن داده‌اند و بدون درک عمیق و فلسفی مدرنیته به پوسته و ظاهر آن چسبیده‌اند و با حرف‌های پوچ و بی‌معنی‌شان ادای آدم‌های مدرن و روشنفکر را درمی‌آورند، یا با رویکردی سطحی و واپس‌گرایانه (همانند آل‌احمد)، به غرب‌ستیزی بی‌منطق و جدال نافرجام با مدرنیته و اندیشه‌های مدرن برخاسته‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زبان (دیالوگ)

گلستان، با آگاهی کامل به نقش و اهمیت زبان در ادبیات و سینمای مدرن و تسلطاش بر گفتگو نویسی به‌شیوه‌ی مدرن، در **خشت و آینه** نیز زبانی مدرن را به‌کار می‌گیرد. گفتگوها، برخلاف نقش آنها در شیوه‌ی کلاسیک داستان-گویی سینما، تنها وظیفه‌ی اطلاع رسانی و معرفی زمان و مکان را ندارند، بلکه علاوه بر این‌ها، در جهت انتقال حس‌های درونی کاراکترها و ترسیم ترس‌ها، تردیدها و تزلزل‌های فکری آنها عمل می‌کنند.

خشت و آینه، همانند بسیاری از آثار مدرن سینما، در عین تکیه بر واقعیت عینی و ملموس، واجد عنصر ابهام نیز هست. این ابهام، نه تنها در ساختار روایتی فیلم وجود دارد، بلکه در دیالوگ‌های آن نیز دیده می‌شود:

زن: چراغو خاموش کردی چرا؟
مرد:بخوابیم دیگه.
زن: آخه چرا تاریکی؟
مرد:به‌خاطر صاحب‌خونه.
زن: تو حتماً باید بترسی از کسی؟ اول از همسایه‌ها حالا از صاحب‌خونه؟
مرد:من یه چراغ دستی دارم، همونو روشن می‌کنم. می‌خوای بخواه، می‌خوای نخواه.
زن: روشن باشه هرچی باشه.
مرد:می‌ذارمش این پایین.
زن: روشن باشه هر جا باشه.
مرد:حیفه که عمر چراغ تموم بشه، خاموش‌اش کنیم.
زن: چه فایده اگه روشن نباشه. حالا می‌خوای چکار کنی؟
مرد:چه کار کنم؟

این نوع دیالوگ‌نویسی و استفاده‌ی مدرن از زبان، از واقع‌گرایی ساده و متعارف فاصله می‌گیرد و جنبه‌ای ذهنی و فلسفی به فیلم می‌بخشد.

علاوه بر این، گلستان با استفاده از تمهیدی هوشمندانه در صحنه رانندگی تاکسی در شب، قطعه‌ای ادبی و شاعرانه را از رادیوی تاکسی پخش می‌کند که نقش بسیارمؤثری در فضاسازی و القای تم محوری فیلم ایفامی‌کند:

«شب سخت بود. در چشم گرد جغد، نقشی نمی‌نشست مگر نقش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دلهره... شب با تمام تیرگی‌اش بود، اما در تیرگی کسی نبود بداند که صید کیست، که صیاد کیست.»[۲۸]

این گفتار که ظاهراً جنبه‌ای انتزاعی و جدا از موضوع اصلی فیلم دارد و به‌عنوان صدای زمینه از رادیو پخش می‌شود، حاوی مفهومی استعاری و اشاره‌های غیرمستقیم به شرایط سیاسی و اجتماعی تیره و هولناک دوره‌ای است که ماجرای فیلم در آن می‌گذرد.

روایت

ساختار روایتی ***خشت و آینه*** نیز مبتنی بر یک ساختار مدرن است و از الگوی روایتی متداول و قواعد آن پیروی نمی‌کند. در واقع، روایت در ***خشت و آینه*** تکه تکه، منقطع و ناپیوسته است و از این نظر همانندی بسیاری به ساختار آثار مدرن سینمای اروپا در دهه‌ی شصت پیدا می‌کند. راننده‌ی تاکسی (هاشم)، بچه و زن (تاجی) عوامل اصلی پیش برنده‌ی روایت در ***خشت و آینه***اند، اما گلستان به‌طور عمدی و آگاهانه با وارد کردن شخصیت‌ها و ماجراهای فرعی در مسیر روایت و دنبال کردن این روایت‌های فرعی، از الگوی خطی و پیوسته‌ی روایت معمول و متداول در سینما فاصله می‌گیرد و ساختمان فیلمش را بر مبنای روایت گسسته و غیر تداومی سینمای مدرن بنا می‌کند. فیلم، آگاهانه، به‌هیچ یک از انتظارات و توقعات بیننده‌ی آن زمانِ فیلم‌های فارسی که به شیوه‌ی داستان‌گویی ساده و متعارف آنها خو گرفته است پاسخ نمی‌دهد و از این نظر تا حدی او را گمراه و مبهوت می‌کند. این نه‌تنها عیب فیلم نیست، بلکه امتیاز آن به‌شمار می‌آید که به‌جای غرقه ساختن تماشاگر در ماجراهای تکراری و کلیشه‌ای سینمای رایج و مسلط آن زمان ایران (فیلمفارسی به‌تعبیر دکتر کاووسی) و استفاده از شگردها و جذابیت‌های معمول آن فیلم‌ها (زد و خورد، رقص و آواز، قهرمان‌پردازی، احساسات‌گرایی) او را به تفکر و تأمل درباره‌ی موضوع‌هایی وامی‌دارد که در پیرامون شخصیت‌های اصلی فیلم جریان دارند.

در واقع، گلستان با پرهیز آگاهانه از قواعد داستان‌گویی کلاسیک و توسل

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بـه شـیوه‌ی مـدرن روایت‌گـری، از سـطح ظـاهری یک مـلودرام سـاده (بـا مؤلفه‌های آشنای یک زن، یک مرد و یک بچه) فراتر رفته و به قلمرو پیچیده و چند لایه‌ی سینمای مدرن گام نهاده است.

به‌علاوه، گلستان برای نخستین‌بار در سینمای ایران از صداهای زمینه، مثل گفتار شاعرانه‌ای که از رادیوی تاکسی هاشم پخش می‌شود و یـا حـرف‌های قالبی و شبه‌اخلاقی مجری تلویزیونی، نیز به‌نحو درخشانی در جهت پیش‌برد روایت اصلی فیلم استفاده می‌کند. این صداها و گفتارها اگرچه دارای مفهومی فرامتنی‌اند و بر ترس و دلهره‌ی حاکم بـر جـامعه و ریـاکـاری و مـردم‌فریبی مدعیان اخلاق در جامعه دلالت می‌کنند، اما از جهتی دیگـر در پـیوستگی و ارتباطی عمیق و تنگاتنگ با سرنوشت شخصیت‌های اصلی فیلم و فضایی که آنان را احاطه کرده است، قرار دارند.

بر اساس همین الگوی روایتی مدرن، پایان فیلم نـیز بـاز و فـاقد قـطعیت معمول و متعارف سینمای کـلاسیک انـتخاب شـده است. در واقـع، فـیلم در جایی به پایان می‌رسد که راننده‌ی تاکسی (هاشم) درمانده و تنها درون تاکسی نشسته است و به زنی چادری نگاه می‌کند که جلوتر از او منتظر تاکسی ایستاده است. با این نما، گلستان تماشاگران فیلم را در برابر این پرسش قرار می‌دهد که آیا زن نیز می‌خواهد کودکش را همانند زن چادری آغاز فیلم، در عقب تاکسی جا بگذارد؟ فیلم، پاسخ آن را به عهده بیننده می‌گذارد. به این ترتیب، شکـل روایتی فیلم، حرکتی دایره‌وار را در ذهن تداعی می‌کند که به‌گونه‌ای فلسفی و نمادین بر چرخه‌ی تکرار و تداوم زندگیِ به بن‌بست رسیده‌ی آدم‌های فیلم و جبر و تقدیر گریزناپذیر حاکم بر سرنوشت آنان تأکید دارد.

فروغ فرخزاد، در تبیین سـاختار ***خشت و آینه***، بـا اشـاره بـه فـرم دقـیق و آگاهانه‌ی فیلم می‌نویسد:

«خشت و آینه، در سطح ساختمان سینمایی‌اش و فرم حسی این ساختمان، اثری است بی‌نقص و درخشان. از شب که نیروی حاکم بر محیط‌های فکری اجتماع و پنهان‌کننده فقر و دیـوانگـی ایـن مـحیط‌ها است شـروع مـی‌شود و پایانش باز هم ادامه‌ای است در شب و در فاصلهٔ این آغاز و پایان، زندگی را در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قالبی به‌فشردگی و خفقان همان زندگی و با ریتمی به‌کندیِ ریتم حرکت این زندگی، ترسیم می‌کند... .

«دیوارهای "خشت و آینه" دیوارهایی هستند در روح آدم‌های "خشت و آینه" و کوچه‌های آن تنگناهایی که احساسات و افکار این آدم‌ها از داخل آنها با یکدیگر تصادم پیدا می‌کند و نابود می‌شود.»[۲۹]

پس از ***خشت و آینه***، گلستان در ۱۳۴۵ به‌سفارش بانک مرکزی ایران ــ و در واقع چنان‌که گلستان در مصاحبه‌ی حاضر می‌گوید به‌خواست محمدرضا شاه ــ فیلم مستند ***گنجینه‌های گوهر*** (گنجینه‌های سلطنتی) را می‌سازد. در این فیلم کوتاه، گلستان با استفاده از جواهرات سلطنتی که از دوران نادرشاه افشار و به‌دنبال جنگ‌های فاتحانه و خانمان‌سوز او به‌یادگار مانده است، تاریخ سیصد ساله‌ی پادشاهی اخیر ایران را به چالش می‌طلبد. آیا تاریخ پادشاهی ایران در سیصد سال اخیر همانند این جواهرات، درخشان و پرشکوه بوده است؟ گلستان در گفتار متن فیلم چنین می‌گوید:

«هرگز جلال و جلوه یاقوت، با فخر و حشمت تاریخ، بستگی نداشت. هرگز درخشش الماس، تضمین زنده‌ماندن ملت نشد. این سنگها، نشانه نعمت نبود. هر سنگ از میان این همه گوهر، گویای صفحه‌ای است از سرگذشت مردم ایران، تاریخ بی‌تفاخر سیصد سال در جمله‌های پر جلای جواهر.»[۳۰]

به‌دنبال تصاویری پی‌درپی از جواهرات گوناگون، از تخت پادشاهی جواهرنشان فتحعلی شاه گرفته تا تاج سلطنتی پهلوی، گلستان تصاویری از مردمی را نشان می‌دهد که در کوه و دشت بر روی زمین عرق می‌ریزند و کار می‌کنند. به این ترتیب، آگاهانه این سوآل را پیش می‌کشد که آیا هرگز پیوندی بین این جواهرات و زندگی مردم عادی و زحمت‌کش وجود داشته است. آیا اصلاً سهمی از این مرده‌ریگ شاهان به این مردمی که تمام عمرشان با زور بازویشان کار کرده‌اند و رنج کشیده‌اند، رسیده است؟

در واقع، گلستان به‌دنبال ثبت «نقش زمانه» است؛ «نقش زمانه»‌ای که بنا به گفتار فیلم: آن را «در سطری می‌توان نوشت، بر سنگی می‌توان نمود و می‌توان در مرده‌ریگ شاهان دید. این گنج، مرده‌ریگ شاهان است».[۳۱]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در نظر گلستان، هر قطعه جواهر، روایتی از سال‌های فساد و تباهی است. سال‌های خودستایی و غفلت، «سال‌های حرفهای تهی، دوران عشرتی که در آنُ فکر منزلت نداشت، همت نمانده بود و آمار روزگار مربوط بود به شماره همخوابگان و طول ریش، و پاره‌های به تاراج رفته تنِ کشور».[۳۲]

گنجینه‌های گوهر روایت فشرده‌ای از عقب‌ماندگی تاریخی و ایستایی جامعه‌ی ایران در اوج دوران گذار جوامع غرب به‌سمت مدرنیته است.

لحن تند و انتقادی و نگاه جسورانه‌ی گلستان به تاریخ پادشاهی ایران در ***گنجینه‌های گوهر***، خصوصاً کلام ویران‌کننده‌ی آن، وزارت فرهنگ و هنر آن زمان را خوش نمی‌آید و با در دست داشتن نگاتیو و نوار صدای فیلم که برحسب قرارداد در مالکیت بانک مرکزی بود، در صدد تغییر باند صدای فیلم و سانسور آن برمی‌آیند. از این رو با دست‌کاری در باند صدای فیلم و حذف قسمت‌هایی از نریشن آن، سعی می‌کنند اندکی از تأثیر کلام ویرانگر گلستان بکاهند، غافل از آن که چنین کاری اصلاً ناممکن است و اندیشه‌های انتقادی گلستان در تمام سطح فیلم جاری است و از دل تک تک فریم‌های آن، خود را فریاد می‌زند.

دکتر عباس میلانی در کتاب ***معمای هویدا*** درباره‌ی مشکلاتی که از طرف مقامات حکومتی برای این فیلم پیش آمد چنین می‌گوید:

«برای تکمیل جنبه‌های فنی فیلم، نسخه‌ای از آن باید به لندن فرستاده می‌شد. اما به دلایلی که ریشه در تنگ‌نظری‌ها و کشمکش‌های پشت پرده‌ی دیوانسالاری ایران داشت، وزارت فرهنگ از صدور جواز گمرکی لازم برای ارسال فیلم طفره می‌رفت و به هزار و یک بهانه، کار فیلم را به تأخیر می‌انداخت. وقتی مهدی سمیعی کارشکنی‌های وزارت فرهنگ را به اطلاع هویدا رساند، او سخت "عصبانی شد و دستور داد که چهار حلقه فیلم را با استفاده از پست دیپلماتیک و بدون جواز وزارت فرهنگ، به لندن بفرستند."»[۳۳]

علاوه بر ***گنجینه‌های گوهر***، در فاصله‌ی بین ***خشت و آینه*** و ***اسرارگنج درهٔ جنّی***، گلستان چند فیلم مستند دیگر نیز می‌سازد از جمله: ***خراب آباد*** و ***خرمن و***

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بذر، و پس از آن در ۱۳۴۶ برای مدتی به انگلستان می‌رود و در ۱۳۵۰ دوباره به ایران بازمی‌گردد تا دومین فیلم داستانی خود یعنی ***اسرارگنج دره جنی*** را که آخرین فیلم او نیز به‌شمار می‌رود، بسازد. در این فیلم نیز گلستان، همانند ***گنجینه‌های گوهر***، لحن تند انتقادی دارد و در قالب یک کمدی مفرح و با بهره‌گیری از تیپ‌های مشهور و عامه‌پسند سینمای فارسی آن زمان، به نقد حکومت و افکار جاه‌طلبانه‌ی همه سردمداران آن می‌پردازد.

فیلم، داستان مردی ساده و روستایی است که هنگام شخم زدن زمین به گنجی عظیم در زیر خاک می‌رسد. گنج، به‌تدریج زندگی مرد روستایی را دگرگون و از مسیر طبیعی منحرف می‌کند و تجمل و زرق و برقی کاذب را جایگزین زندگی ساده و بی‌آلایش او می‌سازد.

در این داستان تمثیلی که در واقع کاریکاتوری از شرایط اجتماعی و سیاسی ایران در اوایل دهه پنجاه است، گلستان با لحنی طنزآمیز و نیشدار، بسیاری از چهره‌های اصلی قدرت حاکم و تیپ‌های شناخته شده اجتماعی را به باد حمله و انتقاد می‌گیرد. به‌رغم اشاره‌های آشکار فیلم به مقامات حاکم و معادل‌سازی‌های روشن گلستان، دستگاه سانسور، به‌دلیل بی‌سوادی مأموران آن، متوجه جنبه‌ی انتقادی و ویرانگرانه‌ی فیلم نمی‌شود و فریب ظاهر کمدی و عامه‌پسند آن را می‌خورد و فیلم اجازه‌ی نمایش می‌گیرد و با استقبال عامه‌ی تماشاگران مواجه می‌شود.

اما پس از مدتی کوتاه، اداره‌ی سانسور متوجه حماقت و اشتباه خود می‌شود و فیلم را برای همیشه توقیف می‌کند. توقیف ناگهانی فیلم، اجازه نمی‌دهد که فیلم روال عادی نمایش خود را طی کند و میزان تأثیرگذاری آن مشخص شود. میلانی درباره‌ی ***اسرارگنج درّهٔ جنّی*** می‌نویسد: «در ساده‌ترین، و شاید ساده‌انگارانه‌ترین سطح، می‌توان آن را حکایتی پرطنز و تیزبین از مخاطرات ثروت باد آورده دانست. اما با اندکی تأمل در ظرایف این اثر می‌توان آن را چون تمثیلی به‌غایت بکر و زیرکانه از گذار کژ و معوج ایران به تجدد تفسیر و تحلیل کرد... ثروت تازه‌یافته مرد را به فکر تجدید فراش وا می‌دارد. دختر جوانی می‌جوید و به بهانه‌ی ازدواج دومش، مهمانی مجللی در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ده به راه می‌اندازد که در آن، "از هر چه فکر کنی روی میزها بود. از کله پاچه تا آوا کادو، از خیار و بادمجان تا خاویار و بلینی، از اسلامبولی پلو تا پاته جگر غاز استراسبورگی با برچسب فوشون، پنیر از نوع لیقوان تا سنیلون با مارک فورتستم اند میسن." طبعاً در این مهمانی مجلل، که بی‌شباهت به جشن‌های دو هزار و پانصد ساله‌ی دوران شاه نیست، اهالی ده حضور و دعوت نداشتند. به مدد سیم خاردار از خیل مهمانان منفصل بودند و از دور سفره‌های رنگین امتعه و اشربه‌ی آشنا و ناآشنا را، و نیز صف طولانی مهمانان را، نظاره می‌کردند... "مرد" در عین حال دستور داد ساختمانی متشکل از "دو حجم گرد در دو سوی برج مدور" برایش بسازند. وصف این بنا در کتاب و نمای آن در فیلم شباهتی تام به ساختمان میدان شهیاد داشت.»[۳۴]

دکتر میلانی آن‌گاه درباره‌ی توقیف فیلم دو روایت ارائه می‌کند:

«به روایتی که گلستان خود از برخی از دوستانش شنیده، شبی ***اسرار گنج دَرّهٔ جنّی*** را در کاخ سلطنتی به نمایش گذاشتند تا شاه و ملکه خود فیلم جنجالی را ببینند و درباره‌اش حکم و قضاوت کنند. گویا همان‌جا هویدا اشارات نمادین فیلم را برای حضار تفسیر و تبیین کرد و حاصل کار دستور توقیف فیلم بود. از سوی دیگر، به گفته "مقام امنیتی" هم او بود که دستور جمع‌آوری نسخه‌های فیلم و کتاب ***اسرار گنج دره جنی*** را صادر کرد. می‌گفت: "گزارشی در پانزده صفحه نوشتم و پیام خطرناک فیلم را معنا کردم. گزارش را برای شاه فرستادم. نسخه‌ای از آن را نیز در اختیار هویدا گذاشتم و به‌رغم مخالفت دولت، نمایش این فیلم در ایران را ممنوع کردم. گفتم این فیلم به مسئله امنیت مملکت ربط دارد، نه مسائل فرهنگی."».[۳۵]

با توقیف ***اسرار گنج دَرّهٔ جنّی***، گلستان از کار سینما فاصله می‌گیرد و برای همیشه به انگلستان مهاجرت می‌کند. در این سال‌های اقامت در خارج از ایران، گلستان تاکنون دو کتاب ***گفته‌ها*** و ***خروس*** را در آورده است. ***گفته‌ها***، که گردآوری مقاله‌ها، نقدها، یادداشت‌ها، متن فیلم‌های مستند و گفتگوی بلند او با قاسم هاشمی‌نژاد است، برای اولین بار در بهار سال ۱۳۷۷ در لندن منتشر شد و پس از آن در پاییز همان سال در تهران به چاپ رسید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خروس نیز داستان بلندی است که گلستان آن را در اواخر سال‌های دهه‌ی چهل نوشته و متن کامل آن برای نخستین بار در ۱۳۷۴ در لندن منتشر شد. اگر چه تکه‌هایی از آن پیش از این در مجموعه‌ای با عنوان ***شکوفایی داستان کوتاه***، پس از انقلاب در ایران به چاپ رسیده بود که حذف و سانسور برخی کلمات، خشم گلستان را برانگیخت. در نامه‌ای به عباس معروفی، داستان‌نویس و سردبیر نشریه‌ی ***گردون***، که در آن هنگام در ایران منتشر می‌شد، اعتراض خود را نسبت به این عمل چنین نشان می‌دهد:

«من نمی‌دانم مجموعه "شکوفایی داستان کوتاه" کی درآمده است اما در این کتاب که یک هفته پیش دوستی برایم از ایران ارمغان آورد یک داستان تکه‌پاره شده از خودم دیدم که ده سال پیش از انقلاب آن را نوشته بودم، احتمالاً به‌صورت یک جور پیش‌بینی، و حس لزوم و وقوع قریب آن، هرچند در وضع فعلی چاپش، بیشتر مناسبش کرده‌اند به یک نمونه و نشانه‌ای از آسیب‌خوردگی، نه شکوفایی.»[۳۶]

ساخت دو فیلم بلند داستانی و بیش از شانزده فیلم مستند، کارنامه سینمایی گلستان را تشکیل می‌دهد. فیلم‌های داستانی گلستان را باید در کنار فیلم‌های مستند او به‌عنوان جزئی جدایی‌ناپذیر از یک مجموعه، مورد بررسی و تحلیل قرار داد. بسیاری از عناصر سینمایی موجود در فیلم‌های مستند او را می‌توان در فیلم‌های داستانی‌اش جستجو کرد.

نگاه شاعرانه به واقعیت، ریتم موزون تصاویر و زمان‌بندی دقیق نماها، استعاره‌پردازی‌های سینمایی و گفتار متن شیوا و فاخر از جمله مهم‌ترین عناصر و مؤلفه‌های سینمایی فیلم‌های مستند او به‌شمار می‌روند که در فیلم‌های داستانی‌اش نیز به‌کار گرفته شده‌اند.

گلستان از جمله فیلم‌سازان ایرانی است که در تمام دوران فعالیت سینمایی خود در کشف قابلیت‌های بیانی و ارتقای زبان سینما کوشیده است. بدون شک او سهم بزرگی در ایجاد بنای سینمای نوین و مدرن ایران دارد. ***آتش، موج و مرجان و خارا***، ***تپه‌های مارلیک*** و ***خانه سیاه است*** در رده‌ی درخشان‌ترین و برجسته‌ترین آثار مستند سینمای ایران جای دارند و ***خشت و آینه*** نیز در کنار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شب قوزی (فرخ غفاری) و ***سیاوش در تخت‌جمشید*** (فریدون رهنما) در زمره‌ی نخستین فیلم‌های مدرن و غیرمتعارف سینمای روشنفکری و موج نوی ایران به‌شمار می‌رود. سینمای معاصر ایران، هم‌چون ادبیات آن، قطعاً وام‌دار نوآوری‌ها و خلاقیت‌های ابراهیم گلستان است.

گلستان در تمام زمینه‌ها نوآور و پیشتاز بود. در قصه‌نویسی، نخستین داستان‌های کوتاه مدرن را او می‌نویسد. اگر چه چوبک، هدایت و بزرگ علوی نیز در این زمینه از آغارگران‌اند، اما اگر امروز قصه‌های کوتاه گلستان را با قصه‌های دیگر نویسندگان هم‌عصر او مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که گلستان بسیار مدرن‌تر و پیش‌روتر از آنان است.

در زمینه‌ی ترجمه‌ی داستان‌های مدرن، نخستین ترجمه‌های داستان‌های کوتاه همینگوی و فاکنر راگلستان منتشر می‌کند. در سینمای مستند ایران همان گونه که پیش از این نیز توضیح داده‌ام، گلستان به‌تمام معنا پیشگام و پیشتاز است. نخستین فیلم‌های مستند سینمای ایران به مفهوم واقعی کلمه توسط او و گروهش در استودیو گلستان ساخته شده‌اند.

پیش ازگلستان هر آن‌چه در سینمای ایران به‌عنوان فیلم مستند وجود دارد، چیزی بیشتر از فیلم‌های خبری و گزارشی نیست.

وی از جمله نخستین کسانی است که همراه با فرخ غفاری با برپایی جلسات نقد و بررسی در کانون فیلم ایران به تجزیه و تحلیل و شناساندن فیلم‌های برجسته‌ی تاریخ سینما می‌پردازد و از این رو نقش مؤثری در ارتقای فرهنگ، دانش و شعور سینمایی در بین تماشاگران و علاقه‌مندان جدی سینما در ایران ایفا می‌کند.

گلستان نخستین فیلم‌سازی است که به‌دنبال تجربه و نوآوری در سینما، چه به‌لحاظ تکنیکی و چه به‌لحاظ زیبایی شناختی، است. سعی می‌کند فیلم‌هایش را مطابق با استانداردهای فنی روز و با استفاده از تجهیزات مدرن سینمایی بسازد. در زمانی که بسیاری از استودیوهای فیلم‌سازی در ایران با ابزار و تجهیزات عهد بوق فیلم می‌ساختند، استودیو فیلم گلستان مجهز به جدیدترین لوازم فیلم‌برداری و صدابرداری بود. نخستین دوربین بلیمپ از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آری‌کورد و میچل راگلستان وارد می‌کند و با آن فیلم ***خشت و آینه*** را می‌سازد. نخستین کسی است که لنز آنامورفیک و سینمای اسکوپ را در ایران تجربه می‌کند و باز هم نخستین فیلم‌سازی است که در ایران صدای فیلم‌هایش را سر صحنه می‌گیرد، چرا که دوربین بلیمپ این امکان را به او می‌دهد که صدا را به‌طور هم‌زمان بگیرد. از سوی دیگر نخستین جایزه‌ها راگلستان برای سینمای ایران از جشنواره‌های جهانی به ارمغان می‌آورد. ***آتش، موج و مرجان و خارا، خانه سیاه است*** و ***تپه‌های مارلیک*** در بسیاری از جشنواره‌های جهانی تحسین شده و جوایز زیادی به‌دست آورده‌اند. آری، سینمای ایران بدون تردید مدیون ابراهیم گلستان و دست‌آوردهای ارزنده‌ی اوست:

«ما فکر کرده‌ایم زندگی را با اندیشه و ابزار سینما دم‌ساز کنیم، سرگرمی و شوق کار را یک‌جا کرده‌ایم و شاید برای همین است که از جذام "خانه سیاه است" در آمد و از تیله شکسته‌ها، "مارلیک"؛ و این آخر داستان نیست. در حد خودمان به هر کسی که به سینما علاقه نشان داده اگر خدمتی توانسته‌ایم کرده‌ایم.»[۳۷]

امروزه بازخوانی آثار گلستان، چه در زمینه‌ی سینما و چه در ادبیات، یک ضرورت فرهنگی است. تنها با این کار می‌توان به اهمیت آثار او و نقش و جایگاه واقعی‌اش در میان نویسندگان و سینماگران ایرانی پی برد. چنین باد.

فوریه ۲۰۰۴ لندن

پی‌نوشت‌ها

۱. میلانی، عباس، *معمای هویدا*، چاپ دوازدهم، انتشارات اختران ۱۳۸۲، ص ۱۸.
۲. نگاه کنید به گفتگوی حاضر نگارنده با گلستان.
۳. گلستان، ابراهیم، *گفته‌ها* نشر ویدا، ۱۳۷۷، ص ۲۱۹.
۴. همان، ص ۱۸۵.
۵. عابدینی، حسن، *صد سال داستان نویسی در ایران*، جلد اول، نشر تندر، ۱۳۶۹، ص ۱۸۱.
۶. نگاه کنید به گفتگوی حاضر نگارنده با گلستان.
۷. *گفته‌ها*، ص ۲۵۱.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۸. عابدینی، حسن، *صد سال داستان نویسی در ایران*، جلد دوم، ص ۵۴.
۹. آل احمد، جلال، *یک چاه و دو چاله*، انتشارات رواق، ۱۳۴۳، ص ۲۱.
۱۰. *هنر و سینما*، شماره ۶، ۱۱ خرداد، ۱۳۴۰.
۱۱. *هنر و سینما*، شماره ۱۱، ۲۲ مرداد، ۱۳۴۰.
۱۲. *آرش*، شماره ۵، آذر ۱۳۴۱، ص ص ۵۶ـ۵۱.
۱۳. *سخن*، دوره دوازدهم، مرداد ۱۳۴۰، ص ص ۴۵۰ـ۴۴۹.
۱۴. *آرش*، شماره ۵، آذر ۱۳۴۱، ص ص ۵۶ـ۵۱.
۱۵. *هنر و سینما*، شماره ۲۸، ۲۱ خرداد ۱۳۴۱.
۱۶. *فروغ و سینما*، نشر علم، ۱۳۷۷، ص ۲۲۹.
۱۷. *گفته‌ها*، ص ۱۷۵ـ۱۷۴.
۱۸. حیدری، غلام، *فروغ و سینما*، ص ۶۹.
۱۹. *ستاره سینما*، شماره‌ی ۳۶۱، پانزدهم اسفند ۱۳۴۱.
۲۰. *فروغ و سینما*، ص ۴۰۷.
۲۱. *کیهان اینترنشنال*، شماره سوم، دی ماه ۱۳۴۳.
۲۲. همان.
۲۳. *زن روز* هفتگی کیهان)، شماره ۴۹، شنبه ۹ بهمن ۱۳۳۴، ص‌ص ۵و۶.
۲۴. همان.
۲۵. گفتگو با چنته.
۲۶. گفتگو با کریم امامی، *کیهان اینترنشنال*.
۲۷. از متن فیلم خشت و آینه.
۲۸. *زن روز*، شماره ۴۹، شنبه ۹ بهمن ۱۳۴۴، ص ص ۵و۶.
۲۹. *گفته‌ها*، ص ص ۱۷۹ـ۱۷۶.
۳۰. همان.
۳۱. همان.
۳۲. همان.
۳۳. میلانی، عباس، *معمای هویدا*، نشر اختران، چاپ دوازدهم ۱۳۸۲، ص ۳۳۶.
۳۴. همان، صص ۳۴۰-۳۳۹.
۳۵. همان، ص ۳۴۱.
۳۶. گلستان، ابراهیم، *خروس*، نشر روزن، چاپ دوم، ۱۳۸۸، نیوجرسی، ص ۱۳ و ۱۴.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیدار اول

۲۴ ژوئن ۲۰۰۲

شکل‌گیری موج نو

ج ـ آقای گلستان بهتر است از شکل‌گیری «جریان موج نو» در سینمای ایران شروع کنیم. به نظر شما چه ارتباطی بین پیدایش «موج نو» در سینمای ایران و بازگشت تحصیل‌کرده‌های سینما از غرب وجود دارد؟

گ ـ آخه این قضیه خیلی پرته. تو به من می‌گی درباره‌ی چیزی حرف بزنم که بهش اعتقاد ندارم. در تو یک تصورات و فکرهایی هست که فکر می‌کنی اون‌هایی که فیلم ساختند، درس خوندند. من سراغ ندارم کسی با درس خوندن در این رشته‌ی بخصوص چیزی شده باشد. نمونه‌های فراوانی در تاریخ سینما می‌توانم برایت بیاورم. وقتی فیلم‌های مه‌لیس را ببینی، می‌بینی که خیلی مقدماتی و ابتدایی‌اند. اما سینما با اون شروع می‌شه. بعد می‌رسه به گریفیث که تمام الفبای سینما را در فیلم‌هایش به‌کار گرفت. اصلاً قبل از این‌ها به قبل از اختراع سینما، تولستوی در **جنگ و صلح**، یک دید و نگاه سینمایی دارد. هنوز آپارات فیلم‌برداری فلان و فلان ساخته نشده. اما در «جنگ و صلح» صحنه‌ای است که کاملاً سینمایی است و آن این است که کوتوزف در خانه‌ی یک دهاتی که ستاد نبرد علیه ناپلئون است، دارد نگاه می‌کند که اگر ناپلئون بیاید باید چه کار کند. در باز می‌شود و پسربچه‌ی دهاتی وارد می‌شود. سرفرمانده کل قوای تزاری، این بچه را بلند می‌کند و روی طاقچه‌بخاری می‌نشاند که توی دست و پاشان وول نخورد. پس از آن، تمام صحنه را اون بچه داره تماشا می‌کنه. یعنی تولستوی ۵۰ سال قبل از اختراع سینما، پوزیسیون دوربین را به‌کار گرفته است. این یک دید هنری است که تولستوی داشته و ارتباطی به درس خوندن و مدرسه نداره. تولستوی هم رمان‌نویسی را در مدرسه نخوانده. وقتی گریفیث میاد شروع به فیلم‌سازی می‌کنه، تنها مجهز به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تکنیک‌های داستان‌نویسی دیکنز بوده، اما او ایده‌هایش را توی فیلم‌هایش گذاشته و درس‌های مدرسه‌ی سینما با اون شروع می‌شه. تو در تحقیقات و نوشته‌هایت روی این تأکید نکن که کی درس خونده و کی درس نخونده، قبلاً به تو گفتم که سپنتا که سینمای فارسی را شروع کرد، آدم درس خونده‌ای بود.

بعد از او کوشان است که خوب، آدم تحصیل کرده‌ای است و در آلمان دکتر اقتصاد شده بود اما قصدش و دیدش و برداشتش از سینما همانی بود که درست می‌کرد و خیلی هم زحمت می‌کشید ولی برایش فرقی نمی‌کرد که چکار بکند. نفر بعدی مهندس بدیع است که ***شب‌نشینی در جهنم*** را ساخت. او هم مهندس برق بود. سواد داشت و از پایه‌گذاران سینمای ایران بود. هیچ هم فیلمش خوب نیست؛ هرجور که بخواهی حساب کنی. نفر بعدی سیامک یاسمی است که فیلمفارسی درست می‌کرد. تمام آن فیلم‌هایی که هوشنگ کاووسی بهش فحش می‌داد، بیشترش یا مال سیامک یاسمی بود یا مال خاچیکیان. خاچیکیان هم درس‌خوانده بود. سیامک یاسمی، پدرش از اساتید درجه اول دانشگاه بود. خودش هم حقوق خوانده بود. آن‌وقت تو اینا را می‌گذاری جزو آدم‌های بی‌سوادی که فیلمفارسی درست کردند. بعد آدم‌های ابلهی که رفتند مدرسه‌ی سینما و درس هم خواندند، این‌ها هم فیلم درست کردند، نه! ادا در آوردند، ژست در آوردند.

خوب، یک نفر می‌تونه بره درس سینما بخونه و بعد در حد منتقد قضاوت بکنه. برای فیلم ساختن باید جنم آفریدن درش باشه. بنابراین تو اصلاً در نوشته‌ات این حرف‌های راجع به سواد و بی‌سواد را کنار بگذار. من می‌دانم که آن محیط چه‌طور بود. تمام آن بچه‌هایی که منتقد سینما بودند، خوب، کدامشان از خودشان شعور نشان دادند. فقط مزخرف نوشتند. الان تو خودت اشاره می‌کنی در نوشته‌ات که فلان فیلم، مثلاً ***خانه سیاه است*** فروغ که در آمد، خیلی از منتقدین از آن خوششان نیومد. این منتقدین که از آن خوششان نیومد کی بودند؟ اصلاً چیزی سرشون نمی‌شد، اون تو می‌نوشتند. مثل این که فرض کن یک بچه‌ای که داره تازه چهار دست و پا راه می‌ره، خوب اون می‌تونه تلویزیون تماشا بکنه و ببینه که کسی خوب می‌دوه و از او جلو می‌افته ولی این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کمکی به چهار دست و پا راه رفتن او نمی‌کنه. آنها هم که در ***ستاره سینما*** می‌نوشتند، این شکلی بودند. این گالستیان که صاحب مجله‌ی «ستاره سینما» بود، توی یک پاساژی روبه‌روی سینما متروپل، اول خیابان لاله‌زار، کتاب می‌فروخت. کیوسک هم نداشت. من خودم ازش کتاب می‌خریدم. کتاب‌هایی که برای سربازان آمریکایی چاپ می‌شد و آنها پس از خواندن دور می‌انداختند و یا به یک شاهی می‌فروختند، اون جمع می‌کرد و می‌فروخت. تمام کتاب‌های ادبیات آمریکا که در سال‌های ۲۱ و ۲۲ و ۲۳ چاپ شده بود، من از او دانه‌ای یک قران، سی شاهی می‌خریدم. حالا این آقا مجله‌اش شده بود ارگان انتقادی سینمای ایران. اصلاً این بچه‌هایی که آن‌جا می‌نوشتند مگه چند سالشان بود؟

خیلی‌ها هم بودند که نمی‌دانستند چه‌کار بکنند. یکی بود که برادرش آمده بود پیش من کار کنه، بچه‌ی خوب و مؤدبی بود. به عکاسی هم علاقه داشت و ممکن بود توی کار عکاسی و فیلم‌برداری چیزی هم بشود. اما برادرش در مجله به ما فحش می‌داد که این‌ها چه هستند، این پدرسوخته‌ها... برادرش را هم از پیش ما برد بیرون. خوب به‌جهنم. حتی این‌قدر شعور نداشت که آن بدبخت را بذاره چیزی یاد بگیره. حالا تو داری به حرف‌های این آدم‌ها ــ منتقدین! ــ اشاره می‌کنی. منتقدین این‌گونه بودند. منتقدین نه سواد داشتند، نه زبان خارجی می‌دانستند و نه فیلم می‌دیدند. فقط شوق این را داشتند که آرتیست شوند و درباره‌ی سینما چیزی بنویسند. خوب بنویسند، ولی تو به حرف‌های آنها اشاره می‌کنی که آنها این فیلم را قبول نکردند. خوب، قبول نکردند که نکردند. به من چه که قبول نکردند. اصلاً هیچ کس به آنها محل نمی‌ذاشت. اصلاً حرف‌های آنها روی کسانی که فیلم درست می‌کردند، اثری نداشت. چه‌قدر این هوشنگ کاووسی بدبخت مقاله نوشت. خوب، کاووسی مقاله‌های منسجمی هم می‌نوشت. اطلاعات تاریخی سینما را هم جمع کرده بود، فارسی‌اش هم خوب بود و قوه‌ی استدلالش هم بد نبود.

ج ـ خوب این از کجا می‌آمد؟ یعنی تحصیلاتی که کاووسی کرد، به‌دردش نخورد؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ حتماً به‌درد خورد. اما او جنمش را هم داشت. ولی آیا فیلم‌سازی که این چیزها را نخونده، فیلم‌ساز نیست؟ هست، حالا من خودم درباره‌ی همه این اعتبارها دارم شک می‌کنم، نه غفاری، نه من، نه فروغ و نه فریدون رهنما درباره‌ی سینما هیچ نخونده بودیم. تو می‌گویی فلان کس از این مدرسه آمده بیرون، خوب چه‌کار کردند؟ چه فیلم‌های مهمی ساختند؟ حتی آنهایی که توی دستگاه‌هایی کار کردند، مثلاً پیش من کار کرده و اعتبار خودش را در این می‌داند که توی استودیو گلستان کار کرده. خوب کار کرده، اما چیزی یاد گرفته؟ نه. حالا چه‌کار می‌خواد بکنه. اگر دیسیپلین داشته باشه، حتی شعور هم نداشته باشه، خودش را مرتب می‌کنه. بنابراین اصلاً این طبقه‌بندی را بگذار کنار و به نوشته‌هایی که در داخل آن محیط فکری نوشته شده، استدلال نکن. البته تو داری درس می‌خونی. می‌خواهی یک چیزی بنویسی. خوب آزادی. هر کاری می‌خواهی بکنی، بکن؛ ولی پرته. ممکن است در مورد فلان کسی که سابقاً در مجله‌ی ***ستاره سینما*** مقاله می‌نوشته بگی به‌به به‌به، چه‌قدر خوب نوشته و یا برعکس بگی اه اه اه چه‌قدر بد نوشته. اون قوه فهم کافی برای این را ندارد.

می‌تونی مقاله‌هایش را هم بخونی و ببینی که قوه فهم کافی نداشته. حالا اگر قوه فهمش بیشتر شده، چه بهتر؛ اما اگر در همان سطح مانده، به درد تو نمی‌خورد.

ج ـ می‌خواهم یک توضیحی در مورد کاری که شروع کرده‌ام بدهم. من آمدم برای فیلم‌سازان آن دوره، یعنی کسانی که به‌اعتقاد من آغازگران واقعی «موج نو» به‌حساب می‌آیند و ریشه‌ی «موج نو» را در کارهای آنها باید جستجو کرد، یک سری مؤلفه قایل شدم که تقریباً در همه‌ی آن نسلی که شروع به فیلم‌سازی کرد، مشترک بود. هیچ کدام را هم عمده نکردم. مثلاً تحصیل در رشته‌ی سینما و فراگیری علمی و آکادمیک سینما که در مورد برخی از این افراد که در غرب تحصیل کرده بودند و بعد به کشور بازگشتند، صدق می‌کند.

گ ـ هیچ‌کدام ما درس نخوانده بودیم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ فرخ غفاری چه‌طور؟

گ ـ آخه یعنی چه! فرخ غفاری سینما نخونده. غفاری تنها ارتباطی که با سینما داشت و ارتباط خوبی هم بود، این بود که توی سینماتک فرانسه کار می‌کرد، آرشیویست بوده.

ج ـ یعنی تحصیلات سینمایی نداشته؟

گ ـ نه. اصلاً هم‌چنین چیزی نبوده. تحصیلات سینمایی یعنی تماشای فیلم. یکی از اشکالات اساسی آن آقایانی که توی او مجله‌ها می‌نوشتن این بود که اصلاً اروپا نرفته بودند، زبان خارجی نمی‌دانستند و فیلم نبود که ببینند.

ج ـ پس به‌نظر شما فیلم دیدن نوعی آموزش بود؟

گ ـ حتماً این جوری بود. گفتگو نداره. وقتی فیلمی رو تماشا می‌کنی، می‌بینی این کار را کرده. خوب نیست. استفاده نمی‌کنی. خوب هست، برمی‌داری. این هیچ ارتباطی با تحصیلات نداره. اگر آدم باشی تجربه‌ی فکری و ذهنی می‌گیری.

ج ـ شما این را در جای دیگری هم گفتید، در مورد نقش مؤثر کانون فیلمی که غفاری با کمک شما راه انداخته بود.

گ ـ من فقط کمکش کردم.

ج ـ این که شما فیلم‌ها را تهیه می‌کردید و پس از نمایش، نقد و بررسی می‌کردید، خودش یک کارگاه آموزشی بود.

گ ـ حتماً. بعد، این که ما هر دو هفته یک مرتبه، فیلمی به‌زحمت گیر می‌آوردیم.

ج ـ خوب، این هم نوعی تحصیل و آموزش سینما بود. منظور من از تحصیل فقط گرفتن مدرک نیست. این که با آموزش، بینش سینمایی پیدا می‌کردند.

گ ـ بینش سینمایی به سواد مربوط نمی‌شود. من در کانون فیلم فیلم‌های برجسته‌ی سینما را معرفی می‌کردم. آدم دلش می‌سوزد. به یادم هست، داشتم فیلم **هنری پنجم** لارنس اولیویه را توضیح می‌دادم. آن‌جا که سراینده (chorus)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دارد تعریف می‌کند و شکسپیر ۴۰۰ سال پیش می‌گوید: «حال تصور کن... now enteetain conjecture of the time» ، آن‌گاه تمام منظره‌ی اردوگاه را توصیف می‌کند. صدایی که از این‌جا به آن‌جا می‌رود، آدم‌هایی که از این‌جا به آن‌جا می‌روند، قراول‌های هر کدام از خیمه‌ها سرگرم چه‌کاری هستند؛ همه‌ی این‌ها را وصف می‌کند، مثل این که دارد سناریو می‌نویسد. برای من این نمایشنامه، در حقیقت، اولین سناریویی است که در عالم سینما، ۴۰۰ سال قبل از اختراع سینما، نوشته شده است. خودش هم می‌گوید: آیا می‌شود تمام این میدان‌ها، صحراها و دشت‌های وسیع فرانسه را توی این گردی چوبی ــ همان گلوب تیاتر خودش ــ گنجاند؟

من داشتم این‌ها را می‌گفتم که آقایان شروع کردن به هِرهِرهِر خندیدن. اون‌وقت خودشان می‌گفتند ما انتلکتوئل هستیم. اما برای مقاومت در برابر این حرف‌ها، کِرکِر می‌خندیدند. می‌گفتند این حرف‌ها انتلکتوئلی است. یاد نمی‌گیرید؟ به جهنم که یاد نمی‌گیرید. یک آدمی نقاب انداخته، صورتش را هم تو نمی‌بینی، دارد یک چیزهای می‌گوید، خوب گوش کن ببین چه می‌گوید، اگر مزخرف می‌گوید، تو سعی کن این‌جور مزخرف نگویی. اگر درست می‌گوید، از آن یک مقدار درست، استفاده کن. خوب، نمی‌کنی؟ به جهنم. ولی این آقایان منتقدین، داشتند پچ‌پچ و هرهر و کرکر می‌کردند. یک بار هم فیلم **مرد سوم** کارول رید را گیر آورده بودم. از انبار شرکت نفت Anglo Iranian سابق آن را بیرون کشیدم تا در آن‌جا نشان دهم. راجع به این فیلم یک چیز دیگر هم باید بگویم. وقتی این فیلم در فستیوال کان نشان داه شد، منتقدان کمونیست فرانسوی که همه‌ی آنها منتقدان درجه اول سینما بودند، برای خاطر این که نشان بدهند که توی این فیلم چه‌قدر حقه‌بازی هست و آن افسر روسی دارد چه تقلبی می‌کند، همین‌طور به این فیلم فحش خواهر مادر دادند. گفتند که این فیلم ضد سوویتیک (شوروی) هست. منتقد سینما داره به یکی از درجه‌اول‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما فحش می‌ده. من تقریباً و تحقیقاً هیچ فیلمی را سراغ ندارم که به همه‌ی جنبه‌ها توجه داشته باشه و از هر نظر فوق‌العاده باشه. از نظر سناریو، از نظر میزانسن، از هر نظر، این فیلم با یک

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گشادگی سینه ساخته شده. یعنی گراهام گرین آن را نوشته با اورسون ولز که تکه‌ای از گفته‌های خودش را خودش نوشته که از فوق‌العاده‌ترین جمله‌های تاریخ سینماست. آن‌جا که با رفیقش جوزف کاتن او را می‌برند توی اون چرخ گنده توی وین و فقط اوست که فهمیده اورسون ولز نمرده، بلکه برای فرار از تعقیب قضایی، خودش را به مردن زده و گفته‌اند که او مرده و یکی دیگر را به‌جای او خاک کرده‌اند. جوزف کاتن این را فهمیده و اورسون ولز هم فهمیده که رفیقش این را فهمیده. برای همین او را می‌برد آن بالا. می‌خواهد تحریکش کند و او را از آن بالا پرتش کند پایین. فقط در را باز می‌کند و دارد حرف می‌زند. یک جمله‌ی وحشتناک می‌گوید ــ کار اورسون ولز این است که قاچاق پنی‌سیلین می‌کند و حال در اثر این پنی‌سیلین بچه‌ها دارند می‌میرند ــ آدم‌هایی را که آن پایین دارند راه می‌روند، نشان داده و می‌گوید می‌بینی این‌ها چی هستند، مثل مورچه‌اند. چه اشکالی دارد که چند تاشون از بین برن تا تو این‌قدر پول داشته باشی و مالیات هم نخواهی برای اون درآمد بدی. اینو می‌گه و بعد می‌گوید، تاریخ همیشه این شکلی هست. در دوره‌ی رنسانس قتل بود، کشتار بود، تجاوز بود، زنای با محارم بود، همه‌ی این حرف‌ها بود ولی میکل آنژ هم بود. اما ۵۰۰ سال است که در سوئیس دمکراسی هست، چی در آورده از خودش. این ساعت‌هایی که از توش مرغ میاد بیرون می‌گه هوهو، کوکو. من داشتم در مورد این صحنه از فیلم حرف می‌زدم و نقشی که گراهام گرین داشته در نوشتن‌اش، نقشی که اورسون ولز داشته، نقشی که کارول رید داشته به‌عنوان کارگردان. گفتم که این صحنه مثل وقتی است که شیطان عیسی را بالای کوه می‌برد و می‌گوید بیا با من کار کن، من تمام این دنیا را به تو می‌دهم، عیسی قبول نمی‌کند. این درست تکرار همون صحنه است و رستاخیز عیسی در فیلم وقتی است که اورسون ولز که می‌گویند توی قبر رفته، که نرفته، بیرون می‌آید. تمام این‌ها با قصه‌ی عیسی موازی است منتهی به‌شکل وارونه. یعنی به‌جای این که کسی بیاد مردم را نجات بده، آمده پدر مردم را در آورده، اینه و آخرش توی گنداب‌رو است که می‌رود. یعنی به‌جای این که برود به بهشت، می‌رود تو گنداب‌رو. و تازه رفیقش هم درست مثل

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یهودای اسخریوطی انجیل هست. یعنی کسی است که او را لو می‌دهد. او هست که با پلیس می‌سازد و آنها را به آن‌جا می‌برد. اما دوباره همان پیچ‌پیچ و هرهر آقایان منتقد بود که نمی‌خواستند چیزی بشنوند. این حرف من هر چه‌قدر مزخرف باشد، به‌هر حال یک چیز جدیدی است که کسی آمده و فیلم **مرد سوم** را با زندگی عیسی مقایسه کرده و رفتن بالای چرخ را به عروج عیسی تشبیه کرده.

این‌ها منتقدان ما بودند. حالا تو می‌خواهی بر اساس تعریف یا تکذیب آنها از یک فیلم، نتیجه‌گیری کنی.

ج ـ هوشنگ کاووسی چه‌طور؟

گ ـ هوشنگ کاووسی خوب می‌زد. بایست هم می‌زد ولی خوب زدنش هم فایده نداشت، چرا که آن تماشاچی سینمابرو مقاله‌های او را نمی‌خواند. آن کسی هم که پول فیلم را می‌داد، این چیزها را نمی‌خواند و اگر هم می‌دید محل سگ نمی‌ذاشت. او می‌خواست فیلمش را درست کنه و بذاره توی بازار بفروشه، پول در بیاره. کار دیگری نمی‌خواست بکنه و از این حرف‌هایی که کاووسی می‌زد، ککش هم نمی‌گزید. حالا این به خاچیکیان بد می‌گفت، بد بگه، خوب، می‌گفت دیگه. من در یک مورد، حرف‌هامون با کاووسی اختلاف پیدا کرد و آن فیلم **قیصر** کیمیایی بود. من اصلاً کیمیایی را نمی‌شناختم، هیچ وقت. یک روز دخترم آمد گفت بابا پاشو برو این فیلم را که دیروز در اومده تماشا کن. مثل این که انترسان است. من رفتم، دیدم فوق‌العاده است. و چیزی که اصل کاری بود و برای من مهم‌تر از همه بود، روحیه‌ی طغیان و انتقامی بود که در **قیصر** بود. حرف من این بود که این فیلم در آن دنیای وحشتناکی که آن سال‌ها بود، باید راه بیفته. هوشنگ کاووسی به این نکته نمی‌خواست توجه بکنه و می‌خواست فیلم را بکوبه، من قبول نمی‌کردم. می‌گفتم بذار این فیلم ساخته بشه، این فیلم که ساخته بشه و وسعت پیدا کنه و تماشاچی گیر بیاره، اون وقت اون فیلم‌هایی که قبلاً می‌کوفتی، اون‌ها از سکه خواهند افتاد. و همین طور هم بود و فیلم راه افتاد. مردم رفتند طرفش. و آن فیلم‌های دیگر شروع کردند به تق‌تق‌تق افتادن و تقلید از کیمیایی راه افتاد و همین فیلم‌هایی که تو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اسمش را می‌ذاری روشنفکری، ساخته شد. ولی خود کیمیایی چون پایه‌ی محکمی نداشت، بعد از آن فیلم، با تصورات ساده‌لوحانه‌ی خودش، فیلم خاک را درست کرد که من در مقاله‌ی «سیر سقوط یک امکان» در مورد آن نوشتم: «این فیلم در واقع برای همان حد فکری و دنباله همان نوشته‌ها و همان هفته‌نامه‌های پرت آماده گردیده است[1]. بگیر دوره‌ی آن مجله‌ها را بخون، ببین چی می‌گن. یکی از اون‌ها می‌گه: هوشنگ کاووسی مزخرف می‌گه، به‌خاطر این که دروغ می‌گه که دکتره. خوب دروغ بگه، ولی حرفش چیه. فقط فحش می‌دن به کاووسی. اما نمی‌گویند که با کجای حرف‌هایش مخالفند، از نظر تکنیک سینما، از نظر فرم سینما؟

ج ـ یک اتفاق‌نظر در مورد تاریخ شروع جریان «موج نو» سینمای ایران در میان مورخان سینمایی ایران وجود دارد که می‌گویند در اواخر دهه‌ی چهل آغاز شده است، اما اگر به ریشه‌یابی دقیق آن بپردازیم می‌بینیم که نطفه‌های آن در اواخر دهه‌ی سی و اوایل دهه‌ی چهل بسته می‌شود با فیلم‌های مستند و داستانی شما، فرخ غفاری و بعد هم فریدون رهنما... .

گ ـ وقتی که سینمای نو به‌اصطلاح می‌خواست شروع بشه، از سال‌های سی به بعد بخواهی نگاه کنی، فقط یک شاعر تو این مملکت بوده که دید روز داشته و آن نیما بود، کس دیگری نبود. در آن سال‌ها، نصرت رحمانی و مهدی اخوان ثالث آدم‌های اصلی شعر هستند و آن بچه‌های توده‌ای که در درجه‌ی پایین اهمیت قرار دارند مثل سیاوش کسرایی و آدمی که به‌کلی و اصلاً به نیما ارتباطی ندارد و خودش توانایی شعر دارد مثل هوشنگ ابتهاج. حالا در مورد خودم حرف بزنم. تو وقتی قصه «لنگ» رو بخونی که من ۵ سال قبل از سقوط مصدق نوشتم یا «در خم راه» را بخونی، می‌بینی که آن‌چه که در سینمای من هست، توی اون قصه‌ها هست. آن دیدی که من در سینما داشتم، در این قصه‌ها هم وجود دارد. من بر اساس یک الگوی فکری آن قصه‌ها را نوشتم و وقتی ده سال بعد خواستم فیلم بسازم، همان الگو را رشد دادم... .

یک چیزی در مورد کاووسی بگویم. یک فیلمی ساخته بود به‌اسم... .

۱- ابراهیم گلستان، گفته‌ها، ص ۱۳۹ ـ ۱۵۱، نشر ویدا، ۱۳۷۷.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ *خانه کنار دریا*؟

گ ـ بله. ***خانه کنار دریا***. این فیلم نمی‌تونست پرواز بکنه، چون خیلی رمانتیک بود. به هر حال وقتی می‌خواست این فیلم را درست کنه، من گفتم هوشنگ! تمام این استودیو و آدم‌های آن به تو کمک خواهند کرد. همین‌طور هم بود. همین هراند میناسیان که گفتم این‌جا در لندن توی ایلینگ خشک‌شویی داره، گفت آقا این فیلم خوب نیست. من گفتم: هراند! به تو چه که فیلم خوب نیست. کی می‌گه خوب نیست. اگر مطابق ذوقت نیست، بگو مطابق ذوق من نیست. بگذار این فیلم درست بشه، هنوز خیلی مونده که تموم بشه. گفت من توی این چیزی نمی‌بینم. گفتم به تو مربوط نیست چیزی ببینی. من بهش ابزار و لوازم دادم که فیلم درست کنه، خودش مسئول خوبی و بدی فیلمش هست. خوب، کاووسی همه را به‌کارگرفت ولی نمی‌شد و نشد. اگر خیلی بهتر از این هم می‌ساخت، نمی‌شد. رمانتیک‌بازی دوره‌اش تمام شده بود. تو می‌گویی فریدون رهنما! آخه این طفلک چی درست کرده که تو در نوشته‌ات آوردی؟ گفتی رهنما مستند ساخته. کدام مستند؟

ج ـ مستند ***تخت جمشید***... .

گ ـ همین یک دانه کافی بوده، آن هم به این صورت؟

ج ـ نوشتم که می‌خواست شروع کنه. تازه شروع کارش بود پس از بازگشت به ایران.

گ ـ نه. تو دستخوش تمام چاخان‌بازی‌های دیگران و این فرم زبانی که توی نوشته‌های ایرونی هست، هستی. همین طور تعریف‌های بی‌معنی، اصلاً از جلال مقدم یا آربی اُوانسیان و فیلم **چشمه**‌اش اسم نمی‌بری.

ج ـ من دارم بحث تاریخی می‌کنم. دارم راجع به اواخر دهه‌ی سی حرف می‌زنم، تقریباً از ۱۳۳۵ به بعد که سینمای متفاوت ایران با فیلم‌های مستند شما و بعد فروغ شروع می‌شه. مقدم و اُوانسیان دیرتر می‌آیند.

گ ـ سال ۳۵ من اصلاً فروغ را نمی‌شناختم.

ج ـ اما فروغ بلافاصله بعد از شما می‌سازد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ فروغ فقط فیلم ***خانه سیاه است*** را درست کرده.

ج ـ به هر حال، در آن دوره فیلم مهمی است. سوآل من این است که در آن دوره‌ی خاص، جز فیلم‌های شما چند نفر، چه فیلم‌های مهمی خارج از جریان مسلط فیلمفارسی ساخته شده؟

گ ـ جلال مقدم با فرخ غفاری، فیلم ***شب قوزی*** و ***جنوب شهر*** را ساختند. جلال مقدم ***جنوب شهر*** را نوشت.

ج ـ وقتی به غفاری می‌رسم، نقش جلال مقدم را هم می‌گویم.

گ ـ چرا از ابوالقاسم رضایی که فیلم ***خانه خدا*** را ساخت حرف نمی‌زنی؟ اگر راجع به مستند حرف می‌زنی یک آدم‌هایی را اسم می‌بری که مستند نساختند و یک آدم‌هایی را اسم نمی‌بری که مستند ساختند. مثل ابوالقاسم رضایی که پشت سر تمام فیلم‌هایی بود که تو استودیو ایران‌فیلم ساخته می‌شد. آقای غدیری صاحب استودیو بود و این گوبیچند هندوجاه که الان توی لندن با دولت انگلیس هم درافتاده، چون می‌خواست لُرد بشه و نشد و سر گذرنامه‌اش گیر افتاد، پول داد بیست تا فیلم فارسی ساختند. اسمی از این آدم‌ها نمی‌بری.

ج ـ ببینید آقای گلستان! من نمی‌خواهم تاریخچه‌ی سینمای مستند ایران را بنویسم، من دارم سینمای مستند را به‌عنوان یکی از منابع تغذیه‌ی «موج نو» دنبال می‌کنم و فیلم‌سازانی را مورد توجه قرار می‌دهم که با یک پیشینه‌ی مستندسازی وارد جریان فیلم‌سازی داستانی می‌شوند.

گ ـ فرخ غفاری چه فیلم مستندی ساخت؟

ج ـ غفاری فیلم‌های مستند مهمی نساخت، اما به هر حال سابقه‌ی مستندـ سازی دارد و تجربه و دید مستندش را بعداً در فیلم‌های داستانی‌اش به کار می‌گیرد.

گ ـ اصلاً چی ساخت؟ فیلم مستندش چی بود؟

ج ـ بیشتر مستندهای سفارشی بود برای شرکت نفت و سازمان‌های دولتی دیگر.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ برای شرکت نفت؟ چه سالی؟

ج ـ فکر می‌کنم قبل از شما ساخت. مطمئن نیستم.

گ ـ من فیلم‌هایی که برای شرکت‌های عامل نفت ساختم، تا سال ۴۰ تمام شد. دیگه نساختم.

ج ـ فیلم‌های دیگری هم دارد مثل ***گیلگی***، ***سپاه بهداشت*** و فیلمی که برای وزارت صنایع و معادن ساخت. همه‌ی این فیلم‌ها توی کتاب محمدعلی ایثاری[1] آمده.

گ ـ خود ایثاری فیلم‌هایی که برای USIS (سرویس اطلاعاتی ایالات متحده) ساخت، فیلم مستند نبود. فیلم خبری بود. اما رضایی علاوه بر ***خانه خدا***، فیلم مهمی ساخت در مورد آتش‌سوزی چاه نفت که فیلم ***آتش*** من هم در همین باره است. فیلم رضایی از نظر نشان دادن تاکتیک کار مهار آتش‌سوزی چاه نفت، فیلم مهمی است. رضایی مرده، تمام شده. ولی فیلمش، فیلم بسیار مهمی است. من خودم در مونتاژ این فیلم بهش کمک کردم. در ***خانه خدا*** هم بهش کمک کرده بودم. گفتار ***خانه خدا*** را من برایش نوشتم. این فیلم‌های مهم در لیست تو نیست، اما ***گود مقدس*** هست. این که دکومانتر نیست. چیزهایی بود که آقای پهلبد می‌گفت بسازید. یک مشت بچه جغله اطرافش جمع کرده بود و به اون‌ها می‌گفت چکار کنند. اسم اونها را هم حتی نمی‌آوری.

ج ـ به هر حال من در مورد فیلم‌سازانی تحقیق می‌کنم که احتمالاً بر روی فیلم‌سازان نسل بعد «موج نو» اثر می‌گذارند.

گ ـ کدام کار رهنما بر کدام فیلم‌های بعد او اثر کرد؟

ج ـ من این‌ها رو به‌صورت یک مجموعه بررسی می‌کنم. به‌صورت یک جریان تحت عنوان «موج نو».

گ ـ اسم‌گذاری تو به میل خودت که ایجاد جریان نمی‌کند. نمی‌شود اسم هر کس را که دلت خواست بیاوری و اسم هر کس را که یا نخواهی یا ندانی از قلم بیندازی و بعد بگویی «جریان». چه‌طور می‌توانی؟

---

1. M.A.Issari. *Cinema in Iran* . 1900-1979. The Scarecrow Press. 1989.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ جریان «موج نو» ابداع من نیست. اصولاً، من نقش ویژه‌ای برای رهنما یا غفاری قایل نشدم. بلکه آنها را در دل این جریان بررسی می‌کنم.

گ ـ من هم می‌گویم که در دل این جریان آدم‌های دیگری هم بودند که سابقه و مقدار کارشان وسیع‌تر بود. فریدون رهنما، کارمند من بود. دو سال از من حقوق می‌گرفت که یک کاری بکند. من با برادرهاش رفیق بودم و با خودش میانه‌ی خوبی داشتم. اما به‌خاطر مکافات‌های دیگری که با او داشتم، از پهلوی من رفت. اما علاقه‌ام بهش قطع نشد و متأسفم که مرد. در بعضی از مسائل گنگ بود و اشکال اساسی‌اش این بود که حرفش را نمی‌توانست بزند، حرفش را که نمی‌توانست بزند برای اشخاصی که احمق بودند، این حرف‌ها دارای خیلی اهمیت جلوه می‌کرد اما برای اشخاصی که احمق نبودند، این حرف‌ها سردرگم بود، درهم برهم بود. هر جایش هم که اگر معنی داشت، پیچیده و تعویذی بود.

فریدون رهنما باهوش و باشعور بود. ولی مثل آدم باهوشی بود که طلسم می‌نویسد. بعضی‌ها از طلسم حساب می‌برند و طلب علاج می‌کنند، می‌گویند کارمون درست می‌شه، ما این طلسم رو می‌گیریم و ضعفمون خوب خواهد شد. بعضی‌ها می‌گویند عجب طراحی قشنگی هست، آن وقت حسین زنده رودی هم از اون طلسم نقاشی می‌کند و خیلی هم قشنگ از آب درمی‌آد. این خودش یک کاره، اما این حرفی که می‌زنی مال آدم‌هایی است که از گفته‌های مغلق و غیرقابل فهم گنگی مثل فریدون رهنما مبهوت می‌شوند. این درست نیست، باید بازش بکنه، بره داخلش، ببیند در آن چه ارزش‌هایی می‌تواند وجود داشته باشد. این جاست که می‌شود دید فریدون ارزش داره یا نه، اون هست که فریدون جا داره. فریدون اهمیت پیدا می‌کنه. توی مملکت وحشتناک فقیری که بوده، اون اهمیت داره. باید اون را پیدا کرد. بنابراین اگر بتونی این کار را بکنی، حتماً کار خوبی می‌کنی، فوق‌العاده است. من فقط دارم می‌پرسم که کدام کار فریدون رهنما مثلاً در سینماسازی بعدها اثر داشته است؟

ج ـ در شکل‌گیری سینمای آزاد که مؤثر بود.

گ ـ آخه اون چی بود؟ سینمای آزاد چه غلطی می‌کرد؟ چی بود اون

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مزخرفات. هر بچه‌ای که دوربین به دستش بدی که کار نیست. سینمای آزاد، سینمای نصیبی، آیا اصلاً قابل اعتنا هست؟ قابل دیدن هست؟ مطلبی برای گفتن دارد؟ چی داره اون؟ خوب، بالاخره تو آدمی من هم آدم هستم. تو فکر می‌کنی من می‌فهمم، من می‌گویم نمی‌فهمم، تو به من یاد بده کی بود؟ چی بود که نصیبی‌ها درباره‌اش می‌گفتند؟

ج ـ من در مورد ارزش آنها صحبت نمی‌کنم چرا که آنها را ندیده‌ام، ولی این‌طور که شما صحبت می‌کنید، انگار کارهای مهمی نبوده.

گ ـ نه، مزخرف بود. نه این که کار مهمی نبود. دست هر بچه‌ای که دوربین فیلم‌برداری بدهی و بگی زوم کن، زوم می‌کند، دست او نیست. عکس را منعکس می‌کند به آن جایی که فیلم رد می‌شه. فیلم حساس هم توی دوربینه. با دوای شیمیایی هم ظاهر می‌شه. این که نشد فیلم‌سازی. چه‌طور این جوری‌ها، فیلم بود اما فیلم‌هایی که در بازار بود فیلم نبود؟

ج ـ به هر حال یک عده فیلم‌ساز جوان بودند که ایده‌هایی در سر داشتند و می‌خواستند کارهایی بکنند اما این که چه‌قدر موفق بودند یا نه بحث دیگری است.

گ ـ خیلی جوان‌ها بودند که می‌خواستند یک کارهایی بکنند اما وسیله نداشتند. این‌ها خیلی فکر نداشتند، شعور هم به‌اندازه‌ی شورشان نداشتند، مثل دیوانه‌ها. لنگه‌ی این‌ها، آدم‌های با وجدانی بودند که می‌خواستند کار بکنند اما امکانات نداشتند. آدم‌هایی هم بودند که وجدان نداشتند و می‌خواستند منتقد شوند، نقد می‌نوشتند. اینه که وقتی تو بخواهی از فریدون رهنما تعریف بکنی و بگویی که سینمای آزاد نصیبی زیر تأثیر رهنما بود، پدر رهنما را در آوردی. آره، فیلم ***سیاوش در تخت جمشید***، قابل دیدن هست و فکری پشت آن هست که نتونسته درباره، ولی پشت سینمای آزاد آقای فلان این فکر هم نیست. چی می‌گی؟ چرا خودت را اذیت می‌کنی.

ج ـ خوب هر کس به‌اندازه‌ی توان و استعدادش بهره می‌برد. شاید توان و استعداد آنها بیشتر از این نبود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ آدم‌هایی بودند که فیلم درست می‌کردند و توی خونه‌ی خودشون نشون می‌دادند، اون‌وقت تو از این که اون‌ها را ندیدی و این‌ها رو دیدی، این به تو حق نمی‌دهد که از این‌ها تعریف بکنی. توضیح بده که این‌ها چی بودند. این‌ها، هیچ کجا و هیچ وقت نشون داده نشدند.

ج ـ سینمای آزاد بحث من نیست، بحث من «موج نو» ست. اما شما از نقش رهنما و تأثیر او پرسیدید، من سینمای آزاد را مثال آوردم. طبق گفته‌ی آقای نصیبی که از تأثیر رهنما و نقش او در شکل‌گیری سینمای آزاد گفته است، این که خیلی از او یاد گرفته‌اند.

گ ـ خوب چی یاد گرفته‌اند. چیزی یاد نگرفته‌اند. آقای نصیب نصیبی یا بصیر نصیبی، اسمش چیه؟

ج ـ این‌ها دو نفرند.

گ ـ دو نفرند؟

ج ـ برادران نصیبی، بصیر و نصیب[1].

گ ـ این که آلمان هست و سینمای جمهوری اسلامی را با سینمای ریفنشتال مقایسه می‌کند؟

ج ـ منظورتان بصیر نصیبی است؟

گ ـ فیلم‌های ریفنشتال دو تا از بهترین دکومانترهای دنیاست؛ ***پیروزی اراده*** و ***المپیاد ۳۶***.

ج ـ بصیر معتقد است فیلم‌هایی که امروز در ایران ساخته می‌شوند و در جشنواره‌های دنیا جایزه می‌گیرند، بیشتر فیلم‌های تبلیغاتی‌اند و به‌نفع رژیم ساخته شده‌اند. او غالب این فیلم سازان را مشاطه گران جمهوری اسلامی می‌داند. در حالی که فیلم‌های کیارستمی، نه‌تنها اصلاً تبلیغاتی نیست و پروپاگاند نمی‌کند، بلکه نمونه‌های هوشمندانه‌ای از هنر سینما است.

گ ـ واضحه، تازه تبلیغاتی باشه. اصلاً به‌نفع جمهوری اسلامی باشه. تو

---

۱. این گفتگو، قبل از مرگ تلخ و نابهنگام نصیب نصیبی، صورت گرفته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

راجع به چی حرف می‌زنی، راجع به ضدیت با جمهوری اسلامی یا راجع به هنر سینما؟ می‌خواهم بپرسم که آیا فیلم‌های ریفنشتال را دیده‌ای؟

ج ـ بله. هر دو را دیده‌ام. هم ***پیروزی اراده*** و هم ***المپیاد*** را. شاهکارند.

گ ـ شاهکاره؟ اصلاً نظیر نداره. فوق‌العاده است. فیلم هیتلری هم هست. یا فیلم‌هایی که آیزنشتین یا پودوفکین ساخت. زمانی بود که هنوز دستگاه استالین راه نیفتاده بود، گول خورد و رفت اون فیلم‌ها رو درست کرد. مگه اون‌ها شاهکار نیست؟ حتماً هست. در زمان کمونیستم هم ساخته شده، حرف نداره.

فرخ غفاری، شب قوزی و رئالیسم

ج ـ فکر می‌کنم این نوع نگاه شما به سینما برمی‌گردد به همان تعریفی که از فرم دارید و رویش تأکید هم می‌کنید.

گ ـ اگر فرم نباشد هیچ ایده‌ای هنر نمی‌شود. خوب، برگردیم سر بحث اصلی‌مان. گفتم کدام یک از فیلم‌های فریدون رهنما یک خلق رئالیستی با تکیه بر ارزش‌های فرهنگ ایران بود؟ یا طفلکی فروغ یا غفاری بر کدام فیلم بعدی اثر گذاشته‌اند؟ ببین، من نمی‌خواهم تخطئه کنم. فقط نمی‌دانم کدام یک از فیلم‌سازان نسل بعدی از غفاری الهام گرفتند و فیلم ساختند؟ اصلاً چرا الهام؟ کدام الهام؟ غفاری با کانون فیلم و این وابستگی مداومش به فیلم، بیشتر به فیلم ایرانی کمک کرده است. به فیلم ساختن‌اش مربوط نیست.

ج ـ غفاری دیدگاهش این بود که بین سینمای هنری و سینمای فارسی که سینمای مسلط و رایج بود، یک تفاهم و سازش ایجاد کند. او به‌دنبال ایجاد یک نوع سینمای ملی بود.

گ ـ این یک تئوری شخصیه. راجع به فرم فیلم ساختن‌اش برایم حرف بزن. اولاً فیلم **شب *قوزی*** که غفاری ساخته اصلاً پرته. از یک قصه ***هزار و یک شب*** گرفته اما کجاش به فیلم‌های بعدی ارتباط داره؟

ج ـ رئالیسمی که در آن هست، هر چند خام و ناپخته است اما در فیلم‌های نسل بعد به شکل پخته‌ترش ظاهر می‌شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ توی فیلم‌های سیامک یاسمی هم این رئالیسم وجود داره. مثلاً ***گنج قارون*** رئالیست نیست یا تمام فیلم‌هایی که سیامک یاسمی یا دکتر کوشان یا مجید محسنی ساخته‌اند، رئالیستی نیست؟ ***بلبل مزرعه***، رئالیستی نیست؟

ج ـ تا رئالیسم را چی بدانیم، لازم است که در مورد رئالیسم شما توضیح بدهید.

گ ـ من ادعایی ندارم. تو می‌گی که... .

ج ـ شما تعریف‌تان را از رئالیسم بدهید تا من بگویم که این‌ها رئالیستی هست یا نه؟

گ ـ چه چیزی در فیلم غفاری هست که آن را رئالیستی می‌کند و فیلم مجید محسنی را از رئالیسم جدا می‌کند.

ج ـ اگر برای رئالیسم خصوصیاتی قایل باشیم که... .

گ ـ جواب منو بده.

ج ـ این که به آدم‌های جامعه نزدیک‌تره. آدم هایش یک‌بعدی نیستند، قابل باورند، نسبت به ***گنج قارون*** که همه چیز اغراق‌آمیزه. همه خوبند یا بدند. سیاه یا سفیدند.

گ ـ مجید محسنی اغراق داره؟

ج ـ بله، در محسنی هم اغراق وجود داره. در واقع محسنی شخصیت نمی‌سازه. آدم‌هایش بیشتر تیپ‌های اجتماعی‌اند، ولی غفاری و شما سعی کرده‌اید شخصیت درست کنید.

گ ـ اگر تیپ‌های اجتماعی رو بیاره، این غیررئالیستی می‌شه؟

ج ـ فکر می‌کنم این طور باشه. اگر تیپ‌سازی کنیم با رئالیسم جور در نمی‌آید. رئالیسم، شخصیت‌های جاندار و محکمی می‌خواهد که در آنها نیست، در آن نوع فیلم‌ها نیست.

گ ـ اون وقت شخصیت فیلم غفاری جون‌دار هست؟

ج ـ نه به آن حدی که لازم است. اما چون آغازگر هست، اهمیت دارد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چون شروع هست، مهم است. اگر غفاری این فیلم را در دهه‌ی هفتاد (میلادی) می‌ساخت، اصلاً فیلم مهمی نبود. ولی چون در اوایل دهه‌ی شصت ساخت، اهمیت دارد. من در مقطع خاص تاریخی‌اش صحبت می‌کنم.

ببینید آقای گلستان، نزدیک به نیم‌قرن از عمر فعایت‌های شما می‌گذرد و هنوز یک کتاب به‌طور مشخص درباره‌ی شما یا غفاری نداریم. وقتی من می‌نویسم کمبود منابع یا فقدان اطلاعات، منظورم این است. وقتی به استاد راهنمایم گفتم هیچ کتابی درباره‌ی شما و فیلم‌های شما، نه‌تنها به‌زبان انگلیسی بلکه حتی به‌فارسی نیز، وجود ندارد، باور نکرد. گفت چه‌طور آدم مهمی است که کتابی درباره‌ی او نوشته نشده. چون این‌جا درباره‌ی یک فیلم‌ساز مهم صدها کتاب و منبع وجود دارد.

گ ـ عوضش برای فلان چرتقوز هست. فکر می‌کنی چه کسی می‌توانست کتاب‌نویس باشد درباره‌ی من یا فرخ. مقاله‌های خام و بچه‌گانه‌ی کسانی را که در مجله‌های مختلف درباره‌ی فیلم‌ها می‌نوشتند بیار تا ببینی که توان نوشتن وجود نداشت. تقلید از دیگران کردن یا جمله‌های نثر را فرض کنیم محکم نوشتن، مقاله‌ی خوب نوشتن نیست. انتقاد با انشای فارسی فرق دارد.

ج ـ بنابراین من درباره‌ی دوره‌ای از سینمای ایران تحقیق می‌کنم که زوایای تاریک و مبهم بسیاری دارد. دوره‌ای که کم‌ترین صحبت درباره‌اش شده و کم‌ترین منابع در مورد آن وجود دارد؛ چه به‌فارسی و چه به‌انگلیسی، و این رنج‌آور است. شما می‌گویید چرا به نشریات قدیمی و نوشته‌های آن دوره مراجعه و استناد می‌کنی. خوب، چاره‌ای ندارم. باید در میان همان ورق‌ـپاره‌ها جست‌وجو کنم تا اطلاعات به دست بیاورم.

گ ـ حتماً باید این کار را بکنی. اصلاً عیب نمی‌بینم. من می‌گویم چرا در قالب آنها اسیری. چرا از ترمینولوژی آنها استفاده می‌کنی. چرا درباره‌ی همان‌ها و نویسنده‌هاشان فکر نمی‌کنی و نمی‌نویسی؟

ج ـ این طور نیست. من به دیدگاه شمیم بهار و دیگران که ***خانه سیاه است***، ***خشت و آینه*** و ***شب قوزی*** را سینما نمی‌دانند و از آن انتقاد می‌کنند، معترضم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ همه گفتند. حتی شاملو گفت که تمام عیب‌هایی که از فیلم‌های دیگران گرفتم، پس می‌گیرم. فقط یک فیلم خیلی مزخرف بود و آن، فیلم ***خشت و آینه*** بود. این جاودانه ابرمرد ادبیات معاصر ایران بود که شعر نمی‌فهمید. نقطه‌گذاری هم نمی‌فهمید و شاید خیلی چیزهای دیگه هم نمی‌فهمید.

ج ـ من در مورد شعرش حرف نمی‌زنم چون صاحب‌نظر نیستم، اگر چه برخی از آنها را هم دوست دارم اما می‌دانم که درک عمیقی از سینما نداشت وگرنه آن فیلم‌ها را نمی‌ساخت و آن فیلمنامه‌ها را نمی‌نوشت.

گ ـ من درباره‌ی شعرش صاحب‌نظر هستم. وقتی مُرد، شعرش هم تمام شد.

ج ـ در مورد منتقدان آن دوره، متأسفانه باید بگویم که علی‌رغم ادعای روشنفکری و علی‌رغم این که سنگ سینمای هنری یا روشنفکری را به سینه می‌زنند ـ البته از این اصطلاح بیشتر به‌عنوان دشنام استفاده کرده‌اند ـ وقتی به فیلم‌های شما یا غفاری یا فروغ می‌رسند، آنها را به‌عنوان فیلم‌های روشنفکری می‌کوبند و به آنها حمله می‌کنند.

گ ـ ببین، الان که من و تو راجع به هم حرف می‌زنیم، تو نمی‌دانی که چه گروه انبوهی از میکرب‌ها در تن تو و در تن من مشغول آزار ما هستند، بدون این که ما ملتفت باشیم. تمام ناخوشی‌ها، کار خودشان را می‌کنند. اون هم این شکلی است. خوب، بکوبند. من که فیلم‌هایم را ساختم، کتاب‌هایم را هم نوشتم، الان هم سه تا کتاب زیر چاپ دارم، می‌خواهم ببینم کوفتن یعنی چه، توی این خونه هم که خیلی گنده هست، نشسته‌ام، گردش و سینما هم می‌روم. همه‌ی کتاب‌های من هم تهرونه. این‌جا هم ششصد صفحه CD هست که وقت نمی‌کنم جوری که دلم می‌خواهد استفاده کنم. آرزوم اینه که می‌شد کتاب‌هایی را که خوندم، بتونم دو مرتبه بخونم. نه این که این کتاب‌هایی را که نخوندم و نه این‌هایی را که داره در می‌آد. و وقت این دیگه نخواهد بود. وقت این را ندارم. من اگر که ۱۰ سال دیگر عمر کنم و با کمال پررویی بشم ۹۰ ساله، طبیعی است که دیگه اصلاً... کوبیدن چیه؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ببین، در سینمای سال‌های شصت (میلادی) حتی درس‌خونده‌های ایدِک[1] هم به‌درد نمی‌خورند. یکی‌اش میرصمدزاده بود که الان نمی‌دانم کجاست؟ آمد، دو سال هم برای من کار کرد اما در واقع هیچ کاری نتونست بکنه. عین فریدون رهنما که هیچ کاری نتونست بکنه. می‌خواستم برم خارک، فریدون را هم بردم که فیلمی از بشکه‌سازی بردارد. سه روز هم آبادان بودیم. گفتم شروع کن. گفت ببین، امروز نمی‌تونم، باشه فردا. فردا می‌شد، می‌گفت می‌خوام برم کسی رو تو خرمشهر ببینم. گفتم آقا اومدیم این‌جا خرج هتل و هواپیما دادیم، نمی‌تونی بری خرمشهر. قبول نکرد. گفت امروز می‌رم، فردا شروع می‌کنم. دیدم نمی‌تونه. گفتم فریدون جان من کار دارم و می‌خوام برم. فیلم خارکم مونده. باید برم دنبال اون. خیلی خوب، هیچی، فراموش کن. خودم شروع کردم. فقط یک بعدازظهر روی آن فیلم که این همه برایش صبر کردم، وقت گذاشتم و فیلم را ساختم. یک فیلم ده دقیقه‌ای است. بعد آمدم ارکستر فیلارمونیک تهران را هم اجاره کردم که رئیس‌اش یک اتریشی بود. اسمش را هم فراموش کردم. اولِ فیلم هست. توی مجموعه‌ی «چشم‌انداز». گفتم: بیا برای این فیلم موزیک درست کن. هشت هزار تومان هم بهش دادم. موزیک هم ساخت. دیدم خیلی بده. اصلاً با فیلم نمی‌خونه. گفتم چکار کنم. حالا داره مهلت تمام می‌شه. صحنه‌ای در فیلم هست که دارند بشکه درست می‌کنند. فرستادم یک ورق آهن سفید خریدند، آوردند. یک چکش چوبی هم از آنهایی که روی آهن می‌زنند تا صاف بشه گرفتم دستم. فیلم را نشون می‌دادند و همراه آن عکس‌های روی پرده، خودم چکش را برداشتم و دنگ دنگ به آهن زدم. یه آهنگی هم بهش دادم. تق، تتق، تق، تتق. این شد موزیک فیلم. فیلم هم درآمد و از نظر تجاری موفق‌ترین فیلمی بود که من درست کرده بودم. پانصد نسخه از فیلم را من فروختم. تمام شرکت‌های نفت خریدند.

ج ـ اسمش چی بود؟

گ ـ توی اون مجموعه‌ی چشم‌اندازهاست. یکی از همان‌هاست. هیچ

---

۱. نام یک مدرسه‌ی سینمایی در پاریس است

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کدومش رو هم من ندارم. تمام این چشم‌اندازها، سیاه‌مشق‌هایی بودند برای ***موج و مرجان و خارا***. در ***موج و مرجان و خارا*** هم مشکلات زیادی داشتم. سوار هلی‌کوپتر شده بودم و از خط سیر لوله‌ی نفت فیلم‌برداری می‌کردم. دیدم هلی‌کوپتر صاف حرکت نمی‌کند و ریپ داره عکس تکان می‌خوره. توی مونتاژ درستش کردم. با گذاشتن یک رنگ ایرانی که تکان‌های هلی‌کوپتر را تبدیل کرد به تکان‌ها در یک رقص و با ریتم این آهنگ ایرانی، حرکت‌های هلی‌کوپتر را تطبیق و توجیه کردم برای چشم تماشاگر. فکر باید کار کنه. فکر باید باشه تا کار بکنه. در همین فیلم، صحنه‌ای هست که خاطره‌اش وحشتناک است. توی هلی‌کوپتر بودم و خودم فیلم برمی‌داشتم. برای این که عکسم توی حباب شیشه‌ای جلوی هلی‌کوپتر نیفته، خوب هر کاری می‌کردم عکسم اون تو بود، پرت بود دیگه. می‌رفتم جلو، جا نبود. برای این که جلوتر بروم، دوربینم را چسبانده بودم به آن شیشه‌ی حبابی جلوی هلی‌کوپتر. یک مرتبه وارد تنگه‌ای شدیم. تنگه‌ی بی‌بی حکیمه بعد از گچ‌ساران توی راه گناوه. آن جایی که رودخانه‌های ماقبل تاریخ همین‌طور آمدند و شستند و بردند. مثل گراند کنیون آمریکا، طبقه طبقه. پانصد متر. در طی میلیون‌ها سال، کوه بریده شده و طبقات رسوبی رنگارنگ همین طور پیداست. از وسط این تنگه رد می‌شدیم. در این دالان باد تندی که می‌آمد، دَرِ هلی‌کوپتر را که متأسفانه قفل نشده بود از جا کند و با خود برد و من می‌دیدم که دَر، همان‌طور اسلوموشن به پایین، به قعر دره می‌رفت. من هم کمربندم را بسته بودم وگرنه منو مکیده بود بیرون. نشستم سرجایم و محکم خودم را گرفتم که پرت نشم پایین. ولی هلی‌کوپتر از بغل دیوارهای سنگی می‌گذشت. اگر دستت را بیرون می‌آوردی به کوه می‌خورد. خیلی وحشتناک بود. یه بابای هلندی هم همراه من اومده بود به‌عنوان راهنمای فنی. این بدبخت مادر مرده اصلاً ریده بود به خودش. از این اتفاقات می‌افتاد. حالا اون بره بگه که این فیلم نیست. خوب نیست. به جهنم که نیست. ولی ما لذت ساختن این فیلم را بردیم. شب آخری که لوله‌کشی زیر دریا تمام شده بود من بیشتر از ۴۸ ساعت نخوابیده بودم و داشتم کار می‌کردم. اون کشتی که داشت این لوله را می‌کشید، رسید به خشکی ما آمدیم پایین.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تمام شد. حالا شب شده و هوا تاریک شده و ما دیگه می‌خواهیم بخوابیم. هیچی هم نبود که ما را ببره به خارک. ما تو ساحل گناوه بودیم و اون جا هم خارگو بود و کسی هم نبود که ما را برگردونه، به خارگو به چادرهای خواب. من هم دیگه داشتم از حال می‌رفتم، گفتم من همین جوری می‌خوابم. خوب، هوا سرد بود. آخر پاییز بود. رفتم پایین توی اون خن کشتی. اون جایی که آب می‌کنند توش تا روی دریا سبک نباشه که تکون بخوره. حالا آب‌هارو خالی کرده بودند، مرطوب و وحشتناک، من هم خسته، نه تشک هست و نه رختخواب. خوابیدم اون گوشه. همان شبی بود که شهبانو فرح می‌خواست با شاه عروسی کنه. شب از زور سرما و پادرد بیدار شدم. نمی‌تونستم بخوابم. حالا اون بره بگه بله انگلیسی‌ها پول دادند این فیلم رو ساختند. پول دادند به گلستان. پول چی دادند. آخه من سر ***موج و مرجان و خارا*** یک دعوای ده ماهه با کنسرسیوم داشتم. دعوای حقوقی و کار به عدلیه کشید. رئیس اداره‌ی حقوقی شرکت نفت هم رفیق نزدیک من بود. اما، اون هم برضد من رأی داد. من هم مقاومت کردم و گفتم می‌روم دادگاه و تا دروازه‌ی دادگاه که رفتم آنها دیدند که نمی‌شود. رئیس شرکت آمد و جلسه‌ای درست کردند و تمام پرونده‌ها را آوردند و دیدند یک ذره از حرف‌های من ناقص نیست و همه‌اش درست هست. تنها چیزی که باقی مانده بود این بود که این مرتیکه با من لج بود. گفت گلستان اسم ما را اول فیلم ننوشته و در تمام طول فیلم از ما اسمی نیاورده. هیچ اشاره‌ای هم به ما نکرده. گفتم بگو فیلم را بیاورند. گفتند وسیله نداریم فیلم را تماشا کنیم. رئیس کنسرسیوم گفت همان‌جا وسیله دارند، بگو تماشا کنند و به من خبر بدن هست یا نیست. همه چی بود. نوشته شده بود به‌سفارش شرکت عامل نفت. دیگه چی می‌خواهید. و ما بردیم و قضیه تمام شد. پول ما را هم که مرتیکه می‌خواست بخوره و نده هم ناچار شدند که بدهند. خیلی راحت. بحث هم نکردیم. یک مقدار هم بهشان بخشیدیم و آمدیم بیرون. بعدش هم خواهر و مادر آن مرتیکه از آن حرف‌ها شد، عجیب و غریب. فیلم را بردم فستیوال ونیز. آن جا هم بدبختی داشتیم. فیلم را به چهار حلقه تقسیم کرده بودیم و روی حلقه‌ها به‌ترتیب نوشته بودیم. 1A-1B-2A-2B و قرار بود که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حلقه‌ها بیست دقیقه به بیست دقیقه توی دستگاه آپارات جا بگیره. آپاراتچی اشتباه گذاشته بود. یعنی بعد از حلقه 1A حلقه 2A را گذاشته بود، یعنی از پرده‌ی اول رفت پرده سوم. من دادم درآمد. صدای فیلم را بسته بودند، چون به ایتالیایی دوبله نکرده بودم و زیرنویس هم نداشت و در فستیوال برای نمایش فیلم‌ها باید یا زیرنویس می‌گذاشتی یا دوبله کرده بودی. وقت این کارها نبود. یک نفر هم موقع نمایش، فیلم را هم‌زمان به‌زبان ایتالیایی ترجمه می‌کرد برای آنها که توی سالن بودند. تمام زیبایی فیلم به آن صداهایش بود که از بین رفته بود. همان وقت مهدی سمیعی از تهران تلگراف زد به من در ونیز که این فیلم را پس بگیر. این‌ها می‌گویند بدون اجازه‌ی ما فیلم را برده ونیز و می‌گویند این یک نوع دزدی است و می‌خواهند علیه تو اقدام کنند، اما دیگر دیر بود. من واقعاً این کار را نمی‌کردم. کله‌ی پدرشون. هر گهی می‌خواهند بخورند. اونا فهمیده بودند. آسوشیتدپرس از ونیز خبر داده بود که این فیلم از ایران هست.

سنت و مدرنیسم

ج ـ یکی از بحث‌هایی که در دهه‌ی چهل میان نویسندگان و روشنفکران ایران مطرح است، بحث سنت و مدرنیسم در ایران است و واکنشی که از سوی جامعه نسبت به پروژه‌ی مدرن‌سازی جامعه از سوی شاه (مدرنیسم آمرانه) صورت می‌گیرد. این تضاد بین سنت و مدرنیسم را شما چگونه ارزیابی می‌کنید؟

گ ـ این حرف‌هایی است که فرنگی‌ها می‌زدند. کجا بین سنت و مدرنیسم تضاد بود. مملکت داشت با سرعت تکان می‌خورد و عوض می‌شد. تو در نوشته‌ات شروع کردی به حرف‌های فحش خواهر و مادر که به شاه می‌دهند. ولی تو اصلاً اعتبار این کار را وقتی می‌گویی که جامعه از فئودالیته به سمت بورژوازی کمپرادور ـ از این لغت کمپرادور هم خفقون گرفتیم دیگه ـ حرکت می‌کرد، خدشه‌دار کردی. اگر می‌خواهی یک مقدار فهم سیاسی، اجتماعی، اقتصادی پیدا کنی باید به مقدمه‌ای که علینقی عالیخانی برای کتاب ***یادداشت‌های علم*** نوشته، مراجعه کنی. نمی‌دانم به فارسی ترجمه شده یا نه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

من انگلیسی‌اش را خوندم. بخون، تا ببینی چه خبر بود. تو نمی‌تونی یک جا فحش خواهر و مادر بدی، بعد بگی اگر جامعه عوض شد و فرق پیدا کرد، فرق پیدا کرد. دیگه نمی‌تونی بعدش هم فحش خواهر و مادر بدی. تکیه می‌کنی روی دیکتاتوری و فلان فلان. در داخل اون دیکتاتوری، اتفاق‌های انترسانی هم می‌افتاد، یعنی دولت، قدرت کنترل همه چیز را نداشت. به فکرش نمی‌رسید. حتی وقتی من فیلم ***اسرار گنج درّهٔ جنّی*** را نشان دادم، تمام زعمای قوم که تماشا کردند نفهمیدند که این چی هست. چون امکان فهم‌شون در این رشته نبود.

ج ـ در فیلم ***اسرار گنج درّهٔ جنّی*** لبه‌ی تیز حمله‌ی شما متوجه چیست؟
گ ـ تو فکر می‌کنی چیست؟

ج ـ من فکر می‌کنم شبه‌مدرنیسم شاه باشد.
گ ـ نه. اصلاً. من اصلاً راجع به وضع وحشتناک و دزدی و فسادی که وجود داشت حرف زده‌ام. دونه دونه آدم‌ها نمونه‌ی یک گرایش در اجتماع هستند. هیچ کدامشان الکی برای هرهر خندیدن آن جا نیستند. من با مدرنیسم مخالف باشم؟ مگه احمقم.

ج ـ نه با مدرنیسم... .
گ ـ پس چی؟

ج ـ با مدرنیسم آمرانه‌ای که داره از بالا دیکته می‌شه، نه مدرنیسم واقعی.
گ ـ چه فرقی می‌کنه؟ تو، توی کلیشه‌های خالی گیر کردی و آنها را تکرار می‌کنی. مدرنیسم هیچ وقت از ضعف نمی‌آد. پایین وضع ملت وحشتناکه. تمام کارهایی که در دوره‌ی رضاشاه انجام گرفت، و به‌زور رضاشاه بود، از فکر داور و تیمورتاش بود و مملکت یک مرتبه جلو افتاد. تمام آن چه در دوره‌ی رضاشاه اتفاق افتاد البته از بالا بود. خوب، توی طبقه‌ی بالا، دزد و حقه‌باز هم فراوان بود ولی آدم‌هایی هم بودند که طراحی می‌کردند. یگانه بود. عالیخانی بود، روحانی بود، مهدی سمیعی بود، اصفیا بود، خردجو بود. تمام این‌ها که کارهای اساسی می‌کردند. اما تو همین‌طوری می‌گی دیکتاتوری بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

من خودم بیشتر از هر کسی ضربه دیدم. تمام امکانات فکری و مادی‌ام در آن دوره از بین رفت. می‌کوفتم، می‌کوفتم. سوراخ نمی‌شد. وقتی فیلمی درست می‌کردم، آن فیلم نشان داده نمی‌شد. از این بدتر برای من چی می‌تونست باشه؟ بنابراین من از آن دوره طرفداری نمی‌کنم. ولی یعنی چی که دیکتاتوری بود؟

ج ـ این که نگذارند شما کارتان را بکنید. به‌عنوان یک فیلم‌ساز. به‌عنوان یک هنرمند؛ و جلو کارتان را می‌گرفتند. سانسوری که حاکم بود.

گ ـ آره، این فساد بود. این نفهمی و پتیاره بودن امثال پهلبد بود. ولی من کارم را کردم. جلوی کارم را گرفتند. این همیشه هست. وقتی برخورد (clash) هست، برخورد هست. تو نمی‌تونی بگی آقا من رفتم جنگ، و نباید آسیبی ببینم. این نشد که. می‌خواهی بری جنگ، احتمالاً کشته هم می‌شوی.

ج ـ به هر حال شما اپوزیسیون حکومت بودید یا نبودید؟

گ ـ آن‌موقع اپوزیسیونی وجود نداشت. من با مجاهدین و فلان و از این حرف‌ها نبودم. کاری هم به کارشون نداشتم. به‌خاطر این که قضیه‌ی آنها اصلاً پرت بود.

ج ـ یعنی مستقل بودید.

گ ـ واضحه که مستقل بودم. ولی این دلیل نمی‌شه.

ج ـ منتقد حکومت بودید یا نبودید؟

گ ـ آدم باید همیشه منتقد باشد. گفت که من هیچ باشم اگر که کریتیکال نباشم. این جمله‌ی شکسپیر است از زبان یاگو. من الان دارم با تو گفتگو می‌کنم اما تو مقاومت می‌کنی که کریتیکال نباشی. تو می‌گی اون دوره دیکتاـ توری بود، خوب اثبات شیء نفی ماعدی نمی‌کند. اما معنی‌اش چیه؟ یعنی اگر آن دوره نبود بهتر بود. اگر آن دوره نبود، بسیاری از کارها اتفاق نمی‌افتاد. اگر آن دوره نبود، عراق حمله می‌کرد به ایران، تمام آن پول‌های بی‌خودی که خرج ارتش و غیره کردند، آدم به‌اندازه‌ی کافی درست نکردند. فراموش نکن که هوانیروزی‌هایی که آمدند، آنها بودند که سست شدن نظامی را در لحظه‌ی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انقلاب به وجود آوردند که انقلاب توانست پیش ببرد. آنها حاصل دوره‌ی دیکتاتوری بودند. آنها حاصل دوره‌ی تحول مدرنیسم بودند. تو هیچ نمی‌تونی با مدرنیسم مخالف باشی. اگر استالین به‌زور دگنک روسیه را صنعتی نکرده بود، چه طوری می‌تونست مقاومت کنه؟ این فکر ساده‌لوحانه است. واضحه که دیکتاتوری بود. یعنی دیکتاتوری این بود که اگر هر کس که دُم گاو دستش نبود، می‌گفت آه آه چه بده. هر کس دم گاو دستش بود می‌گفت به‌به چه خوبه. این غلطه. دُم گاو باید دست هر دو طرف باشد.

ج ـ من می‌خواهم یک توضیحی بدهم راجع به گفتمان نقدی که در آن دوره وجود دارد و سردمدارش اگر قبول کنیم آل‌احمد بود با **غرب‌زدگی**‌اش.

گ ـ این حرف احمقانه است. چرا مزخرف می‌گی عزیز من.

ج ـ من بر اساس آن‌چه وجود دارد حرف می‌زنم.

گ ـ نقد اصلاً سردمدارش آل‌احمد نبود. در داخل دستگاه آدم‌ها نقدهای اساسی‌تری می‌کردند.

ج ـ من می‌خواستم درباره‌ی **غرب‌زدگی** آل‌احمد صحبت کنیم، اگر دوست ندارید ادامه ندهیم.

گ ـ دوست ندارم؟ دلم می‌سوزه آدم این‌طوری نشسته راجع به کتاب حرف می‌زنه مزخرف بگه. آل‌احمد توی این کتاب فحش می‌ده به آنهایی که چاه عمیق می‌زنند، که آب زمین را می‌دزدند. خوب، آب زمین برای این است که زراعت بشه. این زمین برای این همه آدم آب نداره. باید چاه زد رفت پایین‌تر از زیرترش آب درآورد. حالا می‌گه این سد دِزی که ساختند برای اینه که تلمبه‌های فلان کشور را وارد بکنند. اولاً سد برای تلمبه وارد کردن نیست. اما وقتی نمی‌تونی تلمبه درست کنی، خوب باید وارد کنی. اگر تلمبه وارد نکنی چه‌طوری آب را در می‌آوری؟ اشکال کار سر این فکر نیم پخته‌هاست که گفته می‌شود و نیم‌پخته‌ها هم این فکرها را قبول می‌کنند. من واقعاً وقت ندارم سر این مسئله حرف بزنم. دلم برای مملکت و مردم می‌سوزد و به‌حال جوان‌هایی که انرژی‌شان به همین ترتیب هدر می‌رود. اثری که کتاب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

غرب‌زدگی در ایران گذاشته، بسیار بسیار منفی بود. از پایین مقاومت می‌کنی که چی؟ از پایین چی رو می‌خواهی درست کنی؟ آل‌احمد نزدیک‌ترین دوست من بود. این آدم برای این که این کتاب را دربیاره، تو نمی‌دانی چه کار کرد. من می‌دانم. نمی‌خواهم این حرف‌ها را این‌جا بزنم. این‌ها باید یک جای دیگه زده بشه تا آدم‌هایی که می‌شنوند بتونند دنبال حرف را بگیرند. آل‌احمد یک عمر به یارشاطر فحش می‌داد، آخر رفت برای یارشاطر کتاب ترجمه کرد. کتابی که از اول تا آخرش غلط بود و حسن هنرمندی در ده شماره روزنامه‌ی اطلاعات نوشت که ای آقا این بابا سواد نداره و غلط‌های ترجمه‌ای کتاب را گرفت و آقای یارشاطر که یک عمر از آل‌احمد فحش خورده بود، وقت را غنیمت شمرد و اعلام کرد که آقا ما متأسفیم که این کتاب را چاپ کردیم. ما این کتاب را جمع می‌کنیم و ترجمه‌ی دیگری از آن را چاپ می‌کنیم. این مربوط به سه چهار سال قبل از مرگ آل‌احمد بود. منطقی در این کار نیست. یا این که برود پیش معینیان و بگه من می‌خوام برنامه‌ی رادیویی درست کنم، او هم قبول کنه و بگه که ما به نویسنده‌ی رادیو احتیاج داریم بعد آل‌احمد بگه که شما به مستعان چه‌قدر می‌دید و معینیان می‌گه یعنی چه؟ و آل‌احمد می‌گه که هر قدر به مستعان می‌دید، من هم حداقل همان را می‌خوام. معینیان می‌گه آقا این حرف چیه. سیستم پرداخت پول ما به اشخاص ارتباط نداره. یه رقمی بهت می‌دیم و به شما مزیتی نمی‌دهیم. می‌گه آقا نمی‌خوام. این‌ها را تو نمی‌دانی. ببین فحش خواهر و مادر هم به من داده. چی گفته یا برای چی گفته، من نمی‌دونم. و توی اون کتاب ***یک چاه و دو چاله***اش به من فحش می‌ده. نمی‌دونم برای چی داره فحش می‌ده. در عین حال که داره فحش می‌ده و اون چیزها را می‌نویسه، در همان حال مرا قیم خودش می‌کنه و این از یک عدم تعادل فکری حکایت می‌کنه. تو اگر به من بد می‌گی و می‌گی من آدم بی‌شرف و پستی هستم، چرا وصیت می‌کنی که من وصی اموال تو باشم. آن‌وقت سیمین (دانشور) پا شده و اومده وصیت‌نامه را آورده برای من با شمس آل‌احمد و اون یارو اسلام کاظمیه. تو ببین رفیق‌هاش آخر سر کی‌ها بودند. این‌ها شب اومدند خونه‌ی من که این وصیت‌نامه‌ی آل‌احمد است. سیمین را از بچه‌گی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شناختم. پدرش، دکتر خانواده‌ی ما بود. برادراش هم‌کلاس من بودند. با همه علاقه و محبتی که به او داشتم، ناچار شدم جواب رد بدهم. این طوری بود قضیه، آل‌احمد اپوزیسیون نبود. چیزی نمی‌گفت، کاری نمی‌کرد. حبس رفت؟ شکنجه دید؟ دعوتش می‌کردند به هر کجا، او هم می‌رفت. دعوت کی‌سینجر را قبول می‌کرد، دعوت زیردست‌های قزمیت روسی را هم قبول می‌کرد. حالا هر که هر چی می‌خواهد تعریف کند، تو بگرد یک حرف منطقی، یک پیشنهاد سازندگی در کارهایش پیدا کن. نشانم بده. اپوزیسیون که نه یعنی فحش دادن. شعبان جعفری هم فحش می‌داد، کتک هم می‌زد. اپوزیسیون بود؟

بچه‌های خامی که تازه از مدرسه بیرون می‌آن، کتاب‌های این‌ها را می‌خونن. خوب، هرکسی که سواد داشت، دنبال این حرف‌ها نمی‌رفت. تو وقتی پیش فرخ غفاری رفتی از او بپرس که دکتر مصباح‌زاده که به فروغ و گلستان گفته که شما بیایید و روزنامه‌ی ***کیهان هفتگی*** (ادبی) را درست کنید و اداره کنید، گلستان چه کسانی را برای همکاری انتخاب کرده بود و چه کسانی قبول نکردند همکاری بکنند؟ این را ازش بپرس، بعد بیا تا من بقیه‌اش را برایت بگویم.

ج ـ سوآلم این است که آقای گلستان، به‌عنوان هنرمندی که در آن دوره کار می‌کردید، مهم‌ترین مشکل شما با حکومت چی بود؟

گ ـ خودِ حکومت.

ج ـ چه چیزی بیشتر شما را رنج می‌داد؟ فقدان چه چیزی در جامعه بود که شما تلاش می‌کردید از طریق آثارتان بیان کنید؟

گ ـ فقدان شعور که حالا هم تصویرش همین الآن در همه جا هست و روی همه چیز سایه انداخته است. عقب‌ماندگی جامعه. این که کسی بیاد یک جامعه‌ی خیلی مترقی را زیر شلاق بگیرد نبود، اصلاً این‌جوری نبود. یک ملتی بود و همه هم خوش بودند. مترقی‌های تو هم الآن بهتر می‌توان شناخت‌شان که چه عقب‌افتاده‌هایی بودند.

من استودیوام را ساخته بودم و می‌خواستم پرده بزنم که وقتی توی اتاق های مونتاژ بخواهند موویلا را تماشا کنند، نور کم باشد. آدمی را آوردند برای من که پرده‌ها را نصب کند. آمد و این کار را کرد و رفت. یک‌سال بعد کسی آمد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پهلوی من، گفت می‌خوام یک فیلم تبلیغاتی درست کنم. گفتم من فیلم تبلیغاتی درست نمی‌کنم. گفت ولی من دلم می‌خواد شما این فیلم را درست کنید. گفتم گرون تموم می‌شه. برو جای دیگه که ۳ هزار تومن می‌گیرن درست می‌کنن. من فیلم‌هایم را می‌فرستم انگلیس که تکنی‌کالر ظاهر و چاپ بشه. خیلی خرج داره. گفت هرچی می‌خواد باشه، من می‌خوام شما درست کنید. گفتم خیلی خوب، شما تشریف ببرید من بهتون خبر می‌دم. وقتی رفت، پرسیدم این آقا کی بود و چی می‌گفت؟ گفتند شما او را نشناختید؟ او همانی بود که پارسال آمد پرده‌های این‌جا را به شما فروخت. این آدم در ظرف یک سال از پرده‌کوفتن به صاحب شرکت تبدیل شد، توی خیابان شمرون. پولدار شده بود. این‌جوری هم پول درست می‌شد. حالا از این پول درست شدن‌ها، مردم نق‌نق می‌کردن، فحش می‌دادن. حالا هم داره همین اتفاق می‌افته. حالا هم دارن نق‌نق می‌کنن. همیشه این‌جوری هست. می‌گویند فلانی پول بلند کرده، فلان و فلان. هیچ‌کس نمی‌دونه که اون چه‌قدر پول بلند کرده یا پول‌هاشو کجا گذاشته. فقط می‌گن فلان‌کس فلان‌جاست. فلانی پسرش و غیره. پس چی عوض شده؟ مسئله‌ی جهت حرکت جامعه مورد نظر نیست، اون مدرنیته‌ای هم که داشت جلو می‌رفت که متوقف شد. این حرف‌ها به فضای فکری تو ارتباط داره و داخل این فضا است که داری می‌نویسی. اما به این فضا توجه نداری. دو مرتبه نگاه کن. حرف من هم اینه.

ج ـ من فقط می‌خوام در مورد شما اشتباه نکرده باشم.

گ ـ داری اشتباه می‌کنی. می‌گویی حکومت شاه مستبد و دیکتاتوری بود. خیلی هم دیکتاتوری بود. در بسیاری از مسائل هم دیکتاتوری نبود. در بعضی مسائل، دیکتاتوری کوچک بود. شاه در مورد فیلم‌سازی سرِ دو راهی گیر کرده بود. برایش هم اهمیت نداشت. از یک طرف، می‌خواست فیلم ساخته بشه و خوب باشه. از طرف دیگر، می‌خواست که کسی دست به این دستگاهی که دست شوهر خواهرش بود نزنه. او کاملاً می‌دونست آدمی مثل پهلبد بی‌عرضه است. یک وقت یک جایی گفت که من برای فیلم باید چکار کنم؟ آقایی به‌اسم حمزاوی گفت: قربان، جناب آقای پهلبد. شاه گفت: پهلبد اگر کاری می‌تونست بکنه برای خودش می‌کرد. این را با گوش خودم شنیدم که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاه گفت. خوب، یک هم‌چین آدمی می‌خواست این اتفاق بیفته. آن دیکتاتوری که می‌خواست جلوی سینما را بگیرد شاه نبود، دیکتاتوری که جلوی سینما را می‌گرفت آقای جباری بود که می‌خواست دزدی بکنه و یک مقداری می‌داد به آقای پهلبد. آقای پهلبد هم دلش خوش بود که از فرنگ، فلان آوازه‌خوان بیاد یا فلان رهبر ارکستر بیاد و ویلون سولو برایش بزنه. پزشک‌نیا، هم‌کلاسی پهلبد بود و فقط به‌خاطراین که می‌دونسته پهلبد تو مدرسه چه جوری بود، و چی بود، و چه به سرش می‌آوردند، از هر کمکی به پزشک‌نیا دریغ کرد. تا مُرد. در گرسنگی مُرد. تو متوجه این چیزها نیستی، می‌گی دیکتاتوری شاه، ولی دیکتاتور این‌ها هم بودند و خرابکاری این‌ها می‌کردند و شاه از دزدی آنها حمایت نمی‌کرد. شاه می‌گفت دنیا داره پیش می‌ره، من قدرت دارم، ارتش هست، این‌ها هم دارن کار خودشون رو می‌کنن، اشکال نداره خواهر و مادر مملکت هم کلکش کنده شد.

وقتی به سانسور اشاره می‌کنی، سانسور جزو دیکتاتوری هست، اما غربی شدن جامعه را نمی‌تونست مانع باشه. چیزهای دیگری بود در حکومت که می‌تونست مانع باشه، اما غربی کردن جامعه که مخالف منافع مملکت نبود. مانع اصلی عقب‌ماندگی خودِ مردم بود. حتی بی‌سوادی هم مانع نبود. مگر آقای خمینی تحصیل‌کرده نبود. خمینی متخصص فلسفه‌ی ارسطو بود، ولی آیت‌الله، نظرهایی به‌خاطر همان تحصیل‌کرده بودنش بیان می‌کرد که با نظرهای تحصیل‌کرده‌های دیگر و نظرهای این تحصیل‌کرده‌ها با نظرهای تحصیل‌کرده‌های دیگر فرق می‌کرد و می‌کند.

ج ـ منظور شما از عقب ماندگی چیست؟ عقب ماندگی فرهنگی است؟

گ ـ آره. جامد بودن فکری، توی حرف‌های خشک گوناگون گیر کردن. آقای بازرگان می‌گوید آب کُر سه وجب در سه وجب در سه وجب هست و در نتیجه پاک است. تحصیل‌کرده‌ی ترمودینامیک است. اما این‌جور علمی کردن احکام فقهی ضرر به مذهب و عقیده می‌زند. این یک چیز علمی نیست که برایش دلیل «علمی» جعل کنی. تو توی تفکرات محدود خودت گیر کرده‌ای و می‌خواهی رویش را لعاب علمی بمالی؟ می‌شود؟ اصلاً این دخالت در کار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خداست. خدا چه حاجتی به علم و دلیل علمی سخیف‌تر تو دارد که از ته بازار بدوی بیایی بگویی من حرف خدا را درست می‌کنم. تو توی تفکرات بازاری خودت در همه چیز گیر کرده بودی. این درست نیست. اشکال اساسی‌اش این است. بدترین مانع‌ها شعور و خواست خود مردم بود که تا سال‌های ۷۰ (میلادی) هم ادامه داشت.

ج ـ ممکن است کمی بیشتر توضیح بدهید.

گ ـ وقتی می‌خواستن کاری بکنند، مردم مقاومت می‌کردند، وقتی می‌خواستند کلاهشون رو عوض کنند، مقاومت می‌کردند، وقتی راه آهن می‌خواستند بسازند، مردم مخالفت می‌کردند؛ می‌گفتند این تونل‌هایی که در شمال می‌زنند، رطوبت در شمال کم می‌شه، و از این قبیل حرف‌ها. یا با سینما و رادیو مخالفت می‌کردند. عموی من که در ۱۳۴۹ مُرد، هنوز که هنوز بود با رادیو مخالف بود. راشد یکی از آدم‌هایی بود که اصول مذهبی را در رادیو موعظه می‌کرد، اما بعضی علما مخالفش بودند. عموی من، آیت‌الله تقوی شیرازی آن‌قدر مرید داشت که موقع عید فطر، شمشیر می‌بست و می‌رفت توی صحرای دولاب نماز می‌خواند. توی صحرای دولاب می‌رفت، چون جمعیت آن‌قدر زیاد بود که توی مسجد جا نمی‌گرفت و می‌بردشون صحرا. آدم بسیار پاک و فوق‌العاده درستی بود. چون عموی من بود، از نزدیک می‌دیدم که چه‌قدر آدم درستی هست. این‌طور که می‌گفتند نواب صفوی شش ماه در خانه‌ی او قایم بود. حتی دخترانش هم نمی‌دونستند. این‌قدر سرّ نگه‌دار بود. وقتی هم که آیت‌الله کاشانی از تبعید برمی‌گشت، رفت به پیشوازش و آوردش و خیلی هم زود گفت: «نه، نخواستیم، این بابا دنباله‌رو جدّ اطهر من نیست. به‌فکر هوس‌ها و حرص‌های خودشه. نخواستیم.» و ولش کرد. اما مخالف انواع و اقسام تمدن بود، هر چی سنت رسول اکرم بوده از نظر او درست بود و هر چی نبود، غلط بود. بی‌آن که حساب کند بسیاری از چیزها و علوم و ابزار امروزه در زمان رسول اکرم هنوز نبوده که در سنت جایی برایشان باشد. همین عمویم را بردم سینما. یعنی توی استودیوی خودم برایش فیلم نشان دادم. او و دو تا عموی دیگرم یک روز با پدرم اومده بودند که فیلم تماشا کنند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اما وقتی اومدند این یکی عمو که آیت‌الله بود گفت من نمی‌آم. گفتم شما بالاخره رهبر مسلمین هستید، بیایید تماشا کنید، ببینید، کار بد چه جوریه. و فیلم ***آتش*** و ***موج و مرجان و خارا*** را برایشان گذاشتم. خیلی کیف کردند. گفت اگر سینما این است خیلی خوب است. گفتم نمی‌خوام گمراهت کنم. همه‌ی سینما این طوری نیست. سینمای خوب داریم. سینمای بد هم وجود داره.

فیلمفارسی، سینمای روشنفکری و مخاطبان ایرانی

ج ـ آقای گلستان درباره‌ی فیلم‌های شما و پیشگامان «موج نو» گفته شده که این فیلم‌ها برای مخاطبان عادی ساخته نمی‌شد و مخاطبان آن فقط روشنفکران بودند. سوآل من این است که شما برای کدام مخاطب فیلم می‌ساختید؟

گ ـ ببین، اتفاقاً این فیلم‌ها برای تماشاچی عادی ساخته می‌شد. مثلاً ***شب قوزی*** یا ***زنبورک***، واقعاً برای تماشاگر عادی ساخته می‌شد یعنی در حد برداشت‌های مردم عادی سینما بود و از نظر تم هیچ نوع مخالفتی با مردم عادی نداشت. ولی تماشاچی از آن نوع زندگی راضی نبود. وظیفه‌ی منتقد این است که دقت کند، ببیند که چرا فیلم‌های فردین می‌گرفت؟

ج ـ سوآل بسیار مهمی است. این که چرا سینمای فارسی پر مخاطب بود. به نظر شما چرا؟

گ ـ برای این که مردم آن را می‌خواستند. همان چیزی که الان سبب شد که مردم انقلاب بکنند، این همان چیزی بود که فردین هم در فیلم‌هایش می‌خواست. تمام این زعمای قوم که توی سوئیس حساب بانکی دارند، زن‌های متعدد دارند، طبق شرع اسلام می‌تونند چهار تا زن عقدی بگیرند و چهل تا هم صیغه داشته باشند. جور دیگه‌اش هم اینه که مترس داشته باشند یا این که با یک زن بسازند و کار بد نکنند. این به‌درد روحیه‌ی توسعه‌طلبی نمی‌خوره. روحیه‌ای که می‌خواد توسعه پیدا کنه. اینه که تا پولدار می‌شن ــ و به هر ترتیبی هم می‌خوان پولدار شن ــ خمس و زکات هم می‌دن که طاهرش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بکنند و تمام کثافت‌کاری‌ها را هم می‌کنند. این همان چیزی است که در فیلم‌های فردین هست. فردین هم توی فیلم‌هاش می‌خواد همین رو بگه. تمام این نوع زندگی و تمام این دکور و غیره که الان هست توی اون فیلم‌ها بود. حالا اون فقط رقص کمرش را می‌کرد که این‌ها نمی‌کنند، اما چه کسی می‌دونه. شاید این‌ها توی خونه‌شون می‌کنند.

ج ـ پس به نظر شما دلیل عمده‌ی این که فیلم‌هایی مثل فیلم‌های غفاری نمی‌گیرد و مخاطب عادی را جذب نمی‌کند چیست؟

گ ـ چون آن خواستی که اون‌ها داشتند در این فیلم‌ها نیست. آن دنیایی را که می‌خواستند تماشا کنند، در آن فیلم‌ها نبود. باز هم بدبختی و فلاکت و... آقا این کوچه‌ها چیه که نشون می‌دی. اولین مرتبه که کسی پولدار می‌شه، یا کوچه‌ها را خراب می‌کنه یا می‌ره بیرون شهر خونه می‌سازه. اما وقتی به شهرهای اروپا می‌ری، می‌بینی که کوچه‌هایی که از پانصد سال پیش بوده، هنوز هست. آن حرص انسانی که در فیلم‌های فارسی وجود داشت، اون‌جا نمی‌تونستند به دست بیارن. چیزهایی بود که علاقه‌ی اون‌ها را قطع می‌کرد. جلوی علاقه‌شون رو می‌گرفت. می‌گفت آقا این چیه؟ توی فیلم غفاری، این که یارو رفته رو شکمش رو نقاشی کرده و می‌رقصه، می‌گفت یعنی چه؟

ج ـ یعنی رقص فیلم **شب قوزی**، همان رقص آشنای فیلمفارسی نبود.

گ ـ آره. رقص فیلمفارسی کمر و کون گنده رو تکون می‌ده. به همین خاطر فیلم هندی که می‌اومد این‌جا همه تقلید می‌کردند.

ج ـ در **خشت و آینه** هم صحنه‌ی رقص توی کافه هست، منتها میزانسن صحنه کاملاً متفاوت با فیلمفارسی است. یعنی رقص در پس زمینه است و موضوع فیلم نیست.

گ ـ آره. برای مسخره بود. رقاصه اون ته داره می‌رقصه.

ج ـ و دوربین هم اصلاً بهش نزدیک نمی‌شه.

گ ـ آره و وقتی هم مردها به رقص او توجه نمی‌کنن، زنیکه ول می‌کنه می‌ره.

ج ـ کافه هم کافه‌ی آشنای فیلمفارسی نیست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ کافه یک قهوه‌خونه است و برای این که دوربین و کِرین بتونه حرکت کنه، من این کافه را در استودیوی خودم ساختم. فقط برای این که جایی داشته باشم و بتونم بالا و پایین برم.

ج ـ ولی به نظر می‌رسه که این کافه یک نوع کافه‌ی روشنفکری است. با توجه به آدم‌هایی که اون‌جا هستند و حرف‌های شبه‌روشنفکرانه‌ای که می‌زنند.

گ ـ نه. اصلاً نبود. کافه روشنفکری چیه، کجاس؟. توی کافه‌های این جوری، روشنفکر نیست. خود جلال مقدم توی این کافه‌ها می‌رفت. کافه‌ی ارباب جمشید. همیشه می‌رفت. نزدیک خونه‌اش بود دیگه.

ج ـ نوع بحثی که دارند می‌کنند چی؟ از نوع حرف‌های کافه‌های لاله‌زاری نیست.

گ ـ بحثی که اون‌ها دارن می‌کنن، اصلاً معنی نداره. به کلی پرته. خوب گوش کنی می‌فهمی. جوری نوشتم که مشخص نشه. تماشاچی می‌گه عجب، آقا اینا دارن چی می‌گن. من که این‌ها را نوشتم، جوری نوشتم که انگار دارن مزخرف می‌گن. این را از روی یک مدل نوشتم. حرف‌های مزخرفی که پرویز فنی‌زاده بدبخت در اون‌جا می‌زنه حرف‌هایی مسخره، بی‌معنی، سردرگم و کمابیش سورئالیستی است.

ج ـ اما از این صحنه این‌طور برداشت می‌شه که انتقادی است بر فضای روشنفکری آن دوره و هجویه‌ای است از جامعه‌ی روشنفکری ایران دهه‌ی چهل.

گ ـ واضحه که برای مسخره‌ی حرف‌های آن دوره است. خیلی‌ها بودند که این جوری بودند و چرت و پرت می‌گفتند. یکی از افرادی که مورد علاقه‌ی جنابعالی است در این نوشته‌هایت، از روی حرف‌های او طرح‌برداری شده بود. اون‌ها حرف اساسی که نمی‌زدند.

وقتی **غرب‌زدگی** را می‌خونی می‌گه که داره انتقاد می‌کنه، اپوزیسیون هست. خوب، چی می‌گه؟ مهمل می‌گه. می‌گه آقا چاه عمیق نکَنید. آب‌های زیر زمین را می‌دزدید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ بنابراین با این که فیلم از جامعه‌ی روشنفکری آن زمان انتقاد می‌کند، اما در همان حال از سوی منتقدین به‌عنوان فیلمی روشنفکری مورد حمله قرار می‌گیرد.

گ ـ برای این که اصلاً نمی‌فهمیدند. ذهنیت ایرانی وجود نداشت برای این که این کارها انجام بشه. وقتی فیلم ***اسرارگنج درّهٔ جنّی*** را ساختیم، دوستی اصرار داشت که آن را برای عده‌ای نشان دهد و نمی‌دونستم چه کسی را می‌خواد دعوت کنه. فیلم را فرستادم سینما مولن‌روژ و رفتم و دیدم که تمام آدم‌هایی که نبایستی این فیلم را ببینند، حالا آن‌جا بودند و می‌خواستند فیلم را ببینند. چاره‌ای نداشتم. نصیری را هم دعوت کرده بودند که خوب، نصیری خر بود؛ خسروداد هم بود، همه را دعوت کرده بود. اما هیچ کس منظور فیلم را نفهمید. حقه‌ی من گرفته بود. یعنی پرویز صیاد را تداوم صمد گرفته بودند و هرهر می‌خندیدند. با خودم می‌گفتم بخند، فلان‌فلان شده، بخند. اینه مملکت تو. آدم‌های تو این‌ها هستند. این تو هستی. اون تو هستی و غیره.

ج ـ یعنی آنها تصویر خودشان را در فیلم ندیدند.

گ ـ آره. البته این در بعضی جاها کمک می‌کرد. چون نمی‌تونستند بفهمند، اون‌وقت کیفیت کار و جنبه‌های استتیک و هنری آن‌را هم نمی‌فهمیدند. در مورد ***خشت و آینه*** هم همین‌طور بود. آقا ما می‌خواهیم بریم سینما خوش باشیم. زنیکه‌ی بدبخت بچه پیدا کرده، خوب پیدا بکنه. بچه را می‌ذارن تو پرورشگاه می‌مونه. خوب، چی می‌خوای بگی؟ این حرف‌ها چیه می‌زنی؟ این‌ها اداهای روشنفکرانه است. چی اداهای روشنفکرانه است؟ کجایش ادای روشنفکرانه است؟ کجای ***خشت و آینه*** از اول تا آخر ادای روشنفکرانه است؟

ج ـ اصلاً روشنفکری چی بود که این فیلم ادای آن باشه؟

گ ـ تو جواب بده که داری تحقیق می‌کنی.

ج ـ من می‌گویم ***خشت و آینه*** ادای روشنفکری نیست بلکه خود روشنفکری است. حالا که حرف ***خشت و آینه*** شد، می‌خواهم آقای گلستان در مورد طرح قصه‌ی ***خشت و آینه*** و نوع روایت آن صحبت کنیم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ من می‌گویم تو این قصه را نفهمیدی، می‌گی قصه نداره یا قصه‌اش ضعیفه. این قصه پارالل داره، پارالل آن را هم درک نمی‌کنی. منظور من شخص تو نیست ــ کسی است که اون‌ور من توی سینما یا هر جا نشسته. در آخر فیلم زنه می‌گه، تو اومدی و منو به اون رسوندی و با هم هستیم، خودت هم اومدی برداشتیش بردیش. حالا من می‌خواهم دیگه خودم به‌فکر دنیای خودم باشم. این حرف انسانیت است در قبال تمام میتولوژی مسیحیت.

خدایا تو پسر خودت را فرستادی، برای چی ورش داشتی بردی بالای دار. برای چی گُمش کردی تو چاله که من خاکش کنم. خوب، تو بکن. من حالا فهمیدم که دیگه نمی‌تونم به تو امید داشته باشم. من بایستی خودم راه بیفتم و کار خودم را بکنم. منم که زن هستم، بایستی آدم بسازم. و همون‌جا میان تموم آن شلوغی می‌مونه.

ج ـ یعنی زمانی که این فیلم را می‌ساختید، به اسطوره‌ی مسیح هم نظر داشتید؟

گ ـ خوب واضحه، نمی‌خواستم از او تقلید کنم. این عصاره‌ی اساسی انسانیت است. تو آمدی توی این دنیا. حالا خودت اومدی؛ خیلی خوب، خدا آورده. چرا با آن همه بدبختی آورده. برای چی این همه جهل و ناخوشی. این همه سال از عمر انسان گذشته و هیچ چیز را نمی‌دانسته. به‌قول الوین تافلر، ۸۷ درصد تمام معلومات و ابزاری که امروز انسان به‌کار می‌بره، محصول قرن بیستمه. تمام این سال‌ها، میلیون‌ها سالی که پیش از این بوده و طول کشیده تا ۱۳ درصد معلومات جمع بشه، خوب وحشتناکه. چرا خدا این کار را کرد؛ اگر خدا هست. حالا آدم بگه تو این‌ها رو از اول خلقت ندادی. حالا من دارم درست می‌کنم. تو این بچه را آوردی که من و تو را به هم رسوند، شب بغل هم خوابیدیم، به‌خاطر این بچه. بعد تو خودت اونو برداشتی بردی توی جایی که من گُمش کردم. خوب، تو به‌درد من نمی‌خوری، من تو را قبول ندارم و می‌رم که کار خودم را بکنم و اونجا می‌مونه. ممکنه کار دیگه‌ای بکنه، اما پسره که بیرونه، نگاه می‌کنه و می‌بینه که اون ته، یک زن دیگه با یک بچه ایستاده و داره تاکسی می‌گیره و دوباره این تکرار می‌شه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اون وقت یه آدمی مثل فلان آقا که سال‌ها کتاب خونده و ترجمه کرده، برداشته فحش خواهر و مادر داده که این مثل میمون روی بند، معلق می‌زنه. خوب، این آدم می‌دانم که آدم باشرفی هست، از روی کمال نفهمی، اون‌قدر نمی‌فهمه که این چیزها را می‌گه، چه توقعی از منتقدهای جورواجور دارم.

توی این منتقدها، پرویز دوایی از همه‌شون شرافتمندتره. خیلی هم با من رفیق شده است. از سال‌های آخر دهه‌ی چهل باهاش رفیق هستم. این‌جا اومده. به هم مرتب نامه می‌نویسیم. پراگ رفتیم، با هم بودیم. همه‌ی این حرف‌ها مال آن موقعی است که جوان بود. وقتی ***خشت و آینه*** در اومد، مگه دوایی چند سالش بود. مثلاً بیست سالش بود و پر از پرابلم (problem)های شخصی خودش هم بود. باید یک جوری این مشکل‌هاش را در بیاره. درباره‌ی فیلم هم می‌نوشته. در مورد ***خشت و آینه*** نوشته که این هم نخواستیم فیلم فارسی. خوب، این هم ایرونی نیست. اونی که هست چیه؟ نشونم بده. من یک آدم بدبختم، می‌خوام فیلم درست کنم، تو که راهنمای من هستی، بگو این اونی نیست که می‌بایست باشه. چه جوری هست دیگه که باید باشه. یکی‌شان طفلکی در می‌رفت، در رفت. می‌رفت قایم می‌شد. خوب، چی بگم بهش. نه هنوز ***خشت و آینه*** را ساخته بودم و نه حتی می‌شناختمش. نفس این که من قصه می‌نوشتم و فیلم می‌ساختم، برایش قابل قبول نبود. فرض کن، توی کانون فیلم اومده و دیده تفسیر و تعبیری که من از **مرد سوم** می‌کنم، طاقتش را طاق کرده، خوب من چی‌کار کنم. توکه نمی‌تونی درِ هر خونه بری، بگی آقا خواهش می‌کنم ببین من چی می‌گم. فیلم یک چیز عمومی است. تو درست می‌کنی، ول می‌کنی و می‌ری پی کارت. حالا هر کاری می‌خوان بکنند، بکنند. اشکال کار این‌ها این بود که در تنهایی و در خودپسندی‌شان، خودشان را برجسته و زیر نورافکن اجتماعی تصور می‌کردند. فکر می‌کردند تمام مردم منتظرند ببینند این‌ها چی می‌گن. اصلاً هر چه می‌گفتند، از حد توجه مردم دور بود. کسی کاری به کار این‌ها نداشت. ولی این‌ها خودشان را چنان بزرگ می‌دونستند که انگار پیغمبرهایی هستند که بالای کوه طور ایستاده‌اند و لوحه‌های سنگی فرمان‌شان، مورد توجه و امید و آرزوی قاطبه‌ی اهالی محترم است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ با این همه، این فیلم تأثیرش را روی فیلم‌سازان نسل بعد می‌گذارد.

گ ـ به هر حال این عقیده‌ی توست، من نمی‌خواهم عوض کنم، ولی واقعاً نمی‌دونم فیلم‌های من چه اثری روی اشخاص بعدی گذاشته.

ج ـ به‌طور مشخص روی یکی دو نفر تأثیرش آشکار است. یکی آربی اُوانسیان است.

گ ـ حتماً نه. آربی خودش شخصیت خودش را دارد.

ج ـ ولی فکر می‌کنم از شما تأثیر گرفته باشه. رد پای ***خشت و آینه*** را در **چشمه** می‌توان دید.

گ ـ من گمان نمی‌کنم، اما اگر تو می‌گویی، شاید.

ج ـ تقوایی هم همین طور.

گ ـ اون ارزش نداره. یه چیز می‌سازه. می‌گه مثل او ساختم. مثلاً ***باد جن*** که راجع به زاره، اصلاً پرته. اصلاً مایه‌ی فکری جستجوشده توش نیست. من به ناصر تقوایی علاقه داشتم. می‌خواستم آدم بشه، رشد کنه. خوب پرت بود. پرتی آن هم، علتش، سر مسئله‌هایی است که روشنفکرهای این شکلی داشتند که باید بروند مبارزه‌ی اجتماعی بکنند ولی نمی‌فهمند که مبارزه‌ی اجتماعی چیست و در چه سمتی باید باشد که این مزخرفی که یارو می‌گه، اصلاً درست نیست. قوه‌ی این که تشخیص بدهند که این سرمشقی که دارند زیرش می‌نویسند، غلط است، را نداشتند. پسره اومده توی استودیوی من کار یاد بگیره. دو نفر را گفتم آقا ول کن برو. یکی‌اش او بود. نمی‌تونست کار کنه. بچه‌ها ساعت هفت صبح می‌اومدند سر کار. او ساعت یازده با چشم‌های باد کرده می‌اومد، چون تمام شب رفته بود توی بار مرمر، نشسته بود. زبان نمی‌دونست، سواد نداشت. توی کتاب آخرش هم نوشته که من از وقتی که از مادرم به دنیا اومدم، می‌دونستم که همینگوی هستم و فیلم‌ساز هستم. آخه تو به خودت وقت بده که اقلاً هفت سالت بشه. از توی شکم مادرم اومدم بیرون، می‌دونستم همینگوی هستم. اصلاً پرته. این ایده، احمقانه است. می‌تونم برای این که تو را تحت تأثیر قرار بدم، به تو پز بدهم. اما به خودم نمی‌تونم پز بدم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نباید بدم. احمق‌ترین کس، آدمی است که به خودش پز می‌ده. به خودش دروغ می‌گه. اون نمی‌تونه هنرمند باشد و چیزهایی بیافرینه، یعنی چی؟ در نتیجه، اگر هم از من تأثیر پذیرفته باشه، خیلی کار بدی کرده. من هم خیلی پکر هستم.

ج ـ *آرامش در حضور دیگران* را چگونه می‌بینید؟

گ ـ اون هم قصه‌اش مال خودش نیست، مال طفلک گوهر مراد است.

ج ـ به نظر شما تأثیر ***خشت و آینه***، در آن نیست؟

گ ـ نه. نمی‌دونم. اگر هست، چه‌طور می‌شه که ***خشت و آینه*** خودش بد باشه اما آن فیلم‌هایی که یک‌مقدار ازش استفاده کردند خوب باشند؟ یعنی چی؟

ج ـ چه کسی می‌گه ***خشت و آینه*** بده؟

گ ـ همان‌هایی که می‌گن بده.

ج ـ یعنی اونی که می‌گه ***خشت و آینه*** بده، وقتی به ***آرامش در حضور دیگران*** می‌رسه، می‌گه خوبه؟

گ ـ آره.

ج ـ خوب، این ناشی از همان عدم شناختی است که نسبت به ریشه‌های واقعی «موج نو» وجود دارد.

گ ـ تو هم که دست ور نمی‌داری از این «موج نو» گفتن‌هایت؟ چه موجی؟ کجا نو؟

رئالیسم، استعاره و نماد

ج ـ آقای گلستان، اگر قبول کنیم یکی از ویژگی‌های فیلم‌های شما، در عین رئالیستی بودن، دارا بودن عناصر استعاری و نماد است، می‌خواهم بدانم این استعاره و نماد تا چه حد به‌دلیل سانسور و محدودیت‌های سیاسی در فیلم‌های شما حضور پیدا می‌کنند.

گ ـ متافور (استعاره) اصلاً ارتباطی به محدودیت‌ها نداره. هر اثر هنری، متافور در آن هست. در شعر فارسی اصلاً متافور پایه‌ای از اصول اساسی شعر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است. وقتی بدیع را می‌خونی، همه‌اش مربوط به فرم‌های به‌کار بردن متافور است. چه‌طور با کلمه‌ها رفتار بکنی. این هنر است. در تمام نقاشی‌های دنیا هم متافور وجود دارد. هر کدام از میتولوژی‌ها را که نگاه کنی، در آن متافور هست. در بسیاری از نقاشی‌ها گردن قو، یک متافور است. این در اثر محدودیت نیست. هنر لزوماً متافور نیست، اما متافور هنر هست. تمام شعر حافظ پر از متافور است. تمام شعر مولوی پر از متافور است. خیام متافور کم دارد، اصلاً ندارد. سعدی هم نداره. این اصلاً به محدودیت‌ها ربطی نداره. این محدودیت‌ها در شعر مربوط به تعبیرها و تفسیرهایی است که اشخاص از آن می‌کنند. می‌گویند وقتی شاعر می‌گوید می، منظورش می معنوی است. شراب روحی است. یعنی برایش متافور درست می‌کنند. این دو اصلاً با همدیگر نمی‌خوانند.

ج ـ آیا ***خشت و آینه*** رئالیستی نیست؟

گ ـ حتماً رئالیستی هست.

ج ـ متافور در آن هست؟

گ ـ از اول تا آخرش. ولی آیا همه‌ی فیلم‌ها ***خشت و آینه*** است؟ جهت فیلم ***خشت و آینه***، رئالیته‌ی زندگی است. فضا و ست آپ (set up) رئالیستی است. اما آن صحنه‌ی اصلی فیلم که تمام فیلم در حقیقت دور آن می‌چرخد، دو جاست. یکی صحنه‌ی اول توی تاکسی است که صدای رادیو پخش می‌شه و تو اشتباهاً نوشتی voice over که این اصلاً voice over نیست.

ج ـ منظورم تمهیدی است که به‌کار بردید. یعنی آن چه از رادیو پخش می‌شه حرف‌های معمولی و بی‌ارتباط با موضوع فیلم نیست. sound effect عادی نیست، بلکه کاملاً انتخاب شده است و انگار صدایی است که به‌صورت voice over روی آن صحنه گذاشته شده است.

گ ـ کاملاً انتخاب شده است. همش این طوری هست. آن جایی که در صحنه‌ی شب از خواب بلند می‌شه و رادیو را روشن می‌کنه که صدای بچه را همسایه‌ها نشنوند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ در واقع داره روایت می‌کنه. یعنی بخشی از روایت هست.

گ ـ واضحه که داره روایت می‌کنه. آخوندی که صدایش از رادیو پخش می‌شه، آیه قرآنی که می‌خونه، راجع به آدم‌های است که توی این اتاق هست. این یک بعدی است که به مجموعه‌ای که جلوت هست اضافه می‌شه و اصلاً voice over نیست. اصلاً تقسیم‌بندی این جوری درست نیست. این بافت است. جزو تار و پود قصه است. تمام مدت این جوری است. مثلاً فرض کن توی کوچه دارن دعوا می‌کنند. زن به‌کلی خودش را از مرد جدا می‌کنه. یک مرتبه یک جنازه می‌آد و از وسط آنها رد می‌شه. این دیگه سمبل نیست. اما سمبل هم هست. یعنی عملاً توی کوچه به‌طور اتفاقی یک جنازه داره رد می‌شه. اون وقت تو می‌گی آهان اینه. تو به‌عنوان سمبل یک چیزی را می‌ذاری و می‌گی این سمبل هست. این درست نیست. یعنی در این صحنه، زندگی داره حرکت می‌کنه، هم چنان که این‌ها دارن با هم دعوا می‌کنند و با هم سرد می‌شن و اتفاقاً یک مرده را هم دارن می‌برند. معنی اونو داره، تظاهر خارجی این افتراق و جدایی از همدیگر هست. اما یک واقعیت توی کوچه هست.

ج ـ صحنه خاموش کردن چراغ موقع خوابیدن نیز همین طوره.

گ ـ واضحه، همه‌اش این شکلی است. اون می‌خواد اتاق روشن باشه. چراغ را روشن می‌کنه. این نیست که من بخوام به‌عنوان سمبل از چراغ در این صحنه استفاده بکنم. بلکه وجود چراغ به‌خاطر اینه که پسره می‌خواد ترتیب دختره را بده و می‌خواد اتاقش که تاریکه، نور کم داشته باشه، چیزی هم نداره. و این چراغ را می‌ذاره اونجا. اون وقت اگه این چراغ معنی دیگری پیدا می‌کنه، اون مربوط به بعده. یعنی بعداً باید به ذهن تو برسه و لیکن به‌خاطر این نیست که آن جا گذاشته بشه به‌عنوان سمبل. یا بچه‌هایی که توی پرورشگاه هستند.

ج ـ پس این طور نیست که متافور و سمبل با رئالیسم جور در نیاید.

گ ـ غیر از ***خشت و آینه***، توی کدام یک از فیلم‌های دیگر سمبل و متافوری که بهش اشاره می‌کنی هست؟

ج ـ مثلاً توی فیلم‌های مهرجویی یا بیضایی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ توی کدوم فیلم مهرجویی سمبل هست یا متافور؟

ج ـ توی ***گاو*** هست یا **پستچی**.

گ ـ درسته که ***گاو*** مال مهرجویی است. اما اصل کار، قصه‌ی آن است که مال ساعدی است. یعنی اون قصه‌ی ساعدی است که فیلم را فیلم می‌کنه وگرنه ***الماس سی و سه*** را هم مهرجویی ساخته. توش چی هست؟ برعکس، بیضایی هر فیلمی که ساخته به همان ترتیبی که گفتم ساخته.

ج ـ یعنی از سمبل به‌عنوان سمبل استفاده کرده؟

گ ـ آره. به همین دلیل دیگه قابل قبول نمی‌شه. ممکنه بگن به به به، یک بچه‌ای بگه به‌به‌به و یک بابایی بگه اه اه اه چه‌قدر خوبه. مثل خیلی احمق‌ها که راجع به چیزهای هنری، شعری و نقاشی نظر می‌دن. یک بابایی بود که نقاشی می‌کرد، یک تابلوی گنده و با موی سبیل‌اش آن جا را رنگ کرده بود. اون نقاشی نبود. یک ادا توی کار نقاشی بود. یا این‌ها که خط‌نقاشی می‌نویسند، چون حسین زنده‌رودی از شبه‌خط برای نقاشی استفاده کرده. این خط نیست که او می‌نویسه، نه ادعای خطاطی داره و نه ادعای خوش‌خطی. اصلاً یک دنیای دیگری درست می‌کنه با این حرکت‌های کج و کوله‌ی خطی‌اش. خطش هم خوب نیست، اما نقاشی‌اش فوق‌العاده است، درجه اول است. غیر از بهمن محصص، این آدم هست. در نقاشی دیگه چه کسی داریم. به‌دلایل فراوانی از نقاشی‌های سهراب بهتره. خوب چون آدم با فکری هم نیست و از روی حس فقط کار می‌کنه، کارش خوب می‌شه. اما آنهایی را که با فکر و حساب کشیده، خراب شده. ابوالقاسم سعیدی، بوزار پاریس را خونده و تموم کرده. خیلی خوب نقاشی می‌کنه. اما مدت‌ها توی تحصیل‌کردگی‌اش گیر کرده بود. حالا اخیراً داره از اون گیر می‌آد بیرون.

ج ـ به نظر شما آیا در یک دوره که سانسور حاکم می‌شه، متافور رشد نمی‌کنه؟ یعنی فیلم‌سازان و هنرمندان برای فرار از دست سانسور به متافور و نماد متوسل نمی‌شوند؟

گ ـ وقتی سانسور حاکمه، چرا متافور باید رشد کنه؟ اصلاً از بین می‌ره.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در تمام مدتی که در روسیه سانسور حاکم بود، تو می‌بینی که بعضی از آثار متافور دارن و بعضی‌ها ندارن. خیلی ساده است. اون نویسنده که رئیس اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی هم بود، کانایف بود؟ متافورش کجاست؟ اصلاً متافور توی رئالیسم سوسیالیستی قدغن بود. ولی تو می‌بینی که همون وقت یکی درست نوشته، بدون این که متافور بیاره. توی کتاب ایلیا ارنبورگ که کسی ازش حرف نمی‌زنه، چه متافوری هست؟ طرف داره کار خودش را می‌کنه. برعکس، توی کار بولگاکف پر از متافوره و طرفدار اصلی‌اش هم استالین بود. آره، وقتی نمی‌تونی حرف بزنی، می‌آیی کج و کوله می‌گی. وقتی می‌فشاری و جنبه‌های مختلف از زندگی رو می‌گیری و عصاره می‌کنی یا چیزی را در می‌آری که توی تمام مسائل زندگی حکومت کنه، این دیگه متافور نیست. تو تقطیر کردی. تقطیر مطالب و آوردن مقطر شده، متافور نیست. این توانایی قلمی فکری و ذهنی نویسنده‌اش هست.

ج ـ بین ایجاز و متافور باید فرقی باشه.

گ ـ ایجاز یعنی وقتی که خلاصه می‌کنی. این ایجاز نیست.

ج ـ سوآل من این است که متافورهایی که در ***خشت و آینه*** هست تا چه حد نتیجه‌ی سانسور است؟

گ ـ اصلاً هیچی‌اش.

ج ـ یعنی این ترس که جلوی فیلم گرفته بشه یا مشکل سیاسی پیدا کنه؟

گ ـ من شات آخر فیلم ***موج و مرجان و خارا*** را مثال می‌زنم.

«... و ملک مروارید آرمیده و مرجان و ماهیِ سپرده به تقدیر را نصیبی نرسید جز این شیار کف آلود»

در این مورد دلهره داشتم، وحشت نداشتم.

ج ـ خوب، در این شات متافور هست یا نیست؟

گ ـ هست. اما استفاده از واقعیت است. جلوی من یک کشتی داره می‌ره، پشت سرش همین‌طوری کف هست. در واقع ملاحظه و توجه من استفاده از واقعیت است. در حقیقت حتی متافور هم نمی‌خوام باشه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ شما قبلاً گفتید شاه مفهوم آن را فهمید.

گ ـ آره. شاه فهمید، اما هیچ کس دیگه نفهمید. ببین، یک کشتی داره می‌ره. ما می‌خواستیم عکس بگیریم که نفت می‌خواد ببره، گرفتیم. غرضمون این نبود که از شیارش عکس بگیریم. اما همین‌طور که داره می‌ره، ناچار شیار باقی می‌ذاره. وقتی که می‌خوام چیز بنویسم، می‌گم نگاه کن، این شیار باقی مونده روی دریا، به حرف من می‌خوره. این متافور را من خلق نکردم، بلکه دارم این را توضیح می‌دم، دارم اشاره می‌کنم به این که ای تماشاچی نگاه کن؛ نفت‌ها را برد اما هیچی گیر تو نیامد. این غیر از متافور ساختن هست.

ج ـ اما متافوری است که بر اساس واقعیت موجود ساخته شده است.

گ ـ بگو من واقعیت موجود را تبدیل به متافور کردم. این همان تقطیریه که اتفاق افتاده. توی صحنه‌ی آخر ***خشت و آینه***، وقتی یارو سوار اتومبیل می‌شه و می‌ره، با تمام مکافاتی که بود، جرثقیل را بردم گوشه‌ی خیابان شاه رضا تا وقتی که او می‌ره، هی بالا برم و خیلی دور را تماشا بکنم، طوری که حس هم نمی‌شه که داره بالا می‌ره. اینم یک واقعیته که شوفر تاکسی سوار شد و رفت. ولی من می‌گم اون رفت و توی جمعیت گم شد. متافور نیست، خودشه. دارم تقطیر می‌کنم. آره، در ***خشت و آینه***، متافور هست. واضح است که هست، ولی انتخاب می‌شه. نه به‌خاطر این که متافور باشه، به‌خاطر این که تقطیر می‌کنه، خلاصه می‌کند.

اصلاً شعر هم همین طور است:

یکی بر سر شاخ بن می‌برید — خداوند بستان نظر کرد و دید
بگفتا که این مرد بد می‌کند — نه بر من که بر نفس خود می‌کند

خوب، این متافور هست؛ نیست؟ یکی رفته بالای درخت، شاخه رو می‌بره. شاعر می‌گه به من بد نمی‌کنه، شاخه‌ای رو که رویش نشسته می‌بره و خودش می‌افته. در واقع داره انتخاب می‌کنه، تقطیر می‌کنه.

یکی قطره باران ز ابری چکید — خجل شد، چو پهنای دریا بدید
بگفتا گر او هست، من کیستم — چو او هست، حقا که من نیستم
چو خود را به‌چشم حقارت بدید — صدف در کنارش به‌جان پرورید

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سپهرش به جایی رسانید کار که شد نامور لؤلؤ شاهوار
بلندی از آن یافت کو پست شد درِ نیستی کوفت تا هست شد

یا خیام می‌گوید:

آن قصر که با چرخ همی زد پهلو بر درگه آن شهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای بنشسته و می‌گفت که کوکو کوکو

در واقع، داره واقعیت وحشتناکی را که همان ناپایدار بودن دنیاست، بیان می‌کنه. بنابراین کاربرد متافور به‌خاطر محدودیت‌های سیاسی نیست. هنر اینه. انتخاب هنرمند.

ج ـ کاملاً درسته که این‌طور نگاه کردن، قدرت متافور را محدود می‌کنه. این که وصلش بکنیم به مسائل سیاسی و محدودیت‌های بیان، اما... .

گ ـ ممکنه کسی متافور را از ترس سیاسی به‌کار ببره. ولی هنرمند اگر می‌خواد درست از متافور استفاده کنه، باید اونو در متن واقعیت قرار بده، نه این که به واقعیت حقنه بشه و چپانده بشه. وقتی بهش چپانده بشه، دردش می‌گیره. آیا شاعرهایی که شاهزاده یا شاه بودند و وزیرهایی که خودشان شعر می‌گفتند، سمبل و متافور نمی‌آوردند؟ آیا هر سمبول و متافور، نشانه‌ی زور و تعدی اوضاع است؟ آیا اصلاً هنرِ بدون استعاره و سمبول، هنر نیست؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیدار دوم

۳۱ ژوئن ۲۰۰۲

ذکریا هاشمی و «طوطی»

ج ـ آقای گلستان، ممکنه درباره‌ی کتابی که قرار است در آمریکا در خصوص تاریخ معاصر ایران و تعدادی از شخصیت‌های مطرح ایرانی درآید، توضیح دهید؟ گویا بخشی از آن در مورد شماست.

گ ـ یک آقایی فکر کرده که تاریخ این مملکت فقط لشکرکشی و از این حرف‌ها نیست، یک مقدار اتفاقاتی است که باید ضبط بشه. این که الان یه عده‌ای نشستن و به آن دوره‌ی گذشته فحش می‌دن، مهم نیست، خوب بِدن. اما بالاخره آدم‌ها یه مقدار کارهایی کرده‌اند که بایستی دید این کارها چی بوده، همه‌ی آدم‌ها از شعبان بی‌مخ بگیر تا شاهنشاه آریامهر تا تمام اون چرت و پرت‌های عجیب و غریب آن رژیم سابق، همه‌ی این‌ها هست که باید در موردشان مطالعه شود. خوب، حرف می‌زدند، چندین نفر هم بودند در زمینه‌های مختلف اقتصادی و بانک و هنر و موسیقی و فلان و فلان... حرف می‌زدند.

ج ـ کجا بود؟

گ ـ در نیویورک بود. یک ایرانی که متمول هست و پولش را از راه ساختمان سازی در آورده، فکر کرده که حالا باید زکات منافعش را در این راه بده. آدم خیلی درست و جدی‌ای هم هست، خودش هم جلسات را اداره می‌کرد و به‌خوبی هم اداره کرد. گفته‌های مرا هم بعد فرستاد که بخونم. خانمی که متخصص تندنویسی هم بود در آن‌جا حرف‌های مرا تندنویسی کرده بود. من خوندم، دیدم که این حرف‌ها نه‌تنها پرته و حرف‌های من نیست بلکه درست مخالف اعتقادات من هست. در مورد آدمی که در دوره‌ای انواع و اقسام حقه‌بازی‌ها را کرده و انواع دشمنی‌ها را علیه پیشرفت هنر مملکت کرده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و نشریه‌اش را به قلعه‌ای علیه نیما تبدیل کرده بود و نیما در آن به‌عنوان non person مطرح بود، از قول من نوشتند که به شهرت نیما کمک کرد. آن خانم هم با کمال حسن نیت این اشتباه را کرده بود. شاید به این خاطر که من تند حرف می‌زنم و اون نتونست خودش را به من برسونه. خوب، من اعتراض کردم که آقا این جوری نیست. من این جوری گفتم، اما همه‌اش عوض شده. مسئله اینه. یعنی من الان با تو حرف می‌زنم و تو حواست پرته و حرف‌های مرا نمی‌نویسی یا چیز دیگری می‌نویسی، من چکار کنم. تو فقط می‌خوای کتاب خودت را بنویسی. برات مهم هم نیست که عملاً کتابت چه اندازه غلط از آب دربیاد. یه مقدار هم شاید بخوای به بعضی‌ها کنسسیون و امتیاز بدی، مجیز بگی، ازشون تعریف کنی. ممکنه این کارها رو بخوای بکنی یا از یک عده بترسی و همه‌ی حرف‌ها را نتونی بزنی. همه‌ی این اتفاق‌ها ممکنه بیفته، اما به من مربوط نیست. سوآلی که از من می‌کنی من باید بهت جواب بدم. باید بهت بگم، چرا نگم. حالا تو می‌خوای گوش کنی، یا نکنی. اینو هم که می‌گم این نوارها را می‌خوام ضبط کنی و کپی‌اش را داشته باشم، برا اینه که اگه یه وقتی شیطون گولت زد، یا اشتباه کردی، خوابت برد، به هر دلیلی اشتباه در آوردی، من بتونم بگم که نگفتم. همان‌طور که به آن خانم هم گفتم. گفتند پس بگو چی گفتی و من دوباره براش گفتم و آن چه را که می‌گفتم درآورده، تصحیح کرد. در ضمن من نمی‌خوام این نوارها سر از جایی دربیاره. مثلاً در بی‌بی‌سی گفته شه. من بیست و پنج سال در این مملکت هستم و فقط یک مرتبه حاضر شدم در بی‌بی‌سی حرف بزنم، اونم به من تلفن کردند که اخوان مرد و من هم جهت‌یابی‌ام را گم کردم. دوست خیلی عزیز من بود و تا چند روز قبل پیش من بود و وقتی رفت ایران، مرد. من توی اون پکری نتونستم خودم را کنترل کنم و حرف زدم. نفس حرف زدن را می‌گم. نه این که چیز بدی گفتم یا خوبی گفتم. نه. من اهل این کارها نیستم. آقای معین، رئیس بخش فارسی بی‌بی‌سی، یه کسی را فرستاد این جا که با من مصاحبه کنه. آمد گفت می‌خواهیم با شما مصاحبه کنیم و هفده برنامه‌ی گفتگو دربیاریم. من گفتم هر چی شما بخواهید اما. فقط وقتی که این‌ها ضبط شد و خواستی توی رادیو به‌کار ببری، من

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بایستی بخونم و ببینم چه چیزهایی را انداختی و چه چیزهایی را گذاشتی، اینو من دوباره کنترل بکنم. گفت نمی‌شه، نمی‌ذارن. گفتم خوب، من هم مصاحبه نمی‌کنم. دیگه هم با بی‌بی‌سی کاری ندارم.

ج ـ من به شما اطمینان می‌دم که این گفتگوها تنها با نظارت و اجازه‌ی شما منتشر خواهد شد.

گ ـ من هم تا وقتی که مخالفش ثابت نشه، حرف تو را قبول می‌کنم.

ج ـ این گفتگو برای بی‌بی‌سی یا هیچ مؤسسه‌ی دیگه‌ای نیست، بلکه یک بخشی از تحقیق دانشگاهی من درباره‌ی سینمای ایران است که امیدوارم بتونه کمک کنه که تحقیقم درست باشه.

گ ـ و چه بهتر که تحقیق‌ات درست بشه. نه مثل حرف‌های اون آقا که درباره‌ی نسخه‌ی جدید ***خانه سیاه است*** گفته؛ یا اون آقا که در نیویورک هست که روی نوار، فیلم‌های منو تکثیر کرده بود.

من اصلاً ایشان را نمی‌شناختم. صحبت تفرعن و این حرف‌ها نیست. من خودم را با بقیه مخلوط نمی‌کردم. من کار داشتم. وقتی آدم کار داره، نمی‌ره تو کافه فیروز بنشینه، همین طوری هروئینی بشه. سیگار بکشه، چرت و پرت بگه، فکر کنه که روشنفکره. من این کار را نمی‌کردم. من اصلاً نمی‌دیدم این اشخاص رو، من هیچ نمی‌دونم که این‌ها کی‌ها بودند.

ج ـ شما نقدهایی بر کار برخی فیلم‌سازان آن دوره نوشتید که در تشویق و پیشرفت کار آنها مؤثر بوده است، مثل نقدی که بر ***زن باکره*** ذکریا هاشمی یا نقد مشهوری که بر ***قیصر*** نوشتید.

گ ـ من یادم نمی‌آد. اما ذکریا هاشمی مهم‌ترین رمان اجتماعی مملکت را نوشته. علی‌رغم تمام چرت و پرت‌هایی که می‌گن، این رمانی که نوشته به‌اسم ***طوطی*** یک چیزی هست که باید فهمیده بشه. زمینه‌ی فهم برای ادبیات مدرن، این رمان است. این بچه، ادبیات مدرن را نخونده، اما با صداقت حرف خودش را زده و یک تیپ خاصی از ادبیات را که در ایران وجود نداشته، با این کتابش به وجود آورده. یا فیلم ***سه قاپ***‌اش. یا بازی‌اش در همین فیلم ***خشت و آینه*** که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بازی حیرت‌انگیزی هم می‌کنه. مثل خانم تاجی احمدی. در حالی که خانم فلان و فلان و خانم بیسار همه‌شون ستاره‌های سینمای فارسی بودند. خانم تاجی احمدی اصلاً نمی‌خواست عکسش چاپ بشه. نمی‌خواست تبلیغات درباره‌اش بشه. یک اخلاق کاملاً درویشی، یک بازیگر درجه اول. تمام بچه‌هایی که توی فیلم من بودند، همین طور بودند، مثل گلی مقتدر، مثل پری صابری، مسئله این است که ما توی یک محوطه‌ی جغرافیایی بودیم اما توی یک محوطه‌ی فکری نبودیم. من این محوطه‌های فکری دیگر را می‌دیدم. به من مربوط نبوده. توی این محیط قمارباز بود، چاخان بود، افسر حقه‌باز بود، مأمور املاک سلطنتی بود، آیت‌الله بود، محقق بود، تحصیل‌کرده بود، موسیقی‌دان بود، بی‌سواد بود، آدمی مثل احمد آرام بود، مردی پاک و شریف، اما آدم‌های حقه‌باز هم داشت. من اصلاً ارتباطی با امثال این آقا نداشتم. اصلاً نمی‌شناختم که این‌ها کی هستند. مگه خود تو را تا دو روز پیش می‌شناختم. نه. بین همه‌ی این‌ها که چرت و پرت می‌گفتند، در بین همه‌ی این‌ها که بودند، یکی پرویز دوایی بود که نوشته‌هایش پرت است. هیچ گفتگو ندارد که نفس‌اش پاک هست، دیدش کج‌وکوله است. ولیکن حقه‌بازی نداشت. البته یک قوم و خویش حقه‌باز هم داشت. ولی احمق نیست پرویز دوایی. هر چه هست کتاب می‌خونه، آرومه، درویش فکر هست، حالا اگه یه وقتی دچار پروبلم‌های روحی بود، خوب جوان بوده، فرض کن وقتی فیلم ***خشت و آینه*** در اومد، پرویز دوایی بیست سالش بوده، من اون موقع چهل سالم بود. یعنی بیست سال از من کوچک‌تر بود. با تمام زمینه‌های کتاب خواندن و زندگی خانوادگی و این که می‌تونستم به دو زبان خارجی حرف بزنم و بنویسم.

من از شش سالگی مرتب فیلم می‌دیدم. دایی‌ام موظف بود که ما را هفته‌ای دو شب ببره سینما. از سن هفت سالگی من هفته‌ای دو شب می‌رفتم سینما. هر چه فیلم می‌آوردن، من می‌دیدم. خوب چی، کیمیایی طفلکی که نمی‌تونست. خودش برای من می‌گفت که از زیر پرده در می‌رفته و می‌رفته اونور پرده می‌نشسته، فیلم تماشا می‌کرده. اون موقعیتش این جوری بوده دیگه، فرق می‌کنه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ کجا سینما می‌رفتید؟

گ ـ خوب من شیراز بودم و اون‌جا سینما می‌رفتم.

ج ـ چه فیلم‌هایی رو بیشتر می‌دیدید؟

گ ـ همه جور فیلمی. اولین فیلم ناطق که من دیدم ***روشنایی‌های شهر*** چاپلین بوده. خوب، از سال ۱۳۱۰ به بعد بود که فیلم‌های ناطق آوردند. قبل از آن نبود. پس از آن بود که فیلم‌های ناطق را در ایران نمایش می‌دادند و سینما در واقع راه افتاد. دیگه فیلم‌ها مثل قدیم لت و پار و کهنه نبود. فیلم ***راه بهشت*** لیلیان هاروی و هانری گارا یا ***کشتی اِمدِن*** یا از آدم‌های درجه اول فیلم ***بیوه‌ی خندان*** موریس شوالیه که تازه یک‌سال از ساختن فیلمش گذشته بود. خوب، هفته‌ای دوبار سینما بود دیگه. همین‌طور فیلم‌های کابویی. آدم‌هایی مثل باک جونز، کن مینارد، ویلیام دزموند. مرتب فیلم بود دیگه. یا فیلم‌های امیل یانینگز و مارلین دیتریش مثل ***فرشته‌ی آبی***. این فیلم‌ها که تولید ۱۹۳۱ یا ۱۹۳۲ است و من این‌ها رو با فاصله‌ی خیلی کمی در ۱۹۳۴ در شیراز دیدم. شوخی که نیست. فیلم‌هایی که از آلمان یا فرانسه یا ایتالیا می‌آمد. مثل فیلم ***سیپیون آفریقایی*** که از فیلم‌های درجه اولی بود که در ایتالیای دوره‌ی موسولینی ساخته شده بود. فیلم باعظمتی هم بود.

ج ـ فیلم‌های فرانسوی چه‌طور؟

گ ـ خیلی زیاد. آدم‌هایی مثل هاری بور، مثل پی‌یر ریشارد ویلم. فیلم‌هایی که در فرانسه ساخته می‌شد خیلی انترسان بود. در فیلم‌های کمپانی اوفا که در آلمان ساخته می‌شد، دو دسته بازیگر بازی می‌کرد. یک دسته فرانسوی و یک دسته آلمانی. یعنی همان قصه، همان دیالوگ‌ها و همان فضا و دکور منتهی با دو زبان مختلف برای دو بازار مختلف یعنی بازار آلمان و بازار فرانسه. بعضی آکتورها که زبان هم می‌دانستند، در هر دو ورسیون بازی می‌کردند.

ج ـ من اخیراً دو ورسیون مختلف از ***اپرای سه پولی*** برشت دیدم که به همین شکل تهیه شده بود. منتها به‌زبان انگلیسی و آلمانی با زیرنویس.

گ ـ خیلی از فیلم‌ها این طوری بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ فیلم‌های رنوار هم می‌اومد؟

گ ـ نه، فیلم‌های رنوار مال سال‌های بعدتره، مال سال‌های ۱۹۳۷ و ۱۹۳۸. در اون سال‌ها، تولید فیلم در آمریکا و اروپا آن‌قدر زیاد بود که نمی‌رسیدند همه رو بیارن، انتخاب می‌کردند. تازه، راه فیلم‌های آمریکایی مثل فیلم‌های کابویی و سریال‌ها باز شده بود، کن مینارد، باک جونز و غیره، فیلم‌هایی که مردم بیشتر دوست داشتند.

ج ـ شما چه فیلم‌هایی را بیشتر دوست داشتید؟

گ ـ من همه‌ی فیلم‌هارو دوست داشتم. مثلاً یک آکتوری بود که تو فیلم‌های صامت هم بازی کرده بود. اسمش ریچارد تالماج بود، آدم جالبی بود. وقتی می‌خواست از این جا بره بیرون، با شیرجه از پنجره می‌رفت بیرون. همین‌طور از این پشت بام به آن پشت بام می‌جست.

یا اولین فیلمی که از گاربو دیدم، ***ماتاهاری***، یا بعد ***ماری والوسکا*** بود. شارل بوایه رُل ناپلئون را بازی می‌کرد و گاربو هم رل ماری والوسکا را. خوب، از این نوع فیلم‌ها هم می‌اومد.

بعد در سال ۱۳۲۰ که اومدم تهران، دیگه سینمای آلمان و فرانسه شکست خورده بود. فیلم‌های آلمانی هم نمایش‌اش قدغن شده بود و فقط فیلم‌های هالیوود بود که به ایران سرازیر می‌شد.

ج ـ شما گفتید در زمانی که پدرتان در شیراز روزنامه‌ی ***گلستان*** را در می‌آورد، با آن همکاری می‌کردید. آیا در این روزنامه در مورد سینما هم چیزی می‌نوشتید؟

گ ـ نه، اصلاً. راجع به سینما نمی‌نوشتم. بیشتر مطالب ادبی می‌نوشتم. بعد از شهریور بیست هم، بیشتر در مورد مسائل سیاسی و اجتماعی.

ج ـ قصه هم می‌نوشتید؟

گ ـ نه. قصه ننوشته بودم.

ج ـ فکر می‌کنم اولین مجموعه‌ی قصه‌تان در ۱۳۲۸ منتشر شد: ***آذر، ماه آخر پائیز***. می‌خواهم بدونم اولین قصه‌تان را چه تاریخی نوشتید؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ اولین قصه‌ام را ۱۳۲۶ نوشتم. فروردین ۱۳۲۶ بود. «به دزدی رفته‌ها». قبلاً هم قصه نوشته بودم که خوب شد بعضی‌هاش گم شد. اولین قصه‌ای که من نوشتم، یک قصه پلیسی بود که زیر نفوذ ترجمه‌های قزمیتی که از آگاتا کریستی شده بود نوشتم. ولی داستان‌های آگاتا کریستی فوق‌العاده است. سال ۱۳۴۴ یا شاید ۱۳۴۵ دکتر نگهبان که کارش در مارلیک را به فیلم آورده بودم، به من تلفن کرد که من یک دوستی دارم که باستان‌شناس انگلیسی است و به ایران آمده و من دلم می‌خواهد که فیلم ***مارلیک*** را تماشا بکنه. آیا می‌تونم او را پیش تو بیارم. گفتم: حتماً. بعد اومدند و فیلم را تماشا کردند و با هم برای ناهار به خانه‌ی دکتر نگهبان رفتیم، در دربند. سر میز ناهار، زن آن باستان‌شناس انگلیسی که خانم خیلی گنده‌ای هم بود، پهلوی من نشسته بود و از فیلم ***مارلیک*** خیلی تعریف کرد، و بعد از من پرسید: روی چه علاقه‌ای این فیلم را ساختید. من گفتم که این فیلم مثل داستان‌های پلیسی و کارآگاهی است که همین‌طور ذره ذره کشف می‌شود. گفت: از داستان‌های پلیسی خوشت می‌آید. گفتم: خیلی. گفت: کدام داستان‌ها را خوانده‌ای. گفتم: اولین قصه‌های پلیسی را که خواندم مال خیلی وقت پیش است و آن قصه‌های «شرلوک هلمز» بود که از زبان روسی به فارسی ترجمه شده بود و در استانبول هم چاپ شده بود. ولی بعد از آن قصه‌های جدی‌تری که خواندم مال آگاتا کریستی بود. گفت: به انگلیسی خواندی. گفتم: نه به فارسی. گفت: ترجمه شده؟ گفتم: آره. گفت: هیچ خبر نداشتم. گفتم: خوب، خیلی چیزها را خیلی‌ها خبر ندارند. گفت: آخه من خودم آگاتا کریستی هستم. من خیلی تعجب کردم و خیلی هم خوشحال شدم. زن مهربانی هم بود خیلی هم پیر بود، من از قصه‌های «هرکول پوارو»اش خیلی تعریف کردم.

ج ـ نظر او در مورد فیلم شما چه بود؟

گ ـ خیلی خوشش آمده‌بود. به‌خصوص ازهمین جنبه‌ی باستان‌شناسی‌اش که نفس آن شبیه ماجراهای پلیسی است.

ج ـ فکر می‌کنم در ***مارلیک*** بیشتر بحث انسان و رابطه‌ی او با خاک و زمین مطرح است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ نه، فقط مسئله‌ی خاک مطرح نیست، مسئله‌ی آفرینش مطرح است، مسئله‌ی زنده بودن و آن چه از انسان باقی می‌ماند.

ج ـ یک دید خیامی در ***تپه‌های مارلیک*** وجود دارد، خصوصاً در گفتار متن آن.

گ ـ خوب من خیام را خیلی دوست دارم. خیام یکی از چهار شاعر اصلی زبان فارسی است. آن سه دیگر حتماً سعدی و حافظ و مولوی‌اند. البته در شعر کلاسیک فارسی شاعران درجه اول بسیاری داریم ولی شاعرانی که حس شعری نیرومندی در شعرشان هست، سعدی و حافظ و خیام و مولوی‌اند.

ج ـ شما در مورد ***خشت و آینه*** گفته‌اید که «اول اسم نداشت و بعد شعر سعدی کمک کرد که صاحب اسم شد.»[1]

گ ـ آن شعر مال سعدی نیست. یا من اشتباهی گفتم و آن‌جا ثبت شده یا این که آنها موقع چاپ اشتباه کردند. آن شعر مال عطّار هست.

حزب توده و خلیل ملکی

ج ـ شما در ۱۳۲۰ از شیراز به تهران آمدید و در همان موقع وارد دانشگاه تهران شدید و در رشته‌ی ادبیات درس خواندید.

گ ـ نخیر. من اصلاً در رشته‌ی ادبیات درس نخوندم. من حقوق خوندم. ادبیات که خوندنی نیست. تازه حقوق را هم ول کردم. چرا که دیدم مرتیکه مزخرف می‌گه. داره برای من تعریف اقتصاد می‌کنه و من می‌دونم که دنیا خیلی از حرف‌های او جلوتر رفته. می‌خواد حقوق سیاسی را تعریف کنه اما دنیا بعد از معاهده‌ی ورسای سی سال پیش رفته تا به من رسیده. اون فقط دنیا را در معاهده‌ی ورسای خلاصه می‌کرد. برای همین من ول کردم. من دانشگاه را تمام نکردم.

---

۱. گفتگو با کریم امامی درباره‌ی *خشت و آینه*. *کیهان اینترنشنال*، ۱۳۴۴.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ بین اولین مجموعه‌ی قصه‌تان، ***آذر، ماه آخر پائیز*** (۱۳۲۸) و مجموعه‌ی قصه بعدی‌تان ***شکار سایه*** (۱۳۳۴) فاصله‌ی نسبتاً زیادی است. در این فاصله چه کردید.

گ ـ خوب، کار می‌کردم. می‌خواندم، می‌نوشتم، ترجمه می‌کردم، ورزش می‌کردم، بازی می‌کردم، شنا می‌کردم، کوه‌پیمایی می‌کردم.

ج ـ فعالیت‌های سیاسی چه‌طور. خصوصاً که این دوره اوج فعالیت‌های سیاسی است و شما هم درگیر فعالیت‌های سیاسی بودید. چه آرمانی را دنبال می‌کردید؟

گ ـ آرمان چیه؟ من از این کلیشه‌ها فرار می‌کنم. من فقط می‌خواستم وظیفه‌ای را که وجدانم به من حکم می‌کرد اجرا کنم. من ابتدا برای روزنامه پدرم مقاله می‌نوشتم. بعد هم در تهران از سال ۱۳۲۳ شروع کردم به مقاله نوشتن و ترجمه کردن. دو کتاب اساسی مارکسیستی را ترجمه کردم که یکی‌اش ***دیالکتیک*** استالین بود و دیگری ***اصول مارکسیسم*** لنین بود. در حزب توده بودم و در روزنامه‌ی ***رهبر*** و پیش از آن ***مردم***، ارگان حزب، مقاله می‌نوشتم. مسئولیت داشتم در آن‌جا. قسمت خارجی‌اش ابتدا دست من بود. بعد هم سردبیری روزنامه را به‌عهده گرفتم و آن را اداره کردم. بعد به مازندران رفتم و مسئولیت حزب توده در مازندران شرقی را داشتم.

ج ـ کدام شهر بودید؟

گ ـ شاهی. بچه‌هایی که در حزب بودند آن‌جا، نه در اتحادیه‌های کارگری، یکی‌شان منصور شکی بود که تازگی‌ها بعد از سی سال زندگی در پراگ در آن‌جا مرد. شاید هم پنجاه سال. او مسئول حزب در نکا بود. او دلش خوش بود که در اتحادیه‌های کارگری آن‌جا کار بکند و ضمناً کتاب‌های خودش را بخواند و شکار مرغابی بکند. فخرالدین رمضانی هم مسئول بهشهر بود و از همه برجسته‌تر محمدزمان پهلوان بود. آدم‌های درجه اولی بودند و با چه کفّ نفسی کار می‌کردند. مهندس سهیل که ساری را اداره می‌کرد.

ج ـ احسان طبری کجا بود؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ طبری هم با ما بود و همه از دست‌اش عاجز بودند که به‌کلی آدم چرت و پرتی بود. عضو کمیته‌ی مرکزی حزب توده و مسئول مازندران بود. آخر سر هم ماهیت‌اش را نشان داد. آن موقع هم همه‌اش دور منوچهر کلبادی مالک بزرگ مازندران و نماینده‌ی مجلس می‌چرخید. همه‌شان دور او می‌چرخیدند.

رفته بودم سرکشی حزب در شیرگاه و پل‌سفید و زیرآب. با احسان طبری بودیم. برگشتیم شاهی. پیاده شدیم که با طبری یک چایی بخوریم و او برود خانه‌اش که ساری بود. دم در کمیته‌ی حزب که تو همون میدون شهر بود دیدیم که عده‌ای دهاتی ایستاده‌اند. تا ما را دیدند ریختند دور ما و گریه که بچه‌ی ما رو پس بدید. گفتیم بچه‌تون کیه؟ گفتند گم شده. شما بچه‌ی ما را بردید. به ما پس بدید، خدا را خوش نمی‌آد. خوب، ما که همچین کاری نکرده بودیم. بردیمشان تو. گفتم آقاجان ما نکردیم. ما نمی‌دونیم بچه‌تون کجاست. ولی هر چی که شما بگویید ما می‌کنیم تا پیدایش کنیم.

باور نمی‌کردند ولی گفتند خدا عمرت بده. گفتم الان چهار پنج نفر را مأمور می‌کنم که بروند دنبالش جاهای مختلف، یه عده برن تبریز، دو سه نفر برن زنجان، دو سه نفر برن قم، ببینن رفته زیارت. دو سه نفر هم برن تهرون، ببینن رفته توی فاحشه‌خونه‌ها. این شهرها را ببینن شاید آن جاها باشه یا رفته قم زیارت و دعا. و همین کار را هم کردیم. همه رفتند و پس از هفت هشت ده روز دیدیم هیچ خبری از این پسره نشد. حالا چه کار می‌توانیم بکنیم. من هم بعد از آن به تهران برگشتم. این گذشت. شش ماه بعد، نه، بیشتر، نُه ماه بعد که حکومت پیشه‌وری هم سقوط کرده بود، مازندران را هم قوای دولتی گرفتند، وزارت کار کتابی در آورد به‌نام جنایات شورای متحده مرکزی، معلوم شد که در شاهی بعد از کارخانه‌ی نساجی به طرف سادات‌محله که می‌رفتند، چاهی بود که جنازه‌ی این پسر را در آن انداخته بودند.

کسی به‌نام امیر بهرام را با دو سه نفر دیگر گرفته بودند و آنها اعتراف کردند که ما این پسر را چون مخالف حزب بود گرفتیم و کشتیمش و جنازه‌اش را هم توی چاه انداختیم. بعد رفتند سر چاه و آن جنازه را در آوردند. خوب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

البته مدت زیادی از این جنایت گذشته بود و جنازه هم متعفن شده بود و بوی گند می‌داد ولی توی آن صحرای وسیع کسی ملتفت این بویی که از جنازه می‌آمده نشده بود. حالا کسی که آدم‌ها را برد سر چاه گفته بود که ما او را کشتیم و در این چاه انداختیم همان کسی بود که ما او را مأمور کردیم برود آن پسر را پیدا کند و برگشته بود و گفته بود که ما هر چه گشتیم او را پیدا نکردیم. ما چه می‌دانستیم که آن آدم خودش قاتل است. این جوری بود، فجایع در داخل حزب زیاد بود.

من خودم مسئول حزب بودم با پارابلوم زیر متکا می‌خوابیدم، نه از ترس این که قادیکلایی‌ها بیایند بلکه از ترس شورای متحده مرکزی.

ج ـ چرا باید شما را می‌کشتند؟

گ ـ برای این که مخالف همین کثافت‌کاری‌های آنها بودم.

ج ـ و آنها می‌دانستند که شما مخالفید؟

گ ـ واضحه که می‌دانستند. وقتی که موقع کنفرانس ایالتی رسیده بود و آنها رفته بودند از جاهایی که آن‌قدر کوچک بود که حوزه به‌حساب نمی‌آمد آدم‌هایی را آوردند به‌عنوان نماینده‌ی این حوزه و نماینده‌ی آن حوزه، ما با اعتبارنامه‌های آنها مخالف بودیم. حالا آقای ایرج اسکندری هم آمده بود گفت برای حفظ وحدت حزبی اینارو قبول می‌کنیم و آنها وارد کنفرانس شدند تا به‌طرفداری از همان حقه‌بازی‌ها رأی بدهند.

در این کنفرانس من و محمدزمان پهلوان علیه کثافت‌کاری‌های حزب سخنرانی کردیم. رأی گرفتند. یکی هم بود به‌نام مارتین ساروخانیان که در رشت آن‌قدر کثافت‌کاری کرده بود که فرمانده شوروی او را بیرون کرده بود، تبعید به مازندران و در مازندران شده بود جاکش فرمانده شوروی در ساری و برای او خانم می‌آورد و در نتیجه شده بود عضو کمیته‌ی ایالتی مازندران. او انتخاب نشد. رأی کم آورد. آقای ایرج اسکندری انتخابات را لغو کرد و گفت دوباره رأی‌گیری می‌کنیم. رأی بگیرند تا مارتین انتخاب شود! خوب، وحشتناک بود. من اصلاً گریه‌ام گرفته بود. دو مرتبه رأی گرفتند. این مرتبه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تعداد رأیی که به این مارتین ساروخانیان داده شد کم‌تر از دفعه‌ی پیش بود. آدم‌هایی را که دست‌چین کرده و آورده بودند به این رأی بدهند، در اثر حرف‌های ما و افشاگری‌های ما نظرشان برگشت و به او رأی ندادند، برخلاف دستوری که بهشان داده شده بود. و این فوق‌العاده بود. یعنی حالت انقلابی در نماینده‌ها زنده شده بود. حتی نماینده‌های قلابی.

باز اسکندری نتیجه‌ی رأی‌گیری را باطل اعلام کرد و گفت این آقا مورد اطمینان کمیته‌ی مرکزی هست و باید قبول شود، که من از سالن جلسه بیرون آمدم و به خانه رفتم و داشتم زار زار گریه می‌کردم که نوشین آمد و گفت آقا نکنید این کار را به‌خاطر وحدت حزب. آقا کله‌ی پدر حزب و وحدت حزب که آخه چه حزبی هست که این جوری می‌خواد رفتار بکنه. و قبول نکردم. به همین دلیل بود که زیر بالش‌ام پارابلوم می‌گذاشتم. پارابلومی که از ارتش دزدیده بودند و دست من بود.

برای همین من نتوانستم تحمل کنم و به تهران برگشتم و گفتم که دیگه به مازندران نمی‌روم و دوباره در روزنامه مشغول به کار شدم و بعد از شکست آذربایجان آن را اداره می‌کردم. بعد دیدم نمی‌شود. من دارم روزنامه را اداره می‌کنم و سعی می‌کنم قیافه‌ی حزب را آرایش بدم ولی توش کثافت‌کاری عجیب و غریب هست، مزخرفات عجیب می‌گویند، آدم‌هایی که بیهوده از اشخاص تعریف می‌کردند و گند خودشان را در می‌آوردند. من گفتم دیگر روزنامه را اداره نمی‌کنم. بعد خلیل ملکی خواست از حزب انشعاب کند اما من با او انشعاب نکردم. مخالف انشعاب بودم تا گروهشان اعلام انصراف داد. و بعد که تنها شد یک مقدار به او می‌رسیدم.

ج ـ پس وقتی که خلیل ملکی و آل‌احمد از حزب جدا شدند شما نشدید؟

گ ـ آخه پرت بود حرف اون‌ها. اولاً این که می‌گویند آل‌احمد جدا شد، بدبخت آل‌احمد اصلاً کاره‌ای نبود، نه سر پیاز بود و نه ته پیاز. آنهایی که انشعاب کردند خلیل ملکی بود، خامه‌ای بود، مهندس زنجانی و مهندس زاوش بود، مهندس ناصحی بود، فریدون توللی بود، رسول پرویزی بود. دکتر رحیم عابدی بود. احمد آرام بود. حسین ملک بود. کسانی که در حزب کاره‌ای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بودند. آل‌احمد به راه نیفتاده بود آن‌وقت‌ها که کاره‌ای باشد. این که عیبش نبود. راه نیفتاده بود. حتی مقاله هم نمی‌نوشت برای نشریه‌ای. برخلاف آن‌چه خودش گفته است او از میتینگ حزب توده به‌نفع و پشتیبانی شوروی و درخواست نفت کافتارادزه که تانک‌ها و سربازان روسی برای حمایت توده‌ای‌ها به خیابان‌های تهران ریختند نه‌فقط از حزب خارج نشد اصلاً هنوز به حزب هم نیامده بود. به هرحال او شاگرد خانلری بود و خانلری او را آورده بود که غلط‌گیری چاپخانه‌ای برای مجله‌ی **سخن** بکند. خود خانلری هم به‌کمک هدایت و دکتر شهیدنورائی **سخن** را درمی آورد. بعد که تابستان ۱۳۲۵ قرار شد ***ماهنامه مردم*** دربیاید کیانوری اورا از سخن آورد به عمارت نشریه‌ها و چاپخانه‌ی شعله‌ور که پشت بنای ناتمام و خراب‌شده‌ی «اُپرا» بود که بعد شد بانک رهنی؛ گمان می‌کنم بانک رهنی. در آن ساختمان نشریه‌ها و چاپخانه، بیش‌ترِ طبقه‌ی بالا محل کار نویسنده‌های **رهبر** بود که من بودم و تمدن و شفیعی و قریشی و طبری و همچنین دفتر روزنامه‌ی ***ظفر*** که جواهری آن را اداره می‌کرد. طبقه‌ی پایین هم حروف‌چینی و دستگاه چاپ همه‌ی این نشریه‌ها بود. آل‌احمد در قسمت چاپخانه تصحیح می‌کرد و وقتی صفحه‌ها آماده می‌شد معمولاً عصر یا اول شب آنها را می‌آورد به طبری نشان دهد. من از آن‌جا با او آشنا شدم اما شاید بیشتر او را میان صدها دانشجویی که برای حوزه‌های حزبی می‌آمدند در اتاق‌های خانه‌ی من بالای خیابان آناتول فرانس، پیش از این که بروم به مازندران و بعد برگردم برای روزنامه به تهران، دیده بودم. درست این را نمی‌دانم. در همین رفت و آمدها از چاپخانه به اتاق‌های نویسنده‌ها بود که با او آشنا شدم و او هم با ملکی و خامه‌ای آشنا شد. یک بار هم از من خواهش کرد که برای پسر عمه‌اش کاری دست‌وپا کنم در همان روزنامه‌ی **رهبر**». من هم ضمناً مشغول ایجاد و جمع‌آوری یک آرشیو از اطلاعات سیاسی و اجتماعی و هنری دنیا بودم برای روزنامه. گفتم بیاید. آمد. این پسرعمه که هم خنگ بود و هم آب‌زیر کاه بعدها رفت در دار و دسته‌ی منصور و هویدا و وزیر هم شد. برادر بزرگ‌تر او هم یک‌مدتی شده بود وزیر دادگستری قبل از این بساط منصور. فراماسون بود و متولی اوقاف حضرت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عبدالعظیم. اما از این کمالات آنها هرگز در نوشته‌های آل‌احمد نشانه‌ای ندیدی. در هر حال. داستان انشعاب. نه، من با آنها مخالف بودم. و این داستانش خیلی دراز هست. حرف خلیل ملکی و طرفدارانش این بود که ما از حزب و کمیته‌ی مرکزی می‌آییم بیرون و انشعاب می‌کنیم و یک حزب دیگر درست می‌کنیم و وقتی روس‌ها ببینند که ما آدم‌های درستی هستیم و داریم مارکسیسم را درست تبلیغ می‌کنیم، ما را قبول خواهند کرد. اما مگر ممکن بود؟ این دستگاه یک ابزار دست شوروی بود، به کمونیسم چه ربط داشت؟ همچنان که از فلان روزنامه یا فلان آدم تک حمایت می‌کنند که به‌نفع آنها حرف بزنند. به‌هر حال، آنها این کار را کردند. دو نفر این کار را نکردند یکی من بودم و یکی اپریم، اصلاً به اپریم خبر نداده بودند. به من هم خبر نداده بودند. چون می‌دانستند که مخالفت می‌کنم. اما من به‌طور تصادفی با خبر شدم. یک روز قرار بود در منزل مهندس نوایی یک حوزه‌ی حزبی باشد و من بروم آن‌جا گویندگی حوزه را بکنم که اتفاقاً جلسه‌ی آنها هم آن جا بود. هر چه هم رسول پرویزی و فریدون و خامه‌ای اصرار کردند قبول نکردم. گفتم فریدون جان این کار را نکنید و آمدم بیرون. دو روز بعد هم رادیو مسکو به آنها فحش داد و آنها هم گفتند ما می‌خواهیم انصراف بدهیم، ملکی مرا هم دعوت کرد به خانه‌اش که بحث کنیم. گفتم آقا چه بحثی. شما یا کار درست کردید یا غلط. اگه کار غلطی کردید پس چرا می‌گویید که ما دیگه نمی‌خواهیم کار بکنیم. پس وضع مبارزه و این حرف‌ها چه خواهد شد. اگر اشتباه کردی برگرد توی حزب و بگو اشتباه کردم و اگر اشتباه نکردی خوب کار خودتو ادامه بده. تو آمدی بهترین افراد حزب را جمع کردی و از حزب آوردی بیرون، حالا می‌گویی که می‌خواهیم کار نکنیم توی این دستگاه سیاسی. پس تکلیف عقیده و مملکت و مردم چه می‌شود؟ این چه حقه‌بازیه. محل نگذاشت و بعد فحش‌های آنها توی روزنامه‌ها شروع شد. گفتند خلیل ملکی جاسوس انگلیس است. من هم یک کاغذ نوشتم به کمیته‌ی مرکزی که چه‌طور ممکن است که رضا روستا آدم درستی باشه که من به‌چشم خودم دیدم چه کار کرده اما خلیل ملکی جاسوس انگلیس باشه. اگر این جاسوس انگلیس هست، تا پریروز که انشعاب نکرده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بود آیا شما می‌دانستید که جاسوس هست یا نه. اگر می‌دانستید چرا قبلاً از حزب بیرونش نکردید. اگر نمی‌دانستید پس وضع دستگاه شما خیلی خراب است که طرف باید خودش کاری بکند تا معلوم شود که جاسوس انگلیس است. این مزخرفات چیه که می‌گویید. استعفا کردم و فرستادم برای دکتر کشاورز که هم رفیق من بود و هم مرد درستی بود، هم دکتر دخترم بود. دکتر کشاورز آمد خونه‌ی من. همسایه‌ام بود. اصرار کرد که استعفاتو پس بگیر. گفتم دکتر پس نمی‌گیرم. گفت تو می‌دونی که پشت سر من فلان هست، چی هست، چی هست. باید بمونیم، خوب اینا اشتباه کردند رفتند بیرون. خوب بروند بیرون. تو چرا می‌ری بیرون. گفتم من نمی‌تونم توی این دستگاه که این جوری هست بمونم. استعفا کردم و آمدم بیرون.

ج ـ اما در خیلی از کتاب‌های تاریخی از جمله کتاب ***ایران بین دو انقلاب*** آبراهامیان این‌طور نوشته شده که شما با هم انشعاب کردید؟

گ ـ من نکردم. آبراهامیان این‌ها رو از کجا آورده که نوشته؟ اشکال همینه، همین الان هنوز که هنوز است انور خامه‌ای داره مزخرف می‌نویسه. توی همین مجله‌ی ***بخارا*** بود ازش سوآل کردند که در سال گذشته چه کارها کرده و چه کتاب‌ها خوانده. اصلاً یک چیزهایی نوشته، یک حرف‌هایی داره می‌زنه که تعجب‌آوره. چه تعریف‌هایی از چه کسانی کرده. آدمی هست که الان باید هشتاد و پنج سال داشته باشد، یکی از درخشان‌ترین مغزهای حزب توده، اما نه اداره کننده، بوده. از نظر تئوری. از نظر مارکسیسم و بیان کردن آن. حالا این‌قدر داره مخالفت می‌کنه و چرت و پرت می‌گه که نگو. آدم آخر عمرش نباید از این کارا بکند، اول عمرش هم نباید از این کارها بکند.

ج ـ آیا در این سال‌ها که درگیر فعالیت‌های سیاسی بودید، کار ادبی هم می‌کردید؟

گ ـ خوب، همه‌ی این کارها ادبی بود دیگه. نوشتن سرمقاله‌های روزنامه یا...

ج ـ منظورم قصه‌نویسی است؟

گ ـ نه بابا. وقت قصه نوشتن نبود دیگه. حداکثر کاری که می‌کردم این بود

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که مثلاً یک مقاله در مورد همینگوی نوشتم که در مجله‌ی **ماهنامه مردم** درآمد. یک مقاله‌ی علمی هم نوشتم.

ج ـ آیا به سینما هم توجه داشتید؟

گ ـ واضحه، هر شب سینما می‌رفتم.

ج ـ یعنی همان زمان که عضو حزب بودید و درگیر فعالیت‌های سیاسی، آیا سینما برایتان مهم بود؟

گ ـ واضحه. اصلاً گفت و گو نداره. سینما برای من خیلی چیزها بود. برای من هنر، Art بود. نکته‌ی احمقانه این بود که مرتیکه در روزنامه به سینمای هالیوود فحش می‌داد و از من می‌خواست که از فیلم ***گل سنگی*** تعریف کنم و خوب، من نمی‌کردم. آن دوره یکی از دوره‌های درخشان هالیوود بود و اوج فیلم‌های موزیکال یا فیلم نوآر، فیلم‌هایی که همفری بوگارت بازی می‌کرد و هوارد هاکز می‌ساخت.

ج ـ چیزی هم درباره‌ی آنها نوشتید؟

گ ـ یادم نیست. حتماً چیزهایی نوشتم ولی هیچ کدام را نگهداری نکردم.

ج ـ آیا در روزنامه‌ی حزب می‌توانستید در مورد سینما بنویسید؟

گ ـ خوب، آره ولی همین مزخرف‌هایی که میررمضانی به‌دستور احسان طبری می‌نوشت، مهمل بود. بعد که رفتم آبادان، مقاله‌های سینمایی را در نشریه‌ای که آن‌جا بود می‌نوشتم. همان موقع فیلم **دزد دوچرخه** درآمده بود یا **هنری پنجم**.

ج ـ چه سالی به آبادان رفتید؟

گ ـ سال ۱۹۴۹. فیلم‌های درجه اولی که کمونیست‌ها به آنها فحش می‌دادند، یکی از بزرگ‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما، **مرد سوم** را می‌گفتند که این فیلم ضدکمونیستی است. اصلاً چرت و پرت بودند؛ یا فیلم ***هنری پنجم*** لارنس اولیویه که از فیلم‌های درخشان عالم سینماست.

ج ـ آقای گلستان، اکثر روشنفکران ایران بعد از مشروطیت... .

گ ـ در ایران ما هیچ وقت روشنفکر نداشتیم. گاهی کتاب می‌خوندند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روزنامه‌ی اطلاعات عصر می‌خوندند اما روشنفکر نبودند. روشنفکر یعنی چه. روشنفکر یعنی کسی که بنشیند فکر بکند، مداقّه بکند، حرف بزند. والّا تمام مردم فرانسه یا انگلیس که روزنامه می‌خونند، یا «ایونینگ استاندارد»[1] می‌خونن، یا «Sun» روشنفکر هستند؟

ج ـ به‌هرحال تمام این چهره‌های فرهنگی، ادبی و قشر تحصیل‌کرده که حالا هر اسمی بخواهیم رویشان بگذاریم، یک گرایشی به چپ و مارکسیسم داشتند.

گ ـ نه. هیچ کدامشان مارکسیسم را نمی‌شناختند.

ج ـ یعنی وقتی جذب حزب توده شدند، شناختی از مارکسیسم نداشتند؟

گ ـ نه. مد بود. دوست من آل‌احمد تا آخر عمر یک کلمه از مارکسیسم نمی‌دونست. اصلاً نخونده بود، نمی‌خوند. همه این جوری بودند. کسانی که مارکسیسم را می‌شناختند فقط چند نفر بودند، تمدن بود، شرمینی بود، قندهاریان بود، حسین ملک بود. آنهایی که مطالعه‌ی مارکسیسم می‌کردند؛ مطالعه‌ی فکری می‌کردند. کسی دیگری نبود. این‌همه آدم که توی خیابان‌های تهران راه‌پیمایی و تظاهرات می‌کردند هیچ کدامشان اصلاً نمی‌فهمید مارکسیسم چی هست. می‌گفتند، شلوغ می‌کردند، قربان سبیل استالین هم می‌رفتند اما کجا مارکسیست بودند.

ج ـ شما چه شناختی از مارکسیسم داشتید؟

گ ـ شناختی که من داشتم شناخت خیلی درستی بود که هنوز با من مانده است. شناخت اساسی و نه تبلیغاتی. وقتی خوب بخونی دیگه برات مهم نیست که بگویند دیدی آخرش روسیه شکست خورد. اصلاً ارتباطی به مارکسیسم نداره. یک مرتیکه‌ی پدر سوخته مثل برژنف اومده آن‌جا کثافت‌کاری کرده، از قبل هم درگیرودار مبارزه‌ی اجتماعی، آدم‌کشی و قصابی و حقه‌بازی استالینی بوده. این‌ها که مارکسیسم نیست.

ج ـ گزارشی که از روز ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به‌صورت خاطره از شما منتشر شده، خیلی سینمایی و تصویری است. آیا از این حوادث فیلم هم گرفتید.

---

1. Evening Standard

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ من خبرنگار تلویزیون بودم و برای تلویزیون‌های NBC و CBS فیلم برمی‌داشتم. اصلاً به این جهت آن‌جا بودم.

ج ـ شما در آن گزارش نوشتید که به‌طرف اداره‌ی شیلات می‌رفتید و دوربین ۱۶ میلی‌متری هم همراهتان بود. با آن فیلم‌ها چه کردید؟

گ ـ آن فیلم‌ها مال من نبود. من خبرنگار بودم و آن فیلم‌ها را فوراً برای تلویزیون می‌فرستادم. آنها خودشان ادیت می‌کردند.

ج ـ فیلم‌هایی که از مصدق گرفتید چه‌طور؟

گ ـ آنها هم مال تلویزیون بود. فقط یک‌بار از آنها خواستم که یک نسخه از فیلم‌های مربوط به روز ۲۸ مرداد را برایم بفرستند که فرستادند اما خیلی درهم برهم بود. مقداری‌اش Out take بود، مقداری مصرف شده بود و فکر می‌کنم هنوز هم در تهران در میان اثاثیه‌ی من باشد. البته اگر خرابش نکرده باشند. اتفاقاً یک تکه از این فیلم‌ها مربوط به آیت‌الله کاشانی بود که رفتم خانه‌اش ازش فیلم‌برداری کردم. رفت سر حوض وضو بگیرد، آب را تو دهنش کرد، مزه مزه کرد، تف کرد، وضو گرفت و آمد نماز خواند و من فیلم گرفتم. بعد گفت: خوب شد آقا. گفتم خوب شد اما ای کاش این غروب آفتاب و این برگ‌ها که خیلی قشنگ‌اند توی عکس می‌افتاد. گفت چه کار باید بکنی توی عکس بیفتد؟ گفتم آخه نمی‌شه برای این که شما رو به قبله دارید نماز می‌خوانید. گفت پدرجان تو به من بگو که کدام سمت نماز بخوانم، من می‌خوانم. تو چه کار به قبله داری. بعد ایستاد پشت به قبله نماز خوند. پشت به قبله هم کاملاً نبود، با یک زاویه‌ی ۹۰ درجه با قبله بود، این تصاویر توی آنها بود. این تکه میان آنها که برایم فرستادند بود.

ج ـ پس از این که به آبادان رفتید در آن‌جا چه کردید؟

گ ـ من از مازندران که برگشتم می‌خواستم یک رمان بنویسم که مربوط به اوضاع مازندران پس از شکست بود اما آن را خلاصه کردم و به‌صورت یک قصه درآمد که در کتاب ***آذر، ماه آخر پائیز*** چاپ شد. بعد به آبادان رفتم چون دیده بودم که جون می‌ده برای نوشتن یک قصه. البته الان که همه‌اش خراب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شده. به‌اندازه‌ای فکرهای مردم خراب شده و درهم و برهم شده و این البته در اثر انقلاب نیست که این‌طور شده. انقلاب شد که مردم از این خواب وحشتناک بیرون بیایند. خرابی فکر از وقتی شد که پابه‌پای حزب توده، نحوه‌ی غلط انتقاد راه افتاد. در آبادان بودم که اتفاقات وحشتناک افتاد که در این کتابی که تا چند وقت دیگر از من درمی‌آید، بخشی از این رویدادهای مهم ایران در آن هست.

ج ـ آیا قبلاً نیز چاپ شده؟

گ ـ تکه‌هایی از آن در مجله‌ی ***روزن*** چاپ شد. تو کتاب‌های مرا نداری؟

ج ـ مسئله این است که بسیاری از کتاب‌های شما نایاب‌اند و دیگر در دسترس نیستند. به‌علاوه هیچ کتابی هم درباره‌ی شما وجود ندارد.

گ ـ از خودت بپرس که چرا وجود نداره. به‌خاطر این که نمی‌گذارند چاپ بشه. سانسور می‌کنند.

ج ـ به‌هر حال، منابع اندکی درباره‌ی شما وجود داره که تازه بیشتر اطلاعات آن هم غلط است، مثلاً در یکی از آنها نوشته شده که «ابراهیم گلستان سال‌هاست که در فرانسه به‌سر می‌برد[۱].»

گ ـ چرت و پرت است دیگه. تو کجای شاهی خونه‌تون بود؟

ج ـ گونی‌بافی پشت راه آهن، ولی اصلیتم از روستایی است به‌نام ساروکلا کنار رودخانه‌ی سیاهرود.

گ ـ آره، یادمه. خیلی نزدیکه به شاهی. اتفاقاً وصف اون تکه را در کتاب ***آذر، ماه آخر پائیز*** هم آوردم. می‌رفتم اونجا. هنوز دماغم پر است از بوی چماز و پلم‌های اون جا.

من نیویورک بودم. رفتم تماشای یک فیلم. با دیدن عکس‌های آن فیلم، یه وقت بوی ساسکس[۲] تو دماغم پیچید. ساسکس هم بوی خاص خودش رو داره. گفتم این فیلم تو ساسکس برداشته شده.

---

۱. سینمای ایران، *روزگار نو*، سعید مستغانی.

۲. Sussex، نام منطقه‌ای است در جنوب انگلیس.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ توی سیاهرود هیچ وقت شنا کردید؟

گ ـ نه، شنا نکردم. اصلاً وقت نداشتم. اون‌جا همه‌اش کار بود، اداره کردن حوزه‌ها بود و حرف بود و دعوا بود و مبارزه با دزدها و حقه‌بازها و چاخان‌ها و دغل‌ها بود. وحشتناک.

ج ـ آیا زمان درگیری‌های قادیکلا هم آن جا بودید؟ دعوای توده‌ای‌ها و شاه‌دوست‌ها؟

گ ـ نه، بلافاصله بعد از درگیری قادیکلا به آن جا رفتم. زمان درگیری قادیکلا من در تهران مشغول کارهای مربوط به افسران بودم. افسرانی که فرار می‌کردند.

حوادث قادیکلا تقریباً شهریور اتفاق افتاد، اواخر تابستان، و من از اول زمستان در شاهی بودم. یعنی سه ماه بعد این انجوی شیرازی هم که اخیراً مرد، از طرف حزب مأمور بود در قادیکلا. آدم انترسانی بود. خیلی پسر خوبی بود. قبل از من یک آدمی در آن‌جا بود به‌نام خاشع که تئاتر هم بازی می‌کرد و واقعاً هم بازی‌اش بد بود. توی آن دارودسته‌ی نوشین کسی که واقعاً خوب بازی می‌کرد، خیرخواه بود که واقعاً آکتور درجه اولی بود، فوق‌العاده بود. بقیه همه عصا قورت داده بودند و هیچ کدومشون جنم بازیگری نداشتند. خارج از دسته‌ی نوشین، آدم فوق‌العاده، تفکری بود. تفکری دلقکی می‌کرد، هروئین می‌کشید ولی آکتور بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیدار سوم

دسامبر ۲۰۰۲

فاکنر، همینگوی و سعدی

ج ـ درباره‌ی ترجمه‌هایتان می‌خواهم صحبت کنید. متن‌هایی که برای ترجمه انتخاب می‌کردید از فاکنر، همینگوی، برنارد شاو... .

گ ـ ببینید، یک دوست من که انگلیسی و فرانسه نمی‌دانست می‌خواست قصه بنویسد. و من گفتم آقا اینارو بخون. اون نمی‌تونست بخونه و می‌گفت برام ترجمه کن. من برای اون ترجمه می‌کردم. همه را یکی‌یکی ترجمه می‌کردم و برایش می‌فرستادم. قصد کتاب و چاپ کردنشان را نداشتم. او هم خودش این‌ها را کنار هم گذاشت و چاپ کرد، بی‌اطلاع من. اون برای این که به پول احتیاج داشت، این کار را کرد. اسم کتابی که او توسط امیرکبیر در آورد و مجموعه‌ای از قصه‌های همینگوی بود، ***زندگی خوش وکوتاه فرنیسس مکومبر*** است که نام یکی از قصه‌های همینگوی بود. من هم مقدمه‌ای بر این کتاب نوشتم که اگر بخونی می‌فهمی که چه‌قدر تفاوت هست بین فکرهای موجود و فکری که من آن موقع داشتم. البته دوستم به‌قدری در این قصه‌ها دست برده و خراب کرده که واقعاً نمی‌توانم بگویم که ترجمه‌ی من هست. و لیکن مقدمه‌اش را بردار بخون. او وقت نکرده بود در آن دست ببرد.

ج ـ فاکنر چه‌طور؟ فاکنر چه‌قدر برای شما مهم بود؟

گ ـ فوق‌العاده است. گردن کلفت‌ترین نویسنده‌ای که بود فاکنر بود. خیلی از همینگوی مهم‌تر.

ج ـ فکر می‌کنید بین فاکنر و همینگوی، دنیای شما به‌کدامشان نزدیک‌تر است؟

گ ـ من نمی‌دانم. دیگران باید قضاوت کنند. ولی اگر از من بپرسند کی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برایت مهم‌تر است، واضح است که می‌گویم فاکنر. دنیایی که فاکنر می‌سازد فوق‌العاده است. اصل کار همین دنیا ساختن است. فضا ساختن است. هیچ گفتگو ندارد. وسعت دیدش، تنوع کارش، آدم‌هایی که ساخته. لوکاس بیچم در ***به میان آمده در خاک***[1]. تمام کتاب‌هایش معرکه است. فاکنر فوق‌العاده است. فاکنر یک دنیایی دارد که هم بالزاک هست، هم داستایوسکی است.

همینگوی بیشتر به‌خاطر نثرش مهم است. البته همیشه این‌طور نیست. همینگوی خودش را فدای خودش کرده. همین است که قابل ترجمه به‌زبان دیگر نیست. به‌خاطر این که او فقط در زبان انگلیسی هست که اون کارها را می‌کند. اون کارها را در هیچ زبان دیگری نمی‌توان کرد. وقتی که ترجمه‌ی فرانسوی‌اش را بخوانی، می‌فهمی هیچ آن‌جور نیست. شاید در بعضی ترجمه‌های فارسی همینگوی این کار صورت گرفته باشد. آن هم به‌خاطر خلاصه بودن و فقیر بودن زبان فارسی است که بهتر می‌توان همینگوی را در آورد. اما آن ریتم و شسته‌رفتگی‌اش را همیشه نمی‌توان در آورد. یک چیز دیگر می‌توانی بنویسی اما خود آن را نمی‌توانی در بیاری. حتی ممکنه یه چیزی بنویسی بهتر از آن ولی خود آن نیست. داریم راجع به ترجمه حرف می‌زنیم. اگر وقت کردی اپیلوگی که برای ***مرگ در بعدازظهر*** نوشته بخوان، فصل آخرش که می‌گوید اگر می‌خواستم کتابی در مورد اسپانیا بنویسم، این نبود، این نبود، این‌ها بود. یا فصل اول ***وداع با اسلحه*** که آن را به فیوگ‌های باخ تشبیه کرده‌اند.

ج ـ فیلمی که از رویش ساخته‌اند، چه‌قدر موفق است؟

گ ـ همه‌اش مزخرفه، برای این که قصه می‌خواهند تعریف کنند. وقتی که می‌خواهی قصه تعریف بکنی، طبیعی است که از بین می‌رود. تنها فیلمی که از قصه‌های همینگوی ساخته شده و قابل دیدن هست و دیگر قصه‌ی همینگوی هم نیست، ***داشتن و نداشتن*** است که فاکنر سناریویش را نوشته و هوارد هاکز هم ساخته است. قصه را عوض کرده. مورگان را که قاچاق می‌کند و چینی‌ها را می‌آورد، تبدیل کرده به جنگ و نهضت مقاومت فرانسه.

---

1. Intruder in The Dust

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ قصه تا چه حد در سینما برایتان مهم بود؟

گ ـ خوب، بالاخره سینما با قصه سروکار دارد اما نحوه‌ی تعریف کردن قصه مهم است. فیلم اگر قصه نداشته باشد، نمی‌کشد. ولی سینما در آوردن آدم‌های آن قصه است با تمام حجمی که باید داشته باشد و ساختن فضاست.

توهم بزرگ رنوار هم سینماست و هم قصه است. یا فیلم‌های بیلی وایلدر؛ ***آپارتمان***، ***سانست بلوار***، معرکه است و از نظر قصه، ***بعضی‌ها داغشو دوست دارند***. وایلدر، تازه هم مرد، دو سه ماهه که مرده.

ج ـ اگر کارهای شما، نوشته‌های شما را جزو ادبیات رئالیستی به‌حساب بیاوریم، می‌خواهم بدانم رئالیسم یا واقع‌گرایی از نظر شما چه معنایی داشت؟

گ ـ در واقع‌گرایی باید ناموس واقعیت را در بیاوری. واقعیت که فقط حرکت خارجی جسم نیست. واقعیت آن چیزی هم است که در روح آدم می‌گذرد. این واقعیت‌گرایی است.

ج ـ در کارهای شما با این که فضا رئالیستی است، شخصیت‌ها رئالیستی‌اند و بستر کار رئالیستی است اما بیان، ذهنی و شاعرانه است. در واقع نوعی رئالیسم شاعرانه.

گ ـ رئالیسم شاعرانه یعنی چه؟ من نمی‌فهمم.

ج ـ این که واقعیت به‌گونه‌ی شاعرانه‌ای روایت شود. یعنی بیان شاعرانه باشد. مثل کارهای همینگوی. مثل کارهای دوراس یا رب گریه.

گ ـ حتماً رب گریه شاعرانه نیست. من نمی‌دونم. من به این تقسیم‌بندی‌ها کاری ندارم. وضع توصیف ادبی، وضع انتقاد ادبی در زبان فارسی خرابه، برای این که زمینه‌ی فکر کردن در زبان فارسی خیلی خیلی کم است. این‌هایی که می‌نویسند اصلاً چرت و پرت می‌نویسند. از خود طبری بگیر که مزخرف می‌نوشت تا بعدش ژدانف که مزخرفات خودش را می‌گفت و بدبخت فادایف را شلاق‌کش می‌زد در روسیه که بیاد آن مزخرفات را بگه.

الان مجله‌ای از ایران برای من می‌رسد به‌نام ***بخارا***. مال آقای دهباشی. یک آدمی است که در آن راجع به ادبیات داستانی مقاله می‌نویسد. این‌قدر بیچاره

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هست این آدم که من اسمشو فراموش کردم. یکی دیگه هست که طنز می‌نویسد. اصلاً حتی به‌زور غلغلک هم آدم حس نمی‌کنه که یه چیز مطبوعی داره می‌خونه. اون وقت تو می‌گی در مورد من این جوری گفته‌اند. خوب بگن، بی‌خود می‌گن. شاید هم درست می‌گن. اما از نظر من مزخرف می‌گن.

ج ـ یا این که گفته‌اند آثار شما فرمالیستی است و شما بیشتر دغدغه‌ی فرم داشته‌اید.

گ ـ کی این حرف‌ها را زده. دغدغه‌ی فرم یعنی چه؟ کی این را ساخته؟

ج ـ در جاهای مختلف دیده شده.

گ ـ این همان چرت و پرت‌هایی است که ژدانف مادر مرده گفته. بعدش هم احسان طبری تکرار کرده، بعدش هم میررمضانی گفته، بعد هم به‌آذین تکرار کرده. تو اصلاً چرا این‌قدر توی کوک نوشته‌های دیگرانی. از خودت فکر بیاور. فکر خودت را بگو.

ج ـ البته این حرف‌ها کمی جدیدترند، اما به هر حال گذشته از این حرف‌ها می‌خواهم نظرتان را درباره‌ی فرم بدانم.

گ ـ بدون فرم هیچ چیز ساخته نمی‌شود. همه چیز با فرم ساخته می‌شود. حالا بعد این فرم با اندازه‌ی تو، با معیارهای تو تطبیق نمی‌کنه، می‌گی بده. اگر تطبیق کنه می‌گی خوبه. بدون فرم که نمی‌شود چیزی ساخت. فرم باید از داخل مطلب بیاد بیرون.

ج ـ از نظر سبک و فرم قصه‌نویسی بیشتر تحت تأثیر چه کسی بودید؟

گ ـ سعدی.

یکی بر سر شاخ بن می‌برید　　خداوند بستان نظر کرد و دید

هر کسی که کار هنری می‌کند باید به فرم فکر کند. در هر زمینه‌ای از هنر. حالا یک بدبخت مادر مرده‌ای هم بیاد بگه این دغدغه فرم داره. خوب بگه. حتی اگر بخواد بره منبر موعظه بکنه باید به فرم فکر کنه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

استودیو گلستان، فیلم مستند و نفت

ج ـ فیلم مستند برای شما چه مفهومی داشت و اصلاً چه شد که شروع به ساختن فیلم مستند کردید؟ از شکل‌گیری «استودیو گلستان» بگویید.

گ ـ وقتی نفت ملی شد، من در شرکت نفت بودم و در بیرون از کار اداره کارهای خبری می‌کردم. من الان راجع به دوره‌ای حرف می‌زنم که هنوز پای تلویزیون به ایران نرسیده بود. من برای شبکه‌ی NBC و CBS آمریکا فیلم خبری درست می‌کردم. این هم خیلی ساده بود. من آبادان بودم و یکی از رفقای من به‌نام فنزی که نماینده‌ی آژانس INS (اینترنشنال نیوز سرویس) بود، به من تلفن کرد که یکی را گیر بیار که از این اتفاق‌هایی که در آبادان می‌افتد فیلم بگیرد. خوب، زمان خلع ید بود و ماجراهای مربوط به آن. من بهش گفتم من این جا کسی را نمی‌شناسم اما اگر خواستی خودم برات می‌گیرم و گفتم من فقط یک دوربین هشت میلی‌متری بولکس دارم که به‌درد تو نمی‌خورد. البته دوربین خیلی خوبی بود. بهترین دوربین‌های زیر استاندارد ۳۵ میلی‌متری بود. یکی از خوشبختی‌های من این بود که با این دوربین کار کرده بودم، بدون سه‌پایه و چراغ و این چیزها که احمقانه بود. کار واقعی. به‌هر حال او هم تلگراف کرد که فرق نمی‌کند با هشت میلی‌متری شروع کن. من هم شروع کردم به فیلم‌برداری از اتفاقاتی که در آبادان می‌افتاد. سال بعدش هم یک دوربین شانزده میلی‌متری بولکس خریدم. بعد دیدم یک روز درآمد من از این کار بیشتر از حقوق من در شرکت نفت است. من در شرکت نفت آن موقع ۱۸۵۰ تومان حقوق می‌گرفتم که پول زیادی بود. اما از این راه بیشتر گیرم می‌آمد. به‌خاطر این که نه فقط دستمزد فیلم‌های نشان داده شده گیرم می‌آمد بلکه پول خرج‌هایی را که برای فیلم‌برداری می‌کردم نیز به‌دلار حساب و به من پرداخت می‌شد. خوب، آن موقع نرخ دلار در بانک ۳ تومان بود و در بازار آزاد ۱۸ تومان بود. من وقتی دلارها را در بازار آزاد می‌فروختم پول زیادی می‌شد. بنابراین درآمد خیلی خوبی داشتم. یعنی یک روز بیشتر از دو هزار و پانصد تومان در می‌آوردم و هر ماه حداقل دو سه تا کار خبرنگاری و فیلم‌برداری داشتم. خلاصه من هی اعتراض می‌کردم که حقوقم کم است و آنها حقوق مرا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بالا می‌بردند، کسی نبود و آنها احتیاج داشتند. تا این که بعد دیگر نمی‌توانستند حقوقم را بالا ببرند. مقرراتشان اجازه نمی‌داد. گفتم می‌خواهم بروم. گفتند چرا. گفتم برای این که من از راه فیلم‌برداری بیشتر پول در می‌آورم. گفتند ما هم می‌خواهیم فیلم‌برداریم و تو بیا خارج از اداره برای ما کار کن. قبول کردم. حالا آمده بودم به تهران تا همین کار را ادامه دهم که مصادف شد با داستان‌های مربوط به پایان کار مصدق و کودتا که بالاخره منجر به سقوط مصدق شد. من از همه‌ی آن حوادث فیلم می‌گرفتم. فیلم ریورسال هم بود و ظاهر نکرده از طریق هواپیما می‌فرستادم. خوب، فیلم خبری بود و هیچ اسمی از من رویش نبود. اما هنوز روابطم را با شرکت نفت قطع نکرده بودم. حسن رضوی که مدیر کل امور اداری بود با من آشنا بود. همسایه‌ام بود در دروس. این‌ها می‌خواستند یک آرشیوی از تأسیسات داشته باشند و می‌دانستند که من همراه هیئت کنسرسیوم فیلم‌برداری می‌کردم.

موقعی که هیئت کنسرسیوم آمد بررسی کند که چه چیزهایی کم هست. یکی از آنها براور بود که شده بود رئیس کنسرسیوم. چهار پنج تا اتومبیل و هواپیما هم در اختیار هیئت رسیدگی به امور فنی گذاشتند که در یکی هم برای من به‌عنوان خبرنگار جا گذاشتند. اتفاقاً در اتومبیلی که من بودم براور هم بود. براور قبلاً مهندس نفت شرکت شل در مصر بود که بعد به ایران منتقل شد. البته در ایران خیلی خوب کار کرد و در سال‌های بعد رئیس کل شرکت شل شد. او که قبلاً دیده بود من فیلم‌برداری می‌کنم مرا از شرکت نفت خواست و شرکت نفت هم قبول کرد که من با آنها بروم. بعد منتقل شدم به کنسرسیوم و در کنسرسیوم تمام امور مربوط به فیلم و عکس را من اداره می‌کردم. من یک آرشیوی از ۲۵۰۰ عکس برایشان آماده کردم و کارهایی از این قبیل، تا این که در ۱۹۵۷ (۱۳۳۶ شمسی) رفتم جنوب که از توسعه‌ی جنوب و اکتشافات نفتی عکس بگیرم و همه‌ی آن چه را که گرفتم به تهران آوردم و مونتاژ کردم که وقتی به رئیس‌ام که یک فرانسوی بود و بعد هم خودش را کشت، نشان‌دادم خیلی از آن خوشش آمد.

ج ـ در ایران خودکشی کرد؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ نه در فرانسه خودش را کشت. چون از یک طرف سکته کرده بود و نمی‌خواست حالش از آن خراب‌تر شود و از آن طرف جزو طرفداران دوگل بود و حالا بین دوگل و رفیق او اختلاف افتاده بود که آن داستان دیگری است.

ج ـ فکر می‌کنم این فیلمی که ساختید، همان فیلم از ***قطره تا دریا*** باشد.

گ ـ آره. در واقع این اولین فیلم مستند ما بود. و به این ترتیب وارد کار مستندسازی شدم. بعدش همین‌طوری راه افتاد دیگر. هیچ هم از این بابت پول نگرفتم. فقط سی حلقه فیلم شانزده میلی‌متری مصرف شده بود که پول اون‌ها رو گرفتم. همین. بعد وقتی این فیلم درست شد، من گفتم چه بهتر که برای این فیلم یک موزیک درست بکنیم. این اولین مرتبه‌ای بود که در یک فیلم فارسی برای یک فیلمی موزیک ساخته می‌شد. اسداله پیمان، رفیق من که یک پسر درجه اول خیلی خوبی بود و توی رادیو کار می‌کرد گفت که من یک آدمی را می‌شناسم که خیلی خوب می‌تونه موزیک درست بکنه، حسین دهلوی. من حسین دهلوی را نمی‌شناختم. به هر حال دهلوی را آورد و گفتیم اینه. گفت من درست می‌کنم. گفتم خوب بکن. کرد. یک ارکستری را هم فراهم آورد و من هم استودیو نداشتم خودم. توی استودیو ایران‌فیلم ضبط کردیم. رسیدیم به جایی که دیدم این موزیک بهش نمی‌خوره. این بود که یک کار فوق‌العاده انترسانی کردم و آن این بود که گفتم اینو با طبل زورخونه همراه می‌کنیم. یک آقایی بود گلپایگانی که توی ارکستر دهلوی ویولون می‌زد. اونم اومد گفت من تنبک می‌زنم و با تنبک زورخونه اون حرکت حفاری را دنبال کرد که ما ضبط کردیم و روی فیلم گذاشتیم. من هم گفتاری برای فیلم نوشتم که همه جمعاً خوب از کار درآمد.

ج ـ همه فیلم را روی دست گرفته بودید؟

گ ـ آره. همه را. اگر این فیلم را گیر آوردی، یک نسخه به من هم بده. چون من هم ندارم.

ج ـ در این موقع، هنوز کسی از بچه‌های استودیو گلستان با شما نبود؟

گ ـ نه، خودم تنها بودم. فقط ابوالقاسم رضایی یک دستگاه آماتوری

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دستی برای مونتاژ فیلم به من داده بود. ضبط گفتار و موسیقی فیلم را نیز در استودیوی ایران‌فیلم انجام دادیم.

ج ـ این استودیو مال آقای رضایی بود؟

گ ـ نه، مال آقایی به‌نام قدیری بود که رضایی هم آن‌جا کار می‌کرد. اجاره کرده بود آن‌جا را. رضایی مرد بسیار خوبی بود.

ج ـ افکت‌ها را هم آن جا ضبط کردید یا سر صحنه گرفتید؟

گ ـ یادم نیست. گمان نمی‌کنم افکت داشته باشد. شاید هم داشت و سر صحنه گرفته بودیم. البته با ضبط صوت‌های معمولی. خیلی یادم نیست. موضوع مال پنجاه سال پیش است.

به‌هر حال، این فیلم را برای کارهای تکنیکی مثل اتالوناژ و چاپ تکنی کالر و تبدیل‌اش به فیلم ۳۵ میلی متری به کمپانی شل در لندن فرستادند. من سال قبل از آن یعنی سال ۵۷ فرنگی که می‌شد سال ۳۶ رفتم یک سری گردش بکنم توی کارهای (روابط عمومی) شرکت شل در اروپا. رفتم هلند، رفتم انگلیس، رفتم فرانسه که این‌ها را تماشا بکنم. از طرف کنسرسیوم رفته بودم که اون جا کار می‌کردم. خیلی دلم می‌خواست که یک آدمی را در لندن ببینم که قبلاً در سال‌های رضاشاهی (۳۸ـ۱۹۳۷) اون وقت‌ها، آمده بود ایرون یک فیلمی از ایران ساخته بود به‌اسم **صبح** که برای شرکت انگلو ایرانیان ساخته بود. اسمش آرتور التون بود.

این رئیس قسمت فیلم شرکت شل بود. من هر چی کردم به حضور اون برسم، گفتش من وقت ندارم و گرفتارم. برایش مضحک بود یک کسی از ایرون پا شده اومده می‌خواد فیلم درست بکنه، درباره‌ی فیلم مطالعه بکنه. من گفتم به‌جهنم و برگشتم. بعد این فیلم را کنسرسیوم فرستاد توی همین دستگاه که تکنی‌کالر چاپ بکنند که همین کار را هم کردند.

ج ـ یعنی شل خودش لابراتور فیلم‌سازی داشت؟

گ ـ درست گوش کن. اداره‌ی بزرگ فیلم‌سازی داشت. این‌ها قبلاً آمده بودند یک سری فیلم داده بودند به «برت هانسترا» براشون درست کرده بود

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که فیلم‌های خیلی فوق‌العاده هم هستند. منتها در چهار قسمت، اکسپلوریشن[1] و کشف نفت و نمی‌دونم در آوردن نفت و تصفیه‌ی نفت و فلان. از همون‌هایی که سه‌پایه‌ی دوربین محکم باشه و نورافکن و فلان و از این حرف‌ها. اما فیلم من همش رو دست گرفته بودم و همش قصه‌ی گرد و خاک و حرکت و عرق آدم‌هایی که کار می‌کنند و این جور چیزها بود دیگه. من هم ایران بودم و این فیلم هم داشته نشون داده می‌شده، توی شرکت شل. یه آدمی بود که نمی‌دونم الان هستش یا نیستش. اسمش آلن گرلی بود. او مسئول کارهای فنی و رابطه با لابراتور و فلان بود. لابراتور هم تکنی‌کالر بود. حالا این کپی آمده و داره تماشا می‌کنه توی سالن اداره‌ی شل که در ساختمان شماره‌ی یک خیابان kingsway بود، درست روبه‌روی Bush House. همین آرتور التون که رئیس فیلم شرکت شل هست، از راهرو رد می‌شده، می‌آد نگاه می‌کنه می‌بینه دارند فیلمی را نشان می‌دهند که گفتار غیرانگلیسی و غریبه‌ای دارد. می‌گه چی چی هست. می‌گن یک فیلمه که از ایران آمده. نگاه می‌کنه. از اول دو مرتبه شروع می‌کنن براش نشون می‌دن. می‌بینه که این فیلم درست همان چیزی هست که او همیشه دنبالش بود و می‌خواسته. یعنی دوربین بدون سه پایه و کثافت کاری‌های این شکلی، on the run عکس‌برداری شده، آدم‌ها واقعی هستند، زوایای عجیب و غریب ندارد. آدم‌ها عرق می‌ریزند و همه جا پر از خاک و دود است. چه می‌دونم حالا ابله شد یا هر چیزی شد. فوری سوار شد اومد تهرون که این آدمی که این فیلمو درست کرده پیدا کنه. من هم حوصله نداشتم این آدم رو ببینم. برای این که لندن منو راه نداده بود. خوب حقش هم بود. کار داشت دیگه. بعد یک روز ظهر دیدم در خیابان پیاده می‌رود به هتل‌اش، سوارش کردم. گفت تو از من در می‌ری، من آمدم این‌جا فقط برای دیدن تو. گفت شرکت شل یک سری فیلم ساخته با کیفیت خوب ــ هانسترا ساخته بود برایشان ــ اما تو همه‌ی آن فیلم‌ها را در همین نیم ساعت به‌صورتی واقعی خلاصه کردی و نشان دادی و فیلم یعنی این.

---

1. exploration

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ یعنی رئالیسم فیلم شما او را گرفت.
گ ـ شاید. لابد یک چیزی ازش او را گرفته بود.

ج ـ یعنی با آن سبک شسته رفته و استیلیزه فیلم‌های هانسترا متفاوت بود.
گ ـ آره، استیل‌اش فرق داشت. البته Sloppy هم نبود که همین طوری احمقانه و الکی تکان بخورد. تمام تجربه‌های پنج شش ساله‌ام در فیلم‌های خبری، در این فیلم به‌کار رفته بود.

این همان موقعی بود که اینا می‌خواستن یک دستگاه فیلم درست کنند، یک برنامه‌ی فیلم درست کنند. من هم می‌خواستم از شرکت نفت بیام بیرون. استعفا هم کرده بودم. برای این خاطر که از کار تلویزیون بیشتر پول می‌گرفتم. اینا هم تا اون اندازه که میسر بود به من حقوق بدن، داده بودند، می‌دادند، دیگه بیشتر از اون نمی‌تونستند بدن. قاعده‌ی استخدامی اجازه نمی‌داد. من هم گفتم نمی‌خوام، می‌خوام برم بیرون. کار بیرون می‌خوام بکنم دیگه. اینا به من گفتند پس حالا که آرتور التون هم این طوری می‌خواد، پس بیا کار فیلم ما را تو انجام بده. هیچی، ما رفتیم. اونم داستان احمقانه‌ی دیگه‌ای داره. قراردادی که من بستم مکافات داشتم. می‌خواستند تحمیل کنند، من زیر بار تحمیل نمی‌خواستم برم. خیلی چیزها بود که باید یک موقع دیگه‌ای برایت بگویم. حالا هم می‌توانم بگویم. اما از حرف تو یک مقدار جدا می‌شیم.

«موج و مرجان و خارا»

ج ـ نقش کنسرسیوم در تجهیز استودیو گلستان چه بود؟
گ ـ گفتند تو تجهیزات بیشتری لازم داری برای کارهای ما. ما در سرمایه‌گذاری با تو شریک می‌شویم به این ترتیب که تو پول تجهیزات را از کاری که برای ما می‌کنی پس بده. من فقط صد هزار تومان پول داشتم. گفتند یک نفر از انگلیس می‌آید و برآورد می‌کند که چه ابزاری لازم است و این کار را کردند. من هم آن موقع تصادف کرده بودم و پایم شکسته و توی گچ بود و توی مریض‌خانه خوابیده بودم. یک نفر را آوردند و لیستی داد از اثاثیه. گفتند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ما این وسایل را از طرف تو از انگلیس می‌خریم که تو باید پولش را دو سه ساله پس بدهی و به این شرط در اختیار تو می‌گذاریم که تا همه پولش را پس نداده‌ای، برای هیچ کس دیگری از آنها استفاده نکنی و یک قراردادی می‌بندیم که تا وقتی تمام پولش داده نشده مال ماست و وقتی که تمام پول را پرداخت کردی، مال تو خواهد شد و این قسط‌ها را از محل درآمد کاری که انجام می‌دهی کم می‌کنیم. پولی که آنها گذاشتند می‌شد دویست‌هزار.

ج ـ مثل همان سیستم مورگج که در این جا متداول است.

گ ـ عین همان. خوب یک سیستمی بود که ما در ایران با آن آشنا نبودیم. لندلیس[1] (وام و اجاره) به‌اصطلاح. همین کار را کردند اما اشکال اساسی این بود که بعضی وسایل را از آلمان برای انگلیس وارد کردند و از آن جا خریدند و به ایران آوردند مثل دوربین آری فلکس. و قیمت‌ها هی بالا رفت تا حدود سیصد هزار تومان که من بایستی می‌دادم.

من به‌محض این که از بیمارستان آمدم خانه، شروع به‌کار کردم، با همان پای گچ گرفته. تکه‌هایی از فیلم ***موج و مرجان و خارا*** را که زیر آب هست، من با پای گچ‌گرفته زیر دریا رفتم و عکس گرفتم. یادم می‌آید که همان روز از زیر آب درآمدم و سوار هلی‌کوپتر شدم و از بالا هم عکس گرفتم.

ج ـ چند وقت پایتان توی گچ بود؟

گ ـ تا این موقع حدود هشت ماه. به‌خاطر این که هر دو تا استخوان پایم شکسته بود و اصلاً افتاده بود و روی پوست بند بود. مرا بردند مریض خونه و پای مرا گچ گرفتند. در حالی که استخوان شکسته را با گچ گرفتن نمی‌شود درست کرد.

ج ـ آیا همکاریتان با آلن پندری، مستند ساز انگلیسی همین موقع بود؟

گ ـ به‌هر حال واقعاً نمی‌توانستم کارهایم را تنهایی انجام دهم. کس دیگه‌ای هم نبود که من بهش بگم بیاد این کار رو بکنه و به همین دلیل تصمیم گرفتم یک نفر را انتخاب کنم. به همان فیلم سِنتر و استوارت لگ که رئیس فیلم

---

1. lend lease

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سنتر در لندن بود نوشتم که یک آدم زبل اما نه متحجر را پیدا کن که استخدام کنم. او هم آلن پندری را به‌خاطر همان دستیاری در فیلم‌های هانسترا که با همان سبک کار کرده بود، انتخاب کرد. گفتند او بیاید. گفتیم بیاید. او هم آمد. حالا من توی مریض‌خانه خوابیده‌ام و آقای رضایی هم یک دستگاه پروژکتور آورده بود و می‌انداخت رو دیوار بیمارستان و این جوری فیلمی را که درست کرده بود برایش مونتاژ کردم. رضایی مرد خیلی خوبی بود و همیشه در سینمای ایران اثر مثبت داشته است. فیلم ***خانه خدا*** را اون درست کرده بود. بعد توی یکی دو تا کتاب مزخرف نوشته‌اند جلال مقدم درست کرده. جلال مقدم اصلاً روحش خبر نداشت از این کار. همه‌اش این شکلی هست. در همان وقت که آلن پندری آمده بود، من چندین فیلم دیگه ساخته بودم. کاری که می‌کردم این بود که سناریو را می‌نوشتم و عکس‌ها را شات به شات مشخص می‌کردم و بهش می‌دادم. من مرتب طرح هر صحنه را می‌کشیدم و خواسته‌های خودم را کاملاً مشخص می‌کردم و می‌دادم به او که از روی آن کار کند. بعدها خواندم که هیچکاک هم همین کار را می‌کرد.

ج ـ یعنی استوری بورد[1] داشتید؟

گ ـ نه. هیچ وقت در هیچ فیلمی استوری بورد نداشتم. موقع کار صحنه و زاویه را باید پیدا کرد. کار بالا آوردن و نشخوار نیست که. نه. استوری بورد نداشتم.

در حقیقت آلن پندری بعد از این که من از مریض‌خونه آمدم و داشتم استودیویم را درست می‌کردم، آمد. هیچی. من اونارو بهش می‌دادم و می‌رفت و می‌اومد. یک دو سه مرتبه اشکال اساسی پیش آمد که خوب... .

ج ـ چند تا فیلم شما با هم کار کردید؟

گ ـ فقط یکی. همان ***موج و مرجان و خارا***. اونم یک مقداری‌شو خودم کار

---

۱. Storyboard فیلمنامه‌ی نمابندی شده که در آن شکل و اندازه‌ی نماها و زاویه‌ی دوربین طراحی شده است و به کارگردان کمک می‌کند پیش از فیلم‌برداری ایده‌ی دقیقی از صحنه در ذهن داشته باشد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کردم یک مقداری‌ش رو هم اون انجام داد قسمتیش را هم شاهرخ رأساً گرفت و اصلاً تمام کارهای صداگذاری را من انجام دادم و او اصلاً رفته بود. امامی بود، من بودم. محمود هنگوال بود.

توی استودیوی کوچکی این کارها را کردیم. در همان وقتی بود که من تازه استودیوم را ساخته بودم. این قدر سر این کار زحمت کشیده شده و این قدر آدم‌های اساسی توی این کار بودند. کریم امامی خیلی توی این کار زحمت کشیده. محمود هنگوال خیلی به‌درد خور بوده. فروغ خیلی آدم مؤثری بوده در این کار. سلیمان میناسیان خیلی فوق‌العاده بوده. برادرش هراند خیلی فوق‌العاده بود. تو برو با این‌ها حرف بزن نه به این خام‌های پر ادعایی که فقط چرت و پرت می‌گن ما فلان هستیم. چی هستیم. تئوری سینما داشتن. مزخرف می‌گن.

ج ـ گویا هراند میناسیان هم همین جا توی لندن زندگی می‌کند؟

گ ـ سلیمان هم این‌جاست. هراند خشک‌شویی داره. سلیمان هم مثل این‌که تو کار صرافی هست. یا گویرم هایراپتیان که واقعاً بچه‌ی با ذوقی بود که بعد رفت خودش استودیو درست کرد. میناسیان هم وقتی من کارم را تعطیل کردم رفت استودیو درست کرد. اینا بودند کار کردند دیگه.

آن‌وقت یک شرکت انگلیسی دیگر هم که از اولش دنبال این کار بود، پشت سر هم سیخونک می‌زد. من دیدم کارم خیلی سخت است. چون ماهی هشت هزار تومان در خیابان اراک، ساختمان کیانی، اجاره‌ی خانه می‌دادم. یک ساختمان گنده‌ای بود که دو طبقه‌اش را یک شرکت مهندس مشاور آمریکایی گرفته بود و طبقه‌ی بالایش خالی بود و من آن جا را اجاره کردم و کار می‌کردم. به هر حال، به فکر افتادم که یک تکه زمین بخرم و جایی را برای کارم بسازم، به‌نفع من بود. صد هزار تومان داشتم. یک مقدار اثاثیه‌ی تازه خریده بودم و با آنها هم تسویه حساب کردم. یعنی همه پولشان را ظرف یک سال دادم. اما مشکل این جا بود که آنها تمام وسایل را بدون دادن حق گمرکی وارد کرده بودند ولی من می‌بایست حق گمرکی می‌دادم و برای این کار باید فاکتور قیمت داشتم که آنها این فاکتور را به من نمی‌دادند که در نهایت کار به دعوا کشید که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اگر بخواهی یک روز برایت تعریف می‌کنم، چون ماجرایش طولانی است و من دیگه خسته شده‌ام. اما این را بگویم که من بالاخره تو دعوا بردم ــ یکی از بچه‌هایی که برای من کار می‌کرد، اسماعیل رائین بود. حالا این را داشته باش ــ کسی که رئیس اداره‌ی روابط عمومی شده بود، اسمش کولارد بود. کولارد در زمان جنگ افسر امنیتی ارتش انگلیس بوده و توی همین منطقه‌ی عرب‌نشین هم کار می‌کرده و خیلی پر باد و متفرعن و وحشتناک انگلیسی بود. او دید که من سر حرف خودم ایستاده‌ام و سرتق هستم. خواست با من دربیفتد و کار را بگیرد و بدهد به همان شرکت انگلیسی که از اول قرار بود کارها را بالاخره به اون‌ها بدهند. دید من دارم مقاومت می‌کنم، گفت که من باید تمام پول‌های مربوط به اُورهده (هزینه‌های ثابت)، دستمزد کارگران، دوبله‌ی فیلم‌ها ــ ما حدود ششصد فیلم آموزشی دوبله کردیم ــ را سرشکن نکنم و همه را نگهدارم برای آن فیلمی که می‌خواستند در مورد اکتشاف نفت بسازم و برای کارگردانی‌اش کریم امامی را آماده کرده بودم که ساختن این فیلم البته صورت نگرفت.

کولارد این را گفت و من هم هزینه‌ها را سرشکن نکردم و آنها قرارداد آن فیلم اکتشاف را نمی‌بستند که من شروع کنم و خرج‌هایی را که کرده بودم و پولش را نداده بودند بتوانم پس بگیرم. بیش از دو میلیون تومان مدیون من شدند. به هر حال خرج کرده بودم. کولارد لغو قرارداد ما را نوشت. من گفتم تو نمی‌تونی این کار را بکنی. این قرارداد را من با کنسرسیوم بستم و تو رئیس کنسرسیوم نیستی. تو یک کارمند اداره‌ی کنسرسیوم هستی. اگر این قرارداد باید لغو بشه، باید با نظر رئیس کنسرسیوم باشه. تازه او هم باید برای این کار دلیل داشته باشد. در نتیجه‌ی این، همین‌طور معلق ماند و من هم داشتم کار خودم را می‌کردم. اما نمی‌شد، چون اون‌ها نه پول می‌دادند و نه کار. گفتم مطابق قرارداد باید این کار به حکمیت گذاشته شود و من برای این کار چهار نفر پیشنهاد می‌کنم و هر کدام از این چهار نفر را شما قبول داشته باشید، من قبول دارم. از این چهار نفر، یکی مصباح‌زاده مدیر روزنامه‌ی ***کیهان*** بود، استاد دانشگاه؛ یکی دکتر باهری بود که بعد شد وزیر دادگستری و ما سال‌ها پیش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در دبیرستان با هم هم‌مدرسه‌ای بودیم؛ یکی علینقی حکمی بود و دیگری مهدی سمیعی بود، رئیس بانک توسعه‌ی صنعتی معدنی. حکمی مشاور حقوقی وزارت کار بود. خوب، نمی‌توانستند این آدم‌ها را رد بکنند.

رئیس کنسرسیوم برای این کار یک جلسه گذاشت از هیئت مدیره‌ی کنسرسیوم و مدیران اداره‌های حقوقی و مالی و اداری، اون وقت همه کسانی که در این جلسه شرکت داشتند دوتاشان هم ایرانی ، حتی یکی‌شان که رفیق من بود و یکی‌شان هم‌شهری من، همه نوکر کنسرسیوم بودند، کارمند ارشد و رئیس حقوقی و... همه به من اصرار کردند که آقا تو نمی‌تونی با این‌ها دربیفتی، بیا این صد هزار تومن را بگیر و برو. گفتم چی می‌گین، من دو میلیون تومان خرج کردم. البته واقعاً دو میلیون تومان طلبکار نبودم. نزدیک به یک میلیون و صد هزار تومان می‌شد. بقیه‌اش دستمزدها و حق‌الزحمه‌هایی بود که پرداخت نکرده بودند. جلسه تشکیل شد و همه‌ی اسناد را رسیدگی کردند و دیدند حرف‌های من درست است. اون کارهایی را که اون‌ها بایستی کرده باشند، نکرده‌اند و اون کارهایی را که من باید می‌کردم، کرده‌ام. گفتند توی این فیلم ***موج و مرجان و خارا*** اسم ما را نیاورده‌ای، گفتم اول فیلم نوشته شده: به‌سفارش شرکت عامل نفت. جز این هم هیچ کار دیگری نمی‌توانستم بکنم و نمی‌کنم. گفتند اون هم نوشته نشده. گفتم برید نگاه کنید. رفتند و نگاه کردند و دیدند هست.

فهمیدند که دارند پرت می‌گویند. همان‌وقت اون آقا که رئیس حقوقی کنسرسیوم و دوست نزدیک من هم به‌اصطلاح بود، شروع کرد به‌فارسی به من فحش دادن. اصلاً این حسد چیز وحشتناکی است. بنا کرد توی یک جلسه‌ی رسمی که رؤسای عالی‌رتبه‌ی کنسرسیوم آن‌جا بودند، به من فحش دادن. من هم چیزی نگفتم، ولی رو کردم به رئیس کنسرسیوم و گفتم، آقا این دارد به‌فارسی یک چیزهایی به من می‌گوید که شما نمی‌فهمید. ولی قیافه‌اش نشان می‌دهد که دارد چی می‌گوید. من کاری ندارم. کارمند شماست، ازش بپرسید که چی دارد می‌گوید و چرا می‌گوید. خوب، قضیه مشخص بود و به‌نفع من رأی داده شده بود که همین علت عصبانی شدن آن آقا بود. من هم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

توی این اوضاع به‌شدت احمقانه، یک چیز احمقانه‌ی وحشتناکی گفتم که هیچ‌وقت خودم را به‌خاطر آن نمی‌بخشم. گفتم من از نصف مطالبات خودم صرف‌نظر می‌کنم. این کار آن‌قدر احمقانه بود، آن‌قدر احمقانه بود که هنوز که هنوز است، دارم پشت دست خودمو گاز می‌گیرم. خوب، پسر... پول خودت بود، قبول هم کرده بودند، چرا بخشیدی؟ خری. خیلی هم. چرا لوطی‌گری کردی و بخشیدی.

می‌خواستند فیلم ***موج و مرجان و خارا*** را در یک مراسم خیلی فلانی با حضور وزیر دارایی افتتاح بکنند و چون کنسرسیوم می‌بایست این کار را با اجازه‌ی شرکت ملی نفت می‌کرد، آنها هم این کار را از طریق شرکت ملی نفت می‌خواستند بکنند. رئیس این کار هم توی شرکت ملی نفت امیرعباس هویدا بود. امیرعباس هویدا هم با آنها مخالف بود و می‌خواست زیر نظر خودش باشد. خوب، شاه قبلاً فیلم ***آتش*** را دیده بود و خیلی خوشش آمده بود و به‌خصوص از این که با سرمایه‌ی خودم آن را درست کرده‌ام. همان وقت از من پرسید که الان چه فیلمی داری درست می‌کنی، گفتم راجع به خارک است. خیلی خوشحال شد و گفت هر وقت آماده شد، مرا خبر کن. این موضوع کاملاً از خاطرم رفته بود. یک روزی در حول و حوش همان واقعه، خاتم که رئیس نیروی هوایی و رفیق من بود و ما از اردوی قهرمانی کشور در سال‌های پیش از شهریور بیست همدیگر را می‌شناختیم، به من تلفن کرد که یک دوربین ۱۶ میلی‌متری دارد و می‌خواهد بفروشد. من هم گفتم برایت مشتری پیدا می‌کنم و گفتم راستی خاتم اون فیلمی که شاه می‌خواست ببیند آماده شده و بهش بگو هر وقت دوست داشت، ببینه. شانس بالا بود. نیم‌ساعت بعد خاتم زنگ زد و گفت گلستان، شانس‌ات بالا بود، شاه با من کار داشت، زنگ زد، من هم ضمناً یادم بود و بهش گفتم که فیلم آماده است. او هم گفت فردا شب بیارین ببینم. بردم نشون دادم که این خودش داستان دیگری دارد که یک جایی هم نوشته‌ام. خلاصه، فرداش کریم امامی در روزنامه‌ی کیهان اینترنشنال نوشت این فیلم دیشب در حضور شاه «پرمیر» (افتتاح) شد.

همان روز که این مقاله در کیهان انگلیسی در می‌آید، رئیس کنسرسیوم آن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را روی میزش می‌بیند. عصبانی شده و داد و بیداد که شما دو ماه است دارید می‌دوید که اجازه‌ی این فیلم را بگیرید برای وزیر دارایی نشان دهید، نتوانستید غلطی بکنید، اون وقت گلستان ورداشته فیلم را به شاه نشان داده. این مزخرفات چیه شما می‌گویید. من هم بعد از آن فیلم را به فستیوال ونیز فرستادم که آن هم داستان دیگری دارد که چه مکافاتی کشیدیم در این فستیوال. خبر به من رسید که کنسرسیوم به نمایش فیلم در ونیز اعتراض کرده. یک دوستم از تهران تلگرافی به من خبر داد که فیلم را از فستیوال پس بگیر که این‌ها می‌خواهند تو را به دادگاه بکشانند که فیلم‌شان را بی‌اجازه برده‌ای، اما من چنین نکردم و آنها هیچ کار نتوانستند بکنند، فیلم نشان داده شده بود، اما با وجودی که بد نشان داده شد، توانست یک جایزه هم بگیرد. بعد... [بسه دیگه، گرسنه شدم، خسته هم شدم].

یک روزی در شرکت ملی نفت، امیرعباس هویدا که مدیر کارهای شرکت نفت بود، سمیناری درست کرده بود. آن روزی که سمینار مربوط به روابط عمومی نفت بود، من هفته‌نامه‌ی *آبزرور* لندن را باز کردم و دیدم سر ویلیام هیتر که پیش‌تر از آن سفیر کبیر انگلیس در مسکو بود و حالا که بازنشسته شده بود کتاب‌های سیاسی را در هفته‌نامه‌ی «آبزرور» انتقاد می‌کرد، مقاله‌ای نوشته در مورد کتابی که چاپ شده علیه کشورهای اطراف خلیج فارس که همه‌شان فاسدند و چی‌اند و چی‌اند و نویسنده‌ی کتاب هم همان کولارد است. من هم فوراً تلفن کردم به اسماعیل رائین و گفتم کاغذ و قلم بردار و پشت تلفن مطلب را ترجمه و برای او دیکته کردم و گفتم پاشو برو توی سوپرمارکت خیابان تخت‌جمشید، «آبزرورِ» این هفته را بخر و برو توی این سمینار و وقتی که وقتش شد بلند شو و اعتراض کن و بگو که شما دارید در مورد روابط عمومی حرف می‌زنید، حال آن که رئیس روابط عمومی کنسرسیوم در این مقاله فحش نوشته در مورد کشورهای اطراف خلیج فارس، ببین چی می‌گن.

همین کار را هم کرد. امیرعباس هویدا اصلاً خبری نداشت و انگار دنیا را بهش داده بودند و من هیچ‌وقت این موضوع را بهش نگفتم تا آخرین باری که او را دیدم. چند روز قبل از این که بیایم انگلیس، در این جا بمونم. خود کولارد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هم در آن جلسه‌ی سمینار بود، با مترجمش. حسن کامشاد هم بود که الان در لندن زندگی می‌کند. کولارد به کامشاد می‌گوید که این رائین نیست که دارد حرف می‌زند، این گلستان هست که صدایش از این گلو دارد در می‌آید. بعد امیرعباس هویدا هم برداشت و گزارش جلسه را برد برای شاه. شاه هم گفت که این مرتیکه (کولارد) را از مملکت بندازید بیرون.

رفتند و بهش گفتند که باید از مملکت بری بیرون. مرتیکه با تمام گنده دماغی و رئیس سرویس اطلاعاتی ارتش انگلیس در خاورمیانه بودن، گفت نه، چرا، من کاری نکردم، باید توضیح داده بشه. امیرعباس رفت به شاه گفت آقا این نمی‌ره. شاه هم گفت، گه می‌خوره نمی‌ره. همین ۲۴ ساعته باید بره بیرون. و ظرف ۲۴ ساعت از مملکت انداختنش بیرون. هیچی. گذشت. یک بار پس از انقلاب در لندن توی خیابان داشتم می‌رفتم، دیدم که داره می‌آد. نزدیک سفارت آمریکا هم بود. گفتم:

Hello Mr. Collard

گفت: Hello. Do I know you?

گفتم: Yes. You should remember me. Don't you remember me?

البته خوب خیلی سال از آن ماجرا می‌گذشت. آن داستان مربوط به سال ۱۹۶۲ بود. حالا ما در سال ۱۹۸۰ بودیم.

گفتم: Don't you remember me?

گفت: No! But I must have seen you somewhere.

گفتم: Yes, ofcourse you have;

و همین طور باهاش بازی کردم.

گفتم: My name is Golestan

گفت: No! Are you still here?

گفتم: I am still every where

هیچی، این هم داستان کولارد. امیرعباس هویدا هم از فرط خوشحالی دست‌خوشی معادل نمی‌دانم چند هزار تومان داده بود به رائین. من هم هیچی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نگفتم. به من چه. خوش به‌حال رائین که این پول را گرفته. ولی بعد امیرعباس هویدا خیلی پکر شد وقتی که رائین کتاب ***فراماسونری در ایران*** را درآورد. وقتی هم خواستند کتاب‌هایش را جمع کنند، رائین همه‌ی کتاب‌هایش را آورد و در استودیوی من گذاشت. و سازمان امنیت هر جا را گشت که کتاب‌ها را پیدا کند، نتوانست، نکرد.

بعد، شب آخری که امیرعباس را دیدم، به دعوایی اشاره کرد که یکی دو شب پیش با او کرده بودم. گفتم من همیشه با تو دعوا داشتم، اما گاهی به تو کمک کردم. گفت چه کمکی تو به من کردی؟ گفتم کمک کردم منتها تو نفهمیدی و به کس دیگه پول دادی، من که ازت پول نمی‌خوام. گفت چی می‌گی؟ گفتم یادت می‌آد اون جلسه که رائین صحبت کرد، من پشت‌اش بودم. من مقاله را بهش داده بودم. و هویدا زد زیر خنده. شاید قباسوختگی.

[خوب دیگه خسته شدم. دیگه چی می‌خواهی بپرسی؟ بسه دیگه. دیگه چیزی نداری از من بپرسی].

ج ـ نه. تازه به «کارگاه فیلم گلستان» رسیدیم و ساخته شدن ***موج و مرجان و خارا*** و هنوز خیلی حرف‌ها باقی مانده. فکر می‌کنم حوالی سال‌های ۱۳۳۵ باشیم.

گ ـ نه. من ***موج و مرجان و خارا*** را ۱۹۵۸ (۱۳۳۷) شروع کردم.

ج ـ یعنی پس از ساخته شدن ***یک آتش*** و «چشم‌اندازها».

گ ـ کلیه‌ی کارهای کنسرسیوم در سال ۱۹۵۸ شروع شد. فراموش نکن که ***یک آتش*** اول کارگردان نداشت. یک فیلم خبری است که گرفته شده. شاهرخ عکس‌هایش را گرفته. من هم کارهای صدا و ساخته شدن‌اش را هماهنگ کردم و فروغ هم، خوب، اصلاً در عمرش به فیلم دست نزده بود که بخواد مونتاژ بکنه و من با یک دستگاه مونتاژ معمولی، دستی، آماتوری بهش یاد دادم چی‌کار بکنه. و این که می‌گویی برای تحصیل به انگلستان رفت، نرفت درس سینما بخونه. رفت درس Stock shot library بخونه. جایی که نماهای مختلفی از موضوع‌ها و فیلم‌های مختلف را طبقه‌بندی کرده و نگهداری

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کنند و تو اگر به نمای خاصی احتیاج داشته باشی به لیست آنها نگاه می‌کنی و انتخاب می‌کنی تا نسخه برداری و در فیلم‌ات به‌کار ببری. مثل همان تکه‌ای که در فیلم ***خانه سیاه است*** استفاده شده. آن نمای پرنده‌ها که پرواز می‌کنند.

ج ـ در واقع فروغ سینما را در کارگاه فیلم گلستان و با شما یاد گرفت.

گ ـ فروغ شعور داشت. بچه‌های دیگر هم همین‌طور بودند. هراند همین طور بود، محمود هنگوال که بچه‌ی فوق‌العاده‌ای بود و حیف شد که مُرد، همین‌طور بود. گوگوش که اسمش گویروم هایراپتیان بود، همین‌طور بود ـ نه گوگوش آوازخوان ـ گوگوش هایراپتیان. صمد پورکمالی این‌طور بود. ببین عزیز من. اشتباه نکن، فیلم باید با اطلاع از همه‌ی این حرف‌ها ساخته بشه. همین طوری نمی‌توان فیلم درست کرد. همچنان که طفلک فریدون ـ (منظور فریدون رهنماست) ـ دلش می‌خواست فیلم درست بکنه، نتونست. تو نگاه بکنی، می‌بینی خاچیکیان فیلمش از لحاظ قصه مزخرف هست، اما فیلمش را مرتب ساخته. اندیشه‌های روشنفکرانه تویش نیست، خوب نیست. مجید محسنی فیلم‌هایش یک دو سه چهار، خوب پیش می‌ره. اگه شعور باشه، درست از آب درمی‌آد. شعور نباشه از آب درست درنمی‌آد. برخلاف گفته‌ی آن آقا که گفته بود من از شکم مادرم که دنیا آمدم می‌دانستم که فیلم‌سازم. تو وقتی که دنیا آمدی داشتی ونگ ونگ گریه می‌کردی، اصلاً چیزی حالیت نبود، حالا هم نیس. این حرف‌ها چیه می‌زنی. مغزی که این حرف‌ها را می‌زنه این‌قدر کج و کوله است که اصلاً نمی‌تونه یاد بگیره. هر سوسکی هم به بچه‌اش نگاه کنه که از دیوار داره می‌ره بالا می‌گه قربون اون ساق‌های بلوری‌ات برم. هی به‌کارهاش نگاه بکنه و بگه به‌به‌به. آرتیست هیچ‌وقت از کارهاش راضی نیست. نباید هم باشه.

ج ـ شما تا چه حد از کارهایتان راضی هستید؟

گ ـ من کاری نکردم. (مکث طولانی) من کاری نکرده‌ام.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کانون فیلم و فرخ غفاری

ج ـ آقای گلستان، شما در دهه‌ی بیست با قصه‌نویسی شروع می‌کنید. بعد یک وقفه‌ی کوتاه دارید و آنگاه در دهه‌ی سی به فعالیت‌های فیلم‌سازی می‌پردازید...

گ ـ من هیچ گاه قصه‌نویسی را قطع نکردم. برای من فیلم‌سازی هم یک جور نوشتن بود. یعنی عوض قلم با دوربین می‌نوشتم.

ج ـ منظورم این است که آن‌طور که در دهه‌ی بیست درگیر قصه‌نویسی هستید، در دهه‌ی سی نیستید، تا این که دوباره در دهه‌ی چهل شروع می‌کنید. یعنی بین آخرین قصه‌ی دوره‌ی اول شما، «عشق سال‌های سبز» (۱۳۳۱) و اولین قصه‌ی دوره‌ی دوم قصه‌نویسی شما، یعنی «ماهی و جفتش» (۱۳۴۱)، ده سال وقفه وجود دارد.

گ ـ برای این که تیمور بختیار پدر در می‌آورد. ولی خوب ***شکار سایه*** در ۱۳۳۴ در آمد.

ج ـ در ۱۳۳۴ چاپ شد، اما قبلاً نوشته شده است.

گ ـ آره، در اواخر سال‌های بیست نوشته بودم. خوب، کارهای دیگر می‌کردم. قصه‌ی «مردی که افتاد» را همان اوایل سال‌های سی نوشتم. هیچ قطعیتی وجود نداشته. مضافاً این که مگر آدم باید حتماً بنشیند و بنویسد. خوب، باید بخواند و چیز هم یاد بگیرد.

ج ـ اما در این دوره بیشتر درگیر فیلم‌سازی هستید.

گ ـ آقاجان، فیلم‌سازی این نیست که آدم گوشه‌ی کافه بنشیند، مجله بخواند و مزخرف بگوید. فیلم‌سازی خیلی کار بغرنجی هست. کار پیچیده‌ای است. نشستن و برای چهار تا جوان بدبخت سخنرانی کردن نیست. بعد هم بیاید ژست بگیرد که من آمدم این کارو کردم، اون کارو کردم. این‌ها نیست. فیلم‌سازی در درجه‌ی اول شناخت ابزار فیلم‌سازی است. در کار فیلم‌سازی همیشه آدم‌هایی بوده‌اند که الان اسمشان در هیچ کجا نیست. تو هیچ وقت اسم محمود هنگوال را شنیدی که کسی ببرد. این آدم، فوق‌العاده بود. یا سلیمان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

میناسیان یا همه آدم‌هایی که در سینمای ایران کار می‌کردند، همان سینمایی که کاووسی آن را به‌درستی «فیلمفارسی» می‌نامید. خوب، این‌ها بیشتر کار کردند. از مجید محسنی بگیر تا ساموئل خاچیکیان تا سیامک یاسمی. حتی دلقک‌های درجه هشتم «فیلمفارسی» یا کسانی که در استودیوهای فیلم‌سازی مثل ایران‌فیلم یا بدیع کار می‌کردند، همه برای سینمای مملکت زحمت کشیدند. آقای بدیع به‌شکل فوق‌العاده برای سینمای ایران کار کرد. اون وقت این آقایانی که آن زمان در مجله‌های ***ستاره سینما*** یا آن مجله‌ی پرت پست پنج‌ریالی می‌نوشتند، چه کردند برای سینمای مملکت. این حرف‌ها سینما نیست. این که کسی بگوید آقا فیلم‌ها را باید این طوری درست کرد. این دیگه فیلم‌ساز نیست، بلکه حداکثر اگر خیلی درست بگوید، یک منتقد فیلم هست. اگر هم درست نگوید یک منتقد احمق و ابله سینما هست که تمام تاریخ نقد فیلم ایران پر از این جور آدم‌هاست. سرنوشت سینمای یک مملکت که نباید دست آدم‌هایی باشد که چرت و پرت می‌نویسند. تازه، مگر آن مجله‌هایی که آنها می‌نوشتند چند تا چاپ می‌شده. حداکثر ده هزار تا. اصلاً سینماروهای مملکت اون مجله‌ها را نمی‌خوندند. خود آنها که درباره‌ی سینما می‌نوشتند مگر چه چیزی از سینما می‌دانستند. کجای اون مطالبی که اون‌ها نوشتند از شعورشان و از ساخت سینمایی حکایت می‌کند.

ج ـ خوب، شما هم در آن دوره درباره‌ی سینما می‌نوشتید.

گ ـ کجا من می‌نوشتم؟

ج ـ به‌طور پراکنده نقد و یادداشت فیلم از شما در نشریات مختلف چاپ می‌شد.

گ ـ این دلیل نمی‌شه که من هم توی فوج و هنگ این آدم‌ها بودم. توی مجله‌های اون‌جوری که من ننوشتم.

ج ـ مثلاً یادداشت‌های شما که توی ***هنر و سینمای*** کاووسی چاپ می‌شد یا نقدهایتان که در ***روشنفکر*** چاپ می‌شد.

گ ـ آره. به‌خاطر این که کاووسی تنها آدمی بود که حرف درست می‌زد. از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کاووسی بدشان می‌آمد، به‌خاطر این که کاووسی می‌گفت من دکتر سینما هستم و این‌ها می‌گفتند مزخرف می‌گی. حالا کاووسی دکتر سینما بود یا نبود یا این که سینما اصلاً می‌تواند دکتر داشته باشد یا نه، بحث دیگری است.

کاووسی خیلی کمک کرد که خیلی از همین بچه‌ها درست بشن. اون‌ها نه زبان بلد بودند که مجلات فرنگی را بخوانند، نه چیزی از سینما می‌فهمیدند. یا فرخ غفاری که اهمیت‌اش در سینمای ایران به‌خاطر فیلم‌هایش نیست. آن چه غفاری را به سینمای ایران وابسته می‌کند، علاقه و اشتیاق و تلاش او برای ایجاد یک مرکزی برای نمایش فیلم‌های خوب بود. یعنی همان کانون فیلم. البته از امکانات موجود هنرهای زیبا و غیره هم استفاده می‌کرد و به همین خاطر هم بود که گذشته از رفاقت من با او که هنوز هم ادامه دارد، حتی اگر نمی‌شناختمش، باز هم همه‌ی آن کارهایی را که برایش کردم، برایش می‌کردم. تمام فیلم‌های درجه اولی که نشون می‌داد اگر از سفارت فرانسه نمی‌گرفت من برایش تهیه می‌کردم. **مهر هفتم** برگمان را من از سوئد خریدم و پول دادم زیرنویس فارسی کردم و آن‌جا نشان دادیم. تمام فیلم‌های لارنس اولیویه که بر اساس شکسپیر ساخته شده بود و تمام فیلم‌های برت هانسترا را من از شرکت شل هلند وارد کردم. یا خود غفاری که از انجمن ایران و ایتالیا فیلم‌های ایتالیایی می‌گرفت و از سفارت فرانسه، فیلم‌های فرانسوی.

ج ـ شما علاوه بر تأمین فیلم‌های کانون، در جلسات نقد و بررسی هم شرکت می‌کردید.

گ ـ خوب، طبیعی است. هدف من که سرمایه‌گذاری نبود. می‌خواستم سرمایه‌گذاری کنم مگر دیوانه بودم که **مهر هفتم** بیاورم و وقتی هم آوردم هیچ‌وقت نشان داده نشد جز یکی دو بار در کانون فیلم. چند سال بعد، در ۱۹۶۸، زن من در جایی این فیلم را به‌نمایش گذاشت، برای کمک به بچه‌های یتیم و پرورشگاهی.

ج ـ همکاری‌تان با کانون فیلم از چه تاریخی شروع شد؟

گ ـ از همان تاریخ که کانون فیلم راه افتاد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ و تا کی طول کشید؟
گ ـ تا وقتی که من در ایران بودم، یعنی ۱۹۶۷ که از ایران بیرون آمدم.

ج ـ آیا به‌طور مرتب و هفتگی نمایش فیلم داشتید؟
گ ـ نه. هر دو هفته یک بار بود.

ج ـ هر بار هم شما فیلم‌ها را نقد و بررسی می‌کردید؟
گ ـ نه، هر وقت که لازم بود. خود غفاری بود. خود فیلم‌های خود من نشان داده می‌شد. فیلم‌هایی مثل **هنری پنجم** و **مرد سوم** را نشان دادیم که ماجرای نقد و بررسی‌اش را برایت تعریف کردم.

ج ـ عضوگیری به چه صورت بود؟
گ ـ عضویت در کار نبود. هر کس می‌خواست می‌اومد. کانون از کسی پول نمی‌گرفت. ورود برای عموم آزاد بود. البته فکر می‌کنم بعضی‌ها اسماً عضو بودند و یک پول ناچیزی هم می‌پرداختند. من در این کار هیچ دخالتی نداشتم. خود فرخ غفاری هم در این کار دخالتی نداشت. یک آقایی بود به‌نام خجسته که این کارها را انجام می‌داد. دم در می‌ایستاد و ورود آدم‌ها را کنترل می‌کرد.

ج ـ به نظر شما کانون فیلم و نمایش فیلم‌های مهم تاریخ سینما تا چه حد در ارتقای سواد سینمایی در ایران مؤثر بود.
گ ـ طبیعی است که مؤثر بود. برای این که باعث شد همان چهار تا خودروی بی‌ریشه و پرتی که توی مجله‌ها چیز می‌نوشتند، مزخرفشان را بنویسند به هر حال.

ج ـ آیا بر فضای نقد آن زمان اثر گذاشت؟
گ ـ طبیعی است که اثر گذاشت. کم‌کم آدم‌های حسابی‌تر می‌آمدند و فیلم‌ها را تماشا می‌کردند. کانون فیلم یک حرکت فرهنگی بود. فقط مسئله‌ی سینما نبود. حرف‌هایی که من می‌زدم، از روی نوشته نمی‌خوندم. مقاله که نمی‌نوشتم و هیچ کدام ضبط هم نمی‌شد که ثبت سینه‌ی تاریخ بشود! زندگی خیلی ساده و راحت و گذرایی بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ آیا دفترچه‌ی راهنما یا بروشوری که حاوی اطلاعاتی درباره‌ی فیلم‌ها باشد، منتشر می‌شد؟

گ ـ این کارها خرج داشت، هم خرج داشت و هم آدم لازم داشت. من توی این کار دخالت نداشتم. من توی تهیه و معرفی بعضی از فیلم‌ها دخالت داشتم و هیچ هم به آن احمق‌هایی که آن‌جا بودند ـ خوب بعضی‌هاشان واقعاً احمق بودند ـ کاری نداشتم. خوب، رسم بود که پایان فیلم‌ها و سخنرانی‌ها دست بزنند و تشویق کنند. حتی وقتی که فیلم‌های مرا نشان می‌دادند. پیش از پایان نمایش فیلم‌ها، من از سالن بیرون می‌رفتم. حتی می‌رفتم خانه و آن‌جا نمی‌ماندم. من کاری به تشویق و تأیید آنها نداشتم. البته اگر سوآل و جوابی در کار بود، در جلسه‌های بعد به سوآل‌هاشان جواب می‌دادم.

نقد فیلم، دکتر کاووسی و قیصر

ج ـ می‌خواهم نظرتان را درباره‌ی سینمای فارسی و اصطلاح «فیلمفارسی» که دکتر هوشنگ کاووسی باب کرد، بپرسم.

گ ـ کاووسی حق بزرگی به گردن سینمای ایران دارد. اصطلاح فیلمفارسی اش هم کاملاً درست بود. کاووسی علاقه‌ی عجیبی به سینما داشت و دیوانه‌ی فیلم ساختن بود. اما نمی‌توانست فیلم درست بکند. یک آدم رمانتیک بود که توانایی بیرون ریختن ذهنیاتش را به‌صورت فیلم نداشت و چون به سینمای فارسی حمله می‌کرد، و خیلی هم خوب کاری می‌کرد که حمله می‌کرد، آدم خرابکاری نبود، درست حمله می‌کرد. آدمی بود که می‌گفت این فیلم مزخرف است و افکار و اندیشه‌ها را کج و کوله می‌کند. خوب راست هم می‌گفت. این کار به فیلم **قیصر** هم کشید. وقتی فیلم **قیصر** درآمد، خوب کاووسی معتقد بود که این دنباله‌ی همان فیلم‌های چاقوکشی و بزن‌بزن خاچیکیان و غیره است. خوب راست هم می‌گفت. اما در داخل این چاقوکشی‌ها، یک مقدار هم قریحه بود. در واقع کیمیایی با **قیصر** دو کار مهم انجام داد. یکی این که از هیچ آمده بیرون و به‌صورت غریزی یک فیلم شسته رفته درست کرده. دیگر این که مسئله‌ی مقاومت در برابر ظلم محیط در آن بود. ولی خود کاووسی هم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درست مـی‌گفت و در حـقیقت حـرکت کـیمیایی در سـینما ادامـه‌ی هـمان حرکت‌ها بود و هنوز هم دنبال همان حرف‌ها هست. هنوز هم دلش خوشه که الان رمان نوشته و داده یکی هم برایش مقدمه‌ای با ادعای فاضلانه نوشته. آدم رمان بنویسد بعد بده یک کسی برایش مقدمه بنویسه؟ اصـلاً مـی‌شه؟ یـعنی چه؟ خوب این کار را کرده. دنبال این حرف‌هاست. وقتی من مقاله نوشتم و از **قیصر** تعریف کردم، اصلاً کیمیایی را ندیده بودم و او را نمی‌شناختم. دخـترم آمد و به من گفت که یک فیلم خوبی درآمده و برو تماشا کـن. رفـتم و دیـدم راست می‌گوید. اما بلافاصله، فیلم بعدی‌اش، ***داش آکَل*** کاملاً پرت بود. این‌قدر بی‌سوادی هست که همه می‌گویند «داش آکُل». کَل عباسعلی درست است یا کُل عباسعلی؟

ج ـ به نظر شما آیا مشکل کیمیایی در ***داش آکل*** برداشت نـادرست او از قصه‌ی هدایت بود؟

گ ـ نه. خود قصه هدایت است. اما مسئله این نیست. اشکال توی قصه‌ی هدایت هم هست.

در حقیقت در قیاس با آن‌چه واقعاً اتفاق افتاده هم هست که می‌گویم. آن چه واقعاً اتفاق افتاده خیلی فوق‌العـاده‌تر از قـصه است. داش آکـل یک بـچه خوشگل داشته، یک پسر خوشگل داشته که باهاش می‌خوابیده (نه ایـن کـه پسر خودش باشه) و عاشق این پسره هم بوده. خوب تـمام هـموسکسوئل‌ها یک مقدار عشق تو کارشان هست دیگه. این پسره اون دختره را خراب می‌کنه و بعد لوطی‌گری داش آکل این است که این کار را به خودش منتسب می‌کنه. می‌گه من هستم این کار را کردم. برای این که پسره را از شر این مکافات رهـا بکنه. و خوب این گذشت فوق‌العاده است.

ج ـ ولی هم در قصه و هم در فیلم، تضاد کاکارستم و داش آکـل مـحور ماجرا است.

گ ـ آره، ولی این وجه محوری ماجرا کـه مـن گـفتم در قـصه‌ی هـدایت نیست. خوب، کیمیایی این فیلم را ساخت ولی در ادامه‌ی همان حرف‌ها. و از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن بدتر فیلم ***خاک*** اوست که اصلاً پرت است. آن زن موطلایی که سمبل استعمار اروپایی است و تمام آن چرت و پرت‌ها. برو مقاله‌ی مرا درباره‌ی ***خاک*** بخون.

ج ـ شما درباره‌ی ***قیصر*** و ***زن باکره*** هم نقد نوشتید.

گ ـ من بر ***زن باکره*** نقد نوشتم؟ واقعاً یادم نیست.

ج ـ در ***کیهان*** سال ۵۲ چاپ شد و بعد در مجموعه‌ی ***سینما و تئاتر*** تجدید چاپ شد. در این نقد شما به ویژگی‌های کار ذکریا هاشمی اشاره می‌کنید که در سینمای آن دوره نیست و آن را یک امتیاز می‌دانید. نکته‌ی مهمی که در این نقد وجود دارد علاوه بر سبک نگارش شما، نوع نگاه شما به سینما و فیلم‌هاست که با نوشته‌های آن دوره کاملاً متفاوت به نظر می‌رسد. به‌طور کلی در نقد فیلم چه اصولی را دنبال می‌کردید؟

گ ـ شعور و شرف. تو باید با شعور و شرف به فیلم‌ها نگاه کنی. وقتی که من آن حرف‌ها را زدم یک جای دیگه بودم. در یک فضای دیگه بودم. حالا هم دارم این‌جا زندگی می‌کنم. در این اتمسفر. تو با من کار کردی. به اتمسفر این جا چه کار داری. خوب داشته باش ولی تأثیری در من نمی‌کند. من در این خانه نشسته‌ام. فکر و شعور داشتن لازم است، نه تقلید و حرف اشخاص احمق را دنبال کردن.

ج ـ وقتی استودیوی فیلم گلستان شکل می‌گیرد، آدم‌هایی جذب آن می‌شوند مثل فروغ، مثل اخوان ثالث، مثل... .

گ ـ این‌ها جذب نمی‌شوند. یعنی چی جذب می‌شوند؟ تو به من بگو.

ج ـ یعنی دعوت به‌کار می‌شوند.

گ ـ آره، ولی هیچ کدوم نمی‌دونستند فیلم چی چی هست.

ج ـ مثلاً اخوان کارش چی بود؟

گ ـ اخوان روی دوبله‌ی فیلم‌ها کار می‌کرد. موقعی که چهارصد، پانصد تا فیلم فنی دوبله می‌شد، جریان دوبلاژ زیر نظر او انجام می‌شد. ترجمه‌هایی که اشخاص مختلف انجام می‌دادند، اخوان می‌خواند و ادیت می‌کرد و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فارسی‌اش را مرتب می‌کرد و می‌داد بخوانند دیگه. اصلاً در مورد این فیلم‌هایی که دوبله می‌شد من دخالت نمی‌کردم. همه زیر نظر اخوان انجام می‌گرفت.

ج ـ نجف دریابندری چه‌طور؟

گ ـ هیچ کار نتونست بکنه. نجف دریابندری توی شرکت نفت، اداره‌ی انتشار شرکت نفت در آبادان، زیر دست من کار می‌کرد. یک روزی من دیدم یک کسی اومد اداره. گفتم این را کی آورده اداره؟ گفتند آقای دریابندری. گفتم بگید بیا. اومد. گفتم این کیه، چرا ورداشتیش آوردی این‌جا؟ چون اون پسره را می‌شناختم. حالا نمی‌خوام اسمشو ببرم. مُرده. گفت والله تقصیر من نیست. حزب به من گفته اینو بیارم. گفتم غلط کردین، هم تو و هم حزب، این جا خونه‌ی ننه که نیست. حزب به تو گفته ببر اون جا، چیکاره است؟ نه این جا باشگاه حزبه، نه اون توی شرکت نفته. تو هیچ دستگاه نیست. دلیل نداره این جا بیاد. اصلاً تو خودت چرا تو حزبی؟ گفت آقا چیکار کنم. برم شبا تو باشگاه ایران تونبولا بازی کنم. گفتم بشین ترجمه کن. گفت شما به من کتاب بدین ترجمه کنم. من هم فردا صبح که از خونه می‌اومدم، دست کردم از تو گنجه کتاب‌هام یک کتاب در آوردم. دست بر قضا، ***وداع بااسلحه*** همینگوی بود. آوردم گفتم بشین اینو ترجمه کن. خوب، او هم ترجمه کرد. بعد چاپ شد. بعد مصدق افتاد. بعد شبکه‌ی افسرهای توده‌ای را دولت کشف کرد، یک عده را گرفتند. اون افسری هم که تو آبادان مأمور امنیت و رئیس رکن دو بود می‌خواست یک عده را بگیره. نجف را هم گرفتند ولی او هیچ کاره بود. تمام بچه‌های اصلی حزب توده که اداره می‌کردن، در رفتند. آل محمود بود. جزنی بود. خیلی‌ها بودند. یه عده را گرفتند. اون وقت چیزی که علیه نجف دریابندری بود این بود که کتاب ***وداع با اسلحه*** را ترجمه کرده پس جزو انجمن طرفداران صلح است که آن‌وقت به‌اصطلاح فرانت آفیس حزب توده بود. هوادران صلح، کبوتر پیکاسو و از این حرف‌ها، اینم گرفتنش. حالا من دیگه تهرون هستم. شنیدم. پرسیدم چرا؟ اون کاره‌ای نبوده که؟ آقا، کتاب ترجمه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کرده. چه کتابی؟ ***وداع با اسلحه***. من خیلی ناراحت شدم. حالا بگذریم از این که چه اتفاقی افتاد و چه کمک‌هایی همان موقع می‌شد بهش بکنم، کردم. روزی که از زندان خارج شد، راه به راه زندان رضا قشقایی، نه، حبیب رضازاده قشقایی اونو آورد پیش من که بهش یه کاری بدین. گفتم خوب، با کمال میل. اومد تو اداره. چه کار بکنه. ترجمه بکنه. نمی‌تونست بکنه. نمی‌کرد. به هر علتی. بعد یه زن هم داشت که توی کنسرسیوم براش کار درست شده بود که کار بکنه، حالا اون هم یک قصه دیگه هست. تلفنچی بود. ما هم خیلی کارمون با کنسرسیوم زیاد بود. چاپ عکس بود، تهیه برنامه‌های هفته یک مرتبه رادیو بود. خود فیلم بود، عکس گرفتن بود. عکس چاپ کردن بود. همه کارهای این شکلی را من می‌کردم توی اون دستگاه.

پسر عموم هم رئیس دفتر من بود. فروغ هم تازه یک سال بود اومده بود پهلوی ما. جای ما هم توی خیابان اراک یک ساختمونی بود به‌اسم ساختمون کیانی. توش یک شرکت مهندسین مشاور کار می‌کردند، طبقه‌ی بالاش را هم ما گرفته بودیم. اینا قصه‌های بوق سال پیش می‌شه دیگه. هیچی، بالاخره یک روزی پسر عموم که رئیس دفترم بود آمد گفت آقا ما مکافات داریم. هر چی می‌خواهیم تلفن بکنیم این تلفن مشغوله. برای چی مشغوله؟ گفت آقا این زن نجف همه‌اش تلفن می‌کنه اونو می‌خواد. گفتم خوب بگین نکنه. نجف جواب نده. بعد، یک روزی که اون خودش تو اتاق نبوده تلفن می‌کنه. گفتم هر موقع تلفن می‌کنه بگید نمی‌شه. کار داره. فروغ پای تلفن بوده و او هم توی اتاق محمد تقوی نشسته بود. اون تلفن می‌کنه، می‌گن خانم نمی‌شه، می‌گه چه‌طور نمی‌شه. می‌گن آقا به ما گفتن نمی‌شه. آن خانم هم گوشی را می‌ذاره زمین و یه موقع دیدم تو اداره‌ی من داد و هوار است. پرسیدم چه خبره. گفتند خانم نجف آمده داره به خانم فرخزاد فحاشی می‌کنه. گفتم برای چی. من اومدم بیرون و گفتم چی می‌گید خانم. معلوم شد همین بهش گفته که تلفن نکن و داره فحش می‌ده. خوب، نوکرم را صدا زدم. فراش اداره را گفتم این خانم اشتباهی اومده این جا، راهش را گم کرده. بردار ببرشون درِ کوچه را بهشون نشون بده. بردنش. چند لحظه بعد آقای دریابندری آمد پهلوی من زد زیر گریه زق زق

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زق. آقا چرا؟ گریه نداره. گفت آقا نمی‌تونم. آبروم رفت. گفتم آخه چرا؟ گفت تو این‌جوری خوبی کردی، فلان کردی، این اومد این‌جا آبروی منو برد. گفتم آقا تو آبروی کسی را که نبردی. اون آبروی تو را برده. اون هم خودت می‌گی. نبرده. خلاصه ماند.

یک مسئله سر نجف برای من پیدا شد و آن این بود که خواستم اون بره کار بکنه. نمی‌تونست. اون بایست فیلسوف می‌شد که حالا گویا شده. توی همین فیلم ***موج و مرجان و خارا*** که می‌خواست درست بشه من به‌یک زحمتی با ایل قشقایی ـ کشکولی قرار گذاشته بودم که در یک فصل معینی که ایل از ییلاق به قشلاق می‌ره ما فیلم‌برداری بکنیم. غرض این بود که وقتی ایل برمی‌گردد، در خلال این رفتن و برگشتن، این دستگاه‌های تازه‌ی لوله و فرستادن برای بارگیری نفت درست شده بود. که این گذشتن وقت و تقویم را به‌وسیله حرکت ایل نشان بدهیم و کنتراست صنعت و زندگی شبانی و این جوری. اینا می‌روند فیلم‌برداری بکنند دو روز بعدش کریم تلفن کرد، امامی، که آقا جلوی ما را گرفتند، باید برگردیم. هر چه پرسیدم آخر چرا؟ گفت آقا بعد می‌آم خدمتتون می‌گم. گفتم آخه بگو چی شده دیگه. گفت آقا این جوری نمی‌شه دیگه، اشکالش سر نجف هست... گفتم نجف چی کار کرده. گفت کاری نکرده. سازمان امنیت این جا مخالفت می‌کنه باهاش. ما باید بیاییم، نمی‌تونیم نیاییم. خوب بیایید. آمدند. اسماعیل رائین با من کار می‌کرد. کارهایی مثل رفتن به اداره‌های دولتی و اجازه‌ی فرستادن فیلم و گمرک و از این قبیل. پسر فوق‌العاده خوبی هم بود. خیلی خیلی پسر خوبی بود. گفتم اسماعیل ببر ببین چی می‌گن. رفت و آمد و گفت می‌گن نمی‌شه. این سابقه‌ی توده‌ای داره. حبس بوده. گفتم خوب سابقه‌ی توده‌ای خیلی‌ها دارن. من هم دارم. یعنی چی. خیلی از افسرانی که الان توی سازمان امنیت هستند، سابقه‌ی توده‌ای دارند. یعنی چی؟ گفت خوب می‌گن نمی‌شه. گفتم نمی‌شه. این قضیه باید حل بشه. نه این جوری نمی‌شه. اگر قرار باشه هر وقت یک کارمند سازمان امنیتی با هر کدوم از کارهای ما مخالفت بکنه، اصلاً در دکان‌مونو می‌بندیم و می‌ریم خونه‌مون می‌نشینیم و یک کار دیگه‌ای می‌کنیم دیگه. رفت و گفت و بعد یک آقایی تلفن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کرد که بیایید خیابان ایرانشهر، یک جایی بود. رفتیم اون جا. یه آقایی بود به‌نام سرهنگ فروزین یا سرهنگ فرزین. یک همچو اسمی داشت. خیلی هم مؤدب بود. رشتی هم مثل این که بود. قد کوتاهی داشت. گفت نمی‌شه این آقا کار بکنه. گفتم این کاره‌ای نیست. این رفته کارآموزی بکنه، یاد بگیره؛ نمی‌شه این جوری که. گفت حالا شما کسی دیگه رو بفرستید؛ این پهلوی شما بمونه، بیرونش نکنید. اصرار ما را که دید گفت نه باید بیرونش کنید. گفتم این پسر بی‌دست و پایی هست. یک مرتبه هم گرفتنش به‌خاطر این که کتاب ترجمه کرده. کتابی که چهل سال پیش نوشته شده و ارتباطی هم با کمونیسم و این حرف‌ها نداره. خوب چی‌کار بکنه؟ باید بره بمیره؟ گفت ما یک فکری برایش می‌کنیم. البته بعدش، تازگی‌ها فهمیدم که توی بنگاه فرانکلین، به‌سفارش خود پاکروان که رئیس سازمان امنیت شده بود کار بهش دادند. پاکروان به همایون صنعتی می‌گوید که اینو آن‌جا جا بدید و به‌ناچار از اداره‌ی من رفت به بنگاه فرانکلین و آن‌جا کار کرد. آقای نجف دریابندری حالا اگر کسی هست و اهمیت داره، تو نمی‌تونی بگی اون وقت هم همین جوری بود. آخه این جوری نبود طفلک. حتی انگلیسی‌اش هم انگلیسی درهم بود اون وقت. خوب، هر کسی کار می‌کنه یاد می‌گیره. رشد می‌کنه. به فهم می‌رسه. هیچ وقت کارهای ناقص اشخاص در سال‌های پیش را نمی‌شود به‌حساب الان‌شان گذاشت. خوب همین الان این کارها را کرده. خوب چه ارتباط داره. اگر کتاب ترجمه کرده و اگر خوب ترجمه کرده، خوب کرده، اگر چیزی نوشته و اگر خوب نوشته که نوشته. من حالا باید بیام بگویم آقا تو آمدی اون روز این کار را کردی. زندگی این جوری نیست که. اون وقت من هم می‌شم مثل اون یارو سازمان امنیتی که می‌گه چون ما گرفتیمش، اگر چه اشتباه گرفتیمش، ولی گرفتیمش و حالا دیگه به‌درد کار نمی‌خوره. یعنی چی؟

ج ـ هوشنگ پزشک‌نیا هم بود.

گ ـ آره، ایرج توی شرکت فیلکو زیر اداره‌ی من کار می‌کرد. برادرش رفیق من بود. اون وقت هم برادرش آبادان بود. من از اداره که می‌آمدم پایین دم در با هم سلام علیک داشتیم. پسر خیلی خوبی هم بود. من درِ استودیو را باز

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گذاشتم هر کسی را که شعور داشته باشد بتونم انتخاب کنم. خیلی‌ها را آوردم آن تو. همین فریدون رهنما را آوردم آن تو. خوب طفلکی نتونست کاری بکنه. یعنی نتونست که تمام امکانات را بهش دادم. حتی خودم ورش داشته بودم بردم آبادان یک فیلم خیلی خیلی ساده‌ای را برایم بسازه.

ج ـ چه سالی بود؟

گ ـ فکر می‌کنم ۱۳۳۸ بود. هوشنگ نه، فریدون را بردم.

ج ـ یعنی هنوز هیچ کدام از فیلم‌هایش را نساخته بود.

گ ـ نه بابا. تو هم هی بگو او فیلم ساخته. نه‌خیر. شاهکارهای باب دل تو هنوز صادر نشده بود. شماها می‌آیید آدمی را که در جهت دیگری ارزش دارد، می‌گذارید در حال و هوا و در طبقه و اقلیمی که درش خواسته کاری بکند و نشده یا نتونسته. اون وقت ارزش او را در جاهایی هم که دستی داشت، خراب می‌کنید.

ج ـ پس تازه درسش را تمام کرده بود و برگشته بود به ایران.

گ ـ درس سینما که نخوانده بود. رفته بود که ادبیات بخونه. نمی‌دونم چی خونده بود. پسر خیلی باذوقی بود. ولی ذوق داشتن کافی نیست.

ج ـ پایان‌نامه‌اش که راجع به سینما بود. ***واقع‌گرایی فیلم*** که به‌فارسی هم دراومده.

گ ـ نمی‌دونم. من مثل تو نیستم که به خود کارها کار نداشته باشم و هی توی حاشیه‌ها و میان آدم‌هایی چرخ بزنم که یا خودشون ادعا می‌کنند یا امثال تو برایشان ادعا می‌سازید، دارید.؟؟

ج ـ شما این کتاب را دیده‌اید؟

گ ـ نه، ندیدم. ما از کتاب حرف نمی‌زنیم. از فیلم حرف می‌زنیم. ولی، خوب، اگر شعور باشد. این فیلم ***سیاوش در تخت جمشید*** را تماشا کن. آخه این نمی‌تونه فیلم باشه. ممکنه اگر یک کسی حسابی Producer ، نه به‌معنی کسی که پول می‌ده، که شما فکر می‌کنید Producer تهیه کننده، یعنی آورنده یا دهنده‌ی بودجه و پوله. Producer کسی است که نگاه کامل به ساختن یک فیلم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

داره. همین است که بهترین فیلم‌هایی که هست، Producer و Director و حتی نویسنده‌ی سناریو یک آدم واحد است. اما وقتی Producer کسی دیگه باشد، فیلمو اون اداره می‌کنه. صحنه‌ها را Director اداره می‌کنه. هر فیلمی که Producer و Director آن یکی نبوده، مثل اورسون ولز توی فیلم ***آمبرسون‌های باشکوه*** که Producer آن کسی دیگری بوده و گند زدند به قبر پدر اون فیلم. یا خود جان فورد هر فیلمی را که خودش Produce (تولید) کرده، مسلط است. فریدون نمی‌تونست اداره بکنه. توی همه‌ی این‌ها کیمیایی داره از همه بهتر آرتیست‌هایش را اداره می‌کنه. اصلاً مفهوم عکسبرداری برای این‌ها وجود نداره. یک چیزهایی فکر می‌کنند، ولی، خوب، نیست. ***سیاوش در تخت جمشید*** را تماشا بکن. چی چی هست این. عکس بد گرفته شده. جای دوربین خراب هست، حرفی که توی عکس دیده می‌شه چرت و پرت هست. حال ایده‌ی اصلی و کلی یه چیزی هست که اون ایده، ایده‌ی ادبی هست، ایده‌ی سینمایی هم ممکن است باشه، به‌شرط این که از آب دربیاد. این از آب هیچ چی درنیامد، به‌کلی.

ج ـ به هر حال این نظر شماست در مورد فریدون رهنما، بر اساس شناختی که از او دارید اما من هم می‌توانم نظرم را در باره‌ی او و کارهای او داشته باشم، هر چند ممکن است با نظر شما نخواند و یا حتی اشتباه باشد؛ که در این صورت حتماً تصحیح خواهم کرد و این به‌گمان من شرط اساسی یک کار آکادمیک و تحقیقی درست است که آدم اشتباهاتش را درست کند.

فروغ فرخزاد و «خانه سیاه است»

ج ـ فروغ چگونه وارد استودیو گلستان شد؟

گ ـ فروغ هم آمد فقط برای ماشین‌نویسی. فروغ را سهراب دوستدار و رحمت الهی آورده بودند پهلوی من به‌عنوان ماشین‌نویس. هیچ هم باهاش آشنا نبودم. یک مرتبه از خیلی دور دیده بودمش. اول هم که اومد بهش گفتم خانم جان شما هر چی شعر گفتید، فلان و فلان، برای خودتون خوبه ولی این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جا کار اداره هست، کار اداره بکنید، کارتون هم این هست که ماشین‌نویسید، اگر نمی‌تونید بکنید، می‌تونید خرده خرده یاد بگیرید ولی این تلفن رو جواب بدید. همین کار را هم می‌کرد طفلکی.

ج ـ آیا شهرت هم داشت؟

گ ـ آره، سه تا کتاب ***عصیان*** و ***دیوار*** و ***اسیر*** را در آورده بود. خیلی معروف بود. ولی اون شعرهایش... به هر حال مثل شعرهای بعدی نیستند. تو می‌دونی که جوهر شعر توش هست ولی فرم کامل شعر توش نیست. آره، اون بود. یک کسی بود به‌نام میرصمدزاده که از ایدک درجه‌ی مهندسی گرفته بود. ولی طفلکی نمی‌تونست کاری بکنه. یکی دیگه بود که اون هم از ایدک مدرک فیلم‌برداری گرفته بود. آخه همه‌ی اون‌ها که توی ایدک بودند، اصلاً چیزی سرشون نمی‌شد. از توی ایدک خیلی آمده بودند بیرون، بیکاره، یکی‌شون آلن رنه شد که تونسته بر پایه‌ی سناریوهایی که اشخاص دیگه نوشته‌اند، چیزهایی بسازد. ولی خیلی‌ها از ایدک بیرون آمدند که، ها، سر در هوایی و خنگ هستند. اصلاً بی‌خودی هستند دیگه.

ج ـ آقای گلستان، در مورد فیلم ***خانه سیاه است*** فروغ حرف‌های زیادی زده شده و مطالب ضد و نقیضی عنوان شده. اولاً داستان فستیوال کان و پس گرفتن فیلم.

گ ـ من فیلم را فرستادم به فستیوال کان و بعد از دو سه هفته تلگراف کردم بهشان که ببینم در چه تاریخی آن را نشان خواهند داد. تلگراف کردم چون آن روزها حتی تلفن را نمی‌شد از خانه یا دفتر به خارج کرد، بایستی می‌رفتی به تلفن‌خانه‌ی مرکزی پهلوی دارالفنون. جواب آمد که در فلان تاریخ اما نه در تالار عمومی فستیوال چون این فیلم تماشاکننده را ناراحت می‌کند. آن را فقط به هیئت ژوری نمایش می‌دهند. زکی! آناً تلگراف کردم که فیلم را پس می‌گیرم و حق نمایش ندارند. نوشتم این فیلم برای آدم درست شده و راجع به آدم و انسانیت است نه آنها که می‌خواهند با لباس شب و قر و فر تماشاکننده باشند. آسمان ترکید! از سفارت فرانسه، مسیو پوئسل که اتاشه مطبوعاتی یا هنری یا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از این زهر مارها بود. اولش با از آن ادب‌های اتوکشیده‌ی آمیخته با دوست‌نمایی گفت از این کارها نمی‌شود کرد. گفتم خیلی خوب هم می‌شود. گفت هر فیلم‌سازی چه جانی می‌کند که فیلمش در فستیوال کان نمایش داده شود حالا شما این محبت آنها را این‌جور جواب می‌دهید. گفتم من محبت لازم ندارم. به‌اندازه‌ی کافی دارم. آن‌چه لازم است احترام به هنر و پرنسیپ است. اگر این فیلم بد است ردش می‌کردید اگر قابل نمایش است دیگر چرا نمایش در پستوخانه. گفت مردم ناراحت می‌شوند. گفتم هیئت ژوری را شما جزءِ آدم‌ها حساب نمی‌کنید؟ اون‌ها هم ناراحت میشن. که بشن. گفت من می‌آیم شما را ببینم. گفتم هروقت میل سرکار است اما فیلم را یا در جلسه‌ی عمومی نمایش بدهند یا اصلاً ندهند. گفت شما تلگراف کنید که پس نمی‌گیرید من هم فردا یا پس‌فردا می‌آیم ببینمتان. گفتم آنها تلگراف کنند که نمایش می‌دهند تا من پس نگیرم. خلاصه کار به این‌جا کشید که سفیر ما را به شام دعوت کرد. گفتم آمدن من به شهر و برگشتن مرا از کارهای خیلی فوری و خیلی زیادم بازمی‌دارد اگر شما می‌خواهید، یاهو، بفرما. آمد. با همان مسیو پوئسل که اتاشه یعنی وابسته‌ی نمی‌دانم مطبوعاتی یا هنری یا هرچاخان‌بازی دیگری. آمدند و خیلی هم از خانه‌ی من و از نقاشی‌هایی که به دیوار بود، تعریف فراوان. اما در حد فیلم ***خانه سیاه است*** یک ذره عقب نرفتم. گفتم یا جلسه‌ی عمومی یا هیچ. و گفتم که من باید تکلیف نمایش این فیلم را روشن کنم به‌سرعت. با لب و لوچه‌ی آویزان رفتند که تا دوسه روز دیگر خبر بدهند. من هم دیدم این از همان دیپلوماسی‌های مخصوص و وقت تلف کردن است. یک تلگراف دیگر به کان، یک تأیید این که پس گرفته‌ام و حق نمایش ندارند و یک کپی فرستادن به اُبرهاوزن. دیگر هم حوصله‌ی تعقیب این قضیه را نداشتم چون مشغول ساختن ***خشت و آینه*** بودم. تا این که یک روز آقای معینیان که رئیس تبلیغات و رادیو بود تلفن کرد و خبر بردن جایزه‌ی اول را به من داد. معینیان از آن آدم‌های کمیاب یا حتی نایاب در دستگاه بود که واقعاً می‌خواست به ایران و پیشرفت ایران کمک کند. از پاک‌ترین آدم‌های بالای دستگاه بود. نمی‌دانم حالا چه می‌کند و کجاست اما من شاهد کوشش‌ها و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پاکدامنی‌های او بوده‌ام از زمانی که بعد از ۲۸ مرداد گذاشتندش به معاونت همان اداره، و کسی که رئیس تبلیغات بود او را قبول نمی‌کرد و او با چه صبر و پشتکاری ماند و ماند و تمام پایه‌بندی وسیع آن دستگاه را با مدیریت و دقت به وجود آورد.

ج ـ در چند مورد نیز از جانب شما تکذیب شده است. از جمله این که اخیراً در روزنامه‌های ایران خبری منتشر شده درباره‌ی نسخه‌ی دوم فیلم ***خانه سیاه است***. بر اساس این خبر، نسخه‌ی دیگری از این فیلم پیدا شده که با نسخه‌ی قبلی تفاوت‌های زیادی دارد از جمله هشت قطعه با صدای فروغ و گفتار متنی با صدای شما که در نسخه‌ی اولی وجود ندارد. البته این خبر از قول آقای ناصر صفاریان منتشر شده که خودش اخیراً یک فیلم مستند سه قسمته درباره‌ی فروغ فرخزاد ساخته است.

برای روشن شدن موضوع می‌خواهم بدانم آیا شما این مطلب را تأیید می‌کنید یا خیر؟

گ ـ من نه آقای صفاریان را می‌شناسم و نه فیلمی را که ایشان ساخته دیده‌ام و نه هیچ. من فقط این خبری را که الان جلوی شماست دیده‌ام. یعنی چه، نسخه‌ی دیگر؟ اصلاً یعنی چه؟ یعنی یک چاپ دیگر هست؟ یعنی کسی توش دست برده؟ کسی بهش اضافه کرده؟ یعنی یک فیلم دیگر ساخته شده بود؟ من اصلاً نمی‌فهمم این حرف چی هست. به‌طور خیلی مشخص این است که در تابستان ۱۳۴۱ آقای مصباح‌زاده آقای دکتر راجی را آورد توی استودیوی من که یک فیلمی را که ***کیهان*** می‌خواست درست کند، تماشا کند. وقتی آقای راجی این فیلم را تماشا کرد و اصلاً به همین قصد هم آمده بود، به من گفت که ممکن است ما از شما خواهش کنیم که چیزی هم راجع به این جذام‌خانه‌ی ما در مشهد درست کنید؟ من گفتم خیلی خوب و به یکی از بچه‌هایی که با من کار می‌کرد، میناسیان، گفتم پاشو دوربین‌ات را بردار و برو. حالا یا او رفت یا هایراپتیان، یادم نیست. این‌ها رفتند یک فیلم خبری کوچولو از آن جا تهیه کردند که جزئیاتش حالا دیگر یادم نیست. این را که آوردن آقای دکتر راجی آمد پهلوی من و گفت که اصلاً شما یک فیلمی درست کنید از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جذام‌خانه‌ای که ما در تبریز داریم و این موقعی بود که من فیلم ***دریا*** را قطع کردم به‌علت خاصی که قبلاً هم به شما گفتم. به فروغ گفتم پاشو برو این فیلم را درست کن. او هم رفت و درست کرد و آورد. مونتاژ هم کرد خودش و تکه‌ی اولش را من حرف زدم. آن تکه‌ای را که راجع به وصف جذام است من نوشتم و حرف زدم. فروغ هم برای نوشتن گفتار فیلم کتاب عهد عتیق را مطالعه کرد و از آن جملاتی را که می‌خواست و به‌دردش می‌خورد در آورد. خودش هم چیزی ننوشت. منتها ادیت کرد. از کتاب مزامیر داوود، از جامعه بنی سلیمان یا از کتاب ایوب چیزهایی گرفت و روی فیلم گذاشت. برای این که ظهور فیلم ارزان تمام شود و زود ساخته شود، در لابراتور هنرهای زیبا کارهایش را انجام دادیم. اما وقتی آن چه را ضبط شد تماشا کردیم، دیدیم به‌کل خراب ضبط کردند. خیلی بد بود. صدا خراب بود. من رفتم و گفتم چرا همچون می‌کنید، لج می‌کنید با فیلم‌هایی که من دارم درست می‌کنم. یک مرتبه ما فیلم برای شما آوردیم درست کنید، آن را هم خراب کردید. گفتند نه خیر، ما دستگاهمان خراب شده، می‌خواهیم دستگاه نو وارد کنیم. دستگاه نو وارد کردند. مهندس فرانسوی به ما گفت آقا این‌ها بی‌خود می‌گویند. این دستگاه فقط با یک آچار پیچ گوشتی درست می‌شود. اگر من فوکوس کنار حاشیه‌ی فیلم را درست کنم، صدا درست می‌شود. این‌ها این‌کار را نمی‌خواهند بکنند. این‌ها می‌خواهند خرج کنند. به ما مربوط نبود. صدا درست شد. فیلم هم درست شد. از آن زمان که این فیلم درست شد، صدای فیلم پیش من هست. نگاتیو آن هم پیش من هست. ما به کسی هم چیزی ندادیم از این فیلم. فقط یک نسخه از آن را به فستیوال ابرهاوزن دادم. یک نسخه هم به موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک دادم که در سینماتک آمریکا هست. یک نسخه هم سینماتک دانمارک از من خرید که من حتی پولش را نگرفتم و همین‌طور بهشان بخشیدم. خود این فیلم هم که ساخته شد چهار نفر یعنی خانم مصباح‌زاده، آقای دکتر راجی و کسی که یک وقتی وزیر دادگستری بود و یک نفر دیگر آمدند و گفتند ما پول می‌گذاریم، چه‌قدر خرجش می‌شود. حساب کردیم دیدیم ۱۲۰ هزار تومان خرجش می‌شود. گفتند ما نداریم. ما فقط

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌توانیم به این انجمن جذامیان قرض بدهیم و بعد از فروش فیلم، پولمان را اگر توانستیم در بیاوریم. ولی خوب، آنها می‌خواستند فقط پنجاه هزار تومان بدهند که دادند. ولی با پنجاه هزار تومان نمی‌شد این فیلم ساخته شود، اصلاً به‌کلی ماتریال این فیلم، مواد خام و صدابرداری و این حرف‌ها بیشتر تمام می‌شد. من در حدود شصت و پنج هزار تومان، بیشتر از آن چه آنها گذاشته بودند، گذاشتم و بابت آن از کسی پول نگرفتم. پس هم نگرفتم. این فیلم در همان مرتبه‌ی اول که درآمد، به پول آن وقت دو میلیون تومان که الان می‌شود حدود دویست میلیون تومان برای این فیلم جمع کرد. نه کسی در این فیلم دست برده بود و نه چیزی. گذشت و گذشت تا این که یک‌مرتبه فستیوال نیویورک به من کاغذ نوشت که ما می‌خواهیم این فیلم را نشان دهیم و می‌خواهیم آن را زیرنویس کنیم. من گفتم این فیلم زیرنویس دارد. گفتند ما گیر نیاوردیم. حالا ما داریم این کار را می‌کنیم. آقایی که در نیویورک کار می‌کند.

ج ـ منظورتان آقای جمشید اکرمی است؟

گ ـ آها، جمشید اکرمی. گفت که می‌خواهم این فیلم را زیرنویس کنم. وقتی به من مراجعه کردند گفتم: آقا خوب بدهید من حرف‌های خودم را ترجمه کنم. سه روز نشستم و جمله به‌جمله حرف‌ها را ترجمه کردم و فرستادم. گذشت، من هم رفتم نیویورک. هر چه هم خواستم فیلم را قبلاً تماشا کنم، گفتند نه، همه چیزش درست درست است. شبی که فیلم نمایش داده شد دیدم که قضیه اصلاً پرت هست. به‌کلی مقداری از صحنه‌های فیلم نیست. هیچ کدام از ترجمه‌های من را نگذاشته‌اند. ترجمه‌های خودشان هست. تمام آن ترجمه‌های قزمیت خودشان را برداشتند با بی‌سوادی هر چه تمام‌تر، که فارسی‌اش را نمی‌فهمند، برداشتند یک کارهایی هم کردند. خب پیدا بود که یک پولی گرفته شده و یک پولی هم خرج شده، هیچی به من مربوط نبود. اصل فیلم، یعنی زیرنویس آن خراب شده بود. نسخه‌ی دیگری نمی‌تواند باشد. اصلاً چه‌طور می‌تواند نسخه‌ی دیگری باشد وقتی نگاتیو فیلم نیست که چاپش بکنند؟ مگر این که همان نسخه‌ی چاپ شده‌ی اصلی را پیدا کرده باشند، چه می‌دانم توی هنرهای زیبا یا جایی دیگر. ولی آن چه در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیویورک نشان داده شده، همان هست که از یک آقایی که کپی شکسته پکسته‌ای از آن را داشته گرفتند. دوستی هم به من زنگ زد و گفت آقا شما این فیلم **گنج**» را به کی دادید؟ گفتم من اصلاً به کسی ندادم. گفت این‌ها کپی‌اش را در آوردند و یک کپی هم برای من فرستاد که یک چیز وحشتناکی است و من اصلاً شرمم می‌آید بگویم این فیلم کپی فیلم من هست. مهم نیست. هر کسی که این کار را کرده، چه‌طور به خودش اجازه داده که همچه چیزی را به کسی بفروشد؟ نه از لحاظ قانونی، نه از لحاظ این جنس کثیفی که درست کردند، اصلاً وحشتناک است. خب این کار را می‌کنند. من که نمی‌توانم تمام وقتم را صرف بکنم دور دنیا بگردم، پلیس بردارم اشخاص را توقیف بکنم. به هر حال اگر این فیلمی که پیدا شده کامل‌تر هست، خب نسخه‌ی اصلی آن است. این که من در نیویورک دیدم، سه چهار تکه خراب توش بود. زیرنویسش را هم که خراب کرده بودند. این را هم ظاهراً از فستیوال لوکارنو گرفته بودند که یک کسی به آنها داده بود. من نمی‌دانم از این اتفاق‌ها می‌افتد. چه می‌دانم کی، کجا و چه جور دزدی می‌کند. من خبر ندارم. این را هم نمی‌فهمم که این آقا چه می‌گوید.

ج ـ ایشان می‌گوید این نسخه‌ای که اخیراً پیدا شده، هشت قطعه اضافی نسبت به قبل دارد... .

گ ـ اصلاً این قبل چی هست؟

ج ـ ببینید، نسخه‌های ویدئویی متعددی از این فیلم در ایران دست‌به دست می‌گردد و همه تقریباً آن را دیده‌اند. نمی‌دانم شما این ویدئوها را دیده‌اید یا نه؟

گ ـ من هرگز آنها را ندیده‌ام. وقتی من از ایران آمدم بیرون هنوز ویدیو وجود نداشت. ویدیو در اواخر سال‌های ۷۰ فرنگی پیدا شد که من اوایل سال ۷۰ فرنگی از ایران بیرون آمدم و ویدیوتیپ در آن موقع اصلاً در ایران وجود نداشت. بنابراین این کار من نمی‌توانست باشد. من حتی کپی فیلم‌های خودم را هم ندارم. اگر کسی یک نسخه‌ای را از جایی گیر آورده و ویدیو کرده، من

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمی‌دانم. مثل فیلم ***خشت و آینه*** که آن را ویدیو کردند و آدم شرمش می‌آید تماشا کند. چه‌طور مردم آن را می‌خرند و نگاه می‌کنند؟ حالا هر کار می‌خواهند بکنند، بکنند. من کار خودم را کردم. نگاتیو و فیلم‌هایم هم بالاخره یک جوری حفظ شده در جایی. خب، نسخه‌های اصلی‌اش هم در سینماتک و این‌جا و آن‌جا هست. حالا یک کسی دزدی می‌کند و این را می‌برد بیرون و این را به‌عنوان نسخه‌ی فلان پخش می‌کند و بعد یک آقایی برمی‌دارد و می‌نویسد. من چرا تکذیب می‌کنم، چرا کتمان می‌کنم؟ اصلاً اگر از این آقا بپرسند لغت کتمان یعنی چه؟ شاید نتواند معنی‌اش بکند. من که مسئول حماقت، نفهمی، تقلب، دروغ و جعلیات اشخاص نیستم. هیچ کس نیست. هر کس مزخرف می‌گوید، مسئول مزخرفات خودش است. هر کس مزخرف را قبول می‌کند و بدون تجربه و سبک و سنگین کردن قبول می‌کند، تقصیر خودش است. به من چه مربوط است؟

ج ـ به هر حال در این خبر آمده که نسخه‌ای از فیلم در سال ۱۳۷۶ در جشنواره‌ی نیویورک به نمایش درآمده که دست اندرکاران برگزاری جشنواره دریافتند این فیلم نسخه‌ی اصلی ***خانه سیاه است*** بوده و با آن چه از این فیلم در گذشته دیده بودند متفاوت است.

گ ـ من اصلاً خبر ندارم. من نمی‌دانم که آنها در گذشته چی دیده بودند و این که در جشنواره دیدند چی بوده است. آقای من، من توی خانه‌ام نشسته‌ام و اتفاق‌هایی در دنیا می‌افتد؛ من که نمی‌دانم آنها چه کار دارند می‌کنند. این فیلم، وقتی که فیلم را می‌گذارند توی دوربین فقط یک نگاتیو دارد. چرا چرت و پرت می‌گویی؟ اولاً اگر بخواهی این‌ها را بنویسی همه‌ی این حرف‌ها را بنویس. همین‌جا هم که به تو می‌گویم «چرت و پرت می‌گویی» این‌ها را بنویس. این فیلم وقتی که می‌رود توی دوربین، یک نگاتیو دارد. ظاهر که شد از آن چاپ می‌کنند. وقتی که چاپ شد، چاپش را می‌چینند. از روی کپی نمایش. وقتی که نگاتیو دست کسی نباشد، وقتی که نوار صدا دست کسی نباشد، نمی‌توانند ادیت تازه‌ای بکنند. وقتی می‌توانند ادیت تازه‌ای بکنند که بخواهند یک نسخه‌ی دیگر چاپ کنند و یک اینترنگاتیو دیگر بردارند و از آن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اینترنگاتیو مونتاژ تازه‌ای بکنند و صدا را بخواهند عوض کنند. من نمی‌دانم این که این آقا می‌گوید چی هست، آیا غیر از صدای من و صدای فروغ، صدای کس دیگری هست؟

ج ـ می‌گوید که معلوم است آقای گلستان کلمات را تغییر داده و یک‌بار دیگر آنها را گفته است.

گ ـ مزخرف است. کجا تغییر دادم؟ مگر من احمقم این کار را بکنم؟ کی این کار را کردم؟ ایشان اصلاً کی هست که این حرف‌ها را می‌زند؟ این‌قدر از این حرف‌ها هم زده می‌شود، خب بزنند. ما چه کار کنیم؟ الان مگر تو نمی‌توانی حرف‌های مرا یک جور دیگر بنویسی؟ این که من به تو می‌گویم که نوارهای مربوط به گفته‌های مرا کپی کن و به من بده، به‌خاطر این است که نتوانی فردا بگویی این‌ها را گلستان گفته؛ من رفتم خانه‌اش و ازش سوآل کردم و... . اولاً وقتی آمدی این‌جا و این آقایی که با تو آمد، من بهش گفتم که دوربین نمی‌خواهد بیاوری. اما او دوربین آورد. روزی که دوربین آورد، من دو تا اختیار داشتم، یا این که با فروتنی بگویم هر غلطی که می‌خواهی بکن، یا این که بگویم پاشو از خانه‌ی من برو بیرون. تو حق نداشتی دوربین بیاوری. من با تو شرط کردم که دوربین نیاوری. ولی خب، یک آدم پررویی بود، آمد با دوربین عکس هم گرفت. حالا برود این عکس را نشان بدهد و بگوید که به این دلیل که من این عکس را ازش گرفتم، این حرف‌ها را هم زده. خب بی‌شرفی است. اما وقتی صدای من نباشد، وقتی کپی صدا را من داشته باشم، تو نمی‌توانی این کار را بکنی. نمی‌گویم تو می‌خواهی این کار را بکنی. اما اگر بخواهی این کار را بکنی می‌روی چیزهایی می‌گویی و می‌گویی گلستان گفته. می‌گویی من رفتم خانه‌اش صدایش را ضبط کردم، این هم عکس‌هایی که ثابت می‌کند آن‌جا بودم. حالا هر چه هم دلت می‌خواهد، می‌نویسی از طرف من. خب، اگر چنین چیزی به گوشم برسد که تو این کار را کردی، می‌گویم این آقا این نوارهایی که ضبط کرده، یک نسخه‌اش را هم من دارم. اگر این حرف‌هایی که ایشان می‌گوید من زدم، توی این نوارها باشد، خب من گفتم، اگر نیست، خب من نگفتم. من الان که تو روبه‌روی من نشستی نمی‌دانم که این آقا چه می‌گوید. نه‌فقط این که کی هست، بلکه اصلاً چه می‌گوید؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ به هر حال هدف من این است که موضوع روشن شود.

گ ـ آن هم برای من مهم نیست که چه چیزی می‌خواهد برایت روشن شود. تو وظیفه‌ی خودت هست که چه چیزی را برای خودت روشن بکنی. خب بکن.

این اصلاً حرفش قابل فهم نیست. یعنی چه؟ یعنی من دو تا فیلم درست کردم؟ یعنی من دو دفعه مونتاژ کردم؟ این دو تا نسخه کجاست؟ وقتی در سال ۱۳۴۱ این فیلم را ساخته باشی، به این فکر نمی‌کنی که سال ۱۳۵۷ در ایران انقلاب می‌شود و یک جور آدم‌های این شکلی چرت و پرت‌های خودشان را می‌گویند به امید این که فلان مقام مقتدر بهشان کمک بکند، خوشش بیاید، بخندد. هر چه دلشان می‌خواهد بگویند. این‌ها فکر می‌کنند که من مخالف دستگاه هستم و بنابراین باید هر چه مزخرف می‌خواهند علیه من بگویند. خب بگویند. من کاری ندارم به این حرف‌ها. من دارم کتاب‌های خودم‌را می‌نویسم، کتاب خودم را چاپ می‌کنم. یا آن که کتاب **خروس** من که یارو برداشته دزدی کرده و چاپ کرده، من اعتراض کردم که آقا چرا حذف کردی؟ چرا جمله‌ها را عوض کردی؟ چرا تکه‌هایی را انداختی؟ به من جواب داده با اوضاع و احوال ایران نمی‌خواند و از این چرت و پرت‌ها. خب، اگر اوضاع و احوال ایران بهت اجازه نمی‌دهد که این‌ها را آن‌جور که من نوشتم چاپ کنی، خب اصلاً برای چی چاپ می‌کنی؟ این قصه، این نوشته اگر به‌درد می‌خورد با تمامیت آن است که به‌درد می‌خورد. تو کی هستی که بخواهی دخالت کنی و آن را عوض کنی؟ تو می‌خواهی نان در بیاوری. تو می‌خواهی نان بخوری. به‌من چه مربوط است که می‌خواهی کار کنی. تکرار می‌کنم که اگر می‌خواهی این حرف‌ها را در بیاوری همه‌ی این حرف‌ها را در بیاور.

ج ـ در مورد این که نوشته‌اند شما به‌توصیه‌ی جمعیت کمک به جذامیان و یا به‌دستور وزارت فرهنگ و هنر گفتار فیلم را تغییر دادید، نظرتان چیست؟

آقا جان من چه‌گونه گفتار فیلم را عوض کردم؟ اگر من گفتار فیلم را عوض کردم، بنابراین دو تا فیلم بایستی باشد. این دو تا فیلم بایستی باشد. این دو تا فیلم کجاست؟ چه طور ممکن است دو تا فیلم باشد؟ قبلاً هم گفتم در سال

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۳۴۱ که این دو فیلم ساخته شد، کسی متوجه شانزده سال بعد نبود که نظام عوض می‌شود و بسیاری چیزها زیر و رو می‌شود از روی جوش و بی‌حسابی، مثل مثلاً کاری که بنی‌صدر بر سر اقتصاد و بانکداری ایران آورد، نه از روی حساب علمی ساده. این یکی. دوم این که جمعیت جذامیان اصلاً کاری به‌کار این حرف‌ها نداشت. اگر هم جمعیت جذامیان از من می‌خواست که من عوض نمی‌کردم. مگر من دیوانه بودم که به‌خواست جمعیت جذامیان این کار یا آن کار را بکنم. این فیلم اگر حرفی که می‌خواستم بزنم یا حرفی که فروغ می‌خواست بزند توش نبود، اصلاً ساخته نمی‌شد. اصلاً این فیلم که برای گریه کردن به‌حال بدبخت‌ها و بیچاره‌ها ساخته نشده. این فیلم راجع به این است که جامعه‌ی ناخوشی هست، یک جای دربسته‌ای هست که توی آن آدم‌های ناخوشی هستند که انسان هستند و باید بهشان کمک کرد. توی این فیلم این طور مشخص گفته شده که این علاجش یا جراحی هست یا مداوا. هیچ راه دیگری هم ندارد. گفتار فیلم این است. حالا برای چی باید این گفتار عوض شود؟ وزارت فرهنگ و هنر اگر دستور می‌داد کی به‌دستور آن آقای جباری یا آن مرتیکه پهلبد محل سگ می‌گذاشت؟ یعنی چی این حرف؟ اصلاً پرت است این قضیه. یک فیلم من درست کردم راجع به نمایشگاه صنعتی ایران بود. شاه هم آمده بود که آن را افتتاح کند اما من یک جای این فیلم، اسم شاه را نیاوردم. وقتی که این فیلم را وزیر اقتصاد آمد تماشا کند گفت آقا اسم اعلیحضرت که نیست. (او سفارش دهنده‌ی فیلم بود). گفتم خب عکس‌اش که هست. همه شاه را می‌شناسند. من چی بگم دیگه. بگم شاه اومد این جا را تماشا کرد. خوب داره تماشا می‌کنه دیگه. همه می‌بینند. یعنی چه. گفت من جرئت نمی‌کنم این کار را بکنم، بگذار نخست‌وزیر بیاد در این باره تصمیم بگیرد. رفتند و یک شب دیگر نخست‌وزیر را آوردند. او هم گفت من نمی‌توانم تصمیم بگیرم. این را باید خود ایشون تصمیم بگیرند و منظورش از ایشون اعلیحضرت بود.

بالاخره وانت گرفتیم و با ماشین استندبک فیلم را بردند دربار که شاه تماشا بکند. شاه گفت این مسخره بازی‌ها چیه. اگه اسم منو نیاورده، خوب درست بوده. برا این که همه منو می‌شناسن. یعنی همان حرف مرا زد و فیلم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درآمد. دستوری نبود. هر کاری کردند که اسم شاه بیاد، من نکردم. خیلی هم ساده. خودش هم بدون این که فیلم را ببیند، حرف منو تأیید کرد. این شکلی بود قضیه. وزارت فرهنگ و هنر کی بود؟ کسی محل سگ به وزارت فرهنگ و هنر نمی‌گذاشت. یا من اقلاً به دزدی مثل جباری و آدم بدبخت قرتی‌ای به‌نام پهلبد. ببین، این جا یک روزنامه‌ی قدیمی هست به‌نام ***بامشاد*** که مربوط به سال ۱۳۴۴ و مال اسماعیل پوروالی است. یه آقای حقه‌بازی که الان مرده، برداشته بود و در یکی از شماره‌هایش این خبر را که فیلم من جایزه گرفته و از من دعوت کردند که رئیس فستیوال پزارو باشم، تکذیب کرده بود. خب، من جوابش را در شماره‌ی دیگر همان روزنامه دادم و ضمن چاپِ عین تلگراف فستیوال پزارو که مرا دعوت کرده بود، نوشتم: «ما فکر کرده‌ایم زندگی را با اندیشه و ابزار سینما دمساز کنیم. سرگرمی و شوق کار را یک جا کرده‌ایم و شاید برای همین است که از جذام، "خانه سیاه است" در آمد و از تیله شکسته‌ها "مارلیک"، و این آخر داستان نیست. در حد خودمان به هر کسی که به سینما علاقه نشان داده اگر خدمتی توانسته‌ایم کرده‌ایم. و اگر دوستان وارد به امور سینمایی تو فکر می‌کنند که با "هل من مبارز" گویی‌شان می‌شود ما را به آزردن آدم فروتنی مثل شفتی یا قریحه‌ی درخشانی مثل فاروقی وادارند، سهو کرده‌اند و سهو سخت‌تری کرده‌اند اگر چنین نوید به خود داده‌اند که من اشاره‌ای اندک به آن چه نیست بکنم. و آن چه نیست همان اعتبار و ارج آنان است. بر ارج و اعتبار، و بر وقت آدمی افسوس اگر بگذارد که صرف گفت و گوی تباهی شود میان او و کسانی که اعتبار ندارند، حرف ندارند، نام ندارند و چهره‌های باطنشان چون خمیر توی تغار دکان نانوایی بدون شاخص و شکل و نپخته است و فطیر.»[۱]

و در جای دیگری با اشاره به دستور وزارت فرهنگ و هنر و رئیس آن نوشتم:

«من اصلاً از اسم رئیس کهیر می‌گیرم. بس که رئیس کاهی دیده‌ام،

---

۱. هفته‌نامه‌ی بامشاد، شماره‌ی ۶۳، دوشنبه چهاردم تیر ماه ۱۳۴۴.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رئیس‌های کوتاه و رئیس‌های بلند، رئیس‌های پشت میزهای بزرگ توی اتاق‌های بزرگ و رئیس‌های زیر کله‌های کوچک توی حلقه‌های تنگ، رئیس‌های افقی و رئیس‌های عمودی و همه با سرنوشتی بسته به امضایی (حتی گاهی امضا در محضری)»[1]. امضای محضر طلاق و ازدواج آقای مهرداد زهرمار پهلبد و والاحضرت شمس پهلوی. با یک امضا این‌ها ۲۵ سال پدر صاحب بچه را در آوردند. این است. و این مربوط است به یک سال بعد از ساختن فیلم ***خشت و آینه*** که فستیوال پزارو از من دعوت کرد که بروم فستیوال را اداره بکنم. رفتم و این کار را هم نکردم. این کارها یعنی چه؟

فستیوال پزارو از من و تاجی احمدی و ذکریا هاشمی دعوت کرد. شوهر تاجی احمدی یک آقایی بود به‌نام زرندی، تازه هم ازدواج کرده بودند. گفت مرا هم باید دعوت بکنند. گفتم خوب به من چه. بگو تو را هم دعوت بکنند. گفت نه شما بگویید. گفتم یعنی چی من بگم که شوهر این خانم رو هم دعوت کنید؟ گفت اگه منو دعوت نکنند نمی‌گذارم زنم بیاد. گفتم خوب نگذار. بعدش خودمان رفتیم. مسئله این شکلی است. حماقت و خریت انواع و اقسام دارد. آن وقت این آقای هژیر داریوش، طفلکی، چه می‌شد کرد دیگه. برداشت نوشت این‌ها همه‌اش دروغه.

گنجینه‌های گوهر

ج ـ گفته و نوشته شده فیلم‌هایی که در کارگاه شما ساخته می‌شده، عموماً تبلیغاتی بودند و مؤسسات خاصی به شما سفارش می‌دادند. آیا بوده فیلمی که به‌سلیقه و دلخواه خود به‌عنوان یک کار غیرسفارشی تولید کرده باشید؟

گ ـ اولاً شما خیلی اشتباه می‌کنید که به آن‌چه نوشته شده استناد می‌کنید. من از اولش به شما گفتم من اهمیتی به آن‌چه نوشته شده نمی‌دهم. برای خاطر این که کی این‌ها را نوشته؟ با کدام سواد؟ با کدام اطلاع؟ تو الان حتی معنی سفارش و producer را به‌غلط می‌گی. از اون نویسنده‌های سی چهل سال پیش

---

۱. همان.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هم شاید بهتر باشی. حالا ببین اون‌ها چی بودن. آره. واضحه. فیلم که درست می‌کنی، کدوم فیلمه که به‌سفارش نبوده باشه. فیلم مثل قلم و کاغذ نیست که تو بری گوشه‌ی خونه‌ات بنشینی، هر کار می‌خواهی بکنی. فیلم یک مقداری ابزار می‌خواد، یک مقدار فهم‌های مختلف می‌خواد. سررشته داشتن‌های مختلف می‌خواد. جمع‌آوری این‌ها را می‌خواد. خوب، خیلی خوب. من تمام سفارش‌هایی که گرفتم به‌میل خودم عوض‌اش کردم. ***موج و مرجان و خارا*** یک ذره‌اش به‌سفارش... یعنی پولشو گرفتم ازشون ولی تموم فیلمو نگاه کن، پیداست که فکر کس دیگه‌ای پشت‌اش نیست. این فیلم به هیچ کدوم از فیلم‌هایی که شرکت‌های نفت دنیا درست کردن ارتباط نداره. این‌جا شعور لازم هست که این را ملتفت بشویم. اینو تو باید بفهمی که در قسمت فیلم‌سازی شرکت شل سه چهار تا آدم خیلی درجه اول بالاش بودند توی کار فیلمش. یکی همین آرتور التون بود، یکی استوارت لگ[1] بود. استوارت لگ یک آدم با فرهنگ درجه اول بود. «نشنال فیلم بورد» کانادا را این‌ها درست کردند. کتابی که استوارت لگ درباره‌ی راه‌آهن سراسری از روسیه تا ولادی وستک نوشته و فرهنگ و تاریخ و تحول مردم این منطقه را در آن نشان داده، کتاب بسیار درجه اولی است. کتاب آدم فهمیده و بسیار با فرهنگ و محقق این است. فیلم‌هایی را که تهیه کرده مطلقاً با دقت و فراست.

ج ـ فکر می‌کنم این جا سوءتفاهمی ایجاد شده. وقتی من به سفارشی بودن کارهای شما اشاره کردم، منظور من این بود که مستندهای شما با این که سفارشی بودند، یعنی به‌سفارش مراکز خاصی ساخته می‌شدند اما یک کیفیتی داشتند که آنها را از نوع مستندهای تبلیغاتی و گزارشی جدا می‌کند.

گ ـ خوب واضحه که می‌کنه. این جمله‌ی «با این که سفارشی بودند» از پرتی حکایت می‌کنه. یعنی چه با این که سفارشی بودند.

ج ـ به این معنی که اگر کسی آنها را به شما سفارش نمی‌داد، احتمالاً ساخته نمی‌شدند. و در چنین مواردی غالباً سفارش دهنده نظرات و ایده‌های

---

1. Stewart Leg

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خود را به فیلم‌ساز تحمیل می‌کند. حال سوآل من این است که چگونه توانستید به این کیفیت هنری و سینمایی که نگاه شخص شما و دیدگاه‌های تحلیلی و انتقادی شما توش بود برسید و در عین حال نظر سفارش دهنده را هم برآورده کرده باشید.

گ ـ برای این که اون‌ها فیلم خوبی می‌خواستند، من هم به اون‌ها فیلم خوب می‌دادم. مگر فیلمی که برای جواهرات سلطنتی درست کردم، سفارشی است؟ سفارش یعنی چه؟ یعنی پولشو بانک مرکزی می‌داد؟ یا این که بانک مرکزی سفارش می‌کرد که این طور پدر سنت سلطنت و بدبختی ملت را در بیار و نشان بده تا ما این فیلم را هدیه بکنیم به شاه؟ مگر مطلب فیلم را بانک مرکزی به من تلقین می‌کرد؟ اصلاً دفعه‌ی اول که شنیدم این فیلم را باید درست بکنم، خیلی ساده به من تلفن کردند که امشب می‌روید حضور اعلیحضرت در خانه‌ی والاحضرت اشرف. بلد هم نبودم. رفتم اون جا یک مهمونی بود. خوب، مهمونی خصوصی بود دیگه. شاه صدا زد که بروم نزدیکش. رفتم. گفت من امروز دستور دادم که شما یک فیلم راجع به جواهرات سلطنتی درست بکنید. و بعد شروع کرد به تعریف کردن که این جواهرات باعث افتخار ما هست. چی هست، چی هست. بعد به خودم گفتم زکی، مگه من احمقم بیام یک فیلمی درست کنم راجع به افتخارات مملکت من که می‌گه این جواهرات هست. توی همین سیستم فارسی که ما حرف می‌زنیم، برای تأکید کردن می‌گوییم نه این طوره. اتفاقاً شاه گفت: «نه این طوره؟» گفتم نه آقا، این طور نیست. گفت پس چه‌طور؟ چی هست؟ گفتم آقا این جواهرات آخه چی هست. یه مشت سنگ زرق و برق داری هست که هر حاکمی که زور می‌گفته، مورد سخط قرار می‌گرفته، می‌ترسیده، هدیه می‌فرستاده برای شاه وقت. از همه مهم‌تر نادرشاه پا شده رفته هندوستانو فتح کرده، خوب بی‌خود کرده رفته. چه جنبه‌ای از هنر و معارف ایران را نادرشاه برد به هند و چه جنبه‌ای از هنر و معارف هند را نادرشاه آورد به ایران. یک آدم قالتاقی بود که. رفت یک آدم ضعیفی را در دهلی شکست داد. جواهراتش را گرفت و آورد. خوب، این افتخار مملکت نیست که، یک مشت آدم‌کشی این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جوری. شاه خیلی تو هم رفته بود. گفتم فقط یک جا این قضیه درست می‌شه و آن وقتی است که اعلیحضرت فقید امر می‌فرمایند که این جواهرات، تضمین پول مملکت بشوند، پشتوانه‌ی پول مملکت بشوند. شاه گل از گل‌اش شکفت. خیلی خوشحال شد. صدای فرح زد و گفت بیا ببین آقای گلستان چی می‌گه. خیلی هم با احترام حرف می‌زد. گفت آقای گلستان اینو بگید برای علیاحضرت. گفتم آقا چی بگم. گفت همین رو که الان می‌گفتید. گفتم من نمی‌دونم چی گفتم که مورد توجه شما قرار گرفت. گفت همین که الان می‌گفتی. گفتم من که چیزی را از روی نوشته‌ای نمی‌خواندم که تکرار کنم، یک چیزی گفتم و... گفت همین که راجع به این این جور شده، فلان شده... گفتم ها. بسیار خوب. در نتیجه... گفتم و عین همان را درست کردم. اگر گفتار فیلم ***جواهرات*** را بخونید همین هاست. هیچ چیزی... اصلاً گفتار فیلم جواهرات، سند ضدیت با تمام دستگاه تاریخ سیصد ساله‌ی ماست، ضد این جور کثافت‌کاری‌ها در هر وقت.

ج ـ در واقع نقد تاریخ پادشاهی ایران است به‌نوعی. آن‌جا که می‌گویید: «این مرده‌ریگ شاهان است. این سنگ‌ها نشانه نعمت نبود... تاریخ بی‌تفاخر سیصد ساله در جمله‌های پر جلای جواهر.»

گ ـ و اصلاً آخرش، شما فیلم را نگاه کن.

ج ـ تا آن جا که یادمه تصاویری از دشت‌ها و کوه‌ها و کشت‌زارها را نشان می‌دهید و عکس‌هایی از زنان و کودکان ایستاده که به دوربین یا دوردست خیره شده‌اند و همه‌ی این‌ها با تصاویری از جواهرات مختلف درهم مونتاژ می‌شود.

گ ـ اون آخرش نیست. اوایل فیلم هست و اون آدم‌ها، آدم‌های این مملکت هستند که توی این برهوت وسیع دارند جون می‌کنند و زحمت می‌کشند. آخرش تاج پهلوی است که می‌ره توی صندوق و در صندوق بسته می‌شه و جمله‌ی فیلم این است که «و تاج پهلوی مانند نقطه‌ی پایان انتهای حکایت».

ج ـ در آن نسخه‌ای که من دیدم تا جایی که یادمه این گفته نیست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ این نسخه‌ای که شما دیدی خوب توش دست بردند. بعد فیلم را مطابق قراردادی که بانک مرکزی با من بسته بود، وقتی فیلم تمام شد همه‌ی نسخه‌های نگاتیو، برش و نوارهای صداهای پیش از میکس و بعد از میکس را بایستی به بانک تحویل می‌دادم که دادم. اولاً فیلم را وزارت فرهنگ و هنر اصلاً نمی‌گذاشت بیرون بره برای چاپ. اول مرتیکه پهلبد که وزیر فرهنگ بود نمی‌خواست این فیلم را کسی دیگه ساخته باشه غیر از دستگاه خودش، به‌خصوص من که سایه‌ام را هم با تیر می‌زد. ولی خوب، این فیلم ساخته شده بود دیگه و... این حرف‌ها را من گفته‌ام. به تو نگفته‌ام. شاید به کس دیگه‌ای لابد گفته‌ام.

ج ـ به من هم تا حدی گفتید ولی چیزی که الان برای من مهم است این است که آیا با این برداشت موافقید که این فیلم در واقع نقدی بود علیه علل عقب‌ماندگی در ایران؟

گ ـ هر جور میل سرکار هست تعبیر بفرما. آره. این فیلم که تموم شد و قبول هم شد، بردند به شاه هم نشون دادند. شاه گفت خیلی خوبه. همین خیلی خوبه. بانک مرکزی این فیلم را هدیه کرده بود برای بیست و پنجمین سال سلطنت شاه. شاه هم قبول کرده بود. گفت همون است که اول خودش هم به من گفته. قبول کرده بود دیگه. خوب، این فیلم باید بره فرهنگ و هنر که اجازه‌ی نمایش بگیره. ضمناً تمام ماتریال این فیلم مال من نبود که. من ساختم و پول‌ام را هم گرفتم و ماتریال را دادم به بانک مرکزی. هنرهای زیبا از بانک مرکزی ماتریال را می‌خواد، این‌ها هم برایش می‌فرستند. اونا فیلم را نمی‌تونن مونتاژ بکنند، فقط از گفتار فیلم در می‌آورند. نوارهای مختلف هست. نوار موزیک هست، نوار افکت هست، نوار گفتار هست. از نوار گفتار در می‌آورند و جایش سفید (Blank) می‌گذارند و دو مرتبه میکس می‌کنند و می‌فرستند لابراتوار چاپ می‌شود. این کار را با همه ورسیون‌های فرانسه و انگلیسی و ایتالیایی و آلمانی فیلم کردند. فقط یک نسخه نوار فرانسوی دست من مانده بود که الان آن را گذاشته‌ام نزد سینماتک فرانسه. نسخه‌ی فارسی آن به‌صورت نوار میکس شده نهایی هم در خانه‌ی من در تهران بود که نمی‌دانم در این مدت غیبت من چه بر سرش آمد. اون که تو دیدی اونی است که توی نوار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صدا این کثافت‌کاری شده ولی نوار خود من که الان اگر به سینماتک فرانسه بری فیلم با اون نوار خودِ من اون‌جاست، منتها با ورسیون فرانسوی‌اش. برای این که برای سینماتک، ورسیون فارسی فایده‌ای نداشت.

ج ـ یعنی همان نسخه‌ای که پایان‌اش با تاج سلطنتی بسته می‌شود.

گ ـ همه‌ی نسخه‌ها با تاج بسته می‌شود. مگر این که حالا بعد از انقلاب در آورده باشند. شاید بعد از انقلاب در آوردند. من نمی‌دونم چی کار کردند. اصلاً صندوق Chub هست. شرکت صندوق‌سازی و قفل‌سازی بزرگ انگلیس که برای خاطر این که اسم Chub دیده نشه، وقتی در بسته می‌شه روی آن Chub یک خط قرمز پهنی می‌آید که روش نوشته شده پایان. این ممکنه بعد از انقلاب این کار را کرده باشند. ولی اصل فیلم این طور نبود.

ج ـ آیا فیلم در زمان خودش به نمایش درآمد؟

گ ـ من دیگه در ایران نبودم. ولی همین فیلم هنرهای زیبا، نوار میکس خودشون را رویش گذاشتند دیگه. توی همین میکسی که کردند، گفتار را در آوردند، دو مرتبه مخلوط کردند. گفتار رویش نگذاشتند ولی تمام جمله‌های اساسی مرا درآوردند. ولی مهم نیست، در آورده باشند. فیلم من اونه، نوار اساسی من هست. فیلم من هم هست. در خارج هم بخواهی ببینی، الان تشریف ببر سینماتک فرانسه، سه سال پیش هم در پاریس این فیلم را نشان دادند. خوب برو تماشا کن دیگه. اگر فرانسه نمی‌دونی، یک نفر فرانسوی‌زبون همراه خودت ببر و کتاب را بگیر روبه‌روی خودت، این چیزهایی که هست، چاپ شده. از توش نیگاه کن می‌بینی آن جا هست. توش هست به‌فرانسه.

تپه‌های مارلیک

ج ـ *تپه‌های مارلیک* هم با همین دید ساخته می‌شود. یعنی... .

گ ـ *تپه‌های مارلیک* با سرمایه‌ی من ساخته شده، مطلقاً مال خودمه. واضحه که همین است. طبیعی است که همین است.

ج ـ یعنی به‌سفارش جایی نبوده.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ نه. باز هم می‌گویی سفارش. بس کن. سفارش نه یعنی این که مطلب فیلم به‌دستور سفارش دهنده ساخته و آماده شود. تو همش درگیر این هستی که فکر کنی سفارش یعنی دستور کسی. و این که «موج نو» نتیجه‌ی فیلم‌هاییه که یا نیستند یا اگر هم گیر بیایند بهتر که وقت تلف نکنی به دیدنشان و بگویی سینمای «متفاوت» با مثلاً ***سیاوش در تخت جمشید*** شروع شد و یا از آن کمک گرفت. از این جور فکرها بیا بیرون. بگذار فقط بچه‌های خام از این حرف‌ها بگویند. ***تپه‌های مارلیک*** را با پول خودم ساختم. اصلاً از جمله‌های آخرش پیداست:

«اما خیال جسم شده زنده است و زنده می‌ماند
«باشد که روی ریشه‌های کهن باز گل دمد
«باشد خدای بذر به دره صلا دهد
«باشد که چشم ببیند و دید، زندگی تازه‌ای شود.»

ج ـ و همه نشانه‌هایی از تداوم زندگی و... .

گ ـ خوب واضحه. این‌ها که چیزهای ساده است. ولی اصل کاری این است که: «باشد خدای بذر به دره صلا دهد.»

یعنی چه؟ معنی‌اش چیه؟

ج ـ یعنی خدای باروری و کشاورزی به این دره برکت دهد و آن را بارور کند.

گ ـ یعنی سلام بکند به این دره. باشد که چشم ببیند. یعنی الان نمی‌بینید شماها. و دید (وقتی که دیدی) زندگی تازه‌ای شود نه این زندگی گُه‌گوزی که داشته‌ایم.

این جوری هست دیگه. حالا بیان بگن من این جوری‌ام، من فلان کار را کردم. خوب بگن. یا تو بگویی «سفارش». من کاری ندارم به این حرف‌ها. این‌ها هست. اگر کسی شعور داره این‌ها را می‌فهمه. من هم برای آدم‌های باشعور درست کردم. اگر کسی شعور نداره خوب نمی‌فهمه. به من چه؟ الان هشتصد سال سعدی مرده، هنوز شعر سعدی را کسی نمی‌فهمه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ خوب به نسل جدید این فرصت و امکان داده نشده که شما و امثال شما را خوب بشناسد.

گ ـ فرصت مگر ما داشتیم. مگر کسی به ما فرصت داده. این چیزها را یاد گرفتن با ناخن خراشیدن و از کوه چیز کندن است.

ج ـ الان فیلم‌های شما در هیچ جایی نشان داده نمی‌شود.

گ ـ خوب نشه. مگه من برای این که بعدها بعد از مرگ من فیلم‌هایم نشون داده بشه، فیلم ساختم.

ج ـ الان بسیاری از فیلم‌های خوب قدیمی و آثار شاخص سینما به‌صورت ویدئو یا دی‌وی‌دی در دسترس‌اند اما متأسفانه کپی‌های ویدئویی بسیار بدی از فیلم‌های شما در بازار وجود دارد که برخی از آنها حتی قابل دیدن هم نیستند.

گ ـ خوب به‌جهنم. همین آقای زهرمار هم درست کرده. آقای فرخ غفاری هم از پاریس تلفن می‌کنه که آقا تو بگذار این آقا بیاد از تو فیلم بگیره. خیلی مهمه.

کجاش مهمه فرخ؟ می‌گه «نه آقا خیلی اهمیت داره. این آقا داره خیلی فیلم مهمی درست می‌کنه.» گفتم این فیلم برای من مهم نیست. مهم وقتی هست که من خودم کار خودمو کردم. این اگه می‌فهمه بره همون را بفهمه. این همان کسی هست که به این فیلم‌ها فحش داده. چرا به این فیلم‌ها فحش داده. نه این که فحش‌اش اثر داره. فحش اینا اثر نداره. هزار تا فحش بدن دیگه اثر نداره.

همین فیلم ***مارلیک*** وقتی در فستیوال ونیز نشون داده شد، رئیس هیئت ژوری یوریس ایونس بود. یوریس ایونس آدم فوق‌العاده‌ای بود که از ۱۹۲۰ فیلم داکیومانتر ساخته بود. فیلم درجه اول درجه اول ساخته بود. این رئیس هیئت ژوری بود. من هم موقعی که صدا کردند، نرفتم جایزه‌مو بگیرم. هر چی فروغ سقلمه زد پاشو برو صدا می‌کنند، نرفتم. به هر حال. ولی بعدش در سخنرانی آخری که کرد فقط راجع به این فیلم حرف زد. اون گرفته بود که این فیلم چی داره می‌گه. هیچ هم مسئله‌ی ایران مطرح نبود، متوجه نبود که ایران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کجاست. فهمیده بود که حرف این فیلم چی هست. برای من مهم همین است که کسی بفهمه. هر کسی نمی‌خواد بفهمه خوب نفهمه. تو داری مثل حسابدار یک شرکتی رفتار می‌کنی که رقم‌های منفعت و ثروت شرکتی را جمع و تفریق می‌کنه. اما در امر ساختن اون منفعت و به دست آوردن اون سود، هیچ شرکتی نداشتی. فقط داری جمع و تفریق می‌کنی. در حد یک حسابدار داری این کار به‌خصوص را می‌کنی. هیچ هم برایت مهم نیست که این پولی که الان من دارم جمع و تفریق می‌کنم، این چکی که دارم وارد می‌کنم چه‌جوری به دست اومده. چه کار کردند، چه کسی کار کرده، چه کسی نقشه کشیده، چه کسی زحمت کشیده. چه کسی ضرر کرده. اینا توی کار حسابداری نیست دیگه. خیلی خوب، درسته. اما فیلم یک جنبه‌اش همین کاری است که تو داری می‌کنی. اما یک جنبه‌ی اصلی فیلم ارتباط و کومونیکاسیون[1] است. تو حرف خودتو می‌زنی. می‌خوای کومونیکاسیون داشته باشی. حالا اگه آقای فلان نمی‌خواد بهفمه، خوب به‌جهنم، نفهمه. چه‌کارش کنم. اما اگه یوریس ایونس می‌فهمه، چه بهتر که او می‌فهمه.

ج ـ من فقط درباره‌ی نگاه منتقدان ایرانی آن دوره‌ی خاص به کارهایتان حرف زدم.

گ ـ از اسم منتقد ایرانی صرف نظر کن. این کلمه‌ی نقد و منتقد ایرانی از انتقاد نمی‌آد، از نق‌نق می‌آد. این لغت منتقد ایرانی! منتقد ایرانی نق‌نق بچه‌گانه خود را کرده است و بچه‌های بعدی به‌به به او گفته‌اند. این به من و به سازنده و به کار ربطی ندارد. تو برو در آلاسکا یه‌جور دیگه نگاه خواهند کرد، تو برو در گامچاتکا یه‌جور دیگه نگاه خواهند کرد، همان وقت در روسیه یک چیز دیگه می‌گفتند. تو ببین شعور خودت چی می‌گه. تو چی‌کار داری به منتقد ایرانی. آخر چه‌جور سیامک یاسمی را قبول نمی‌کنی اما بسیار بی‌سوادتر از او را به‌اسم منتقد ایرانی که هی هم می‌گویی منتقد ایرانی، توی سر خودت می‌زنی و فکر می‌کنی علی‌آباد هم دهی بوده است. مهملات شبیه خام‌ها و فلان جاودانه ابر مردهای درمانده را هی غرغره کنی.

---

1 Communication

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ البته این را فقط درباره‌ی شما نمی‌گفتند، بلکه درباره‌ی تمام فیلم‌های متفاوت و غیر متعارف آن دوره که ساخته می‌شد می‌گفتند. درباره‌ی ***شب قوزی*** می‌گفتند، درباره‌ی ***خانه سیاه است*** می‌گفتند.

گ ـ فقط راجع به فیلم نمی‌گفتند. یارو ورداشت درباره‌ی فروغ نوشت، خانم فرخزاد فیلم درست کرده. اگه سرش می‌شه بره زیر ابروی خودشو برداره.

فحش خواهر مادر می‌خوان بدن، خوب بدن. اون وقت کسی دیگه فحش خواهر مادر نداده، تو می‌ری تمام فحش‌های خواهر و مادر رو جمع می‌کنی می‌گی اینا منتقد بودن، نقد کردند. این نقد نیست اسمش. این نقد نیست.

برو مجله‌ی «فیلمز اند فیلمینگ[1]» سال ۱۹۶۵ را بگیر بخوان. نظریات مختلف و متناقضی که درباره‌ی خشت و آینه نوشته‌اند. یکی نوشته که فیلم این‌قدر بده و مزخرفه که از بدی‌اش عین فیلم‌های روسلینی است. و یکی دیگر درباره‌ی ***تپه‌های مارلیک*** گفته که این فیلم این‌قدر خوب است که مثل تک گفتار (مونولوگ)های شکسپیر است. ببینید چه‌قدر احمقانه است. حالا تو می‌خواهی حرف‌های بهرام ری‌پور و نمی‌دونم قوکاسیان و غیره را برایم تکرار کنی. این‌ها منتقد نیستند. یارو می‌گه من این جوری فکر می‌کنم. آخه تو کی هستی که این جوری فکر می‌کنی. آخه با چه سبک سنگین کردنی این جوری فکر می‌کنی. روی کدام تخته پرش ایستاده‌ای که می‌خوای بپری. تو وقتی که می‌خواهی شیرجه‌ی فرشته بری از لب حوض نمی‌تونی شیرجه بری. چون تق می‌خوری تو آب. باید بری بالای اون ده متری که جا داشته باشی دست‌هاتو کاملاً باز کنی و فیگور درستی بگیری برای شیرجه. حالا تو تخته پرش‌ات کجاست که این مزخرفات را می‌گی. تو باید کنار حوض بپری تو آب. تق.

یارو رفته تو تلویزیون کار گرفته. رفته توی کلاسی که آقای... مرد خیلی خوبی هم هست آقای قطبی. هر چی قطبی کرد که من برم توی تلویزیون اداره

---

1. Films and Filming

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بکنم براش کارهای این‌جوری شو من نرفتم. نرفتم اصلاً ولی خوب، یک عده رفتند. کار خوبی هم کردند رفتند. اما رفتن اونا، ایجاد کننده‌ی یک حرکت و نهضتی نبود.

توی اونایی که کارهای اساسی کردند توی تلویزیون، بیژن صفاری بود که تمام اون تئاتر... چیز رو درست کرد. آدم‌هایی مثل نعلبندیان بدبخت بودند که توش کار می‌کردند و چیز می‌نوشتند، خلج بود. اینا آدمای اصل کاری ادبیات اون روز مملکت بودند. کسی اصلاً از خلج اسم نمی‌بره. نعلبندیان اصلاً خودکشی کرد و مرد. از فقر خودش رو کشت. حالا یه کسی بیاد بگه ها...ها...ها... من منتقد بودم. من تو مجله فلان... خوب بگه. به من چه.

ج ـ آربی اُوانسیان چه‌طور؟

گ ـ اُوانسیان خیلی خوبه. نمی‌دانم چی کار کرد. از لحاظ کار خودش، **چشمه**اش. اگه به من بگن سه تا فیلم انتخاب بکن در تاریخ سینمای ایران یکی‌اش **چشمه** است. خوب البته صیاد هست تو کار. اصلاً توی تمام این حرف‌ها کسی اسم صیاد را نمی‌آره. اصلاً فوق‌العاده است. علی حاتمی اون فیلم مشروطه‌اش فوق‌العاده است.

ج ـ *ستارخان*.

گ ـ *ستارخان*‌اش. خوب واقعاً فوق‌العاده است. لحظه‌ها و ظرافت شعری عجیبی توی اون هست. صیاد و فیلم‌هایی که ساخته. اصلاً نمی‌دونم چی می‌گن این‌ها. چه‌جوری به خودشون اجازه می‌دن که اسم صیاد رو نیارن. کاری که صیاد برای هنر این مملکت کرده، فوق‌العاده است. رفت توی سیستم تلویزیون و اون ***اختاپوس*** رو درست کرد که حسابی کار خودش رو می‌کرد. من دو نفر می‌شناسم که... یکی‌اش دوک الینگتون[1] است در آمریکا که تمام پولی

---

۱. ادوارد کندی الینگتون معروف به دوک الینگتون (Duke Ellington) آهنگ‌ساز و نوازنده‌ی برجسته‌ی پیانو و از چهره‌های تأثیرگذار موسیقی جاز آمریکا که مدت ۵۰ سال ارکستر بزرگ جاز (Big band) را که از سال ۱۹۲۳ ایجاد کرده بود رهبری می‌کرد. او در سال ۱۹۷۴ درگذشت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را که از کارهای آهنگ‌سازی و کنسرت در می‌آورد، از ساختن موزیک‌اش در می‌آورد، در وقتی که اون «بیگ بند» و موسیقی جاز داشت از بین می‌رفت و تمام موزیسین‌ها بی‌کار شده بودند، اون گروه خودشو نیگه داشت. جانی هاجز[1] رو نیگه داشت. همه‌شون را نیگه داشت، تنها با پول خودش. فوق‌العاده بود. یک کار اساسی بود. صیاد هم همین کار را برای بازیگرانش کرد.

ج ـ نظرتان در مورد سری فیلم‌های «صمد» او چیست؟

گ ـ خیلی خوبند. اولاً از لحاظ تکنیکی این فیلم‌ها اشکالی ندارند. هر کدوم از فیلم‌های صمد را انتخاب بکن و بگذار پیش ***بیتا***. آخه ***بیتا*** اصلاً پرته. اصلاً مربوط به زندگی نیست. یک جوون قرتیه که حرف قرتی‌ای داره می‌زنه. آخه خیلی فرق می‌کنه. ساختمان درستی هم نداره. آخه یعنی چه. یه مقدار شعور و شرف لازم هست برای قضاوت درباره‌ی این کارها. همین طور منتقدین فلان مجله این طوری گفتند. خوب بیجا کردند. غلط کردند.

ج ـ پرویز صیاد دو شخصیت دارد. یک شخصیت روشنفکری و یک شخصیت مردمی و عامه‌پسند (Popular).

گ ـ باز هم تقسیم بندی‌های مهمل و کلیشه‌ای! قلق اصل کاری صیاد اینه. تمام اون شخصیت روشنفکری‌اش را خوابانده در شخصیت Popular‌اش. همیشه برای من نمونه‌ی عالی این مثال صیاد هست و اون فیلم ***اختاپوس***‌اش که یارو می‌گه که می‌گن اسکندر آمد تخت‌جمشید رو آتیش زد، ای به قبر پدر اسکندر لعنت، ای هفت جد اسکندر فلان و فلان و فلان. اما ملت! تو دو هزار سال وقت داشتی که این را تعمیر بکنی. چرا نکردی؟ خوب، این فوق‌العاده است دیگه. هی بگی اسکندر آمد آتیش زد. خوب گُه خورد، یا خوب کرد. ولی بعدش چی. الان تو خودت داری جمع‌آوری می‌کنی که کی چی گفته. خوب بگن. تو انتقاد نمی‌کنی. تو داری جمع‌آوری حرف اشخاص رو می‌کنی، از خودت این وسط چی می‌گذاری؟ این اشخاص چه مزیتی دارند؟ این

---

۱. Johnny Hodges نوازنده‌ی برجسته‌ی ساکسیفون که در سال ۱۹۲۸ به ارکستر جاز دوک ولینگتون پیوست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اشخاص به‌درد چه چیزی می‌خورند؟ چرا باید به آنها استناد کنی؟ هر طفلک آواره‌ی بی‌کاره‌ای قل می‌خورد، می‌رفت می‌شد نویسنده‌ی مجله. راه منقّد و نویسنده شدن هم همینه. از آسمون یا مثل اون یارو از اولِ زاییده شدن، نویسنده و منقّد پایین نمی‌آیی، اما وقتی آمدی توی گود یاد بگیر درست بچرخی. بفهم چه باید بکنی. شعورش را پیدا کنی. بگذار روی علاقه‌ات، روی شورَات. نه این که باد کنی و احمق بشوی و هی از مهملات دیگرون نقل بکنی و فکر بکنی کسی هستی. با این جور کارها اگر کسی هم باشی از کسی بودن می‌افتی یواش یواش، یا درق! ناگهان، پایین.

ج ـ من وقتی دارم از سینمای روشنفکری و سینمای متفاوتی که در آغاز دهه‌ی چهل در ایران شکل می‌گیرد، دفاع می‌کنم، در واقع دارم جبهه‌ای را باز می‌کنم در مقابل گفتمان نقد آن دوره که علیه این سینماست.

گ ـ خوب، همین لغت گفتمان... خیلی خب، بکن این کار رو. من ندیدم آخه همچین چیزی.

ج ـ فکر می‌کنم یکی از روش‌های اساسی کار تحقیقی، گردآوری اطلاعات از منابع مختلف و آن‌گاه تحلیل آنها باشد که من هم دارم همین کار را می‌کنم. شما اجازه بدید که کار من تموم شه. شما که هنوز کار منو ندیدید. اون‌وقت قضاوت بکنید.

گ ـ خوب ندیدم، نه. پس این حرف‌هایی که می‌زنی و این سوآل‌هایی که می‌کنی چیه؟

ج ـ خوب، برای باز کردن موضوع و شناخت و تحلیل درست است. همین طور برای رفع بسیاری از سوءتفاهم‌های موجود در این زمینه.

گ ـ شما ممکنه منو از شر این میکروفون خلاص بکنید که بروم یک کار خیلی لازم بکنم.

ج ـ می‌خواهم درباره‌ی بقیه‌ی آدم‌هایی که با شما و در استودیوی شما کار کرده بودند و یا پیشنهاد همکاری به شما داده بودند، صبحت کنید.

گ ـ پیشنهاد همکاری خیلی دادند. همکاری کسی می‌کند که یه چیزی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرش بشه. کاری بتونه بکنه. یک کسی بگه من نوه‌ی اتول‌خان رشتی هستم، می‌خواهم فیلم درست بکنم. خوب برو بکن. چرا با من. برو درست کن.

ج ـ گویا شاملو هم به شما پیغام داده‌بود که می‌خواهم در آن‌جا فیلم بسازم.

گ ـ دو سه مرتبه. مرتبه‌ی اول دریابندری آوردش پیش من... من اصلاً شاملو را به‌چشم نمی‌شناختم، فقط می‌دونستم طوسی حائری زنشه. خوب طوسی حائری اصلاً تمام آشنایی اون رو... شاملو زبان که نمی‌دونست. طوسی زبان فرانسه می‌دونست. طوسی زن خیلی خیلی فوق‌العاده‌ای بود که البته خیلی هم باهاش بدرفتاری شد. تمام ثروتش را بالا کشید و بیرونش کرد از خانه و....

به هر حال، نجف دریابندری آوردش پهلوی من و یک دوربین هم انداخته بود روی دوش‌اش که من می‌خوام این‌جا برای شما عکاسی کنم. گفتم من کار عکاسی ندارم. اولاً اگر عکسی بخوام بگیرم که خودم عکاس هستم. کار عکاسی هم ندارم. خیلی اوقات‌اش تلخ شد. چون اشخاص توی کَت‌شون می‌ره وقتی ازشون تعریف می‌کنند، یه مقدار باورشون می‌شه. خوب به من چه. خیلی‌ها هستند مسیحی‌اند، خیلی‌ها هستند بهایی‌اند، خیلی هستند زرتشتی‌اند، خیلی‌ها هستند هرهری مذهب‌اند. چون عقیده‌شون این جوری هست و شخص مهمی هستند، من که هیچ کدوم از این‌ها نیستم باید حرف‌شون را قبول بکنم، ایده‌شون رو قبول بکنم؟ هیچی. گفتم نه آقا... یک مرتبه هم من داشتم یک فیلم برای «نشنال فیلم بورد» کانادا درست می‌کردم که طوسی توی اون فیلم بازی می‌کرد و قرار بود آل‌احمد توی اون فیلم بازی کنه که ناخوش شد.

ج ـ منظورتون فیلم ***خواستگاری*** است.

گ ـ آره. آل‌احمد داریوش (منظور پرویز داریوش، نویسنده و مترجم است) را فرستاد. داریوش خوب بازی کرد. یک شب شاملو آمد زنشو ببره. آمد اون جا دید ما داریم کار می‌کنیم. خوب، او توی استودیوهایی که می‌رفت و براشون سناریو می‌نوشت، خوب یک جور دیگه بود اتمسفرش. جای من بزرگ بود، دستگاه کرین ساخته بودیم، دوربین میچل بود. چیزهایی که به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواب اون استودیوها هم نیامده بود. چون غرض من پول درآوردن نبود واقعاً. غرض من درست ساختن و درست کار کردن بود. همین داستان کرینی که ساختیم.

ج ـ کرین چند متری بود؟

گ ـ کرین را از روی نقشه‌ی انگلیسی‌اش که می‌خواستیم بخریم درست کردیم. همین میناس (سلیمان میناسیان) و صمد پورکمالی درست‌اش کردند. قالب‌اش را دادند یک ارمنی درست کرد. آلومینیوم‌اش را هم رفتند پروانه‌ـ شکسته‌های هواپیماهای کهنه و خراب شده را خریدند و آب کردند. یعنی چی چند متری بود؟

ج ـ یعنی تا چه حد بالا می‌رفت؟

گ ـ دو متر و شصت ـ هفتاد سانتی‌متر بالا می‌رفت. تا نزدیکی سه متر. خوب فوق‌العاده بود. بس بود دیگه.

مرتبه‌ی دیگری که شاملو را در عمرم دیدم، شب عروسی طاهباز بود که فروغ آمد گفت که شاملو می‌خواد با تو حرف بزنه. ناراحت نشو. بزار حرفشو بزنه. اگر هم نمی‌خوای کاریش بکنی، محبت کن. گفتم من اصلاً کاری ندارم با این آدم. آمد، خیلی هم محکم گفت من می‌خوام فیلم درست بکنم. گفتم بسیار خوب. گفت من می‌خوام در استودیوی شما درست بکنم. گفتم بسیار خوب. گفت خوب هزینه‌ی این کار رو شما می‌دید دیگه. گفتم نه، من اگه بخوام فیلم درست بکنم خودم درست می‌کنم. من قصه‌ی فیلم خودم را هم خودم می‌نویسم. من چطوری می‌تونم بیام بدم شما درست بکنید. به هر حال شاملو هر چی بود یا نبود... من هیچ وقت یادم نمی‌ره که قصه‌ای نوشته بود به‌نام «زن پشت دیوار مفرغی»... خوب اصلاً از این آدم دیگه حرف نزنیم. بزار این همان‌جور که هست جاودانه ابر مرد باشه برای خودش... ولش کنیم، چی کارش داریم. گرچه فوت کرده.. آره... مُرد... (مکث می‌کند)... چرا مُرد؟ مرض قند گرفته بود؟

ج ـ بله، فکر می‌کنم. پاش را هم قطع کرده بودند. قانقاریا گرفته بود.

گ ـ آه. در اثر همین مرض قند؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ فکر می‌کنم... آیا در زمانی که شما با فروغ کار می‌کردید، او با شاملو ارتباطی داشت به‌لحاظ شعر و...

گ ـ خوب همه ارتباط دارن. مملکت گردن کلفتی که نبود. تمام بچه‌هایی که شعر می‌گفتند خوب بالاخره می‌شناختندش دیگه، من فقط از بچه‌هایی که شعر می‌گفتند و هیچ‌وقت ندیدمش، منوچهر آتشی بود که اتفاقاً اهل فارسه. خوب همه‌شون آشنا بودند دیگه. سهراب برای من کار کرد. منتها نه به‌عنوان کارمند دفترم. سهراب برای چندین فیلم کوچیک که ما برای ***کیهان*** ساختیم، نقاشی‌هایش رو اون کرد. البته خیلی ساده است. برای کسانی که در یک زمینه کار می‌کردند با هم ارتباط داشته باشند.

خشت و آینه

ج ـ آقای گلستان، در دوره‌ای که آقای فرخ غفاری و تعدادی دیگر از اصطلاح فیلمفارسی، سینمای ملی و ارتقای کیفی سینمای ایران حرف می‌زدند، شما تا چه حد با آنها موافق بودید؟

گ ـ من از کارهای فرخ زیاد خبر نداشتم، گرچه باهاش رفیق بودم. اصلاً این مضحکه که... آقاجان من، نازنینِ من، اصلاً اگر کسی بخواد این جوری شروع بکنه که من می‌خوام ژانداک سینمای فارسی بشم، اصلاً کار مضحکیه. تو باید فیلم خودتو درست بکنی. صد نفر آدم جمع بشن که ما می‌خواهیم ارتقای سینمای ایران ولی هیچ کار نتونن بکنن. هیچ فیلم نتونن درست بکنن، هیچ وسیله‌ی فیلم نداشته باشند. خوب، حرفه فقط دیگه. اما فرض کن یک آدمی مثل میثاقیه پیدا بشه، بگه من پول می‌گذارم می‌خوام فیلم درست بکنم و یک کاری هم بکنه. خوب، این بیشتر اثر می‌گذارد تا آدم‌هایی که حرف می‌زنند. حالا اگر که من بخوام برم توی استودیوی میثاقیه فیلم درست بکنم و میثاقیه به من اعتنا نکنه و به من محل نگذاره، من بدم بیاد، آخه دلیل نداره که من به میثاقیه فحش بدم که تو اصلاً احمقی، پدرسوخته‌ای، بهائی هستی، نمی‌توانی فیلم درست بکنی. نه. باید بگم تو آدمی هستی که پول داری می‌خواهی فیلم درست بکنی، نمی‌تونی فیلم درست بکنی. مجید

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

محسنی یک مقدار فیلم درست کرد. اما هر کدام از فیلم‌های سیامک یاسمی که فیلمفارسی بود، دیدنی‌تر بود. آکتورهایش بیشتر به هم می‌خوردند تا مثلاً چه می‌دونم فلان فیلمی که فلان کس درست کرده. حرف نشد که. تو همه‌اش می‌گی فلان کس می‌خواست فلان کار را بکنه. چی‌کار کردن؟ چی‌کار کردن هست که مطرحه. ببین، تو یکی از این فیلم‌ها را انتخاب کن. بنشین تماشا کن. ببین مونتاژش به‌وقته. که تازه مونتاژش را خود نکرده ولی خوب، نظارت که کرده. ببین حال و هواش، مودش[1] درسته. ببین حرفی که آکتوره می‌زنه درسته. ببین وقتی که برای گفتن این جمله به‌کار می‌ره، در زندگی رئالیستی روزانه‌ی ما همان قدر وقت به‌کار برده می‌شه. ببین جمله را یواش‌تر یا کندتر گفته یا هوهه هوهوهه... این توی شعر هم آمده. یارو می‌خواد شعر مدرن بگه بعد وقتی می‌خواد بخونه انگار داره قصیده‌ی فلان کسی رو می‌خونه. باد تو گلو می‌اندازند یا با چشم و ابرو کرشمه می‌رن، که اصلاً با شعر ربطی نداره این کارها. اینا اصلاً روحیه‌ی زمانه را نمی‌فهمن. اصل قضیه برایشون روشن نیست. تو همه‌اش تعریف می‌کنی فلان کس می‌خواسته فلان کار را بکنه. آخه چی کار کرده. اینو به من بگو. به خودت بگو. از خودت بپرس.

ج ـ چی کار کرده که باید به فیلم‌هایش رجوع کرد و دید تا چه حد تلاش کرده و تا چه اندازه مؤثر بوده.

گ ـ همین. این کار را بکن.

ج ـ سوآلم این ست که شما چه نگاهی به سینمای ایران و فیلمفارسی داشتید.

گ ـ من اصلاً به سینمای ایران کاری نداشتم. من می‌خواستم فیلم درست بکنم. همین. در ایران به دنیا آمده بودم و در ایران بود که می‌خواستم کار کنم و فیلم بسازم. همین.

ج ـ شما در دوره‌ای می‌خواهید فیلم بسازید که سینمای فارسی داره فیلم‌های جاهلی یا فیلم‌های جنایی به‌سبک خاچیکیان درست می‌کنه و این سینما موفقه و مخاطب عام داره... .

---

1. mood

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ من هیچ رابطه‌ای با دست‌اندرکاران سینمای فارسی نداشتم. من تنها رابطه‌ام با ابوالقاسم رضایی بود یک مقداری. برای خاطر این که اون علاقه‌ی شدیدی داشت که فیلم خوب درست بشه. اما در داخل محدودیت‌های مادی خودش بود. می‌رفتم پهلوی رضایی. او محبت می‌کرد. می‌اومد پهلوی من. می‌خواستیم با هم فیلم درست بکنیم. این آقای گوبیچند می‌خواست این کار را بکنه. رابطه‌ی من این‌جوری بود. دیگه هم زنده نمی‌شه. تنها کسی که دلم می‌خواست بشه، رضایی بود. برای خاطر این که به‌کار خودش واقعاً وارد بود. خیلی علاقه‌مند کارش بود و خیلی هم خوب کار می‌کرد برای خودش. دو تا فیلم مستند خیلی خوب درست کرده. یکی ***آتش‌سوزی نفت اهواز*** و دیگر ***خانه خدا***.

ج ـ رضایی می‌خواست با شما فیلم داستانی درست کند یا مستند؟

گ ـ نه، داستانی. تقسیم‌بندی فیلم داستانی و مستند، تقسیم‌بندی خوبی نیست. ما درباره‌ی سه چیز حرف می‌زنیم. مطلبی که گفته می‌شه، دیدی که در اون مطلب که گفته می‌شه، هست. و چه‌طوری این مطلب گفته می‌شه.

اون قوّتی که توی مونتاژ فیلم مستند می‌تونه باشه یا توی فیلم فلان می‌تونه باشه، یکی هست. مثل این که تو بگی من می‌خوام مقاله بنویسم با این قلم می‌نویسم، می‌خوام شعر بنویسم با اون قلم می‌نویسم. این حرف پرتی است.

ج ـ شما همین دید را در فیلم‌های داستانی‌تان داشته‌اید که به نظر من ادامه‌ی کارهای مستندتان بوده است.

گ ـ خوب آره دیگه. یک آدمی هستی که داری کار خودتو می‌کنی دیگه. حالا اگر کسی بیاد بگه نه این فیلم ایرانی نشد، خوب به‌جهنم که نشد. تو که می‌گی این فیلم ایرانی نشد، تو بگو که فیلم ایرانی چه‌جوری می‌شه که بشه. از این منتقدین محترم که از این غلط‌های زیادی کرده‌اند بپرس. خیلی خوب، اولاً اون کسی که فیلم را ساخته، نگفته که من می‌خوام فیلم ایرانی درست کنم. من این فیلم را در ایران دارم درست می‌کنم. حالا تو بیا بگو این فیلم ایرانی نشد، چه جوری باید می‌شد که تو بگی شده. این سوآلی است که باید از آنها پرسید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ می‌خواهم کمی بیشتر درباره‌ی کارهای داستانی‌تان حرف بزنید. اصلاً چرا مستندسازی را رها می‌کنید و سراغ فیلم‌های داستانی می‌روید.

گ ـ من رها نکردم. من بعد از ***خشت و آینه*** فیلم ***تپه‌های مارلیک*** را ساختم. بعد از اون ***جواهرات سلطنتی*** را ساختم و بعد از اون ***خرمن و بذر*** را ساختم.

ج ـ ایده‌ی ***خشت و آینه*** از کجا آمد.

گ ـ خوب، همه‌ی فیلم‌ها ایده‌هاشون از کجا می‌آد. جلال مقدم رفته بود گفته بود که این فیلم را من نوشتم. بشین تماشا کن و ببین این فیلم اصلاً... من در این وسط اصلاً دعوای مالکیت ندارم. پیداست که من نوشتم. چیزی که توی این فیلم هست، اگر کسی بفهمه چی‌چی هست، خیلی کم فهمیدند. دو سه نفر فهمیدند. ژان دوشه فهمید. یک منتقد فرانسوی که فلسفه خونده. هانری کُربن فهمیده بود که چی هست. هانری کُربن از سینما خبر نداشت. هیچ. قصه را که تماشا کرده بود گفت: اَ. اینه. گفتم آره اینه.

ج ـ به فرانسه دوبله شده بود یا زیرنویس داشت؟

گ ـ زیرنویس داشت. زیرنویس‌اش را خودم درست کردم. به کمک فرخ غفاری و بعد هم فریدون. در پاریس فریدون هویدا نگاهی به آن کرد و فرانسه‌اش را درست‌تر کرد.

ج ـ ببینید، در آن دوره‌ی به‌خصوص ما یک مخاطبی داریم که سلیقه‌اش با سینمای فارسی شکل گرفته بود. آن نوع سینما را دوست داشت، تماشا می‌کرد و برایش سر و دست می‌شکست.

گ ـ خوب بهش چیز دیگه‌ای غیر از این نداده بودند.

ج ـ و شما ***خشت و آینه*** را می‌سازید. آیا فکر می‌کردید ***خشت و آینه*** می‌تواند این مخاطبان را جلب کند. آیا اصلاً به مخاطب خاصی فکر می‌کردید؟

گ ـ من برای خودم درست می‌کردم. مخاطبش هم پیدا می‌شد. اصلاً چرا برای ساختن، ساختن هر چه، باید از راه‌آب رسم و عادت جاری وارد شد؟ مخاطبش، یک شب در سینما رادیوسیتی من توی ورودی سینما ایستاده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بودم، یک وقت یک کسی از در سالن نمایش اومد بیرون دادمی زد و فحش می‌داد و می‌گفت این مزخرفات چیه دارن نشون می‌دن، اینو وردارین. یک کسی دیگه عقبش دوید و گفت مادرفلان تو نمی‌فهمی این زندگی توئه. دعوا شد. توی لابی سینما رادیوسیتی. و من هم ایستاده بودم تماشا می‌کردم. این‌ها مخاطب من بودند دیگه. تمام شد.

ج ـ به‌هر حال دو دسته مخاطب وجود داشت. الان هم وجود داره. یک دسته مخاطب عام بودند، مخاطب فیلم‌های فارسی بودند. یک دسته هم مخاطبین خاص و روشنفکرها بودند که طالب یک سینمای دیگری بودند.

گ ـ آقا، روشنفکر کی بود؟ باز هم می‌گویی روشنفکر.

ج ـ منظور من تحصیل‌کرده‌ها و قشر متوسط شهری است. کسانی که کتاب می‌خواندند، مجله می‌خواندند و سینمای جدی‌تری را دنبال می‌کردند. آیا سینمای شما توانست آنها را جذب کند؟

گ ـ مثل کی‌ها؟ مجله خواندن که فهمیدن نیست. هر کسی الفبا خوانده باشد می‌تواند مجله بخواند، اما نمی‌شود بهش گفت با سواد یا روشنفکر. خودتان را گول می‌زنید یا گول خورده‌اید؛ هر کس بتواند یک کتاب یا یک مجله بخواند روشنفکر نیست. روشنفکر نمی‌شود. روشنفکر! برگردید مقاله‌هایشان را از سینمایی یا ادبی یا هر زهرمار دیگری بخوانید. یک چند تا آدم پر ادعا که خودشان، خودشان را به کرسی نشانده بودند. مجله‌هایی که می‌خواندند چی بود؟

ج ـ بالاخره آنهایی که زبان بلد بودند مجلات سینمایی و هنری خارجی را می‌خواندند یا فیلم‌های خوب خارجی را تماشا می‌کردند. آنهایی هم که زبان نمی‌دانستند مطالب ترجمه شده را در نشریات سینمایی و فرهنگی آن دوره می‌خواندند. به‌هر حال، با تغییر شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه و رشد طبقه‌ی متوسط، مخاطبی به‌وجود می‌آید که سینمای فارسی را نمی‌پسندد و فیلمفارسی او را ارضا نمی‌کند و پاسخگوی نیازهای او نیست.

گ ـ فیلم‌هایی که نشون می‌دادند لت و پار می‌شد. فیلم‌هایی که من او

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

موقع تهرون دیدم حالا تماشا می‌کنم می‌بینم که اصلاً ربطی به اونا نداره، اصلاً شباهتی نداره. توی دوبله همه رو عوض می‌کردند. تکه تکه می‌کردند. همه فیلم‌ها این جوری بود دیگه. فیلم ارتباط داشت به این که در داخل یک سانس نشون داده بشه. شما اصلاً ملتفت قضیه نیستید. اشکال من سر وزارت‌خانه‌ی فرهنگ و هنر بود که... ببین یک فیلمی که در هالیوود ساخته می‌شد که ریچارد برتن و الیزابت تایلور هم توش بازی می‌کردند با تمام اون شلوغی‌هایی که آن وقت راجع به این دو تا آدم بود. مثلاً فرض کن که آن‌وقت با دو میلیون دلار این فیلم درست می‌شد. یک کپی از این فیلم را یک کسی در ایران می‌خرید صد هزار تومن یا صد هزار دلار یا هر چی، همان اندازه ازش مالیات می‌گرفتند که از یک فیلم فارسی که با صدهزار تومن یا صد و پنجاه هزار تومن ساخته می‌شد. بنابراین برای سینمای آمریکا هر چیزی که از این فیلم گیرش می‌آمد، خوب اون صد هزار تومن می‌رفت توی جیب اون دیگه. اما برای سینمای ایران بایستی که از این مالیاتی را که کم می‌کردند، اون عوارض شهرداری و کوفت و عوارض خود صاحب سینما، بایستی چه‌قدر می‌فروخت که اون صدهزار تومن گیرش بیاد. باید اقلاً چهار صد هزار تومن، پانصد هزار تومن می‌فروخت. خوب، این بود. آیا می‌فروخت؟ نه! مسئله این بود، والّا منقده غلط می‌کرد حرف می‌زد. در حقیقت من وقتی می‌گم این منتقدین داخل آدم نبودند به‌صرف این که به خودشان منتقد می‌گویند، برای خاطر این که گناه متضرّر شدن فیلم‌های فارسی و این که ناچار هی بایستی پایین می‌اومد، در مالیات بندی و عدم کمک دولت بهشون بود، نه در انتقاد آقای مقام برگزیده و چرت و پرت که در مجله‌ی فلان چیز می‌نوشت.

ج ـ به هر حال شما در ***خشت و آینه*** سعی کردید فیلم کاملاً متفاوتی با آن چه که آن زمان ساخته می‌شد بسازید.

گ ـ من اصلاً سعی نکردم. فیلم متفاوت از چی؟

ج ـ ***خشت و آینه*** از تمام نشانه‌های آشنای فیلمفارسی جداست.

گ ـ من اصلاً با فیلمفارسی کاری نداشتم. حالا هم کاری ندارم. عجب گیر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کرده‌ای و در جا می‌زنی. یک آدمی با این لهجه حرف می‌زند. یک آدمی با لهجه‌ی دیگه حرف می‌زنه. یک آدم گیلکی را بیار حرف بزنه، تو خودت با لهجه‌ی مازندرانی حرف می‌زنی. حالا ببرش توی بوشهر، پیداست که متفاوت حرف می‌زنه. این نه عیب تو هست و نه حسن تو هست. پرورش تو هست.

ج ـ همین حرف شما نشان می‌دهد که این فیلم متفاوت بود به هر حال.

گ ـ خوب، طبیعی است که متفاوت هست. وای بر من اگر می‌خواستم فیلمی مثل آن یاروها، کی بودند، سه دیوانه، متوسلانی، فلان و فلان بسازم. به من چه مربوطه. من کاری نداشتم بهشون. اصلاً من قیافه‌شون رو نمی‌شناختم. توی گودشون نبودم.

ج ـ یعنی حتی آگهی فیلم شما که در ***کیهان*** سال ۴۴ چاپ می‌شود، آگهی خاص و متفاوتی است.

گ ـ برای خاطر این که دکتر مصباح‌زاده به من محبت داشت، از وقتی که استاد دانشگاه من بود و بعدش براش فیلم درست کرده بودم. گفت شما این فیلمتون درست شد. گفتم آره. می‌خوام نشون بدم. گفت پس چرا اعلان نمی‌کنید؟ گفتم شاید بکنم، می‌کنم. گفت چه‌جور. همین جوری؟ گفتم خوب آره دیگه. گرونه خوب. گفت گرونه چیه. شما هر چه‌قدر می‌خواهید اعلان‌تونو بزرگ درست کنید. از من یک شاهی پول نگرفت. علتش این بود بعد ***اطلاعات*** گفت آقا شما به ***کیهان*** دادید به ما نمی‌دید. گفتم من به ***کیهان*** پول ندادم ***کیهان*** از من خواسته من اعلانو بدم بهش. گفت به ما هم بدید. گفتم آخه از ما پول نمی‌گیرد. گفت خوب ما هم نمی‌گیریم. در نتیجه دو تا روزنامه اصلی مملکت اعلان منو چاپ کردند بدون این که از من پول بگیرند. این جوری بود قضیه.

ج ـ منظور من متن آگهی است که خیلی جالب است. می‌گوید:

«فیلمی که شاید شما را برنجاند و حتی وادارتان کند که از سالن سینما بیرون بروید. اما حتماً وادارتان می‌کند که فکر کنید.»

گ ـ خوب، بده؟ من یادم نیست. ولی لابد بوده.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ یعنی شما پیش‌بینی می‌کردید که ممکنه تماشاگر ایرانی از این فیلم بدش بیاد و سالن را ترک کند.

گ ـ خوب طبیعی است تماشاگری که قر کمر تماشا می‌کنه از این فیلم بدش بیاد. اون قر کمر می‌خواد.

ج ـ و همان‌ها که به‌قول شما فیلم را نفهمیدند به شما ایراد گرفتند که حرف‌ها و ادراکات فلسفی، سیاسی و اجتماعی خود را تو دهن آدم‌های فیلم گذاشتید.

گ ـ خوب، باید این کار را می‌کردم.

ج ـ یا این که آنها بازی نمی‌کردند و تصنع... .

گ ـ آقاجان این خریت خودشان بود. این یک مقوله‌ی پرت قضیه هست. یارو می‌گه که... توی اون صحنه‌ای که توی کافه هست و حرف‌هایی که پرویز فنی‌زاده می‌زنه. یک روزی مینو صابری خواهر پری صابری آمد خنده، خنده که من رفتم کافه، بغل دست من یکی از این زعمای قوم نشسته و داره با سه چهار تا از بچه‌ها حرف می‌زنه و من هر چی گوش کردم که این داره چی چی می‌گه، سر در نیاوردم. مینو تندنویس بود. در فرانسه استینوگرافی خوانده بود که صدا را می‌نویسد نه لغت را. گفت من فقط تونستم هر چی را که شنیدم بنویسم. حالا این را آوردم. گفتم یعنی چی. اصلاً پرت بود. من خواستم در واقع مثل چرت و پرت‌هایی که اون‌ها می‌گفتند نشان بدهم. نه این که عین جمله‌ی اونا رو استفاده کنم. این که واقعاً اینا چی دارن می‌گن که اسمشون فلان هم هست. این مزخرفات چیه که می‌گن. حقیقت افقی و حقیقت عمودی و چرت و پرت‌های این‌جوری. بعد اون‌وقت یک کسی انتقاد می‌کنه که این حرف‌های فلسفی از خط اندیشه‌ی مردم خارج است. اصلاً مرتیکه احمق نفهمیده بود که این اصلاً مسخره است، مسخره‌ی اون حرف‌هاست. من دارم مسخره می‌کنم.

ج ـ شما همیشه گفته‌اید که برای فضاسازی در سینما اهمیت خاصی قایل هستید و این که اصل کار ساختن آن فضا و حالت است. می‌خواهم بدانم تا چه حد توانستید این فضای دلخواهتان را در ***خشت و آینه*** بسازید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ خوب، در آوردیم دیگه. همه‌اش را از پیش فکر کردم و آماده کردم. فقط توی فیلم یک چیز هست که توی حساب من نبود که اتفاق افتاد و اون وقتی است که بین تاجی و هاشم توی کوچه دعوا می‌شه، بعد یک تابوت مرده بین این‌ها واقع می‌شه و آنها را جدا می‌کند و سکوت هست. وقتی دوربین داره تماشا می‌کنه، توی رستم‌آباد من این تیکه را گرفتم، اون ته چنار آن میدون رستم‌آباد پیداست. اتفاقاً تابستون هم بود. آخر بهار بود. باد می‌آد و خاک می‌ره هوا. فقط این باد و طوفان و خاک. این تنها چیزی هست در فیلم که بدون اختیار من متناسب با فیلم اتفاق افتاد. بقیه را انتخاب کردیم و ساختیم. کاری نداره. مثلاً اون صحنه‌ای که جلوی... زمانه فرق کرده. الان هشتاد تا نود تا کانال تلویزیون وجود داره که تماشا بکنی. در تهرون نمی‌دونم چند تا کانال وجود داره. به هر حال. ولی اون جا فقط یک کانال تلویزیونی وجود داشت و اون هم تلویزیون ثابت (پاسال) بود که توی اون مغازه‌ی تلویزیون فروشی، هفت هشت تا تلویزیون گذاشتند. بعد برای خاطر برنامه‌ای که من می‌خواستم توی تلویزیون باشه، فیلمی ساختم، اون تیکه‌ای که مشکین داره سخنرانی می‌کنه. یک آقایی بود که رئیس تلویزیون ثابت بود. اون موقع هنوز تلویزیون دولتی راه نیفتاده بود. ازش خواهش کردم که در فلان ساعت این فیلم رو پخش بکنه که ما بتونیم این رو بگیریم و توی فیلم بگذاریم. اون هم با کمال میل قبول کرد. جوان خیلی خیلی خوبی بود. اسمش الان یادم رفته. رئیس تلویزیون ثابت بود و بعدش هم رفت به تلویزیون دولتی. پسر خیلی مؤدب و فهمیده و درستی بود. او این کار را کرد. در نتیجه اون صحنه‌ای که ما داریم عکس می‌گیریم، عکس آقای مشکین روی صفحه‌ی تلویزیون هست. یا مثلاً آن صحنه‌ای که دعوای تاجی و هاشم می‌خواد شروع بشه توی اون مسجد. چرا مسجد را انتخاب کردم. خوب، مسجد را انتخاب کردم. اون که هیچی. اتفاقاً یک چیزی بود که از بین رفته بود متأسفانه. روزی که من رفتم اون جا برای این که جاهای فیلم‌برداری را معین بکنیم می‌دونستیم که باید با دویدن و تنه زدن و رفتن عکس گرفت. یک آدمی نشسته بود و انبوهی از عروسک که ساخته بودند جلویش ریخته بود و عروسک‌هایی را که در قالب‌گیری خراب شده بود، جدا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کرد. پاهاشون رو می‌کند، سرشون‌رو می‌کند. پاها را یه‌طرف می‌انداخت، سرها را یک طرف می‌انداخت. خوب، این برای من فوق‌العاده بود. بعد هر چند وقت رفتیم توی اون مسجده این عکس رو بگیریم، این قدر نگذاشتند، این قدر مخالفت کردند که کار این مرد و عروسک‌هاش تمام شد. ولی به هر حال ما توی اون مسجد بودیم و بایستی این کار را بکنیم.

خرداد ۴۲ بود که آیت‌الله خمینی شورش کرده بود. یک عکس خمینی را ورداشتم آوردم. گذاشتم توی اون مغازه‌ی آهنگری. آن مسگره توی اون دالون کار می‌کرد. گفتم عکس آقا را بگذاریم این جا. گفت این آقا کیه؟ ده روز پس از داستان ۱۵ خرداد بود. توی سید اسماعیل، قلب جنوب شهر و مردم مذهبی هنوز آیت‌الله خمینی را نمی‌شناختند. گفتم آقای خمینی‌اه. گفت خمینی کیه؟ گفتم یه آقاست. جدّ اطهر من سید بوده. این هم سیده. من هم سید هستم. عکس را گذاشتیم اون جا. این جور فضا ساختیم. و این عکس اگر دقت کنی، توی فیلم خوب دیده می‌شود. همان وقت هم هست که از کوره‌ی مسگر جرقه‌های آتش بیرون می‌زند. گفتم وقتی ما از این جا به‌تندی رد می‌شیم، تو این کوره‌ات رو تندتر بکن. همین کار را هم کرد. بعد از این که چندین مرتبه رفتیم نشده بود، شاید دوازده مرتبه رفته بودیم. هاشم علیحده رفت و تاجی علیحده رفت و میناس هم با دوربین‌اش علیحده رفت. گفتم بریم. و اینا رفتند و اون هم گرفت و آمدیم بیرون. تموم شد. درست شد. همین یک مرتبه هم گرفتیم. دو مرتبه نشد. چون نمی‌گذاشتند. بعد هم یارو که متولی مسجد بود دید ما این کار رو کردیم، اومد درو بست و این در بستن هم خودش برای ما نعمتی بود. همین. این جور فضا درست می‌شد. البته اون صحنه‌ی توی میدون بهارستان؛ خوب، بایستی می‌دیدی که اون متصدی فواره‌ها اونارو ببنده. بعد می‌خواستیم که بارون باشه. چندین موتور تانکر گرفتیم و زمین رو خیس کردیم. اون صحنه‌ای که متأسفانه توی این نسخه‌ای که من از فیلم دارم این جا، نمی‌دونم چه جوری شد که نیست، (من فیلم‌هام همه تهرونه) که وقتی از اتومبیل پیاده می‌شن و می‌رن به طرف خونه‌شون توی میدون سبزه‌میدون، یک تراکینگ خیلی طولانی داریم که چه‌قدر هم زحمت کشیدیم روش، از لای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اون دکـه‌های ول شـده‌ی شب هست کـه رد مـی‌شن. اون جـا، تـمام مـیدون سبزه‌میدون رو بایستی خیس می‌کردیم که بگیم بـارون اومـده. مـا ایـن جـور ساختیم دیگه. همه چه‌کار می‌کنند. همون کاری که همه می‌کنند. تنها جایی که توش دست برده شد، صحنه‌ی توی اتومبیل بود، وقتی که تاجی و هاشم توی اتومبیل هستند و دارد شوفر می‌بردشون. اون وقت وسایل خیلی ابتدایی بود. یک دوربین اریکورد، آریفلیکس بلیمپ‌دار را گذاشتیم تـوی صـندوق عـقب اتومبیل، میکروفون رو سیم‌کشی کردیم جلوی راننده که حرف بـزند، حـرف زد، اما نه که تکون می‌خورد این هی قطع می‌شد. صدا پاک نبود دیگه. چاره‌ی دیگه‌ای نداشتیم. جز این که این آقایی که دوبلور بـود، ایـنو آوردیـم و بـهش نشون دادیم که همون جمله‌ها را تکرار بکنه و کرد.

یا توی صحنه‌ی دادگستری که فوق‌العاده است. از اولش می‌دانستم که باید عمومی‌ها را بگیریم. رفتم پیش دکتر باهری که وزیر دادگستری بود و رفیق و هـم‌شهری و هـم‌مدرسه‌ای مـن بـود. اون هـم فـوری بـه مـعاونش کـه اونـم هم‌مدرسه‌ای من بود، هدایت، گفت و قرار شد که ما بریم و گفتیم که ما داریم می‌آییم. میناس هم برد دوربینو گذاشت اون بالا، عدسی سـینما اسکـوپ رو گذاشت جلوش، آمد تیلت بکنه پایین که دوربین رو میزون بکنه. پیچ عدسی را سفت نبسته بود. عدسی به اون سنگینی و گندگی از اون بالا افتاد و شکست و خوشبختانه به سر کسی نخورد که بمیره. سـنگی کـه عـدسی رویش افـتاد و شکست، شکسته بود و گود شده بود. من هم هیچ کاری نـمی‌تونستم بکـنم. فقط به‌تاخت رفتم و خودم را رسوندم به تلفن‌خونه، اون وقت‌ها هـم تـلفن‌ها جوری نبود که از هر جا بتونی تلفن بکنی. باید می‌رفتی تلفن‌خونه مرکزی که پهلوی دارالفنون بود. اون‌جا فـوری تـلفن خـونه‌ی دخـترم را کـه اون وقت در پاریس داشت درس می‌خوند و داشت می‌اومد ایرون، گرفتم و بهش گفتم برو فلان جا، دیالسکوپ که عدسی را ساخته، از قول من سلام برسون و بگو که عدسی ما افتاده و شکسته، یکی دیگه‌اش را می‌خواهیم. بده به تو و من هـم پول براش می‌فرستم. تلفن هم کردم به اون که این جوری شده و اگـر مـمکن هست بدون این که این پول الان بـهشون داده بشـه، بـدین. اونـا هـم دادنـد و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عدسی اومد. در این وسط داستان آیت‌الله خمینی اتفاق افتاد و تمام اون جا اصلاً به کلی بند اومده بود و بسته شده بود. اون وقت، اون صحنه‌ای را که مشکین داره حرف می‌زنه و فلان فلان و... خوشبختانه دیگه خلوت بود و دادگستری هم تعطیل بود و کسی نمی‌اومد. رفتیم توی دادگستری و اون بالا را گرفتیم. این هم فضای اون جا. اگر مقصودت از فضا اینه که این جوری ساختیم.

ج ـ آن فضای مربوط به خرابه‌های اون فیلم چه‌طور؟

گ ـ یک خونه بود، خرابه نیست، یک خونه ناتمام بود که نزدیک استودیو بود و رفتیم اول جا گرفتیم.

ج ـ به‌طور کلی فضای ترس و وحشت و اضطراب حاکم بر فیلم است. تا چه حد این فضا عمدی و آگاهانه است و آیا درصدد القای مفهوم خاصی بودید.

گ ـ فیلم با چی شروع می‌شود. فیلم وقتی شروع می‌شه که این راننده، رادیوی تاکسی را روشن می‌کنه و دو تا تکه توی رادیو گفته می‌شه. یکی‌اش راجع به حمله‌ی مغول و قصه‌ی کشتار و غارت‌هاست. بعد رادیو بخش ادبی دارد و می‌گوید:

«دیگر غروب ساکت در سردی سیاه شبِ شاخه‌های خشک تحلیل رفته بود.» این فقط راجع به این مملکت خراب و وحشتناکی هست که بیچاره شده، بیچاره پدرش درآمده، بدبخت شده. پیداست. «مرد شکارچی آهسته می‌گذشت، جنگل پر از جرقه‌ی هول و هراس بود.»

ج ـ به نظر می‌رسد که فضای وحشت و دلهره پس از کودتا را دارید تصویر می‌کنید.

گ ـ نه، فضای عمومی مملکت است. فقط فضای پس از کودتا نیست. خیلی هم عصا قورت داده نگو «به نظر می‌رسد».

ج ـ فضای خفقان و اختناق... .

گ ـ واضحه دیگه.

ج ـ ترسو بودن و ناتوانی فیزیکی و جسمی مرد اشاره به چه چیزی دارد.

گ ـ آخر کار زن بهش می‌گه تو این بچه را که آوردی من فکر کردم که این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نجات دهنده‌ی منه، امیدوار شدم. بعد تو این بچه را خودت آمدی گرفتی، بردی و نمی‌دونم کجا گم و گورش کردی. از این به بعد من دیگه با تو نیستم. تکلیف خودمو می‌دونم. من بایستی خودم یک کاری بکنم. چیز اصلی این است که هر کس باید کار خودشو بکنه.

ج ـ تا چه حد این نگاه فمینیستی بود؟

گ ـ هیچ. هیچ. کلیشه پشت کلیشه. این‌قدر قالب نکن به ما، جوان.

ج ـ این که زن می‌تونه همه کار بکنه و مرد نمی‌تونه، به‌هر حال راه را برای تفسیرهای فمینیستی باز می‌گذارد.

گ ـ برای خاطر این که زن قوّت بیشتری داره. سهم زن در زندگی از لحاظ زجر و مشقت خیلی خیلی بیشتره. حتی در یک جامعه‌ی مرفه. تو وقتی یُبس می‌شی و می‌خواهی بری برینی سخت‌اته. خوب، زن باید از خودش بچه بیرون بیاره. اون دردی که می‌کشه، فریادی که می‌کشه، اون مهمه. باید نُه ماه حمل بکنه اون بچه‌رو تو شکم خودش. این خودش مهم هست دیگه. مهم نیست؟ مهمه دیگه.

ج ـ و شما به زن بها دادید در فیلم‌تان. نقش زن در فیلم خیلی برجسته است.

گ ـ واضحه. همین دیگه؛ و اصلاً حرف‌هایی که زن می‌زند و مرد همین طور منتظر تصادفه.

ج ـ مرد کاراکتر و عنصر منفعلی است.

گ ـ حتماً منفعل هست. مثل تمام مردم ایرون که آن موقع منفعل بودند. خیلی ساده است. توی اون صحنه‌ای که دارن حرف می‌زنن، یک بچه‌ای که می‌آد بلیط فروشه را رد می‌کنند، بعد پشت سرشون یک کسی این بلیط‌ها را می‌گیره پرت می‌کنه هوا. عین این، بعد تکرار می‌شه که یارو می‌گه چهارشنبه‌ی تو هر روزه، اما هیچ وقت بلیط تو برنده نیست. برای خاطر این که اصلاً این قمار، قمار پرتی است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همه‌ی این‌ها به هم اخت شده و مربوطه. این‌هاست که اون پسره‌ی بدبختی که نمی‌دونه چه غلطی می‌خواد بکنه می‌گه نه، نشد. این فیلم فارسی نشد. خوب به‌جهنم که این فیلم فارسی نشد. مگه ما می‌خواستیم این فیلم فارسی بشه. مگه اگر بخواد فیلم فارسی بشه حتماً باید توش لوطی باشه و شوشکه بکشه. کاووسی به همین خاطر به فیلم **قیصر** بد گفت که اون داره شوشکه می‌کشه. ولی در فیلم **قیصر** شوشکه کشیدن یارو یه حالت پا از میدون انفعال بیرون گذاشتن هست. به طرف جنایت می‌ره اما در اثر فشاری که روش هست به طرف جنایت می‌ره.

ج ـ استفاده از این نمادها و نشانه‌ها تا چه حد به‌خاطر فرار از چنگ سانسور بود و تا چه حد ناشی از الزامات سبکی خودتان.

گ ـ من هیچ وقت فیلمی درست نکردم که از زیر سانسور دربرم یا بهش امتیاز بدهم یا پیش‌اش لُنگ بیندازم. آدم کار خودشو می‌کنه و می‌گذاره سانسور کار خودشو بکنه. به من چه. من کار خودمو کردم. تا آن جایی که من یادم هست، جایی از فیلم سانسور نشد. فقط یک جا، بعدها که این فیلم در اومد برای یک نمایش ناچار شدم یک صحنه را در بیارم. آن جا که توی اتاق مدیر پرورشگاه پری صابری از جا بلند می‌شه، عکس شاه و ملکه می‌آد تو کار. در حالی که جمله‌ای که پری صابری می‌گه به‌عنوان رئیس اون پرورشگاه می‌خوره به آن اوضاع و احوال. چون یک کسی به من گفت که رفتند به شاه یا اشرف گفتند... اصلاً ول کن آقا. اصلاً پرته... سه نفر این فیلم را در پاریس دیده بودند. موقعی که نمایش اول این فیلم را فولکینیونی در یونسکو راه انداخت. فولکینیونی رئیس بخش سینما و آدیو ویژوال در یونسکو بود. کسی بود که آنتونیونی شاگردش بوده. خودش قبلاً در ایتالیا فیلم‌ساز بوده. او از این فیلم، وحشتناک خوشش آمده بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آنتونیونی، آب و گرما و صحرای سرخ

ج ـ خشت و آینه به دنیای آنتونیونی و فضای فیلم‌های او نزدیک است.

گ ـ نمی‌دونم. برای خاطر این که از آنتونیونی چه فیلم‌هایی آن موقع در اومده بود؟

ج ـ از آنتونیونی فیلم‌های ***فریاد*** و تریلوژی ***شب*** و ***ماجرا*** و ***کسوف*** در اومده بود.

گ ـ نه. گمان نمی‌کنم. برای این که من این فیلم را در سال ۱۳۴۲ (۱۹۶۳ میلادی) شروع کردم.

ج ـ آنتونیونی این فیلم‌ها را بین ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۳ ساخته است.

گ ـ ایران هم آورده بودند؟ به هر حال من ندیده بودمشان. به هر حال مسئله این نیست که من از چه کسی گرفتم.

ج ـ منظور من هم اصلاً این نبود. منظور من این است که تا چه حد خود را به دنیای ذهنی آنتونیونی نزدیک می‌بینید.

گ ـ خوب، دنیای ذهنی آنتونیونی، دنیای منحصر به فردی که نیست. منحصر به آنتونیونی نیست. دنیایی هست که توی تمام رمان‌ها هست و توی آدمای مختلف دیگه هست.

ج ـ به هر حال، آیا از آنتونیونی تأثیر گرفتید؟

گ ـ دست وردار جانم از این که بچسبی به این که ما از جایی تأثیر گرفته‌ایم یا نه! این فکرها را بگذار کنار که هر که بیرون از مرز ایران کار کرده خیلی چیزها به آنها که در داخل مرز ایران بوده‌اند می‌تواند بدهد. تو که همه کارگردان‌ها و نویسنده‌های دنیا را نمی‌شناسی. حالا یکی را که مد بوده است گیر آوردی و هی می‌گویی تأثیر از او، تأثیر از او.

ج ـ آنتونیونی هیچ گاه مد نبود، لااقل در آن دوره که تازه شروع کارش بوده.

گ ـ من اصلاً با آنتونیونی ارتباط نداشتم. من تنها ارتباطی که با آنتونیونی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

داشتم اون فیلم ***صحرای سرخ*** اوست که دیدم این عکس و این صدا، اصلاً از من نگرفته، بلکه توی فضا یک چیزهایی هست که آدم‌هایی که حساس هستند می‌گیرند. اون فیلم که شروع می‌شود و منظره‌ی پالایشگاه را که نشان می‌دهد از لحاظ تصویری و صداهای الکترونیکی که شنیده می‌شود شباهت داشت به فیلم ***آب و گرما*** که من ساخته‌ام. اما این ***آب و گرما*** دست‌کم دو سال زودتر در ونیز نشان داده شده بود، دو سال زودتر از درآمدن فیلم ***صحرای سرخ***. من از بعضی فیلم‌های آنتونیونی خوشم می‌آید. اون سر ***پیچ زابریسکی***[1] برای من اصلاً پرت پرت بود.

ج ـ *بلوآپ* چه‌طور؟

گ ـ *بلوآپ* از همه‌اش درست‌تر هست ولی به‌زور اراده و علاقه‌ی سازنده و بیننده بایستی مطالب را به هم چسبوند تا اون از آب در بیاد. آره، توی ***بلوآپ*** لحظات قشنگی هست. مثلاً اون صحنه‌ای که عکاسه از کارخونه بیرون می‌آد و از محوطه رد می‌شه و بعد که می‌خواد بره خونه‌اش سوار یک رولزرویس می‌شه. خوب، این خیلی گیرایی داشت.

ج ـ بیشتر به کدام فیلم‌ساز از نظر ذهنی و حسی خود را نزدیک می‌بینید.

گ ـ هر کسی خودش هست. من نه گزافه‌گو هستم که بگم به هیچ کس شباهت ندارم نه خفض جناح هست. واقعیت است. تو می‌گی سینمای ایران. خوب، من توی ایران بزرگ شدم. من نتیجه‌ی بزرگ شدن توی این مملکت هستم، در نتیجه انعکاس اندیشه‌های من ایرونی هست تا حد زیادی، بقیه‌اش هم مال آدم ایرونی است که دنیای امروز را داره می‌بینه. منتها با یک زبونی که پیشرفته‌تر از زبون این چرت و پرت‌هایی که می‌گن. جوک می‌گن، کاریکلماتور می‌گن و از این چرت و پرت‌هایی که اتفاق افتاده. چهل سال پیش ژرژ سادول در هفته‌نامه‌ی ***له لتر فرانسز*** در باره‌ی من و فیلم‌های من نوشته بود: «چطور می‌شود ایرانی بود.» این جمله را هم از منتسکیو گرفته بود که سیصد سال پیش گفته بود. همیشه این تفاوت و این تعجب و این سوآل پیش می‌آد.

---

1. *Zabriskie Point*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جواب‌ها و برداشت‌های سطحی و پرورش نکرده را بگذار کنار، وقتی تو می‌خونی این حرف‌های مضحک رو.

من بعضی از رفقام هستند که نویسنده بودند هیچ کدوم از قصه‌های یکی شونو نمی‌تونم قبول بکنم. هر نفر قصه‌اش رو آورده پهلوی من بخونم دیدم خوب مزخرف می‌گه، چرت می‌گه. برای من هم قصه، نثر و هاها هاها نیست. این چه فضاییه که داره درست می‌کنه. پرت داره می‌گه. بعضی‌هاشون خیلی معروف‌اند. آقا این خیلی فلان هست. هدایت عزیزترین کسی برای من بود واقعاً. حرمتی که من برای این آدم داشتم برای کم‌تر کسی داشتم و آدم واقعاً درستی بود دیگه. ولی وقتی که مسائل فرض کن راجع به زرتشتی نوشته، خوب، پیداست که چرته. یعنی زرتشتی دوره ساسانی چیزی بود که دولت ساسانی را به باد داد. تمام آن ظلم و مشقت و آن زوری که... .

ج ـ داره حسرت آن دوره را می‌خورد. نوستالژی دوره‌ی ساسانی دارد.

گ ـ آره، می‌گه کاشکی آن دوره بود. اسلام که آمد نتیجه‌ی منطقی ظلم آن دوره بود که اسلام فاتح شد.

ج ـ و هدایت این را درک نمی‌کرد؟

گ ـ نه، درک نمی‌کرد دیگه. می‌گفت آتش، پاکی، عرب موش خور. اما عرب موش خور نبود که این حرف‌ها را زد. به هر حال... اما قصه می‌خواهی بگی ***بوف کور***ش. نوشته‌ی حسابی می‌خواهی بگی ***وغ وغ ساهاب***اش. چوبک رفیق خیلی خیلی عزیز من بود. خوب، واقعاً چوبک خیلی خیلی بهتر از خیلی‌هاست. مثلاً فرض کن فرم قصه‌ی «سنگ صبور»ش و حرف‌هایی که تو اون می‌آد. البته چوبک هم اسیر حرف‌های ضداسلامیه و طرفدار زرتشتی ساسانی بود ولی نه اون جوری که هدایت بود. توی اون قصه‌اش یک مرتبه بر می‌زند به «نامه هرمزان». از نظر تکنیک قصه‌نویسی فوق‌العاده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تاجی احمدی، یک فرشته

ج ـ آیا خشت و آینه را بر اساس قصه‌ای ساختید؟

گ ـ یعنی چی؟

ج ـ یعنی قبل از این که فیلم بشه، قصه‌اش را نوشته بودید؟

گ ـ نه. هنوز هم ننوشته‌ام. هیچ‌وقت ننوشتم.

ج ـ فیلم‌نامه چه‌طور. برایش فیلم‌نامه نوشته بودید؟

گ ـ نه. من از این کارا سرم نمی‌شه. این چیزها که توی مدرسه‌ها یاد می‌دهند یا توی استودیوهایی که به‌دستور حسابدارها فیلم می‌سازند می‌نویسند من سرم نمی‌شه. نمی‌خواهم هم که سرم بشه.

ج ـ پس چه‌طور کارگردانی می‌کردید؟

گ ـ نه مطابق آن چه در فکر تو چپونده شده. نه مطابق آن چه که بگویند رسم است. کارت را بکن، با دوربین بنویس، یک‌بار تمرین کن. یک‌بار کارگردانی کن، یک‌بار هم مونتاژ و بعد بده دست منتقد محترم و احمق بی‌سواد که چرت بگه یا حتی درست بگه. کارت را بکن.

ج ـ بازیگرها چه‌طور؟ اون‌ها چه‌طور کار می‌کردند؟

گ ـ خوب واضحه. «گنج» (اسرار گنج دره جنی) هم همین‌طور بوده. بسیاری از گفتگوها سر صحنه نوشته می‌شد. برو از بازیکن‌ها بپرس چه‌جوری می‌ساختم.

ج ـ فی‌البداهه؟

گ ـ آره. اگر هم چیزی می‌نوشتم و می‌دادم آقا حاضر بکنه، اگه می‌خواست بخونه و تو دهنش درست نمی‌گشت، سعی می‌کردم درستش بکنم. اگه می‌دیدم نمی‌شه، جمله‌ها را عوض می‌کردم.

ج ـ جمله‌ها همان موقع به ذهن‌تان می‌رسید؟

گ ـ نه. دو روز پیش‌اش یا سه روز پیش‌اش.

ج ـ کل داستان توی ذهنتان بود؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ پس نه. اگه نبود تو ذهن، از کجام در می‌آوردم.

ج ـ منظورم این است که در ***خشت و آینه*** چه‌قدر از جزئیات داستان دست‌تان بود؟

گ ـ یک زنی آمده و یک بچه‌ای را گذاشته و یارو بچه را پیدا کرده. تمام قصه همین بود. مثل فرض کن عیسی را فرستاده خدا به زمین. بعد هم خود خدا گرفته مصلوب‌اش کرده و مردم هم همین‌طور بلاتکلیف موندن. این حداکثر قصه هست.

ج ـ این بچه آیا سمبلی از مردم ایران نبود که بی‌سرپرست رها شده و دست به دست می‌گردد.

گ ـ تو چرا لغت سمبل را به‌کار می‌بری. آقاجان سمبل چرا. این نمونه یک راه علاجی هست که به نتیجه نمی‌رسه. خود زن و مرد به‌اندازه‌ی کافی بی‌سرپرست هستند و رها شده و عملاً هم در زندگی این‌طوری بودند. در زندگی شخصی خودشان هم همین‌طور بودند. تاجی بدبخت و بی‌سرپرست بود، ول شد. به یک آدم عجیب و غریبی شوهر کرد. شوهر اولش که این‌قدر هروئینی شد که او ازش طلاق گرفت اما مرتب پول هروئینش را می‌داد. فرشته بود این زن. تاجی یک فرشته بود. معرکه بود.

ج ـ چه‌طور پیدایش کردید؟

گ ـ من داشتم فیلم ***دریا*** را درست می‌کردم. به یک زن احتیاج داشتم. فروغ رفت یک خانمی را پیدا کرد که اسمش را فراموش کردم. جزو رفیق‌های فروغ بود که توی مهمونی همدیگر را می‌دیدند. اونو پیدا کرد. خانم وقتی فهمید که باید رل دوم را بازی بکنه تو فیلم و رل اول را فروغ باید بازی کنه، گذاشت طاقچه‌بالا گفت نه نمی‌آم. بعد به‌جای اون تاجی اومد اون‌جا و خیلی خوب شد که اومد. حتی فیلم‌برداری هم شد اما ناتموم موند. برای این که داستان‌های احمقانه‌ی عجیب و غریب پیش اومد. یکی از بازیکنان، اکبر مشکین که بازیکن خیلی خوبی بود، هروئینی بود و این همه را می‌خواست هروئینی بکنه و یکی را هم کرد. «لبخندی» که توی رادیو قصه‌های شب را بازی می‌کرد یا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌خواند اون هم توی فیلم بود. بعد دیدم خیلی بدجوری هست. نزدیک بود فروغ را هم هروئینی بکنه که من قطع کردم و برای خاطر این که همان موقع مسئله‌ی ***خانه سیاه است*** پیش آمده بود، گفتم فروغ اینو بیا درست کنیم، تو درست کن. علتش هم اینه. پاشو دوربین را وردار با میناس و فلان برو هر کاری می‌خواهی بکنی بکن.

ج ـ چند درصد کار فیلم‌بردای شده بود.

گ ـ دو تا سکانس اصل کاریِ فیلم ساخته شده بود. سکانس‌های عمومی، سکانس‌هایی که عده‌ی زیادی توش لازم است باشند. آنها را ورداشتیم. یک صحنه‌ای هست که یه عده شوفر و راننده می‌رن پیک‌نیک، روسپی‌ها را همراهشون می‌برن. و بعد یکی از این زن‌ها، صحنه‌آرایی می‌کند و ادای درویش‌های قهوه‌خانه را در می‌آورد و بعد دسته‌جمعی مثل گرگ می‌افتند دنبال یکی و می‌خوان بندازنش توی حوض. بعد غروب هست که تفاوت‌های روحی داره درست می‌شه و از هم جدا می‌شن. این سه صحنه ساخته شده بود. آن چیزهایی که ساخته نشده بود، صحنه‌های تنهایی دو تا قهرمان اصلی فیلم بود که پرویز بهرام بود مردش، که یک مشکل با او من داشتم. پرویز بهرام پسر خیلی خیلی خوبی هست اما تمام تمرین بازیگری‌اش را توی دسته‌ی نوشین کرده بود و تمام اون سیستم عصاقورت‌دادگی تئاتر نوشین توش بود دیگه. و حال آن که من علاقه داشتم به بازی خیلی خیلی ساده.

ج ـ یعنی بازی‌اش رئالیستی نبود.

گ ـ نه. بازی‌اش را می‌شد رئالیستی کرد. لهجه و بیان جمله‌هایش نوشینی بود. ولی، خوب، فیلم قطع شد.

ج ـ چه‌قدر متأسفید از این که قطع شد.

گ ـ درجه‌ی تأسف‌سنج نداریم. زندگی این جوری است. با تأسف چه کار می‌شود کرد. نه، متأسف نیستم. فیلم خیلی خوبی می‌شد. البته شاید مشکلات فراوان توی کار پیش می‌آمد. مثلاً یک صحنه‌ی عشق‌بازی وقتی هست که شوفر زن را می‌بره جام دعا بریزه رو سرش و می‌رن توی آرامگاه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سعدی، زیر قبر سعدی یک قناتی است که اسمش حوض ماهی است و وقتی می‌رن اون جا، توی آب حوض ماهی با هم می‌خوابند و عشق‌بازی می‌کنند. خوب، اون صحنه می‌تونست فوق‌العاده باشه. اون جا پر ماهی بود؛ به همین خاطر بهش می‌گفتند حوض ماهی. این ماهی‌ها همین‌طور دارن تو اون جوی پهن قنات حرکت می‌کنند و می‌رن. و اون بقعه‌ی بلند و فلان که می‌تونست فوق‌العاده باشه. یا صحنه‌هایی که... .

ج ـ این صحنه را فیلم‌برداری کردید؟

گ ـ نه، نگرفتم. فقط همان سه صحنه را گرفتم. یا صحنه‌هایی که توی راه است. صحنه‌ی دنبال تاجی دویدن و گرفتن و انداختنش توی حوض که فوق‌العاده است. و از آن مهم‌تر صحنه‌ای است که زن شروع می‌کند به رقصیدن و قصه گفتن که این صحنه را فروغ بازی می‌کند و محشر است. همه را با صدا گرفتم. از لحاظ «پلاستیسه» و فلان، صحنه‌ی غروب در باغ که درخت‌ها در تاریکی غروب فرومی‌روند و این‌ها دارن می‌رن توی باغ که گنجشکی بگیرن. این صحنه را هم گرفتم. ولی اون صحنه‌ای که فروغ ادای درویش‌ها را در می‌آورد و قصه می‌گوید و مست‌بازی در می‌آورد. فوق‌العاده است آن صحنه.

ج ـ خاطره‌ای را هم که پرویز بهرام در کتاب ***فروغ و سینما*** نقل کرده از همین فیلم ***دریا*** است که در صحنه‌ای در باغ قیطریه بین او و فروغ مجادله‌ای پیش می‌آید و او به صورت فروغ سیلی می‌زند؟

گ ـ نه، به تاجی می‌زند.

ج ـ ولی آن جا گفته که به فروغ می‌زند.

گ ـ کتابِ چی؟

ج ـ کتاب ***فروغ فرخزاد و سینما***.

گ ـ کی نوشته؟

ج ـ مجموعه مقالات است درباره‌ی فروغ و فیلم ***خانه سیاه است*** که غلام حیدری گردآوری کرده.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ غلام حیدری کیه؟ من ندیدم. ولی سیلی خوردن یادم نیست. داستان مربوط به چهل سال پیش است. الان ما در سال ۱۳۸۱ هستیم. خوب می‌شه چهل سال پیش.

ج ـ شما فیلم‌هایتان را با سرمایه‌ی شخصی ساختید. آیا شده بود که به سراغ تهیه کننده‌های آن موقع فیلم فارسی بروید.

گ ـ حتماً اگر می‌رفتم، کسی قبول نمی‌کرد. تهیه کننده کی بود دیگه؟

ج ـ پس تلاشی در این زمینه نکردید؟

گ ـ نه، برای چی این کار را بکنم. چون نتیجه‌اش مشخص بود. آقای آشتیانی دو سه مرتبه آمد، آدم آورد که بیا فیلم درست کن برای ما. نرفتم. یا خود رضایی. اصل کار رضایی بود که همه‌اش می‌خواست براش فیلم بسازم. همین گوبیچند را آورد.

ج ـ همین هندیه که مشکل جعل پاسپورت داشت در این‌جا (انگلستان).

گ ـ آره همین هندیه. ولی پاسپورت جعل نکرده بود که. چرا چیزی را که نمی‌دانی بی‌جهت یا می‌سازی یا از آن چه شنیده‌ای تکرار می‌کنی. ثروت هندوجاه از هزار میلیون لیره هم بالاتره. جعل پاسپورت؟ تبعه‌ی انگلیسی شدن را می‌خواست بهش ندادند هندوجاه.

ج ـ به هر حال مدتی سوژه‌ی روزنامه‌های لندن بود. وقتی فیلم می‌ساختید تا چه حد نگران مسائل مالی‌اش بودید؟

گ ـ اولش پول این کار را کنار می‌گذاشتم و شروع می‌کردم و اگر نمی‌شد هم به‌جهنم که نمی‌شد دیگه. می‌خواستم این بمب را بترکونم. بایستی این بمب می‌ترکید. تو اگر تروریست هستی، به فکر منافع مادی‌اش که نیستی و سر قیمت بمب هم چانه نمی‌زنی. بمب را باید ساخت و ترکاند. همین.

ج ـ شما جایی گفته‌اید بحث سرمایه در سینما بحث خیلی مهمی نیست.

گ ـ بحث خیلی مهمی است اما در چه حدش.

ج ـ گفتید سینما چیزی است در ردیف شعر و نوشتن. چون برای شعر گفتن پول لازم نیست، برای سینما هم پول زیادتر از حد لازم نیست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ من فیلم **دریا** را می‌خواستم با سیصد هزار تومان تمام بکنم. دویست و پنجاه هزار تومان. وقتی که می‌ساختمش و به این اشکال‌ها که گفته‌ام برخورد کردم و دیدم نمی‌شود. قطع‌اش کردم. صد و بیست هزار تومان پول مانده بود. هنوز خرج نشده بود. زمین خریدم. با صد و بیست هزار تومان زمین خریدم در سال ۱۳۴۲. با یک ثلث آن پولی که برای فیلم **دریا** مانده بود و دو ثلث‌اش از بین رفته بود. در سال ۱۳۵۵ آن زمین را فروختم شش میلیون و نیم تومان. از لحاظ حساب مادی پنجاه برابر استفاده کردم. پنجاه برابر. صد و بیست هزار تومان شد شش میلیون و نیم. یعنی پنجاه برابر. اون فیلم از بین رفت. البته جهنم، حیف شد آن فیلم از دست رفت. یا فیلم **گنج** را که خواستم درست بکنم، همه را قرض کردم و همین طوری این قرض روی هم انبار شد تا آخرش استودیومو فروختم. تمام استودیو و وسایل‌اش را فروختم که قرضم را بدم. کار دیگه‌ای نمی‌شد کرد.

ج ـ وقتی آن فیلم‌ها را می‌ساختید به بازگشت سرمایه هم فکر می‌کردید.

گ ـ آره. نه این که خودم را توی تنگنا بندازم. فکرم این بود که اگر کار بگیره، پول به‌اندازه‌ی کافی درمی‌آد که فیلم بعدی را درست بکنیم.

ج ـ واقعاً فکر می‌کردید که کار می‌گیره؟

گ ـ آره. می‌تونست بگیره. حتماً می‌تونست بگیره.

ج ـ چه عواملی لازم بود که کار بگیرد؟

گ ـ این هنرهای زیبا و این آقای جباری و این آقای پهلبد. اشکال کار سر این‌ها بود.

ج ـ یعنی اداره‌ی سانسور؟

گ ـ نه. اداره‌ی سانسور چیز دیگه‌ای بود. این‌ها فقط کارشکنی می‌کردند.

ج ـ چه کار شکنی‌ای می‌کردند؟

گ ـ خوب، تو اگر نمی‌دونی پس چرا از من سوآل می‌کنی؟ انواع و اقسام کارشکنی‌ها را می‌کردند. هیچ امکان مادی نبود. حتی جلوی دو تا سه تا فیلم من را هم گرفتند. فیلم‌هایی که به‌خرج خودم ساخته بودم و دکومانتر (مستند)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بود و همه‌اش هم جایزه‌ی اول دنیا را برده بود. نمی‌دانم مدال کوفت برده بود. نمی‌دانم طلای فستیوال ونیز را برده بود، لوح نقره‌ی فستیوال سن مارکو را برده بود... .

ج ـ در واقع، فیلم‌های شما اولین جایزه‌های بین‌المللی را برای سینمای ایران می‌آورد.

گ ـ من به سینمای ایران کاری ندارم. ولی آره. اولین جایزه مربوط به فیلم ***آتش*** بود، بعدش ***موج و مرجان***، بعدش فیلم ***مارلیک*** بود و ***خانه سیاه است***. این‌ها همه‌اش گُر و گُر جایزه می‌برد و اون‌ها بیشتر اذیت می‌شدند و بیشتر اذیت می‌کردند. اصلاً کاغذ نوشتم که بخرید. به‌قیمت تمام شده بخرید. نخریدند. نمی‌خریدند.

ج ـ یعنی موفقیت‌های جهانی، شرایط را برای فیلم‌سازی در داخل برایتان ساده‌تر نمی‌کرد؟

گ ـ بایستی می‌کرد ولی نکرد. علی‌رغم تمام طرفداری‌های زبانی که از من می‌شد. نمی‌شد دیگه، نشد، بدتر هم شد.

ج ـ می‌خواهم درباره‌ی تأثیر قصه‌نویسی و ادبیات در کارهای سینمایی‌تان بیشتر توضیح بدهید. تا چه حد کوشش کردید بین سینما و ادبیات ارتباطی به وجود بیاورید.

گ ـ هیچ کس کوشش نمی‌کند ارتباطی برقرار کند. یک آدمی هست که یک چیزی سرش می‌شه. من وقتی بخواهم نون برشته کنم، باید با دقت این کار را انجام بدم. تقسیم‌بندی‌های تو، تقسیم‌بندی‌های خوبی نیست.

ج – مثلاً نثر شما در قصه‌نویسی، نثر خاصی است و منحصر به فرد است.

گ ـ نثر درستی است. نثر خاص نیست.

ج ـ به هر حال نثری است که دیگران ندارند.

گ ـ خوب چرا ندارند؟

ج ـ به‌خاطر این که نشانه‌ی ذهنیت پیچیده‌ی شماست و ویژگی سبک شماست و در اثر تجربه و ممارست به دست آمده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ این حرف‌ها یعنی چه؟ خوب، چه نتیجه‌ای می‌خواهی بگیری؟

ج ـ به هر حال شما در ادبیات به یک زبان و سبک ویژه‌ای رسیدید. سوآل من این است که آیا در سینما هم سعی کردید به یک زبان و بیان ویژه و جدیدی برسید.

گ ـ زبان جدید نسبت به چی. نسبت به زبان کی؟

ج ـ نسبت به زبان رایج. نسبت به آدم‌های معاصرتان. زبانی که زبان ویژه خودتان بشود.

گ ـ من به زبان فارسی حرف می‌زنم و می‌نویسم، گوش می‌کنم و می‌نویسم، می‌بینم و می‌نویسم. خوب همین است که هست دیگه. اگر کوشش بکنیم که مصنوعی می‌شود.

ج ـ شما وقتی قصه می‌نوشتید... .

گ ـ یعنی چه قصه می‌نوشتم. حالا هم قصه می‌نویسم.

ج ـ منظور من قبل از شروع کار فیلم‌سازی‌تان است. شما همیشه از شکل و فرم صحبت کردید و گفته‌اید که «باید به این شکل تک و واحد و منحصر به فرد رسید.» نوشته‌اید «تنها یک شکل واحد شخصی وجود دارد و بقیه شکل‌ها دروغی و مرده و بی‌شخصیت‌اند[1]».

گ ـ نه، دروغی نیستند، مال کسان دیگری هستند.

ج ـ این جمله‌ی شماست.

گ ـ خوب، این خارج از زمینه‌ی خودش، خارج از کانتکست دارد نقل می‌شود.

ج ـ خوب، این حرف درستی است که باید به این شکل ویژه و منحصر به فرد رسید. سوآل من این است که به‌عقیده خودتان آیا موفق شدید به این شکل تک و واحد برسید؟

گ ـ من چه می‌دونم. اگر یک وقتی منتقدی گیر اومد که شعور داشته باشه،

۱ـ تاریخ سینمای ایران. جمال امید. ص ۸۴۵.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که بالاخره مُردیم و ندیدیم، گفت مُردم اندر حسرت فهم درست، اگر این جور منتقد گیر اومد که بتونه این حرف رو بزنه اون وقت جواب تو رو داده. من که نباید منتقد خودم باشم برای دیگران. منتقد خودم هستم برای خودم. خوب، حتماً اگر آن‌چه از من بیاد بیرون و منتشر بشه، اگر آن چیزی که می‌خوام نبوده باشه که به خودم دروغ گفتم. اگر آن چیزی که می‌خوام بوده همونه دیگه.

اسرار گنج دره جنی

ج ـ می‌رسیم به ***اسرار گنج درّهٔ جنّی*** که در واقع یک کار طنز است.

گ ـ طنز چیه. این هم از همان مزخرف‌گویی‌های اصطلاح مجله‌هاست. طنز؟ لگد هست، پرده پاره کردن است. می‌گه مرتیکه گوش کن این زندگی شماست، این بدبختی شماست. این طنز نیست.

ج ـ کمدی که هست.

گ ـ کمدی غیر از طنزه. توی خود فیلم هم گفته می‌شه که می‌گه این کمدی هست یا تراژدی است. به آن جمله مراجعه کن. تراژدی نبود. فارس بود. فارس به‌زبان فرانسوی یعنی مضحکه. کتاب‌اش هم هست. وردار بخون.

ج ـ چه‌طور شد به فکر ساختن این فیلم افتادید.

گ ـ برای خاطر این که داشتم مملکت را تماشا می‌کردم و می‌دیدم چه‌طور به گوز گوز افتاده. آدمی که حساسیت داره؛ فلان آدم، پا می‌شه می‌ره بالا کوه تفنگ در می‌کنه. این تفنگ در کردن من با عکس‌های سینما بود.

ج ـ بین ***خشت و آینه*** و ***اسرار گنج درّهٔ جنّی*** یک فاصله زمانی نسبتاً طولانی است (از ۱۳۴۳ تا ۱۳۵۳) و در این مدت هیچ فیلم بلند نساختید. چرا؟

گ ـ چند بار بگم که وضع خراب بود؟ وضع. وضع عمومی. وضع مملکت! خوب، نمی‌شد بسازی. کمک مادی وجود نداشت. تالار سینما وجود نداشت نشون بده. همه‌ی این حرف‌ها و اشکالات بود دیگه. سانسور وزارت فرهنگ و هنر وجود داشت. ولی در این مدت بعد از ***خشت و آینه*** همین ***مارلیک*** در اومده، ***گنجینه‌های گوهر*** در اومده، ***خرمن و بذر*** در اومده.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ یعنی دوباره رفتید سراغ ساختن فیلم‌های مستند.

گ ـ فیلم فیلمه. فیلم بیان فکر باید باشه. تقسیم‌بندی مستند و غیر مستند به‌درد من نمی‌خوره. آره، و بعدش من از ایران رفتم بیرون. من سال ۱۹۶۷ از ایران رفتم بیرون. اصلاً دیگه بالا آوردم. خارج بودم. بعد گفتم نه، باید برم این فیلم رو درست کنم. آمدم این فیلم رو درست کردم بعد دوباره رفتم. همین.

ج ـ به نظر شما بین این فیلم و فیلم ***خشت و آینه*** به‌لحاظ شکل چه ارتباطی هست؟

گ ـ تو باید ارتباط پیدا کنی نه این که من به تو بگویم. من قصدم ساختن این فیلم نبود برای سرگرمی و تفریح و پول در آوردن. می‌خواستم یک بروشوری راجع به وضع خراب مملکت دربیارم. کرین را، جرثقیل را بردم بالای کوه برای این که می‌خواستم صحنه‌ی نهارخوری روز جشن را بگیرم. می‌خواستم وسط میز Tracking بکنه. نمی‌شد دوربین را وسط میز بگذاری. اما می‌شد دوربین روی کرین باشه و حرکت کنه به‌طرف میز و از روی آن عبور کند. اما این کرین را فقط برای همین صحنه استفاده کردم. سعی کردم این فیلم هیچ اثری از دق دق دق دق توش نباشد. نور فلان بشه. نه. اون چیزی که هست یک Pamphlet بود که مردم چشمشون خیره نشه به حرکت‌های عجیب و غریب دوربین. خود حرف‌ها را بفهمند. خود قصه را تماشا بکنند. تفاوتش از لحاظ شکل، این بود.

ج ـ آیا پرویز صیاد را از قبل در ذهن داشتید؟

گ ـ آره. ولیکن وقتی که قصه توی ذهن من داشت پرورش پیدا می‌کرد، اصلاً صحبت کسی نبود. اول اتفاقاً به فرخ غفاری گفتم بیاد این نقش را بازی کند، اما بعد خودم فکر کردم که غفاری نمی‌تونه این کار رو بکنه. فرخ غفاری خوب می‌تونه ادای دلقک‌ها را در بیاره. اما من آدمی می‌خواستم که طبیعی‌تر باشه و صیاد این آدم بود. به‌خصوص که خودش هم آمد و گفت آقای گلستان من دلم می‌خواد یک فیلم با هم درست بکنیم و حاضرم برای این کار پول هم بگذارم و طفلک دویست هزار تومان برای این کار پول گذاشت. من یک میلیون

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تومن گذاشتم، اون دویست هزار تومان. می‌خواست این فیلم درست بشه. وقتی قصه را برایش گفتم، و گفتم که وسط کار نکنه یهو زه بزنه، یه وقت دیدم که با هوش عجیب‌اش تمام قصه را فهمیده، هیچ هم من بهش نشونه ندادم که چی‌کار می‌خوام بکنم، چی می‌خوام بگم، فقط قصه را گفتم. و این ددی‌کاسیون‌اش[1]، خودش را هدیه کرد برای این ایده. منو خیلی سخت گرفت. خیلی‌ام محبت کرد. جمع‌آوری اثاثیه، پیدا کردن فلان کس، انتخاب آکتور. همه‌ی این کارها را کرد. صیاد در میان کثافت‌هایی که توی مملکت ریخته‌اند به‌عنوان منتقد و فیلم‌ساز و کوفت و فلان، البته همه شان کثافت نیستند. دو سه تا فیلم‌ساز خیلی خوب هست تو ایرون. امیدوارم که خراب نشن، که ممکن است هم بشن. من خیلی دلم می‌خواد که اون کسی که این فیلم ***زمانی برای مستی اسب‌ها*** را درست کرده مواظب خودش باشه. اون فیلم، فیلمه. بقیه اشخاص که دارن فیلم درست می‌کنند، بعضی‌هاشون خوب نمی‌تونن فیلم درست کنند دیگه. چرت و پرت می‌گن. همین الان کیمیایی که می‌خواد خارج فیلم درست بکنه، از این طرف داره فحش می‌ده که فلان و از اون طرف در حقیقت می‌خواد رقابت بکنه با اون‌هایی که فیلم‌هاشون در خارج گرفته و فکر می‌کنه با این اتمسفر روحی‌ای که در ایران داره می‌تونه این جا خودش را جا بده، بکاره.

کیارستمی، کوروساوا و کاپولا

ج ـ نظرتان درباره‌ی سینمای کیارستمی چیست؟

گ ـ کیارستمی دو سه تا فیلم فوق‌العاده خوب داره، از همه مهم‌ترش ***کلوزآپ***‌اش هست. و بعد صحنه‌هایی توی بعضی از فیلم‌هاش.

ج ـ فیلم‌های جدیدش را هم دیده‌اید؟

گ ـ من ***ده*** را ندیدم.

ج ـ ***باد ما را خواهد برد*** چه‌طور؟

---

1. Dedication

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ آره، اونا را دیدم. ***طعم گیلاس*** را هم دیدم.

ج ـ به نظر شما چه‌طور بود؟ ***طعم گیلاس***؟

گ ـ Does not gel به‌قول انگلیسی. یعنی نمی‌تونه جا بیفته. نمی‌تونه جسم بگیره. دو تا تکه‌ی فوق‌العاده‌ی تـوش هـمون جـایی است کـه آدم‌هـا حـرف می‌زنن. اون یارو سربازه. خیلی خوبه. خیلی خوبه. ولی مجموع فیلم، «پوان دو دپار» (Point de Depart) فیلم یعنی نقطه شروع فیلم، تحمیل هست به فیلم، که یک آدمی می‌خواد خودشو بکشه، در جستجوی کسی می‌گرده که توی قـبر خاکش بکنه. ممکنه یک معنی خیلی فوق‌العاده داشته باشه ولی جا نمی‌افته در روند حکایت. نمی‌تونم فکر کنم که کسی کـه مـی‌خواد خـودشو بکشـه... خوب برو خودتو بکش دیگه. تو چی‌کار داری که جنازه‌ات چه خواهد شد.

ج ـ یعنی ایده‌ی فیلم تحمیلی است؟

گ ـ حتماً.

ج ـ فکر می‌کنید چرا کیارستمی این قدر در غرب مورد توجه قرار گرفته؟

گ ـ من نمی‌دونم چه‌قدر مورد توجه قرار گرفته.

ج ـ به هر حال مورد توجه هست. یعنی یکی از فیلم‌سازان مطرح امـروز دنیاست.

گ ـ خوب، هر وقت یک فیلم در می‌آد بالاخره یک کسی هست که باید مورد توجه قرار بده دیگه. اولاً برو از اونا بپرس، از من چرا می‌پرسی. دوم این که در میون این فیلم‌های شلوغ پلوغی که تو دنیا هست، خوب این، فیلم خیلی ساده‌ی جا افتاده‌ی آرومـی درست کـرده. حـالا چـه‌قدر دنـیا تکـانده بـاشه ـ روحیه‌ی دنیا روز به‌روز فرق می‌کنه دیگه ـ من نمی‌دونم این روحیه چه‌طوری درباره‌ی این فیلم‌ها قضاوت خواهد کرد یا حتی الان داره می‌کنه. تو برو بپرس که چرا فیلم‌های دیگه را که امروز در ایـران در آمـده‌انـد، ایـن جـور تـعریف نمی‌کنند. خوب، چرا این کار را می‌کنند؟ برو ازشون بپرس که چرا خـوشتون می‌آد. تو از من نمی‌تونی بپرسی که چرا کسی توی خونه‌اش خورش قیمه را این‌طوری درست می‌کنه یا چرا فسنجون نمی‌خوره.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ این جهت‌گیری که الان در سینمای هنری جهان به‌سمت سینمای کیارستمی هست... .

گ ـ جهت‌گیری نیست. چه جهت‌گیری هست؟

ج ـ این که الان برخی از فیلم‌سازهای جوان دارند به‌سبک کیارستمی فیلم می‌سازند.

گ ـ کی مثلاً؟

ج ـ مثلاً این گرایش را توی ویتنام یا تایوان یا چین یا کشورهای آسیای میانه می‌بینیم. مثل کار اخیر عثمانوف.

گ ـ من از سینمای آسیای میانه خبر ندارم. از سینمای چین هم چند تا فیلم که دیدم هیچ این طوری نبوده. امیدوارم که باشه. به هر حال، حتماً اگر از چین یا جاهایی که دارای تمدن بالایی هستند، فیلمی تحت تأثیر کیارستمی درست بشه، انترسان خواهد بود؛ برای این که آمیخته خواهد بود با ذهنیت خود مردم آن محل و این بیشتر برای من انترسان است تا این که ادای کیارستمی را بخواهند در بیارن. به هر حال، کیارستمی یک فیلم‌هایی ساخته که خیلی قوی‌اند. گوشه‌ها و قسمت‌هایی از فیلم‌هایش خیلی قوی هستند و باید همه آدم‌های جاهای دیگر را تحت تأثیر قرار بده. خیلی منطقی هست و most welcome خیلی هم استقبال باید کرد. ولی من سینما نمی‌رم دیگه. برای این که اطراف خونه‌ام سینما نیست. برای سینما رفتن من باید برم، بیست سی کیلومتر برانم تا کرالی[1] یا برایتون. و برای هر کدام از این‌ها باید جا برای پارکینگ پیدا کنم، بدون اتومبیل هم که نمی‌شود رفت دیگه. بنابراین من فیلم‌ها را از تلویزیون تماشا می‌کنم، خوب از تلویزیون هم به‌اندازه‌ی کافی فیلم نشون داده می‌شه.

ج ـ چند ساله که سینما نرفتید؟

گ ـ خوب، به سال نمی‌کشه البته. ولی خوب، اون جوری هم که هر هفته دو شب برم یا سه شب برم سینما، اون جوری نیست دیگه.

ج ـ یعنی دوست دارید فیلم‌ها را روی پرده ببینید ولی امکانش نیست.

---

1. Crawley

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ آره. ولی وقتی فیلمی از آنها که می‌شناسم نشون بدن یا فیلمی که سروصدای غیر تبلیغاتی بکنه حتماً می‌رم می‌بینم. من روزنامه‌های انگلیسی را که می‌خونم. فقط روی حرف‌های دو نفر حساب می‌کنم. بعضی‌ها که احمق مطلق‌اند. چرت و پرت می‌گن. این دو نفر یکی‌اش درک مالکوم است و آن یکی که برای ***ایونینگ استاندارد***[1] مطلب می‌نویسد... .

ج ـ فیلیپ فرنچ چه طور؟

گ ـ اون احمق‌ترین‌شان هست. اونی که توی «ایونینگ استاندارد» می‌نویسه.

ج ـ جاناتان راس؟

گ ـ واقعاً که. حتی اون یارو که توی تلویزیون برنامه اجرا می‌کرد. اسمش چی بود. منتقد گردن کلفتی هست. درک مالکوم که برای ***گاردین*** می‌نویسه.

ج ـ برای گاردین هم دیگه نمی‌نویسه.

گ ـ می‌دونم. چه کار می‌کنه الان؟

ج ـ یک کتابی ازش در آمده به‌نام ***یک قرن فیلم***[2] که مجموعه‌ای از نقدهایش هست بر فیلم‌های مهم تاریخ سینما به‌انتخاب خودش.

شما فیلم‌های انتخابی‌تان را دارید؟

گ ـ به‌من چه که بنشینم از این کارها بکنم؟ برای چی باید این کار را بکنم.

ج ـ ده فیلم انتخابی‌تان را چه‌طور؟

گ ـ نه. واقعاً نمی‌شه. به‌طور خیلی ساده هر کسی که می‌خواد حرف بزنه، اولش ***همشهری کین*** را می‌گه. ولی حتماً ***همشهری کین*** یکی از ده تا فیلم خوب دنیاست. خیلی فیلم‌ها هستند که از نظر قصه، از نظر بازی، از لحاظ پانج معرکه‌اند. تمام فیلم‌هایی که آرتور فرید درست کرده با جین کلی یا فرد آستر، خوب فوق‌العاده هستند. سینما یعنی این دیگه. همه‌اش هم موزیکالند. یا Bad Day at Black Rock[3] واقعاً فوق‌العاده است.

---

1. Evening Standard
2. *A Century of films*
۳. «روز بد در بلک راک» ساخته‌ی جان استورجس که آمیزه‌ای مدرن ار ژانرهای وسترن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ همان که اسپنسر تریسی بازی می‌کنه؟

گ ـ آره. فوق‌العاده است. یا کوروساوا که فوق‌العاده است یا اونی که تازه هم مُرد و Some Like It Hot[1] را ساخته...

ج ـ بیلی وایلدر.

گ ـ بیلی وایلدر فوق‌العاده است، واقعاً فیلم‌سازه. هر کدوم از فیلم‌هایش را نگاه بکنی، ***سانست بلوار***، ***بازداشتگاه ۱۷***، بگو دیگه. بیست سی تا فیلم درجه اول ساخته.

ج ـ *آپارتمان*.

گ ـ *آپارتمان* که من با چشم‌های پر از اشک آمدم بیرون از آن فیلم. اصلاً معرکه است آن فیلم.

ج ـ از نسل جدید چه‌طور؟ فیلم‌سازان امروز؟

گ ـ چرا هستند. بعضی‌ها که فوق‌العاده‌اند. مثلاً میلوش فورمن که یک وقتی با هم آشنا بودیم. اون هم فیلم‌هاش خیلی خوب هست. متورانسن هست. می‌دونه چه‌کار داره می‌کنه. حسابی میزانسن درست می‌کنه. یا استانلی کوبریک. آره... این‌ها فوق‌العاده هستند.

ج ـ کاپولا چه‌طور؟

گ ـ خیلی خوبه. دو قسمت اول ***پدرخوانده*** فوق‌العاده است. من آن سومی را ندیدم. حتماً ***پدر خوانده ۲*** یکی از بزرگ‌ترین فیلم‌هایی است که در دنیا ساخته شده. خیلی فیلم خوبی هست اون، یک دونه فریم آن زیادی نیست. یک نفر بازیگرش اضافه نیست. یا Dog Day Afternoon* را کی ساخته؟

ج ـ سیدنی لومت.

گ ـ سیدنی لومت معرکه است. واقعاً معرکه است این آدم. بدون پرتانسیون، بدون ادعا همین‌طور از اول فیلم خوب ساخته. از ***دوازده مرد خشمگین*** بگیر تا همین‌طور بیا جلو، فوق‌العاده است.

---

۱. «بعضی‌ها داغشو دوست دارند». و نوآر است.

* «بعد از ظهر سگی» که با نام «بعد از ظهر نحس» در ایران به نمایش درآمد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ اسکورسیزی چه‌طور؟

گ ـ نه. بعضی از فیلم‌هاش که پرته. درباره‌اش خیلی حرف می‌زنن.

ج ـ قبلاً گفتید سه تا فیلم مهم در سینمای ایران ساخته شده که یکی از آنها **چشمه** است. ممکنه آن دو تای دیگر را هم اسم ببرید؟

گ ـ نه. برای خاطر این که آدم‌هایی که هستند اوقاتشان تلخ می‌شه. البته بشه ولی خوب لزومی نداره. خوب حتماً یکی شون ***کلوزآپ*** کیارستمی هست. من در مورد فیلم‌های دکومانتر حرف نزدم. برای این که فیلم‌های داستانی بود. ساختن فیلم غیر دکومانتر خیلی سخته. برای این که سوژه‌ای که انتخاب می‌کنی خیلی اثرمی‌گذاره روی قضاوت تو. کار دکومانتر خیلی ساده‌تر است.

ج ـ کدام وجه سینمای مستند برایتان مهم‌تر بوده؟

گ ـ یعنی چی؟ متوجه منظورت نمی‌شوم. آخه سینما یعنی چی. اولاً موضوعی که انتخاب می‌کنی.

ج ـ موضوع برایتان مهم‌تر بود یا ساختار فیلم؟

گ ـ حتماً ساخت مهمه. ساخت اگه چیز پرت‌وپلایی باشه به‌درد نمی‌خوره.

ج ـ توی این ساخت به چه عناصری توجه داشتید؟

گ ـ منظورت از عناصر چیه؟

ج ـ مثلاً تدوین یا ریتم یا روایت؟

گ ـ تدوین اگر فیلم خوب ساخته نشده باشه، تدوین نمی‌تونی بکنی که. من تمام فیلم‌هایی که خودم ساختم، تدوین‌اش را موقعی که داشتم فیلم برمی‌داشتم، کردم. هیچ وقت فیلم‌های من مونتاژ بعد از فیلم‌برداری نداشته. تق تق به‌هم چسبانده تموم می‌شد می‌رفت. جاهایی ممکن بود کارهایی بکنیم ولی اصل کاری قبلاً انجام شده بود. و بهترین فیلم‌ها، فیلم‌هایی است که مونتاژ نداشته باشه و موقع ساخته‌شدن صحنه‌ها تکلیف شکل نهایی فیلم برای سازنده معلوم باشه و در بیاد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ در ***گنجینه‌های گوهر*** تدوین سریعی از نماهای بسیار کوتاهی از جواهرات مختلف داریم که بسیار به چشم می‌آید و تدوین خودش را نشان می‌دهد.

گ ـ خوب، واضحه. اونا هیچ کدومشون مستقیماً با دوربین فیلم‌برداری گرفته نشده بلکه از روی عکس گرفته شده و علت این که تند هست همینه. اگر می‌خواستم چشم‌اندازی از مردم گوناگون بدهم و به همه جاهای ایران سفر کنم، کار حضرت فیل می‌شد. از همان اول می‌دانستم که من یک چنین کلکسیون تصویر از مردم باید بدهم به‌طوری که طول فیلم من از ریتم حساب شده‌اش بیرون نرود و به‌شکل بیجایی دراز نشود. همه‌ی این عکس‌ها را از ۲۰ سال پیش و در طی این مدت به‌تدریج گرفته بودم و داشتم. از روی آنها عکس برداشتم و به‌کار بردم. اینا یک بازیه. اگه این جوری فکر بکنی رفتی تو اشتباه. اگر خواستی فیلم درست بکنی، فقط فکر کن که جمله‌ات را چطور بنویسی. جمله‌ی فیلم‌ات را چه‌طور بنویسی. اصل کار اونه.

[حالا هم باید پاشی بری که منو خسته کردی. هیچ چاره‌ای هم نداری. بسه دیگه. وقت حرف زدنمون تمومه.]

ج ـ نه. پنج دقیقه وقت بدین تموم می‌کنم.

وقتی ***اسرار گنج درّهٔ جنّی*** ساخته شد، برخورد دستگاه سانسور با آن چگونه بود؟

گ ـ هیچ چی. با اجازه گرفتن و با التماس و بزدلی، کار درست را نمی‌توانی انجام دهی. اگر می‌خواهی فکرت را جسم و جان بدهی، حقه‌بازی عجیب خودم باعث شد که از سدش رد بشم.

من توی فستیوال شیراز شرکت نکردم. و اینا اعلام کرده بودند که می‌خوان مروری بر فیلم‌های منو نشون بدن و من گفتم گُه می‌خورن، ما با پای خودمون داریم راه می‌ریم و با زحمت خودمون داریم چیز می‌سازیم، حالا بیاییم به‌ساز آنها برقصیم؟ لاوالله. به من تلفن کردند که آقا فیلم‌هاتون نیامده. گفتم چه فیلم‌هایی؟ گفتند: فیلم‌هاتون. گفتم: برای چی بیاد؟ گفتند: شما توی برنامه هستین. گفتم: من اصلاً خبر ندارم. گفتند: ای! یعنی چی؟ ما اعلام کردیم! گفتم: شما اعلام کردید، به من که اعلام نکردید. کجا اعلام کردید؟ گفتند: تو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رادیو، تو روزنامه. گفتم، به من چه. من نه رادیو گوش می‌کنم نه روزنامه می‌خونم. گفتند: حالا بفرستید. گفتم: چی را بفرستم، تو سربازخونه نیستم که به‌چپ چپ، به‌راست راست رو اطاعت کنم. نمی‌فرستم. نفرستادم. این را... توی دستگاه خودشون به‌عنوان این که مخالف تلویزیون هستم، بی‌اعتنایی می‌کنم بهشان. من خیلی هم کوشش‌های سازنده‌ی رئیس تلویزیون را، و فقط رئیس تلویزیون را قبول داشتم. از دور می‌دیدم که در آن دستگاه فقط او هست که قابل اعتناست اما این دلیل نمی‌شد که من به‌ساز دستگاه برقصم. فستیوال را هم او اداره می‌کرد. اما آن هم مثل تلویزیون. خلاصه، هر چه تلفن کردند گفتم نخواستیم. بعد، اون دستگاه هنرهای زیبا، وزارت فرهنگ و هنر هم با اون وزیر معروفش به فکر رقابت با فستیوال شیراز افتاد. خواستند آنها هم فستیوال فیلم راه بیندازند. رئیس‌اش را هم کردن هژیر داریوش بیچاره. طفلکیِ خر مردِرِند بود، با یک چُسک هوش می‌خواست نابغه باشه. می‌گفت «ایدک» را هم خوانده است که دیگر قوز بالا قوز. طفلک، شلوغ بود. چاخان می‌کرد. زبان‌بازی می‌کرد. حساب کن حالا این درس‌خوانده‌اشان بود، آن بقیه‌ی درمانده چه‌جور فکر می‌کردند، چه می‌گفتند، یا اصلاً چرا می‌گفتند. حالا این کاغذ برام نوشت: استاد گرامی و از این چرت و پرت‌هایی که می‌گن. فلان هستید، شما فیلم‌تان را بدید به ما. فکر کرده بودند که حالا که من به فستیوال شیراز نرفتم این‌ها با سروصدا فیلم را بگذارند و جلوی فستیوال شیرازی‌ها در بیان. من هم سینه‌چاک و گشنه، لابد می‌گویم آی به چشم! کور خونده بودند. جواب دادم که فیلم‌ام تمام شده ولیکن دارم صداگذاری می‌کنم. چشم. نوشتند که ما فستیوال را می‌خواهیم با فیلم شما شروع بکنیم. جواب دادم خیلی ممنون، اما تمام نشده این میکس لامصب. شش پرده اولش صداگذاری شده، شش پرده‌ی بعدی‌اش صداگذاری نشده هنوز و اگر می‌خواهید ببینید برای برنامه‌ی آخر بگذارید. می‌خواستم سرشان کلاه بگذارم. چون اگر می‌گذاشتند کاری نمی‌تونستند بکنند دیگه. اینا ترسیدند همان‌طور که در شیراز اعلام شده و من ندادم بهشون، به اینا هم ندم. فستیوال هم می‌خواست دو روز دیگه شروع بشه. فیلم مرا از برنامه در آوردند به‌ناچار. من هم شروع کردم به جیغ و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

داد که شما بی‌خود کردید اعلام کردید که می‌خواهید فیلم مرا نشون بدید. حالا مردم همه فکر می‌کنند که این فیلم از بس بد بوده شما انتخاب نکردید و از این حرف‌ها. تلفن کردم به زاون هاکوپیان که عنصر معتدل و سالم دستگاه بود که زاون تو که این‌قدر به من می‌گی «آقا» حسن نیت داره، بیا اینا اعلام کردند فلان و فلان، حالا دو روز مانده به شروع فستیوال، فیلم مرا از برنامه کشیدند بیرون. گفت بی‌خود کردند. گفتم خوب، کرده‌اند دیگه. گفت الان به «آقا» می‌گم ــ «آقا» هم منظورش پهلبد بود ــ بعد از ده دقیقه تلفن کرد که «آقا» خیلی ناراحت شد از این اتفاقی که افتاده و می‌خواد بیایید پهلوش. گفتم من هیچ وقت پهلوش نمی‌رم. برم پهلوش چی بگم. ما آردهامون رو بیختیم، آرد بیزمون رو هم آویختیم. حرفهامون رو هم بهش زده‌ایم. خیلی وقته. پرت می‌گه اصلاً. گفت آقا نکن همچین. پاشو بیا. اتومبیل می‌فرستم دنبالت. گفتم تو نمی‌خواد اتومبیل بفرستی، خودم اتومبیل دارم، می‌آم. رفتم. رفتم تو. پهلبد هم مطابق معمول اطاق خودش نشسته بود و نمی‌خواست از کسی پذیرایی بکند که نشسته باشد که او هم ناچار بنشیند. کسی که به‌دیدارش می‌آمد بایست سر پا بایستد، پاشد اومد و جلوی میزش ایستاد. من گفتم آقای پهلبد خیلی عذر می‌خوام من خسته‌ام، می‌شینم. شما می‌خواهید بایستید، میل مبارکه. اطاق خودتونه، اختیار دارین. و نشستم. حالا او ایستاده. خوب چاره‌ای نداره. کاری نمی‌تونه بکنه. گفت شما می‌خواستید منو ببینید. گفتم من اصلاً همچین قصدی نداشتم. آقای هاکوپیان به شما گفته که چون این کثافت‌کاری را کرده‌اند شما خواسته‌اید منو ببینید. گفت من خبر ندارم. گفتم: خیلی بده که شما وزیر هستید و خبر ندارین. گفت: حالا من چی‌کار می‌تونم بکنم. گفتم خبر داشته باشین. و گفتم من چی می‌دونم، شما وزیر هستید، من چه‌کاره هستم. این فیلم همه کارش شده، تموم شده، فقط باید نمایش داده بشه، این‌ها هم ردش کردند دیگه. تنها کاری که می‌تونید بکنید اینه که بگید پروانه‌ی نمایش‌اش رو بدن. زنگ زد آقای حشمتی بیادش. حشمتی آمد و دید که پهلبد ایستاده و من هم نشسته‌ام و این به‌کلی برایشان بی‌سابقه بود دیگه. پهلبد هم گفت که فوری کار این فیلم آقای گلستان را تموم کنید. حشمتی گفت چشم چشم. بعد هم به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

من گفت حالا راضی هستی. گفتم من نمی‌دونم اینا حالا می‌خوان چه کار بکنن، مهم اینه که ضربه‌ی اصلی را خورده قضیه. گفت حالا من خواهش می‌کنم شما کمی تأمل کنید، تا اصلاح بشه این حرکت. بعد هم از اطاق رفت بیرون. حشمتی گفت آقا تو چرا چنین کردی. آبروی ما را بردی. آخه من همشهری تو هستم. خوب به من تلفن می‌کردی. من می‌کردم. گفتم تو مزخرف می‌گی. تو هیچ وقت هیچ کاری نمی‌کردی، نمی‌تونی بکنی. این همه سال همه‌تون فقط کارشکنی کردید و دادید تو روزنامه‌ها و مجله‌های قزمیت به من بد بگویند و حتی وقتی کارگردان‌های خارجی آمدن ایران، مثل جک گولد و کریس مارکر و بقیه، و خواستند فیلم‌های مرا ببینند شماها گفتید ما اصلاً گلستان نداریم، گلستان نمی‌شناسیم. حالا می‌گویی می‌خواستی درست بکنی؟ آن هم کاری که مقدماتش را خودتان چیده بودید و گندش را خودتان درآورده بودید؟ گفت آخه. گفتم تو الان دیدی که پهلبد جلوی من دست به سینه ایستاده و من نشسته‌ام، تو تحت تأثیر قرار گرفتی. گفت این حرف‌ها چیه. ما همشهری هستیم. من تو رو می‌شناسم فلان، فلان، فلان. حالا این فیلم را بفرست بیاد. من پروانه‌اش را درست می‌کنم. کاری نداره. به‌علاوه، ما می‌خواهیم این فیلم را بفرستیم فستیوال خارجی. گفتم اگر فیلم را می‌خواهید به فستیوال‌های خارج بفرستید، زیرنویس می‌خواد. گفت زیرنویس می‌کنیم. گفتم من نمی‌گذارم شما زیرنویس بکنید. خودم زیرنویس می‌کنم. گفت خب تو بکن چه بهتر. ما پولش رو می‌دیم. گفتم خیلی خوب، کاغذ بنویسید. فردا هم من فیلم را می‌فرستم. فردا من به رحمان، کسی که در استودیو برایم کار می‌کرد و عجیب پسر خوبی بود تا وقتی من از ایران رفتم، به رحمان گفتم این فیلم‌ها را بردار، ببر هنرهای زیبا پیش آقای حشمتی، بایست. اونا تماشا می‌کنن و اجازه‌ی نمایش‌اش را بهت می‌ده، وردار بیار. از خانه‌ی من تا وزارت فرهنگ و هنر نیم‌ساعت راه بود و با نمایش فیلم و باز برگشتن‌اش نزدیک چهار پنج ساعت طول می‌کشید. رحمان رفت و یک ساعته برگشت. گفتم چی شد، مگه نگفتم اون جا بمون. گفت آقا اجازه را دادند به من. گفتم، ها؟ گفت بله. گفتم ندیدند. گفت نه. من رفتم اون‌جا، تا رفتم اون‌جا، آقای حشمتی گفت فیلم‌ها رو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ببر. این هم اجازه‌اش. پروانه را داد، اصلاً نگاه نکرده. خوب هیچی دیگه.

ج ـ این ماجرایی که آقای میلانی در کتاب ***هویدا*** تعریف کرده تا چه حد صحت دارد؟

گ ـ آقای میلانی چی تعریف کرده؟

ج ـ در مورد برخوردی که بین شما و هویدا بر سر ***اسرار گنج درّهٔ جنّی*** پیش آمد؟

گ ـ خوب چی بگم. گفته دیگه. دعوای اولم نبوده با امیرعباس. پیش از آن هم بوده. تمام. نقطه سر سطر.

ج ـ ممکنه در مورد داستان‌هایی که به‌تازگی نوشته‌اید یا دارید می‌نویسید صحبت کنید.

گ ـ وقتی در اومد می‌خونی. داستان برای خواندن است نه صحبت کردن. دو تاست. یکی‌اش «مختار در روزگار» و دیگری‌اش «برخوردها در زمانه‌ی برخورد».

ج ـ نمی‌خواهید درباره‌شان توضیح دهید.

گ ـ نه. وقتی در اومد می‌خونی.

ج ـ در ایران اتفاق می‌افته یا این‌جا (انگلستان)؟

گ ـ برای من همه چیز در ایران اتفاق می‌افته. نه، در ایران می‌گذره. اتفاق‌هایی که در ایران گذشته.

ج ـ مربوط به چه دوره‌ایست؟

گ ـ صبر کن. اصلاً صبر نداری. می‌خواهی همین جوری جمع بکنی. اطلاعات جور کنی. صبر کن.

ج ـ خیلی متشکرم آقای گلستان.

گ ـ Thank you

ج ـ زنده باشید.

گ ـ حالا که فعلاً زنده هستم. اسم این زندگی است؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیدار چهارم

مه ۲۰۰۳

فیلم مستند، سیراکیوز و نیوزریل

ج ـ آقای گلستان، مهم‌ترین ویژگی مستندهای شما به‌نظر خودتان چیست؟

گ ـ این که من ساختم. تو می‌گی قبل از من گروه سیراکیوز مستند می‌ساخت. اونا مستند نبود که. سیستم مستند عوض شده. سیستم تلویزیونی شده که خیلی هم درسته و سیستم خوبی هم هست. اما فیلم‌هایی که فلاهرتی درست کرده یا فیلم‌هایی که «نشنال بورد کانادا» درست کرده، دیگه درست نمی‌شه. در ایران هم قبل از این «جناب آقای گلستان» و آن کارگاه فیلم گلستان، فیلم مستند ساخته نمی‌شد. اصلاً جریان مستندسازی وجود نداشت. و بعد از کارگاه فیلم گلستان کی مستند درست می‌کرد؟ ***گود مقدس*** و شلیته‌ی زن‌های دهاتی و منظره‌های اصفهان؟ فیلم نبود. فیلم باید حرف داشته باشد. حرف اونا چی بود. مقصودم فکر توی فیلمه نه گفتار. شفیعی مجبور بود، می‌گم مجبور بود کاری بکنه که پهلبد خوشش بیاد و پهلبد می‌دید که اون خر درجه اولی هست دیگه. این که مستندسازی نبود. تمام ضدیتشون با من به‌خاطر این بود. به من می‌گفتند بیا برای ما کار کن. می‌گفتم نمی‌آم برای شما کار بکنم. برای چی باید برای شما کار بکنم. گفتند آن رفیق نویسنده‌تان و خانمش دارند برای همین دستگاه وزارت فرهنگ و هنر کار می‌کنند و مجله در می‌آورند. گفتم هر کس مختار فکر و حس و تصمیم و برداشت و شرف خودش هست. اون وقت اینا. اونا رو علَم می‌کردند که یک غلطی بکنند در حد فکری که توی کله‌ی وزیر و معاونش بود. مصطفی فرزانه را آوردند که یک فیلم درباره‌ی جزیره خارک درست بکنه. انگار در تمام ایران و دنیا فقط همین یک موضوع وجود داشت. آن هم چند سال بعد از ***موج و مرجان و خارا***. فرزانه را وادار کردند که راجع به خارک فیلم بسازه. ساخت. اما چه بر سر این فیلم آمد، من

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن را ندیده‌ام. اصلاً نمی‌دانستند چه کار بکنند. خوب، مغز منظم و ارگانیزه شده‌ای برای این کارها در آن دور و برها گویا گیر نمی‌آمد.

ج ـ در این میان شما کار ابوالقاسم رضایی را استثنا می‌کنید.

گ ـ رضایی ***خانه خدا*** را ساخت که بعد نوشتند جلال مقدم ساخته. یک ثانیه‌ی آن هم مال جلال مقدم نیست. نه کارگردانی، نه تهیه، نه عکسبرداری، نه مونتاژ، نه گفتار، هیچ. فقط جلال مقدم گفته بود از والاحضرت اشرف که هفته‌ای دو سه بار در خانه‌ی او در شام و مهمانی‌هایش بود خواهش خواهد کرد که عرب‌ها اجازه بدهند برویم مکه. مقدم پسر با ذوقی بود و برای خوش بودن، ذوقش را به‌کار می‌برد. در دفتر من آمده بود کار حسابداری بکنه اما چون خودش نمی‌دانست چه جور، برادرش را که حسابدار بود می‌آورد که جایش کار را بکند. گفتم، واقعاً با ذوق بود. در فیلم ***خشت و آینه*** هم یک صحنه بازی کرد که در آن، آن‌جا که یک دانه خیار از سر میز برمی‌دارد و علم می‌کند مطلقاً به‌ابتکار خودش این کار را کرد که همان موقع فیلم‌بردای مرا از خنده روده بر کرد و من آن خیار برداشتن او را در فیلم نگه داشتم. بعد هم که فیلم ساخت چند تکه‌ی خوبِ خنده‌دار یا باذوق در آنها بود، اما تو همه‌اش باز می‌گویی کی یا کی. مقدم به رضایی و گوبیچند گفته بود از اشرف اجازه‌ی رفتن به مکه را خواهم گرفت، که گویا این کار هم کرد. اما در ساختن فیلم هیچ دستی نداشت و تا آن جا که من می‌دانم هیچ وقت هم هیچ ادعایی در این باره نکرد. شیرازی و رضایی خودش با مقداری هم نعمت حقیقی، همه عکس‌ها را گرفتند. مقدم نه عکس می‌توانست بگیرد و نه کار دیگری کرد.

ج ـ شما هم به رضایی کمک کردید در نوشتن گفتار و مونتاژ فیلم.

گ ـ رضایی خودش مونتور خیلی خوبی بود و من فقط از نظر فکری گاهی به او کمک کردم. گفتار فیلم را هم من نوشتم ولی خوب، همه‌ی گفتار را نمی‌تونست به‌کار ببره برای خاطر این که من درست نوشته بودم اما او می‌خواست در همه‌ی کشورهای مختلف نمایش‌اش بده. بعضی جاها از گفتار را نمی‌شد نمایش داد. وصفی که من از حجرالاسود کرده بودم، با آن قاب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نقره‌ای که دارد برای خود من هم کشف بسیار مهم و مؤثری بود که نشان می‌داد در ضمیر مغفوله‌ی آدم چه می‌گذرد. حتی درباره‌ی مقدس‌ترین چیزها. تهیه کننده‌اش هم گوبیچند بود که الان با مولتی میلیاردر بودنش گرفتاری برادرهایش در هندویستان را دارد. حالا اگر تو می‌خواهی این فیلم را با هم مقایسه بکنی، خوب بکن.

ج ـ من قصد مقایسه ندارم. حرف من این است که در یک دوره‌ای شما دست به ساختن فیلم مستند می‌زنید که فیلم مستند به‌مفهوم واقعی‌اش نبوده بلکه یک سری مستندهای آموزشی بوده یا مستندهای خبری (نیوزریل Newsreel).

گ ـ اون‌ها مستند نیستند، فیلم‌های آموزشی یا خبری‌اند. به اون‌ها مستند نمی‌گن.

ج ـ به هر حال، در تاریخ سینمای مستند و در طبقه‌بندی فیلم‌های مستند جایی هم برای فیلم‌های آموزشی و نیوزریل هست. مثلاً طبقه‌بندی‌ای که ریچارد بارسام در کتابش ارائه می‌دهد*.

گ ـ باز هم رفتی سر کتاب‌هایی که هی در می‌آد و کم‌تر هم معنی داره. من کاری به اون‌ها ندارم و نمی‌خوام در این باره بحث کنم. چه بحثی؟ تو پایت به این سنگ و کلوخ‌ها بسته شده و هی از دو سه نفر به‌عنوان پایه‌گذار موج نوی سینمای ایران حرف می‌زنی یا از مقاله‌های فلان نویسنده‌ی پرت انگلیسی نمونه می‌آوری. ول کن. خودت فکر کن و سبک سنگین کن و نتیجه بگیر. در سینمای ایران، فرخ خدمت کرده اما نه با ساختن فیلم. خدمتش اگر بی ساختن فیلم بود، پاک‌تر و بیشتر بود. میثاقیه خدمت کرده اما نه با کارگردانی بلکه تا حدی و با اشتیاق میل نشان داده به ساختن فیلم‌هایی که جور دیگر از آن چه بودند باشد، حتی اگر درست هم از عهده‌ی این شوق خودش برنیامده باشد. اصلاً در نظر نمی‌گیری که در سینما شرط اساسی «ایده» است. در شعر و قصه

---

* Richard Meran Barsam, Nonfiction Film. A Critical History. E. P. Duttno & Co. INC. 1973

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هم همین طور است. در این که می‌گویی از عوامل پیشرفت سینما یا فیلم‌سازی در ایران بوده‌اند چه بهره‌ای از فکر و طرز ساخت و مونتاژ و صدا و عکسبرداری، یا بازی و هنر درام، یا هر چه که در سینما به آن توجه داری از این فیلم‌های «موج نو»ی تو یا از آنها که ادعا می‌کنی «پایه‌گذار آن بوده‌اند»، چه بهره‌ای برده‌اند؟ خوب بگو. بگو دیگه. حالا آمده‌ای از من سوآل بکنی. من هم اگر بخواهم از خودم، در جواب تو مثال بیاورم می‌گویم بگذریم از تهیه‌ی وسیله‌های کافی و گوناگون برای ساختن فیلم، بگذریم از سر هر چه جان کندم برای آماده کردن مادی جهت ساختن فیلم، بگذریم از سر شرّ پول گذشتن و ***خشت و آینه***، ***مارلیک*** و ***خانه سیاه است*** و ***گنجینه‌های گوهر*** و ***خرمن و بذر*** را با پول خودم ساختن، بگذریم از هر کمکی که به بعضی از فیلم‌سازان یا دلبستگان به فیلم‌سازی کردن، بگذریم از کوشش برای جمع‌آوری و دست‌چین کردن و وسیله‌ی پرورش کسانی را فراهم کردن که شدند سلیمان میناسیان و هراند میناسیان و صمد پور کمالی و گویرم هایراپتیان و هنرمند درجه اولی که محمود هنگوال بود که بعد که من دکانم را بستم، کارشان در هر جا که می‌رفتند ستون اصلی قدرت کار در آن جا بود. از تمام این‌ها بگذریم. فقط یکی را مثال می‌زنم برایت و آن کاری بود که در بازی و اجرای آن صحنه از ***خشت و آینه*** کردم که مشایخی در لباس افسر شهربانی می‌کند. این صحنه را دو بار بازی کرد و گرفتیم و دیدم نشد، نمی‌شود. رفتم دو سه دقیقه بهش حرف زدم، قصدم را معنی کردم و گفتم مدل او در واقع فلان کس است. خطر هم داشت گفتن آن حرف، ولی گفتم. آن وقت، الله‌اکبر، مشایخی بازی کرد و به‌کلی از این رو به آن رو شده بود. و شد آن چیزی که من می‌خواستم. در آورد. شد. تاجی احمدی و هاشمی را بگذار کنار اما آن صحنه که مشایخی حرف می‌زند بهترین کار در بازی در سینما شد برای من. آفرینِ همیشه‌ی من برای مشایخی. حالا شماها این چیزها را نمی‌بینید و هی می‌گویید فلان کس در فلان کتاب یا مقاله چه نوشته. بنویسند! تغذیه‌ی شبه‌فکر نکن. تو داری تغذیه‌ی شبه‌فکر می‌کنی از نوشته‌های سینمایی این مجله‌های قزمیت انگلیسی که اصلاً نمی‌شود آنها را دیگر خواند. نویسندگان قدیمی شان که پیر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شده‌اند. مهملات سابقشان را به‌صورت پیرانه غرغره می‌کنند، و آنها هم که در ایران‌اند اگر آنها را بخوانند، آن جور که رسم ما شده است این مهملات را آیه‌ی نازل شده از ملکوت می‌شمارند و تکرار می‌کنند، منتها با این زبان که به‌کلی از خط و زبان و از روال پختگی فکر و از اقتضای زمان بیرون است. و تو هم به همان آهنگ همان یک دو سه‌ها را می‌گویی. اگر غیر از این بودی می‌نشستی فکر کنی که این فیلم فوق‌العاده‌ی ***زمانی برای مستی اسب‌ها***، فیلمی که واقعاً ارزش دارد و در آن کسی نخ به یک روسری نبسته است که بی‌آن که دیده شود آن را تکان بدهند تا در عکس انگار باد دارد روسری آن زن را می‌جنباند. این فیلم است و زندگانی است و هیچ نشانه‌ی ظاهر از کار کیارستمی که کارگردانش با او و زیر دست او کار می‌کرده ندارد. حالا آیا این کیارستمی یا این قبادی از آن چرت و پرت‌ها تأثیر پذیرفته‌اند؟ کیارستمی را در اولین کارش می‌شد شناخت. من شناختم. و این قبادی. فیلم یعنی این. فیلم یعنی ***کلوز آپ*** کیارستمی. فیلم یعنی ***چشمه*** آربی اُوانسیان. یعنی ***زمانی برای مستی اسب‌ها***. ای کاش بعد از ***قیصر*** کیمیایی هم آن جور که باید می‌شد، شده بود. حرف تازه‌ای درباره‌ی او ندارم. اما هیچ کدام از این‌ها از «پایه‌گذاران موج نو» که تو می‌گویی، نه الهام گرفتند و نه تأثیر پذیرفتند. کلیشه‌هایت را جمع کن. وردار ببر بریز دور.

ج ـ به نظر من نقش و اهمیت کار کسانی که من روی آنها دارم کار می‌کنم یعنی جنابعالی، فرخ غفاری و فریدون رهنما در آن دوره‌ی خاص که سینمای فارسی گرفتار سطحی‌گرایی و عوام‌زدگی است، بسیار مهم و از نظر تاریخی و زیبایی‌شناسی قابل بررسی و تحلیل است. من به چرت و پرت‌ها و اباطیل کسانی که می‌گویید کاری ندارم و با رویکرد ویژه‌ای به‌این موضوع می‌پردازم که به نظر من تاکنون در سینمای ایران انجام نگرفته است و جای خالی آن بسیار مشهود است وگرنه این روزها همه، از نویسندگان داخلی گرفته تا محققین و دانشجویان خارجی، دارند روی سینمای کیارستمی و فیلم‌سازان مطرح ایرانی بعد از انقلاب کار می‌کنند، بدون این که ریشه‌های واقعی این سینما را بشناسند یا حتی نام شما یا غفاری یا رهنما و یا اُوانسیان را شنیده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باشند. همین الان سه نفر از دانشجویان دکتری (PHD) در دانشگاه لندن، مدرسه‌ی مطالعات آسیایی و آفریقایی (SOAS) بر روی سینمای ایران کار می‌کنند که موضوع تز آنها سینما و فیلم‌سازان بعد از انقلاب است. برای من هم واقعاً راحت‌تر این بود که درباره‌ی سینمای جدید ایران کار می‌کردم چرا که هم برای اساتید دانشگاه این‌جا جذاب‌تر و قابل قبول‌تر بود و هم دسترسی بیشتری به منابع انگلیسی و فارسی داشتم، اما تشخیص من این بود که بیایم در مورد زمینه‌ها و حوزه‌های ناشناخته‌تر و بکرتری کار کنم که کم‌تر مورد توجه و بررسی قرار گرفته‌اند، اگر چه زحمت و مرارت آن بسی بیشتر بود. به‌علاوه، آقای گلستان، از ***خشت و آینه*** و ***چشمه*** تا ***کلوزآپ*** و ***زمانی برای مستی اسب‌ها*** فاصله‌ی زیادی است. از ابراهیم گلستان و آربی اُوانسیان تا کیارستمی و امروز بهمن قبادی هم خیلی راه است. در این فاصله اتفاقات زیادی افتاده و سینمای ایران راه و مسیر درازی را طی کرده است. چگونه می‌توان از سینمای موفق امروز ایران صحبت کرد بدون آن که به آن چه در گذشته شده است، پرداخت. بعد از شما کسانی مثل کامران شیردل می‌آیند و یک نوع مستند اجتماعی در سینمای ایران به وجود می‌آید. نظر شما در این باره چیست؟

گ ـ شیردل بچه‌ی باشعوری بود که برخلاف بقیه کار می‌کرد. من حدود سی سال است که شیردل را ندیده‌ام. قبلاً هم سه چهار مرتبه شیردل را بیشتر ندیدم. درس هم خونده بود در یک جای درست‌تری در ایتالیا که ارتباط خیلی نزدیک‌تری داشت با سینما. برخلاف اون‌هایی که در ایدک درس خوندند. از ایدک کی آمد بیرون؟ دید انتقادی‌اش تا آن جایی که به من می‌رسید و ربط داشت، می‌دیدم که درست است. درست بود. تا جایی که من دیدم درست بود.

ج ـ یک فیلم داستانی هم ساخت به‌نام ***صبح روز چهارم***.

گ ـ نه ندیدم. فراموش نکن که من از آخر سال‌های شصت فرنگی و سال‌های چهل خودمون از ایران بیرون رفتم. من فقط دو سال برگشتم تمام وقتم استودیوی خودم، دست تنها، فقط سه نفر بودیم، همه کارها را خودم می‌کردم، فیلم **گنج** را ساختم.

ج ـ یعنی یک دوره‌ای سینمای ایران را اصلاً تعقیب نکردید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ نه. لزومی نداشت. یعنی امکانش وجود نداشت که تعقیب بکنم. دفعه‌ی بعد که شروع کردم به تعقیب کردن، یکی دو تا فیلم کیارستمی را این جا دیدم. ***دونده*** نادری را دیدم. طفلک نادری خر شد، ایرون نموند. گیر آدم‌های حقه‌بازی افتاد که اصلاً نتونست کاری بکنه. پسر خیلی خوبی بود.

صادق چوبک، تنگسیر و امیر نادری

ج ـ نظرتان درباره‌ی فیلم **تنگسیر** امیر نادری چیست؟ گویا اول قرار بود شما آن را بسازید.

گ ـ من اصرار داشتم که نادری بیاد فیلم **تنگسیر** چوبک را درست بکند. چوبک دوست عزیز من بود. چوبک یک قصه‌ای برایم تعریف کرده بود. یک قصه‌ای رسول پرویزی نوشته بود که قصه‌ی واقعی هست. چوبک به من گفته بود خودش قضیه را در همان اوایل عمرش در بوشهر دیده بوده. به چوبک گفتم تو قصه‌اش را بنویس من از تو می‌خرم. برای فیلم. می‌خواستم خودم این کار را بکنم. اوایل دهه‌ی چهل بود. مثلاً ۱۳۴۱ فرض کن. بیشتر نبود. گفت قرارداد چی؟ من پول می‌خوام. گفتم خوب، بهت پول می‌دم دیگه. قرارداد هم نوشتیم و هنوز قصه را ننوشته، پولش را بهش دادم. نوشت. خیلی هم خوب نوشت، اما افسوس آن نوشته‌ی فشرده را خراب کرد و رمان تنگسیر را گل و گشاد بر اساس آن نوشت. آن شسته‌رفتگی نوشته‌ی اول را فدای دراز نوشتن کرد. به هر حال، می‌خواستم این را فیلم بکنم که یک آقایی به‌نام علی عباسی رفت پیش چوبک و گفت که می‌خواد اینو فیلم بکنه و اجازه‌اش را می‌خواد بگیره. چوبک هم گفت که این مال آقای گلستانه. شما اگه می‌خواهید فیلم بسازید باید برید پهلوی گلستان. علی عباسی یک شب اومد پهلوی من. مثل این که قبلش هم تلفن کرد و من بهش گفتم نادری را هم همراهت بیاور. وقتی اومد پهلوی من، نادری هم باهاش بود و من هم از نادری یک فیلم دیده بودم که برای کانون ساخته بود.

ج ـ ***سازدهنی.***

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ آره ـ ***ساز دهنی***. گفتم اینو کی می‌خواد درست بکنه. گفت هر کی. گفتم هر کی نشد که. من حاضرم این را بدم به شما درست بکنید به‌شرط این که کارگردانی را بدید به این آدم ـ یعنی نادری. عباسی نمی‌خواست این کار رو بکنه. گفت چرا این آدم درست بکنه. گفتم این آدم از همه‌ی اونایی که فیلم درست می‌کنن، بهتر درست می‌کنه. نادری هم در هول و ولع بود که این کار گیرش بیاد. خیلی قیافه‌ی خاضع و پذیرایی برای علی عباسی داشت. علی عباسی قبول کرد. گفتم بنویس. قرارداد هم بست. یک شب دیگه نادری اومد پهلوی من تمام طرح‌هایی که من برای این کار داشتم، تعریف کردم و دادم به نادری. گفت پشت سر من باید بایستی. گفتم پشت سر تو هم می‌ایستم. منتها همچین که خواست فیلم را شروع بکند، تمام آن چیزها به‌کلی از بین رفت. چرا دنبالش را نگرفت؟ برای این که علی عباسی و بدتر از همه بهروز وثوقی که می‌خواست بازی بکنه، سیخونک‌اش می‌زدند که این کار رو بکن، اون کار رو بکن. توی آب و هوای خودشون بودند و نادری را قبول نداشتند. این هم نه که اولین کارش بود، می‌ترسید که از دست‌اش بره. شهوت‌اش بود که این فیلم ساخته بشه. حقش هم بود. چون فیلم اولش بود.

ج ـ ولی فیلم اولش نبود.

گ ـ قبل از آن چیزی نساخته بود. خوب این موضوع مال سی و چند سال پیش از این است. اولین فیلم قصه‌ای‌اش بود دیگه.

ج ـ قبل از آن فیلم‌های دیگری هم ساخته بود. مثل ***خداحافظ رفیق*** و ***تنگنا***.

گ ـ من مثل تو و غفاری مورخ سینما نیستم. تا آن جایی که یادمه فیلم دیگه نساخته بود. فیلم کوتاه ساخته بود برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. تو به سال نمایش این فیلم و آمدن آن به بازار توجه نکن.

ج ـ ولی اولین فیلم نادری، ***خداحافظ رفیق*** است.

گ ـ من ندیدم آن فیلم را شاید. استنباط و اطلاع من در این حد بود که او فیلم بلند نساخته است. ولی به هر حال من فشار آوردم که این فیلم ساخته بشه. کیمیایی هم فیلم ***قیصر*** را ساخته بود. گفتم اون می‌تونه بسازه ولی به این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بدین. این هم آدم درجه اولی بود. بعد هم تمام نکته‌هایی را که برای فیلم داشتم، دادم بهش. متأسفانه هیچ کدومش را به‌کار نبرد. فقط اون صحنه که برای شروع فیلم فکر کرده بودم، معرکه بود. اما وقتی تو کتاب نخوندی، وقتی تو مغزت رشد نکرده، وقتی تو به ادبیات دنیا آگاه نباشی نمی‌تونی بفهمی، نه ببینی و نه بسازی. آن صحنه‌ی اول که من برای این فیلم ساخته بودم، بیرون آمدن نیروی زمینی یک آدم بود توی این دنیای... اصلاً معرکه بود. توی یک قبرستون و آدمی که چاه‌کن هست از توی چاه، از دل زمین، میاد بیرون.

ج ـ بعد که **تنگسیر** ساخته شد شما آن را دیدی؟

گ ـ آره، ولی خیلی بد بود. یعنی بدی بود که از خیلی فیلم‌هایی که درست می‌شد بهتر بود ولی خوب، بالاخره اونی که من می‌خواستم نبود. اون چیزی که من دلم می‌خواست، اون چیزی که من از چوبک گرفته بودم، اون چیزی که مال من بود و آن چیزی که عباسی را به‌خاطرش وادار کرده بودم که فیلم را به اون بده، نبود. دو سه سال پیش که من نیویورک بودم، نادری یک فیلم درست کرده بود، فکر می‌کنم اسمش ***مانهاتان از روی شماره***[1] بود. این جور فیلم‌ها معنی نداره. خامه، خام هستند با وجود ادعاهای فراوان این فیلم‌های این جوری. عین فیلم‌هایی که کیمیایی بعدش ساخته. فیلم ویسکونتی هیچ ادعاهای گُداری توش نیست. به‌اندازه‌ی کافی محکم بر پایه‌ی خودش استواره که ادعا و ادایی توش نباشه. توش نیست. فیلم‌های تروفو هیچ. فقط یکی دو تا فیلمش خوب هست.

ج ـ *ژول و ژیم* چه‌طوره؟

گ ـ از همه بهترش همونه. اونم به‌خاطر قوت رمانی هست که از روش ساخته شده. رمان معرکه نیست. البته توی فیلم یک تکه خیلی قشنگ‌تر از رمان داره و آن تکه‌ی آخرشه که تابوت می‌ره توی کرماتوریوم و با چه نوازشی که بهش میدن داره می‌ره. به هر حال، فیلم‌های این‌طوری خام هستند دیگه.

ج ـ فیلم متأسفانه نگرفت.

---

1. Manhatan By Number

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ کجا نگرفت؟ تهرون؟ معلومه نگیره. وقتی مردم بدتر از این فیلم‌سازها هستند. نمی‌تونن فیلم خوبو بفهمن که چی می‌گه و اون وقت بگیره؟

ج ـ منظورم فیلم نادری است. جایی نپسندیدند.

گ ـ خوب، واضحه که نمی‌پسندند. طبیعی است. پسند بر حسب توقع سازنده و بدتر بر حسب فکر کوتاه سازنده‌ی فیلم پیدا نمی‌شه. شعور عمومی غیر از خودپسندی یا حتی فهم و کشف یک نفر، یک تک نفر سازنده است. این برای خاطر اینه که اون با یک مِنتالیته‌ی گیر کرده‌ی ایرونی ساخته و نمی‌تونه یک مسئله‌ی جامعه‌ی آمریکا را مطرح کنه. در نمی‌آد دیگه.

ج ـ یعنی شناخت کافی از آن جامعه‌ای که درباره‌اش فیلم می‌سازد، ندارد؟

گ ـ از هیچ چی نداره، یا این فیلم احمقانه‌ای که اون یارو ایتالیایی ساخته و جایزه‌ی اسکار بهترین فیلم خارجی را گرفت.

ج ـ ***زندگی زیباست*** روبرتو بنینی؟

گ ـ آره. مرتیکه خوشحال پا شد و برای گرفتن جایزه از روی صندلی‌ها پرید. خوب، جثه‌ی این آدم هم همین بود برای ساختن این فیلم. اما وقتی کیارستمی جایزه‌ی کان را برد، از این جست و خیزها نکرد. خیلی با جوش توی ذهنش، از پله‌ها رفت پایین یا بالا، و تلفن گیر آورد و توفیق خودش را با کسی که قدر او را می‌شناخت و از پیش شناخته بود، گفت.

پهلبد و دستگاه سانسور

ج ـ آقای گلستان، چرا این قدر کم فیلم ساختید؟ منظورم فیلم داستانی است.

گ ـ باز هم گفت! باز هم فراموش کردی که چه چیزها گفته‌ایم تا این جا؟ بگیر که دلم خواست. مگه فیلم ساختن آسونه. امکانش نبود دیگه. دو تا فیلم داستانی ساختم، هر کدامشان بیشتر از یک میلیون تومان آن وقت خرج برده. تنهای تنها هم بودم. توی فیلم ***گنج*** همه‌ی کارها را خودم کردم. خوب خیلی زشت بود که بگم تمام کارها را تنهایی من کردم. توی عکاسی، این که دوربین

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کجا باشه، لنز چی باشه، نور چی جوری باشه، کی چی کار بکنه. همه به‌عهده من بود. از میان همه بچه‌هایی که با من کار می‌کردند، از همه بهتر، محمود هنگوال بود و سلیمان میناسیان و برادرش هراند میناسیان. توی فیلم **گنج** از این‌ها هم هیچ کدامشان نبودند. موقع کار جز قسمت کوتاهی محمود هنگوال. طفلکی حیفش بود که اون قدر زود مُرد.

ج ـ خوب، چرا سراغ تهیه کننده‌ی دیگری نمی‌رفتید.

گ ـ تهیه کننده نبود. مرتیکه می‌خواست حقه‌بازی کنه. پول بلند کنه. یارو آشتیانی یک روسی را آورد که فیلم ***خشت و آینه*** را تماشا بکنه. اصلاً قبل از این که فیلم شروع بشه مرتیکه را از استودیو بیرون کردم. مرتیکه روس بود، فکر می‌کرد من از جمهوری‌های آسیای مرکزی می‌آم. و می‌خواست توی سالن استودیوی من لم بده و ادای بزرگی در بیاره. منِ ایرونی مقمپز بودنش را قبول نداشتم. بیام از یک روس تحمل کنم؟ حوصله ندارم. وقتی آدم می‌خواد روی پای خودش بایسته و کار خودش رو بکنه، چرا از پهلبد یا این یا از اون تملق بخواد بگه. مرتیکه روسی می‌خواست فیلم را بخره برای جمهوری‌های آسیایی، خیلی هم قیافه‌ی مهم بزرگوار به خودش گرفته بود. فکر می‌کرد این جا هم مثل استودیوهای دیگه است که برایش چه کارها که می‌کنند و چه سورها که می‌دهند. گفتم پاشو برو، آشتیانی را صدا زدم و گفتم من اگر این جا بمونم می‌زنم توی گوشش، مسئله شاید سیاسی و امنیتی بشه. پاشو ببرش بیرون. اینا آدم نیستن که. اصلاً من نمی‌خوام. آدم باید به حیثیت انسانی خودش احترام بگذاره، پسر. حرف من اینه. تو به حیثیت انسانی خودت احترام بگذار. تمام شد.

ج ـ استودیو گلستان کی تعطیل شد؟

گ ـ وقتی فیلم **گنج** را تمام کردم. یعنی در واقع بعد از این که دفعه‌ی اول از ایران رفتم، تعطیل شد. چون که عملاً کارشکنی بود، عملاً جلوگیری بود. من فیلم را ساختم برای بانک مرکزی، جواهرات سلطنتی. مهدی سمیعی رفته از شاه اجازه بگیره که از این جواهرات فیلم بگیریم. شاه هم گفت آقا خراب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کنند. من یکی رو می‌شناسم، بدید به اون. مهدی سمیعی رفت که برای من بگیره. شاه گفت یه آدمی هست به‌اسم گلستان که فیلم‌هایش فوق‌العاده است. برید سراغ اون. اما مرتیکه جباری اجازه‌ی خروج کپی کار را برای این که بره تکنی کالر چاپ بشه نمی‌داد. هر چی هم بانک مرکزی کاغذ نوشت، محل نگذاشتند.

ج ـ جباری سمت‌اش چی بود؟

گ ـ جباری همه‌کاره‌ی وزارت فرهنگ و هنر بود. معاون وزارت فرهنگ و هنر بود.

ج ـ مشکل‌اش با شما چی بود؟

گ ـ مشکل‌اش این بود که من محل سگ به دستگاهشون نمی‌گذاشتم. دستگاه، دستگاه اون‌ها بود. من با اون‌ها و با دستگاهشون موافق نبودم. اگر دوستی‌هایی داشتم، با آنها ربط داشتم و دوستی من هم بر اصل پاکی و شرافت و مهم‌تر از همه فکر درست و نیت درست و پایه‌های درست و چاره جوی فکرشان بود نه رتبه و اسم و مقام. مشکل‌اش این بود که یک دستگاه بزرگ دزدی درست شده بود و از آن طرف فیلم‌های من هی گُر و گُر جایزه برده بود و هیچی بهشون نمی‌رسید، گیرشون نیومده بود و ناراحت بودند دیگه.

ج ـ وقتی شاه به شما گفته بود این فیلم را بسازید، چه‌طور یک مأمور درجه دوم به خودش اجازه می‌داد که جلوی کار شما را بگیرد؟

گ ـ مأمور نمی‌گه. مرتیکه پهلبد می‌گه. شاه هم که برای هر کار، حتی کار خیلی بزرگ از لحاظ خودش که نمی‌تونه بلند شه دنبال هر کار را بگیره. فکر کوچک دهاتی نباید داشت. زمان شاه، پهلبد وزیر فرهنگ و هنر بود اما همه کاره‌اش جباری بود. به هر حال برو از شاه بپرس که فعلاً مرده یا از پهلبد که همیشه مرده بود. یا از جباری که خوب می‌دونست چه‌طور پهلبد را در تور خودش گیر انداخته باشه.

ج ـ چه‌طور او جرئت می‌کرد برخلاف حرف شاه عمل کند؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ خوب، می‌کرد دیگه. خیلی‌ها کردند. راه داشت توی اون دستگاه عریض و طویل که کارها، این‌جور کارها، فقط به یک نفر متصل می‌شد، در بیست و چهار ساعت روز به‌اندازه‌ی کافی ساعت و دقیقه وجود ندارد که به همه‌ی این‌ها برسند، که همه‌چیز مرتب باشه. آن هم این چیزهای کوچک مثل ساختن فیلم. خیلی کارها بود که ضد حرف شاه انجام می‌گرفت. راه داره این کار. کارمند اداری درجه‌اول خیلی خوب می‌تونه همه کارها راکج و کوله بکنه.

کایه دو سینما، گُدار و دیگران

ج ـ می‌خواهم راجع به فیلم‌هایی که بعد از فیلم‌های شما ساخته شدند و به «موج نو» معرف شدند، بیشتر حرف بزنید.

گ ـ من ندیدم.

ج ـ آیا شما اصلاً به جریانی به‌عنوان «موج نو»ی سینمای ایران اعتقاد دارید؟

گ ـ باز هم گفتی؟ نه. من به «موج نو»ی فرانسه هم اعتقاد ندارم. وقتی که این‌ها آمدند، کلود اوتان لارا فیلم‌های خیلی خوب درست می‌کرد، رنه کلمان فیلم‌های درجه اول می‌ساخت. حتی هانری ورنوی که ارمنی هم بود می‌ساخت. همه‌ی این‌ها بودند. بعد این‌ها به «سینمای پاپا» فحش می‌دهند. بعد خودشون که خواستند درست بکنند مزخرف‌هایی هست که هست. بعد شابرول فیلم درست می‌کند همه می‌گن به‌به‌به. شابرول یک فیلم‌ساز درجه سوم هست در حد سینمای آمریکا. این همه آدم در سینمای آمریکا کار کردند، در سینمای آمریکا نه به‌عنوان قدرت خلاقه یک نفر اون پشت. دسته جمعی آدم‌های پراتیکی بودند. کمک می‌کردند، یکی درست از آب در می‌اومد.

ج ـ شما جریان ***کایه دو سینما*** را به‌عنوان یک تحول در سینمای فرانسه قبول ندارید؟

گ ـ نه. واضحه. تحول در کدام سمت؟ یک چیزهایی به وجود آورد. یک

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حرکت‌هایی. ولی ضد سینمایی بود که خیلی هم درست بود. واضحه که قبول ندارم.

ج ـ دوره‌ای که شما کار می‌کنید تقریباً همزمان است با دوره‌ی «موج نو»یی‌های فرانسه.

گ ـ این حرف، فقط حرف من هم نیست. بدبخت لیندزی آندرسون توی انگلستان چه‌قدر مقاله نوشت. کسی بهش اهمیت نمی‌داد. بعدش تونی ریچاردسون هم بود که از ایدز، مُرد. یک دستگاه وسیع و آماده و پدر مادر دار بود که این‌ها توانستند چند تا فیلم را لای آن بچپانند و بسازند.

ج ـ آندرسون هم تنها نیست. تونی ریچاردسون هست، کن لوچ هست.

گ ـ کن لوچ خیلی خوبه. کن لوچ ارتباطی با لیندزی آندرسون نداره. مال دوره‌ی بعدتره.

ج ـ به هر حال از نظر تقسیم‌بندی تاریخی سینمای انگلستان در یک دوره و در یک دسته قرار می‌گیرند.

گ ـ من به این تقسیم‌بندی کاری ندارم. سینما یک جریانی هست که داره پیش می‌ره. کن لوچ قدرت فیلم‌هاش به‌خاطر حساسیت رئالیستی‌اش هست و درک درست اجتماعی‌اش. این حساسیت رئالیستی حتی در فیلم‌های «ایلینگ کمدیز[1]» هم هست. یا فیلم‌های کارول رید. خود **مرد سوم** فوق‌العاده است. من **مرد سوم** را در زمره‌ی بهترین ده فیلم تاریخ سینما می‌گذارم. از لحاظ داکیومنتیشن هم باشد، فوق‌العاده است.

ج ـ داکیومنتیشن برای شما چه‌قدر مهم بود؟ چه‌قدر می‌خواستید در فیلم‌های داستانی‌تان به واقعیت نزدیک شوید؟

گ ـ من می‌خواستم تو خود واقعیت باشم. واقعیت همیشه یک سایه‌ای از خودش می‌اندازه. این هست که دید را سه بعدی می‌کند. واقعیت خالی به درد نمی‌خورد.

ج ـ تخیل تا چه اندازه برایتان مهم است؟

---

1. Ealing Comedies

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ تو گیر کلمات هستی. من به تو گفتم که هر چیزی یک سایه داره. بایستی واقعیت را با سایه‌اش تماشا بکنی، همین دیگه. حالا تو اسم این سایه را بگذار تخیل. باید به ذهن خودت اجازه بدی که تکون بخوره و به ذهنت اجازه بدی که به واقعیت نگاه بکنه. تمام شد دیگه. آن‌قدر توی قالب کلمه‌هایی که برایت ساخته‌اند گیر نکن.

ج ـ ***خشت و آینه*** تا چه حد متکی بر تخیل و ذهنیت شماست؟

گ ـ تو که تماشاچی هستی باید بگی چه‌قدر جنبه‌ی تخیلی داره. طبیعی است که همه‌اش از ذهن من بیرون می‌آد. بیرون اومد.

ج ـ در برخی صحنه‌ها سعی کردید مستند باشد.

گ ـ هیچ کجا سعی نکردم این یا اون باشم. خودم بودم و راحت فکر و کار می‌کردم. اصلاً این حرف معنی نداره.

ج ـ یک شیوه‌ی کار مستند در آن هست.

گ ـ یک شیوه هست. نفس کشیدن آدم‌ها را به شیوه و غیرشیوه تقسیم نکن.

ج ـ و این سبک برای اولین بار در سینمای ایران به‌کار گرفته می‌شود. تجربه‌های دیگری هم در ***خشت و آینه*** صورت می‌گیرد که در سینمای ایران آن دوره کاملاً تازگی دارد. مثل استفاده از دوربین روی دست، یا جامپ کات[1].

گ ـ من کاری به سینمای ایران ندارم و نداشته‌ام. این هم آن ایرانی که مال آنها بود که در آن گاهی آدم‌های درست هم کار می‌کردند و امیدوار بودند.

ج ـ در سکانس دادگستری، زمانی که ذکریا هاشمی بچه به‌بغل از اتاقی به اتاق دیگر می‌رود، از جامپ کات استفاده می‌کنید. چه شد که به‌فکر استفاده از این تمهید افتادید؟

گ ـ اسم این برای من جامپ کات نبود. می‌خواستم تعدد لحظه‌های این شکلی را نشان بدهم. جامپ کات که می‌گویی حاصل این خواست و نقشه‌ی

---

1. Jump cut

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

من بود نه این که جامپ کات به‌خاطر جامپ کات، به‌خاطر ادا در آوردن. این سرگشتگی‌ها، این تکرار بی‌حاصل باید به‌صورت شایسته‌ی خودش درمی‌آمد. تو اول اسم جامپ کات را می‌شناسی، بعد می‌آیی چیزهایی را مطابق با اون بخونی. من همچین کاری نمی‌خواستم بکنم، من... .

ج ـ به هر حال، کارتان آگاهانه بود.

گ ـ کار باید آگاهانه باشد. طبیعی است که آگاهانه بود ولی اسمش را من جامپ کات نمی‌گذاشتم. به‌دنبال فرم جامپ کات من نبودم. تو امروز می‌ری دادگستری، فردا می‌ری دادگستری، پس فردا می‌ری دادگستری... .

ج ـ و این را با استفاده از جامپ کات نشان می‌دهید و این چیزی بود که تازه در سینمای فرانسه‌ی آن زمان به‌وسیله «موج نو»یی‌ها و گُدار به وجود آمده بود. هدف من این است که دنبال این تأثیر پذیری هستم، هر چند ناخودآگاهانه باشد.

گ ـ تو ما را کُشتی با این که فکر کنی ما سرمشق برمی‌داشتیم. ***از قطره تا دریا*** دو سه سال پیش از گُدار و تروفو ساخته شده بود. اولین فیلم «موج نو» چه سالی بود؟ ***از نفس افتاده‌ی*** گُدار بود.

ج ـ فکر می‌کنم ***سرژ زیبا*** یا ***پسر عموهای*** شابرول باشد.

گ ـ این‌ها جامپ کات داشت؟

ج ـ نه. جامپ کات با گُدار می‌آد.

گ ـ می‌خوام بگم این فیلم ***از قطره تا دریای*** من قبل از این‌ها ساخته شد و مطلقاً از درون کارهای دکومانتری که قبلاً کار کرده بودم، یعنی نیوزریل‌هایی که می‌ساختم به وجود آمد. فیلمی که من در ۱۹۵۱ از آبادان ساختم، متأسفانه این فیلم از بین رفت برای این که بعد از کودتای ۲۸ مرداد نمی‌شد آن را به دولت ایران فروخت یا در ایران نمایش‌اش داد یا اصلاً درش آورد. فروختمش. تکه تکه کردم و فروختم به تلویزیون‌های خارجی.

ج ـ برگردیم به ***خشت و آینه***. بازیگرها را چگونه انتخاب کردید: تاجی احمدی، اکبر مشکین، ذکریا هاشمی؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ تلفن کردم به آقای فرخ غفاری و گفتم من یک سیاهی لشکر می‌خوام. گفت من کسی رو ندارم الا هم‌اینی که توی دفترم کار می‌کنه و اومد. هاشمی بود.

ج ـ هاشمی برای غفاری بازی کرده بود.
گ ـ فکر نمی‌کنم، تو کدوم فیلم؟

ج ـ توی ***شب قوزی***.
گ ـ هاشمی توی ***شب قوزی*** نیست.

ج ـ تاجی احمدی را چه‌طور انتخاب کردید؟
گ ـ تاجی احمدی را قبلاً توی فیلم ***دریا*** ازش استفاده کردم. زن فوق‌العاده‌ای بود. زنی که از کلفتی توی بیمارستان آمده بود بیرون و سواد پیدا کرده بود. خیلی متأسفم که مُرد.

ج ـ تئاتر هم بازی می‌کرد.
گ ـ و خیلی هم خوب.

ج ـ بازی‌اش را روی صحنه دیده بودید؟
گ ـ توی یکی از تئاترهایی که در لاله‌زار بود بازی می‌کرد که اسمش الان یادم نیست چی بود ولی خوب بازی می‌کرد. می‌فهمید که چه کار باید بکنه.

ج ـ چرا از فروغ در ***خشت و آینه*** استفاده نکردید؟
گ ـ فروغ در ***خشت و آینه*** هست.

ج ـ در نقش اون زن چادری، خیلی کوتاه.
گ ـ آره.

ج ـ منظورم اینه که چرا در رُل اصلی ازش استفاده نکردید.
گ ـ خوب، فروغ کارهای دیگه داشت. قبلاً رُل اصلی را در فیلم ***دریا*** برای من بازی کرده بود. این نقش هم بهش نمی‌خورد.

ج ـ به‌عنوان یک هنرمند تا چه‌اندازه تحت تأثیر شرایط سیاسی و اجتماعی زمانه‌ی خودتان بودید؟
گ ـ اگر کسی توی ایران زندگی می‌کنه تحت تأثیر شرایط سیاسی ـ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اجتماعی هست، حتی اگه نگه به یه ورش. منتهی واکنش او اینه که بگه به یه ورش. بعضی‌ها نمی‌گن به یه ورش. بعضی‌ها عوض این که بگن به یه ورش، هفت‌تیر در می‌آرن طرف رو می‌کشن. بعضی‌ها داد می‌زنن. بعضی‌ها می‌رن عرق می‌خورن یا هروئین می‌کشن یا مزخرف‌های طلسمی و تعویذی و آش کشکی می‌گن که اتفاقاً به فهم پرورش نکرده‌ی احمق‌ها بیشتر می‌خوره.

ج ـ می‌خواهم بدانم فاکتورهایی که باعث می‌شوند فیلمی مثل **خشت و آینه** در آن زمان ساخته بشه، چه فاکتورهایی‌اند؟

گ ـ یعنی چی چه فاکتورهایی؟ داری حس می‌کنی. داری نفس می‌کشی. این کتاب‌هایی که این‌جا توی این اتاق هست، صد برابرش توی جاهای دیگر هست. توی همین انگلیس. من اونا رو ندارم. تو هم اونا رو نخوندی. چرا تحت تأثیر قرار نگرفتی؟

ج ـ یک توهمی در ادبیات سینمایی ایران وجود دارد که... .

گ ـ من با اون‌ها ارتباطی نداشتم. من اصلاً بالا می‌آوردم وقتی اون‌ها را می‌خوندم. برای من شرم‌آور است که توی مملکتی که تا ششصد سال پیش ادبیاتش آن شکلی بوده، حالا حتی این قصه‌هایی که می‌نویسند یا شعرهایی که می‌گن و گفته‌اند. آخر چی بگم من به تو. تو شعر اخوان را می‌خونی، شعر فروغ را می‌خونی. بعد می‌ری شعر فلان جرتغوز را هم می‌خونی که ادعای فلان می‌کند. یارو می‌آد می‌گه من از وقتی که دنیا اومدم، می‌دونستم که مثل همینگوی می‌نویسم. این‌ها یکی دوتا نیستن. بسیار. ادای ادعا درمی‌آرن. طرز فکر راه گم کرده و همیشه راه گم کننده‌ی پرمدعا و رایج.

ج ـ شما قبلاً گفتید که در دهه‌های سی و چهل جامعه رو به پیشرفته و حرکت به‌سوی مدرنیزمه.

گ ـ کجا؟ به کی گفتم؟

ج ـ همین‌جا در ابتدای صبحت ما.

گ ـ خوب، جامعه همیشه در حال پیشرفت هست. کُند یا تند. کمر غول را نشکسته‌ام اگر این را دیده‌ام و گفته‌ام. یک چیز استثنایی نگفته‌ام.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ سوآل من این است که در همان دهه‌های حرکت جامعه به‌سمت مدرنیزم، سینمای ما یک سینمای عقب مانده است. چرا؟

گ ـ اولاً که همه‌ی این‌ها، همین وجود و پیدا شدن سینما و شروع به ساختن فیلم خودش یک قدمه به طرف مدرنیته و نو شدن. تو می‌خواهی همین که شروع می‌کنن به سینما ساختن، به فیلم ساختن، مثل هالیوود و چینه‌چیتا و فرانسه بسازن؟ زمینه می‌خواد. پرورش می‌خواد. رشد. یک قیاس کن میون ***عروس فراری*** و فیلم‌های کوشان با***کلوزآپ*** و ***زمانی برای مستی اسب‌ها***. بعد برای سوآل خودت، دفعه‌ی دیگه بهتر فکر کن. یا فکر کن، اصلاً. این یکی. دوم برای این که خر هستیم. برای این که توانایی فکر کردن و قضاوت را رشد نداده‌ایم، و توی اباطیل از عهد بوق تا مهملات خردسالانه‌ی مجله‌ها از آن «پرت پست پنج‌ریالی» تا ***سخن*** و افاضات چپ‌های طبری‌وار، ژدانف‌وار. الا فلان‌کس‌های مرده و زنده که حالا کار آلوده کردنشان کشیده به اون‌ور اقیانوس اطلس و به ساحل اقیانوس کبیر گیر کرده‌ایم. شده زبون ما. عادت کرده‌ایم

ج ـ به نظر شما ضعف تکنولوژی سینما تا چه حد از عوامل این عقب‌ماندگی است؟

گ ـ فقط تکنولوژی نیست. نبودن شعور کافی اصل کاری هست. وقتی تکنولوژی را می‌تونی بخری. هنرهای زیبا که بعدش شد وزارت فرهنگ و هنر، تمام دستگاه‌ها را خریده بود دیگه. یکی از این‌هایی که فیلم می‌ساختند، گفته بود که بله، کنسرسیوم شرکت نفت به آقای گلستان هلی‌کوپتر داده که عکس بگیره. اگر به ما هم هلی‌کوپتر بدن، ما هم فیلم خوب برمی‌داریم. انگار با هلی‌کوپتر که وسیله‌ی سفر ما بود، می‌شد فیلم ساخت، هر فیلمی را. انگار هلی‌کوپتر است که مطلب را می‌فهمد و پشت سر هم ردیف می‌کند. اتفاقاً در آن هلی‌کوپتری که از شرکت گرفته بودم برای دو ساعت پرواز روی خط لوله، در هلی‌کوپتر را باد کِند و برد و انداخت ته دره، و نزدیک بود آقای گلستان هم به بیرون مکیده شوند که جدشان گرفتشان و نگذاشت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ آیا واقعاً با داشتن هلی‌کوپتر می‌تونستند فیلم خوب بسازند؟

گ ـ سوآل همین است. مگر هلی‌کوپتر فیلم ورمی‌داشت. مگر پول فیلم ور می‌داشت.

ج ـ بنابراین قبول دارید که سینمای فارسی نسبت به جامعه‌ای که رو به پیشرفته، عقب مانده است. ولی در ادبیات و هنرهای دیگر این‌طور نیست. مثلاً در قصه‌نویسی، شعر و تئاتر حرکت‌های جدیدی صورت می‌گیرد.

گ ـ سینما هم نشون داده. حتماً سینما هم نشون داده.

ج ـ به هر حال، در مقایسه با ادبیات خیلی عقب مانده است.

گ ـ نه دیگه. تکه‌هایی از فیلم‌های کیارستمی بهتر از خیلی شعرها و مقاله‌هایی است که امروز در ***کلک*** یا ***بخارا*** چاپ می‌کنند.

ج ـ من در مورد سال‌های خیلی قبل‌تر حرف می‌زنم.

گ ـ آقاجان، تو راجع به این مسئله فکر نکرده‌ای. تو فقط داری سوآل می‌کنی. اگر فکر کرده بودی جواب سوآل‌هایت را پیدا می‌کردی.

ج ـ من جواب سوآلم را دارم. می‌خواهم نظر شما را بپرسم.

گ ـ جوابش چی هست؟

ج ـ این که علت‌های زیادی برای این عقب‌ماندگی می‌توان سراغ کرد. برای این که اندیشه‌ی سینمای خوب هنوز در جامعه وجود نداره. فیلم خوب نمایش داده نمی‌شه. فرهنگ و شعور سینمایی ضعیفه. این‌ها از دید منه. می‌خواهم بدانم از دید شما چه مشکلاتی بر سر راه پیشرفت سینمای ایران وجود داشته است. آیا مثلاً سانسور بوده؟ چون عده‌ای این عقب‌ماندگی را به‌گردن سانسور می‌اندازند.

گ ـ چه سانسوری بدتر از همین عقب‌ماندگی جامعه که روی کار هم می‌آید. تنها مرتبه‌ای که سانسور برای من مشکل پیش آورد زمانی بود که یک فیلم کوچکی راجع به تربیت کردن راننده‌ی دستگاه‌های نقلیه‌ی خیلی خیلی گنده در شرکت نفت می‌ساختم. مثلاً یک کامیونی شرکت نفت داشت که این‌قدر این گنده بود که یک آدم می‌شد از زیر چهار چرخش رد بشه. من این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلم را ساختم راجع به این وسایل و اولش یک بابایی از این‌ها که عروسک کاغذی می‌فروشند، بادبادک، فرفره، روسرش گذاشته بود داشت می‌رفت. آره این بابا داره بار می‌بره، ولی بار این اینه. ولی برای بار صنعتی که مطابق دنیای امروز هست، وسیله‌های دیگری لازمه. برای چنین دستگاه‌هایی باید آدم‌هایی باشند که بتونند برونند. به این سادگی و خیلی هم منطقی هست دیگه. این سانسور شد. گفتند این باعث تحقیر مملکت ما است که... چه ارتباطی به مملکت ما داره. هر جا این کار را می‌تونن بکنن. این تنها مورد سانسور بود. تمام چیزهایی که توی فیلم بود من تونستم در بیارم دیگه. در مورد سانسور ده تومن می‌دادی تمام فیلم می‌رفت.

یا این که برای گرفتن ویزای خروج می‌بایستی می‌رفتی کلانتری و کلانتری می‌گفت که بله این آدم می‌تونه بره بیرون. این تا سال‌های هفتاد میلادی بود. برای این که تو بروی به کلانتری و مهر بزنند رو درخواست تو، باید یک کاسب محل بیاد برای تو ضمانت بده. حالا من استودیوم اون‌جا با اون همه گردن کلفتی و دستگاه که یک دوربین میچل‌اش به‌غیر از عدسی‌هایش بیش از چهارصد هزار تومان آن روز و هفتاد هزار دلار آن روز قیمتش بود، باید بقال روبه‌روی‌مان را که تمام سرمایه‌اش همان تخمه و کشک و فلان بود برمی‌داشتم و می‌بردم کلانتری که ضمانت‌ام را بکند. خوب اون‌جاکه می‌رفتی یک مأموری بود که همچی که ما از در می‌رفتیم تو، کشوی میزش رو می‌کشید بیرون که ما اون ده تومان را بزاریم اون تو. این جوری بود. می‌خوام بگم سانسور که این همه درباره‌اش حرف می‌زنند، چرت و پرت بود دیگه. به این راحتی حل می‌شد. حالا هست که یارو اومده کتاب منو چاپ کرده، از من اجازه گرفته، بعد گفته مخالفت کردند با این قسمت‌هاش، پس من ورداشتم آنها را.

ج ـ این درسته که شما می‌توانستید با راضی کردن مأمور سانسور از سد آن بگذرید ولی این همیشه نبود و در برخی موارد این اتفاق نیفتاد.

گ ـ مثل کجا؟

ج ـ مثلاً در مورد همین *اسرارگنج درّهٔ جنّی*؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ گنج که سانسور نشد. وقتی نمایش دادند امیرعباس اوقاتش تلخ شد و گفت این چی‌چیه اجازه دادند این‌جا. امیرعباس مرد فوق‌العاده باهوش و حساب‌کننده و صاحب نفوذ و شاید هم صاحب نقشه‌های خاص و فوق‌العاده برای آینده بود.

ج ـ منظور من فقط این نوع سانسور نیست بلکه سانسور در شکل وسیع‌تر آن است. این که جلوی نمایش یک فیلم به هر حال گرفته شود.

گ ـ خوب، مگر توی آمریکا همین الان این جوری نیست. خیلی‌ها در رفتند. جوزف لوزی فرار کرد، در رفت. دالتون ترومبو، نویسنده‌ی درجه اول سناریوی اسپارتاکوس که با اسم قلابی سناریو می‌نوشت.

ج ـ شما درباره‌ی دوره‌ی مک‌کارتیسم صحبت می‌کنید.

گ ـ همیشه هست. مگه الان این جور نیست؟ مگه آمریکا الان این جور نیست؟

ج ـ پس به‌نظر شما سانسور نمی‌توانست دلیل عقب‌ماندگی سینمای ایران باشد.

گ ـ حتماً نمی‌توانست. فیلم‌های دکتر کوشان یا ***سه دیوانه*** را چون سانسور می‌کردند، در می‌آمد؟ این‌ها آزاد بودند. در واقع می‌تونی بگی چون سانسور نمی‌کردند این فیلم‌ها در می‌آمد و چون مقابلشان چیزی نبود. می‌شدند مایه‌ی عقب‌ماندگی. عقب‌ماندگی فرهنگی بود. فرهنگ خراب بود. آن یکی خانلری، مجله‌ی **سخن** را چاپ می‌کرد، اصلاً نمی‌خواست اسم نیما را بیاره. برای این که خودش را کاندید کرده بود که مهم‌ترین شاعر شناخته بشه. تو کافه فردوس، هدایت و صبحی و چوبک و نوشین و رحمت الهی برایش تره هم خرد نمی‌کردند و دستش می‌انداختند. اما او خودش را می‌خواست پیشاهنگ شعر نو بشناساند. با آن قطعه‌ی مطلقاً تکراری و پیش پا افتاده‌ی «عقاب» که به‌نظم در آورده بودش. احمق‌ها به‌امید اسم در مجله‌اش یا کار در دستگاهش به‌به چه‌چه بهش می‌گفتند. برای خاطر این که می‌خواست یک کاری بکنه بگن خانلری آورنده‌ی شعر نو است. اگر چه اصلاً همچین غلطی نکرده بود و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمی‌تونست از این حلواها بخوره. عقب‌ماندگی فکری بود عزیز من. مگر رمان‌ها و قصه‌هایی که می‌نوشتند، غیر از این بود؟

یارو وقتی می‌خواد مبارزه بکنه ضد چاه عمیق حرف می‌زنه و می‌گه دارن آب زمین رو می‌دزدن. این حرف شد؟ یا می‌گه این سد دز را که ساخته‌اند به‌خاطر اینه که تلمبه‌های کارخانه‌های اروپایی وارد بکنند. آبیاری و بالا بردن سطح زراعت گندم و نیشکر و همه این‌ها پشم؟

ج ـ در این دوره یک نوع مبارزه با مدرنیسم و در واقع یک نوع مقاومت در برابر مدرنیسم و فرهنگ مدرن در بخش‌هایی از جامعه جریان دارد.

گ ـ اسم این خریت است، مبارزه با مدرنیسم نیست. من نمی‌خواهم بگم که چون با مدرنیسم مخالفت می‌کردند جلو سینما را می‌گرفتند. نه.

ج ـ این که با فکر مدرن به هر شکلی مخالفت کنند.

گ ـ حالا تو چه نتیجه‌ای می‌خواهی از این حرف‌ها بگیری؟

ج ـ این بحث از این نظر اهمیت دارد که وقتی به فیلم‌های شما می‌رسیم، می‌بینیم که نسبت به فیلم‌های فارسی زمان خودش، بسیار مدرن‌اند؛ مثل داستان‌های شما. در حالی که جامعه داره به‌سرعت به‌سمت مدرن شدن می‌رود، یک عده عَلَم مخالفت با این حرکت مدرن را بلند می‌کنند. چرا؟

گ ـ من با آدم‌های احمق بدبخت کوچولوی آن مجله‌ی پرت پست پنج ریالی کاری ندارم، ولی یک آدم خیلی شرافتمند خیلی پاکدامن حسابی ورداشت نوشت که این قصه‌ها را انگار یک میمون نوشته. پیشتر هم گفتم. همه نوع‌اش هست دیگه. آدمی که بسیار آدم درستی بوده تا آن جا که من خبر داشتم، اشتباه فکر می‌کرد که این قصه‌های من ضد توده‌ای هست و اصلاً ملتفت نبود که این قصه‌ها ایده‌ی اساسی ترقی‌خواهی و حتی مارکسیسم است. فکر می‌کرد مخالف ایده‌ی مارکسیسم هست چون ژدانف این جوری گفته ـ به قبر پدر ژدانف ـ چون طبری این جوری گفته. من طبری را از نزدیک می‌شناختم. یکی از احمق‌ترین آدم‌هایی که من در عمرم بهش برخورد کردم احسان طبری بود. من با اون زندگی کردم. شش ماه در مازندران باهاش کار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کردم. بعد هم در روزنامه‌ی **رهبر**. اصلاً پرت پرت بود. ضعیف، هم در جسم، هم در فکر. در همه‌ی مقاله‌ها و رساله‌هاش از هر چیزی که می‌خواد بحث کنه می‌گه فعلاً این‌جا، جا کمه و فرصت تنگه و باید بعدها در این زمینه‌ها بحث کنیم. تو امروز داری حرف می‌زنی. کدام بعدها؟ بعدها؟ این بعدها بیش از پنجاه سال همچنان در جلویش بود و هیچ‌وقت برایش نیامد تا این که ***کژراهه*** را نوشت. آن‌چه می‌خواستی بعدها بگویی این بود؟ همین اسم «کژراهه» کلی بیان کننده‌ی رعونت و طنازی و بی‌مایگی است. نه پاک بود و نه... اون مقدار هوشی هم که داشت زده بود با کارهاش خراب کرده بود، نوکری منوچهر کلبادی و... تو که مازندرانی هستی باید این‌ها را بدونی.

ج ـ در مورد آگاهی و شناخت فلسفی‌اش و دانش مارکسیستی‌اش چه می‌گویید؟

گ ـ آخه چی می‌دونست؟

ج ـ این که به هر حال مسکو درس خوانده بود و فلسفه می‌دانست.

گ ـ اصلاً بعداً رفت مسکو درس خوند. در آن وقت که شهرت طبری ساخته شد، مربوط به قبل از سقوط مصدق بود. آدم خوش‌قیافه و بلندقدی بود که به‌قول خودشان فارسی را خوب می‌نوشت. ولی هنوز مسکو نرفته بود. بعد که این‌ها به روسیه رفتند، اون وقت رفت اون‌جا درس خوند. چه درسی؟ در چه جهتی؟ به‌رهنمایی کدام معلم؟ رئیس کل آن‌جا آن دبنگ برژنف بود که در کنفرانس هلسینکی برای دوربین‌های فیلم‌برداری، شانه به ابروی خود می‌زد و خراب شدن بنای شوروی در آخر در اثر رهبر بودن او بود. طبری آن جا بود و از آنها اطاعت می‌کرد که آخرش هم کتاب ***کژراهه*** را نوشت. آخه چی بود اون؟

ج ـ در مورد ***کژراهه*** ادعا شده که تحت شرایط خاصی در زندان و زیر فشار و شکنجه نوشته شده است.

گ ـ چه فشاری؟ نه. چرا کیانوری ننوشت. چرا مریم فیروز ننوشت. این حرف‌ها چیه. شکنجه‌اش دادند؟ بعد از شکنجه ورداشت اون حرف‌ها را

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوشت؟ این حرف‌ها چیه. با بچه که حرف نمی‌زنی. مسئله سر ***کژراهه*** نوشتن نیست. در تمام مدتی که بعد از انقلاب آمده بود تهرون مقاله‌هاش را نگاه کن که هروقت هرچی می‌خواد بگه می‌گه باشد برای بعد، فعلاً وقت و جا کمه این جا. بعد! این شد حرف. تو می‌گی من رهبرم، امروز باید رهبری کنی، امروز باید روشن بشن مردم. بعد یعنی چی؟ پیش از انقلاب هم نوشته‌هاش که چاپ شده هستند هنوز. وردار بخون. شعر هم می‌گفت. می‌گفت «از بر شاخ‌های خوش‌منظر ماه بس بی‌دریغ تابیده است». ماه از بالا می‌تابه نه از بغل. مگر ماه بر سر شاخ‌های بدمنظر نمی‌تابه؟ برای تابیدنش خوش‌منظر و بدمنظر انتخاب می‌کنه؟ دوجور می‌تابه؟ یکی بی‌دریغ یکی با دریغ؟ وقتی می‌تابه بر فقط شاخه‌های خوش‌منظر می‌تابه؟ بر شاخ بز و کرگدن هم می‌تابه. حالا همه این به کجای شعر و ادبیات و هنر کمک می‌کنه. بفرما! بگو، جواب بده. هم‌ولایتی تو هم بود. آن‌قدر گیر نکن. آن‌قدر گیر کرده نباشین. نقد نه یعنی گیر کردن. نقد اول برای فکر و حرف خودت. نقد نه یعنی بکسبات کردن، نه نشخوار کردن.

ج ـ به‌عنوان یک چهره‌ی تأثیرگذار روشنفکری در ایران... .

گ ـ کی می‌گه من چهره‌ام روشنفکره؟

ج ـ به‌عنوان کسی که چه در زمینه‌ی ادبیات و چه سینما تأثیرگذار بودید...

گ ـ چه تأثیری؟ من روی چه کسی تأثیر گذاشته‌ام؟ این حرف‌ها شکل چاخان دارد. اگر می‌توانستم من تأثیر بگذارم، همین چاخان نکردن و ضد چاخان بودن من باید تأثیر می‌گذاشت. گذاشت؟ نگذاشت.

ج ـ به هر حال چه بخواهید و چه نخواهید، از شما به‌عنوان یک چهره‌ی مؤثر در جریان روشنفکری ایران در دهه‌های سی و چهل اسم برده می‌شود.

گ ـ چه‌قدر آدم بدبخت است یا باید باشد که این حرف‌ها توکت‌اش برود و مغرور شود از آنها و بعد خودش بخواد از این چرت و پرت‌ها تأثیر بگیرد. من از سال‌های اول دهه‌ی بیست است که می‌نوشتم تا حالا که ۶۰ سال گذشته. هیچ هم ندیده‌ام که تأثیر داشته باشد.

ج ـ به نظر شما نسبت سینما و روشنفکری در ایران چگونه بود؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ ـ آخه یعنی چه. معنی این حرف چی هست. کدام روشنفکری؟ اگر در ایران جریان روشنفکری وجود داشت تو این سوآل را از من نمی‌پرسیدی. روشنفکرها کی‌ها بودند. چهار تا روشنفکر نام ببر.

ج ـ همان‌ها که در حلقه‌ی شما و در مجموعه‌ی شما بودند و با شما کار می‌کردند و هم‌فکر شما بودند.

گ ـ اصلاً هم‌فکر من نبودند. درسته که در یک مجموعه کار می‌کردیم.

ج ـ فروغ بود، اخوان ثالث بود، دریابندری بود، کریم امامی بود... .

گ ـ اخوان ثالث هم‌فکر من نبود. اخوان اصلاً دنبال سینما نبود. اخوان کارهای اداری‌اش را می‌کرد. کارهای مربوط به دوبله‌ی فیلم‌های مستند را. دریابندری کجاش روشنفکر بود. اگر بعد از انقلاب شده باشد، من نمی‌دانم. تا وقتی که او را شناختم، می‌دانستم که چیزی نمی‌داند. چه روشنفکری که برای خوشایند یک نفر آن همه مزخرف درباره‌ی رمان چوبک نوشت. من ایران نبوده‌ام. سی سال است. شاید در این مدت او رشد کرده و روشنفکر شده است. سابقاً، شاید سابقاً، دلش می‌خواسته باشد، اما اثری ازش ما ندیدیم. با همه‌ی علاقه و محبتی که من برای او داشته‌ام، چه در وقتی که حبس‌اش کرده بودند، چه وقتی که در دستگاه من کارمند بود و کاری نمی‌کرد و چه بعد که یک ترجمه را سه بار یا دو بار «گم» کرد تا به‌اسم مترجم آن کتاب زخم زده باشد. گفتن ندارد. فکرش کجا بود؟ در هر حال، هیچ کاری برای من در این مدت دو سالی که با من بود، یا نکرده یا من یادم نیست، که دلیل روشنفکری او باشد.

اما کریم امامی سالم بود و به‌اندازه‌ای که می‌توانست، می‌خواند و می‌فهمید. اگر فیلمی که می‌خواستم کریم امامی بسازد به خرابکاری آن مردک رئیس روابط عمومی کنسرسیوم برخورد نکرده بود، فیلم مستندی می‌شد به‌وسعت، و در درجه‌ی هنر، بالاتر از فیلم ***موج و مرجان و خارا***. هیچ شک ندارم که سینمای ایران یک کارگردان اصلی و اساسی خود را از دست داده است که فرصت به کریم امامی نرسید فیلم بسازد. بعد هم بهترین منتقد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سینمایی بود. نه فقط سینمایی، بلکه نقاشی و نقد نقاشی. من از این دو نفر مدت‌هاست که بی‌خبرم اما تفاوت آن دو خیلی بیش از این‌هاست. می‌گویند کریم امامی به من هم نیش زده است. من نیش بخور نیستم و نیش‌زن‌ها در من اثری ندارند اما نه این را خودم می‌دانم که او نیش زده باشد، و نه اگر زده باشد دلیلش را می‌توانم بدانم و نه به هر حال در من کاری خواهد بود و کوچک‌ترین سر سوزنی از آن‌چه از خوبی‌های او می‌دانم کم نمی‌کند. تو داری در ترازو وزن می‌کنی اگر موز و انار و انجیر را که خوب هستند در ترازو بگذاری یا اگر قلوه‌سنگ یا کود یا شاخ بز را هم در ترازو بگذاری نمی‌توانی در وزن کردن آنها روی حب و بغض خودت رفتار کنی و بگویی آن موز یا انار سه خروار وزن دارند و این قلوه‌سنگ یا کود یا شاخ بز دو مثقال. وزن کردن غیر از دوستی و دشمنی است، باید، باید، باید باشد. همین.

ج ـ به هر حال ایده‌ی تغییر سینما و ایجاد یک سینمای «غیرمتعارف» به‌تعبیر فرخ غفاری در میان شما مطرح بود.

گ ـ سینمای متعارف چی بود که غیرمتعارف‌اش این باشه. این‌ها همون‌هاست که غلط هست. همچین چیزهایی وجود نداشت. همان اصطلاح‌هایی که اشخاص را گول می‌زند و به راه کج می‌اندازند. بدجوری توی یک مشت کلمه و کلیشه‌ی مهر لاستیکی گیر کرده‌اید. فیلم نیست. فیلم‌ساز نیست، اما اصطلاح‌سازی و ادعای توانستن اصطلاح‌ساختن فراوان.

ج ـ آقای گلستان، تحلیل اجتماعی ـ سیاسی امروز شما از آن دوره چیست؟

گ ـ از آن دوره خیلی وقته که گذشته.

ج ـ آیا همچنان به تحلیلی که قبلاً داشتید معتقدید یا دیدتان تغییر کرده است؟

گ ـ اصلاً عوض نشده. حتماً تحلیل من در حد فکر آن وقتم و در حد فکر امروزم درست بوده، حتماً تحلیل من همان تحلیل است. هیچ هم گفتگو نداره. حالا که مرتیکه یلتسین اومده اون‌جا به قبر پدرش فلان کرده یا در فلان جا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلان‌طور شده چه ارتباطی به قضاوت درست، به من داره. چه ارتباطی داره که من فکرم را عوض بکنم. بعد از رحلت پیغمبر اسلام، بعد از قتل علی‌بن ابی‌طالب، یزید و معاویه شدند خلیفه. در دمشق بساط عیش و عشرت پهن کردند. تا ششصد و پنجاه سال بعد از هجرت هم، خلافت به دست عباسیان بود. خوب، این‌ها کجا دلیل کج بودن یا غلط بودن اسلام می‌شود؟ نه شراب خوری‌های شاه عباس، نه جنگیری‌های شاه سلطان حسین دلیل غلط بودن شیعه می‌شود، یا هوس‌بازی‌های پاپ‌ها دلیل فساد مسیحیت.

ج ـ یک نوع بدبینی نسبت به حرکت جامعه و سیاست‌های حکومت در میان هنرمندان و نویسندگان آن دوره وجود دارد. این بدبینی در شما تا چه حد بود؟

گ ـ تو چنان از «هنرمندان» و «نویسندگان» آن دوره حرف می‌زنی که انگار تمام بنای عالم به قدرت تفکر و مهندسی آنان ساخته شده بود. یک عده آدم که از حد نازک و قشر نازک شبه‌فکر پایین‌تر نمی‌رفتند و نرفتند و نمی‌توانستند بروند. حالا ادعا می‌شود که وجود برتری داشته‌اند؟ ادعا بشود. حوادث نشان داد که از آن بالاتر تا این پایین‌شان هیچ فکر و عمق و حس ارجمند درشان وجود نداشته. یک‌جور کاسب‌کارهای خرده‌پا بودند که تاب کوچک‌ترین تغییر هوا را نمی‌آوردند.

عده‌ای البته به حبس رفتند و شکنجه کشیدند اما زندانبان و شکنجه دهنده هم اگر پایش افتاده بود، خیلی‌هاشان می‌شدند. حالا قضیه وارونه شده و شده‌اند بیشترشان تریاکی و عرق خانگی خوردن و کور شدن و ترکیدن. هروئینی. شعرهای بی سروته گفتن و شاخ و شانه «ادبی» کشیدن. من می‌دانستم که از آن قماش نباید باشم. تکه‌ی آخر مقدمه‌ی کتاب ***گفته‌ها*** را بخوان. حوصله‌ی کتاب خواندن داری؟ کتاب هم که می‌خوانی درست بخوان. نه. در من هیچ وقت بدبینی نبود. خوشبینی الکی گاهی بود، اولش بود، اما واقعیت را می‌دیدم و آرزوهای خودم را داشتم و برای آنها تا آن جا که می‌شد می‌کوشیدم. پا به پای دیگران نمی‌رفتم. برایم هم کافی نیست که گروهی و گله‌ای با چیزی و کسی مخالف باشم یا با چیزی و کسی موافق باشم. در هیچ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کدام از دسته‌ها هم نرفتم از وقتی که دیدم در تنها دسته‌ای که باید رفت آن‌قدر آدم هجو و پرت وجود دارد که آلودگی می‌آورند، آدم را نجس می‌کنند. حالا که تصادفاً در این دنیاییم، دست کم دنیای پاک خودمان باشد. دنیای پیشرفت، دنیای نفاق و تنگ‌چشمی و حسد و نفهمیدن نیست. امکانات پیشرفت یک جامعه دست این نفاق‌ها نیست. امکانات پیشرفت یک جامعه این است که کار خودش را می‌کند. گاهی هم به‌شکل خیلی غیرمترقبه‌ای. انقلاب اون سال که پیش آمد، کار خودش را کرد. یعنی آن سیستم منعقد شده و به‌قول خودشان منسجم را که درست کرده بودند، از هم پاشاند. این حد پیشرفت اون دوره بود.

ج ـ چرا به این‌جا منجر شد؟

گ ـ خیلی منطقی، برای این که از پایه فساد بود.

ج ـ فساد در چی بود؟

گ ـ آدم‌های درجه اولی بودند که خیلی منطقی پیش می‌رفتند. یعنی کار درست می‌کردند. پله‌های اولیه را درست می‌کردند نه لکه‌گیری پشت بام طبقه بالا را. شاید هم شکل نهایی ساختمان را خودشان هم درست نمی‌دیدند. اما فعلاً که در کار ساختن شالوده‌ی اقتصادی بودند، یا از روی اراده، یا تصادفاً، به‌هر حال، درست می‌رفتند. وضعی که بانک مرکزی داشت. وضعی که عالیخانی توی وزارت اقتصاد درست کرده بود. حتماً این‌ها بهترین نوعش نبود و لیکن به طرف بهترین نوع داشتند نگاه می‌کردند. یگانه... حتی آموزگار، رضا امین، خردجو خیلی‌ها بودند.

ج ـ پس مشکل کجا بود؟

گ ـ مشکل عدم تجانس فکر منظم پسندیده با حرص حقه‌بازهایی است که می‌خوان دزدی بکنند. تفاوت فکری بین دستگاه هدایت با حاجت جامعه. از همه مهم‌تر، مانع رشد فکری جامعه شدن از راه منع آزادی است. این که نگذارند هر کس هر جور می‌تواند فکر کند و سوآل کند و هر کس هر جور که می‌تواند سبک سنگین کند برای خودش تا از این میان، رفته رفته، رشد فکری پیش بیاید و حس مسئولیت فردی به قوام برسد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ در این میان شاه چه‌قدر مقصر بود؟

گ ـ تقصیر شاه این بود که به امکانات موضعیِ خودش و کارهایی که می‌تونست بکنه، توجه کافی نکرد. روی یک سیستم خیلی ابلهانه، قدیم و کهنه و از سکه افتاده از یک طرف و از طرف دیگر غرور و شهوت تقلید از هر چه برق می‌زد و نو بود، کارهایی می‌خواست بکنه بی‌آن که جلوی کثافت‌کاری‌ها را بگیره. خواه کثافت‌کاری‌های پولی و اقتصادی، خواه کثافت‌کاری‌های فکری. جلوی این چیزها را نه فقط نمی‌گرفت بلکه توجیه هم می‌کرد. نمی‌تونست هم شاید بگیره. شاید نمی‌خواست بگیره. این‌ها. اشکالش سر این‌ها بود دیگه. این در حد دزدی. ولی در حد سیاست خارجی و موازنه درست کردن سعی می‌کرد کار خیلی مرتبی بکنه. اما آدم‌های جلو رونده در کشورهای دیگرِ ردیف ایران را هم قبول نداشت و دشمن و رقیب خودش می‌شمرد. طبیعی است که وقتی می‌خواست جلوی روسیه مقاومت بکنه، باید دوستی آمریکا را داشته باشه و طبیعی است که وقتی می‌خواد دوستی آمریکا را داشته باشه، یک مقداری به آمریکا امتیاز بده و درست هست که وقتی به آمریکا امتیاز می‌ده باید یه چیزی از شوروی برای مملکت بگیره و همه این کار را داشتند می‌کردند. و همین طور که به‌قول شیرازی‌ها دست پله کو پیش می‌رفتند، این کارها را می‌کردند. اشکال کار، خراب بودن سیستم رشد فکری اجتماع بود که هنوز هم هست و در آن دیسیپلین یعنی زور، نه تفکر شخصی هر آدم. نه تفکر مستقل هر آدم. در حد روزبه‌روز این وضع برای شاه به‌صرفه‌اش بود. به‌صرفه‌ی شخصی‌اش. او صلاح و صرفه‌ی مملکت را در صلاح و صرفه‌ی خودش می‌دید. با صلاح و صرفه‌ی خودش ادغام کرده بود. اشکال در همین جا بود. نیروهایی در جامعه نه مانده بود و نه رشد می‌کرد که در این گیرودار کمک بکند، مهار بکند، هل بدهد، جلو بگیرد. عیب هر حکومت فردی همین است. یک تک‌نفر نباید به‌جای همه و برای همه فکر کند و تصمیم بگیرد.

در این میان بزدلی، موش‌مرده بودن، فرصت‌طلبی آدم‌هایی که سر کار آورده بودنشان کار را خراب‌تر می‌کرد. هر وقت هم یکی‌شان حرف می‌زد و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کاری می‌کرد که حتی به‌صلاح آینده خود شاه هم می‌شد باشد، بیرونش می‌کردند. همه میدان را جارو کرده بودند. تنها راهی که باز مانده بود مخالفت بود. مخالفت از شفاهی و بی‌بته و چرند گفتن‌های بی‌سر و ته که نه‌فقط خطر نداشته‌اند برای دستگاه بلکه اسفنج مکنده‌ی جرثومه‌های اقدام مثبت آینده هم می‌شدند. از این‌ها تا کوشش به اقدام‌های منسجم. هنوز که هنوز هست میراث مزخرف نوشتن و مزخرف گفتن مانع رشد سالم فکر است. در حد این قصدی که تو می‌گویی داری هنوز که هنوز است، مزخرف نوشته می‌شود راجع به آدم‌هایی که به‌کلی پرت بوده‌اند. در حد همین کارهای به‌اصطلاح فکری یا هنری. همین الان فرض کن که من می‌گم که فلان آدم مزخرف می‌گه، یا شعرش معره یا نقاشی‌اش صورتکه یا فیلمش مزخرفه یا قصه‌اش به‌درد عمه‌اش می‌خوره. تو خود به خود و از روی رسم گوش نمی‌کنی. می‌گی این داره دشمنیِ خصوصی می‌کنه.

هیچکاک و آغاباجی

ج ـ چرا این سال‌ها گفتگو نکردید و چرا اصلاً از گفتگو پرهیز می‌کنید.

گ ـ گفتگو با کی؟ پاشم بروم بیرون وسط میدون بگم کی چه سوآلی داره؟ من کی‌ام که چنین وضعی برای خودم درست کنم. اون‌هایی که گفتیم چه شد؟ من هرگز لباس چاخان‌بازی و دار و دسته راه انداختن و تخته پوست پهن کردن و هو زدن حتی به‌صورت «آگاهانه» و «آگاه‌بازی» را قبول نداشتم. قبول نداشتم که اثر داشته باشه. همه‌ی این‌هایی هم که از این راه رفته‌اند توفیقی در کارشان نبوده. قصدشان هم نبوده. قصدشان بیشتر شهرت بوده که شاید گیرشان آمده باشد. اصلاح با این اباطیل پیش نمی‌آید. وقتی می‌خواهی مصاحبه کنی باید درِ خانه را باز بگذاری که آقا من می‌خوام مصاحبه کنم؛ سرکار تشریف بیاورید که من می‌خوام مصاحبه کنم یا هر کس می‌خواد مصاحبه بکنه، بیاد مصاحبه کنه. اون وقت من هم وقت نداشته باشم کارهای خودمو بکنم. من تعهد ندارم به هر کسی که سوآل می‌کند جواب بدم. تو اتفاقاً آمدی یواش یواش من گیر افتادم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ به من گفته بودند که تو نمی‌توانی با آقای گلستان مصاحبه کنی؟
گ ـ راست گفتند.

ج ـ گفتند سراغش نرو. چون اخلاقش تنده، پرخاش‌گره، هتاکه و خودش را از جامعه‌ی ایرانی جدا کرده.
گ ـ هتاکم؟ به کی فحش دادم؟ از ایرونی‌ها جدا کردم؟ اینایی که این جا هستن ایرونی هستند؟ من قبل از این که ایرونی باشم آدم هستم.

ج ـ چه‌قدر ایرونی هستید؟
گ ـ ترازو برای این کار وجود نداره.

ج ـ این که با نویسنده‌های ایرانی ارتباط ندارید.
گ ـ واضحه که نمی‌خوام داشته باشم. به‌خاطر این که خیلی‌هاشون را نویسنده نمی‌دونم. دو تا آدم هستند که هیچ کس ازشون حرف نمی‌زنه. یکی ذکریا هاشمی است. کتاب ***طوطی***‌اش فوق‌العاده هست. کسی اصلاً نمی‌فهمه. می‌گن آقا ولم کن، این همش راجع به فاحشه‌خونه نوشته. اصلاً نمی‌فهمند که پشت این واقعه، چه دنیایی داره می‌چرخه.

ج ـ آیا بعد از ***طوطی*** هم چیزی نوشته؟
گ ـ آره. ***سه قاپ*** رو نوشته.

ج ـ ***سه قاپ*** که چاپ نشد.
گ ـ نشده؟ ولی من خونده‌ام. بعد خاطراتش را نوشته از جبهه‌ی جنگ عراق و ایران که برای فیلم‌برداری می‌ره اون‌جا که فوق‌العاده است[1]. آن یکی هم اسمش یادم رفت. یک کتابی نوشته به‌اسم ***هیچکاک و آغاباجی*** که فوق‌العاده است از لحاظ شکل نوشتن.

ج ـ از نویسنده‌های نسل جدید چیزی خواندید؟
گ ـ مثلاً کی‌ها؟

---

۱. خاطرات ذکریا هاشمی از جنگ، چندی بعد از این گفتگو با عنوان «چشم باز، گوش باز» در آلمان منتشر شد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ بیژن نجدی مثلاً.
گ ـ چی نوشته؟

ج ـ بیشتر داستان کوتاه نوشته. دو تا مجموعه قصه ازش خوندم، ***دوباره از همان خیابان‌ها*** و ***یوزپلنگانی که با من دویده‌اند***. فوق‌العاده‌اند.
گ ـ اینو خوندم.

ج ـ چه‌طور بود؟
گ ـ خوب بود.

ج ـ البته جوانمرگ شد. خیلی زود مُرد.
گ ـ چرا مُرد؟

ج ـ علتش را نمی‌دانم.
گ ـ خوب، این خودش یک وضع بد. وقتی که کسی ذوق داره و کار کرد، می‌میره، ما فقط می‌گوییم خوب دیگه، مُرد. خدا رحمتش کنه. بهتر که مُرد. چون خیال ما رو از این که کارش ما را از حسد دق‌مرگ کنه، آسوده کرد. بله؟ خوب، چی داشتیم می‌گفتیم؟

ج ـ داشتم می‌گفتم که به من می‌گفتند نروید سراغ آقای گلستان.
گ ـ پس چرا اومدی؟ یا من ابله چرا قبول کردم که بیایی؟ آره. یارو اومد به من گفت که این می‌خواد دکترای سینما بگیره. من اصلاً خنده‌ام گرفت. بعد هیچ‌چی. اومدی. دیدم رفیقات عکس می‌خواد بگیره. قبلاً هم گفته بودم به تو عکس بی‌عکس. دو تا اختیار دارم. یکی این که بگم هر کار می‌خواهید بکنید، بکنید. از ماتحت من هم عکس بگیرید. یا این که بگم از خونه‌ام پاشین برین بیرون. خوب این بی‌تربیتیه. اگر هتاک بودم این کار را می‌کردم. ولی نیستم. دیدی که هتاک نبودم. بعد هم که می‌خوان برن، یک ست[1] معین دارن که آقا این بابا توی قصرش نشسته. حالا چی؟ رشوه گرفتم؟ کسی به من پولی داده؟ جاکشی کردم؟ جاسوسی کردم؟ دزدی کردم؟ اگر این جوره، این‌ها را در بیار.

1. Set

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یک مقدار کارهایی که کردم، کارهای خیلی مرتب روزگار بوده و توی ایـرون هم هر چی کار کردم، خرج سینما کردم، خرج چیزهایی که هیچ کس نمی‌تونه انگشت روش بزاره بگه این بد بود. یا این از فلان کس طرفداری کرده، یـا از فلان کس فلان کرده، خوب خیلی کار درستی کردم اگر کردم. می‌گه آقا به من هم بده. من هم این کار را می‌خوام بکنم. به من چه مربوطه می‌خوای این کار را بکنی. یه وقتی می‌خواستم این کار را بکنم، این کار را هم کردم. اون آقای فعلاً مرحوم که همین طور فحش می‌داد به من، خوب، بدهد. کاشکی عوض این که فحش بده به من، می‌رفت راجع به نقطه‌گذاری فکر بکنه، بعد کتاب بنویسه. این کار را نمی‌کرد. اون می‌خواست پول برای هروئین‌اش در بیاره، می‌نوشت که ویرگول را جایی بگذارید که موقعی که دارید می‌خونید، نفس‌تون می‌خواد تنگ بشه، جای ویرگول اون جـاست. هـیچ کس هـم تـو مـملکت نـیست کـه به‌اندازه‌ی کافی شعور داشته باشه و بگه آقا ویرگول چه ربطی به نفس کشیدن داره. یعنی چی؟ قبلاً که تو نوشته‌های فارسی ویرگول نبود، نفس نمی‌کشیدند و اینا که توی نوشته‌هاشون هی ویرگول می‌ذارن، نفس تنگی دارن؟ آخه چی می‌گی، یا اون کتاب مرتیکه را بدزدی بگویی که این خیلی فارسی‌اش بد بود، من اینو خواستم درست بکنم و چون اصلش را گیر نیاوردم، از همین استفاده کردم و بازنویسی کردم. این حرف یعنی چی؟ یک کسی رفته یه کتاب ترجمه کرده. تو که می‌گی این بده، تو چه می‌دونی که این بد ترجمه کرده اگر اصلش را نداری. شاید غلط ترجمه کرده، چی را می‌خواهی بهتر بـنویسی. اون وقت شعر می‌خواد بگه. می‌گه من کلاسیک را خیلی خوب می‌دونم. در حالی که از کلاسیک گفتن فقط «که از» را «کز» گفتن بلد شده. نمی‌فهمه که شاعر کلاسیک در تنگنای قافیه یا وزن عروضی بوده که «که از» را «کز» نوشته. بـعدش هـم می‌شن شاعر آزادی‌خواه. یکی از این‌ها اومد پهلوی من کار کنه، گفتم من کار ندارم. واقعاً هم کار نداشتم. سه مرتبه هم آمد. سه مـرتبه هـم مـن گـفتم کـار ندارم. کار نداشتم دیگه. چـی کـار کـنم؟ بـنگاه خـیریه کـه نـداشـتم. بـدشون می‌اومد. لج می‌کردند. خوب بیاد، بکنند. تمام ادعاها همراه با فحش‌ها، همه، به‌دست زمانه و تداوم فهم یا نفهمی مردم سپرده می‌شه. این دو تا هم لزوماً پا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌پای هم نیستند. هر کس داره کاری می‌کنه، زیر هل دادن‌های روزگار خودش می‌کنه. همان روزگار هم تکلیف ارزش و کارایی کارها را معین می‌کنه. کارایی و ارزش هم نه یعنی شهرت امروز یا به‌به چه‌چه هر کس که می‌خواد صدایی از خودش در بیاره. یکی از این‌ها یک روز اومده بود یه دوربین عکاسی انداخته بود گردنش. آمده بودکه من عکاسم می‌خوام عکس بگیرم. شما مرا استخدام کنید برای عکاسی.

ج ـ منظورتون شاملوست؟

گ ـ ول کن بابا.

ج ـ گویا رابطه‌اش با فروغ بد نبود. به نظر شما آیا فروغ هیچ تحت تأثیرش هم بود؟

گ ـ تحت تأثیر کی؟ شاملو؟ تحت تأثیر چی‌اش بود؟ فروغ با اون درجه هوش و فعالیت‌اش تحت تأثیر آدم‌های اسفنجی نمی‌رفت. فروغ در سال ۱۳۴۰ نبود که در مصاحبه‌اش گفته بود او تمام شده؟ شما که نمی‌شناسید. شما دو تا شعرشان را که در یک فرم هست مقایسه کن. مثلاً علی کوچیکه فروغ را مقایسه کن با اون شعر خونه دیبا عروسی بود مال شاملو. اصلاً ببین چه‌قدر دنیاها فرق می‌کنه.

ج ـ کاملاً متفاوت‌اند. ولی منظور من تأثیر فرهنگی است. از نظر فضای فکری و فرهنگی آن دوره.

گ ـ فروغ گفته بود او تموم شده، من دیگه کاری به شعرش ندارم. دیگه چه حرفی؟ نادرپور هم می‌گفت فروغ تحت تأثیر او بوده است و حتی در کتاب شعر خودش به‌عنوان دلیل عکس فروغ را داده بود چاپ کنند، و تا آخر عمر همین‌طور لک و لک... هر کی هم شعر نمی‌فهمه می‌گه، مثل اون مرتیکه که در تگزاس استاد فارسی شده، برای این که ثابت بکنه که نادرپور خیلی خوب شعر می‌گه، شعری را که نادرپور راجع به سهراب گفت، برای من فرستاده بود. خوب، احمق نمی‌دونه که این شعر، شعر خود سهراب هست که به‌قول قدیم ایرانی‌ها، نادرپور تضمین کرده این شعر را. تمام سطرهای شعر سهراب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را آورده توی شعر خودش گذاشته بهیاد سهراب. اون وقت مرتیکه استاد دانشگاه هم هست، تصدیق هم می‌ده به آقای دیگری که دکترش بکنه و پشت سرش بایسته و فعلاً بگه به‌به‌به. بعد هم خدا کریمه. وقتی هم نشان بدهی که این بیچاره سواد فارسی ندارد خطش را می‌فرستد برای آقایی که می‌گوید متخصص خط‌شناسی هستم تا او بگوید نخیر، ایشان خطشان خیلی هم خوب هست. صحبت خط نیست. انحنای عین و نون را با مطلبی که باید بگویند و نمی‌دانند که بگویند، عوضی و جای هم می‌گیرند. مثل آن استاد کمبریج که «ساز» را «هارمونیکا» یعنی سازدهنی ترجمه کرده بود در شعر حافظ. یا این یکی که «مزه» را به‌معنای مزه‌ی عرق‌خوری، چیزی در ردیف لوبیا پخته در دکان هامبارسوم ترجمه کرده بود. «سگ ماهی هفتم» هم فقط در آب‌های خاک ایران شنا نمی‌کند. حضرت فرموده: «خریت نه تنها علف خوردن است». مسئله این شکلی هست. دنیای مسخره این جوری هست. این‌ها هتاکی نیست. تو اگر فرض کن قدت یک متر و شصت باشه، من بگم این آدم قدش بلند نیست. خوب این فحش می‌شه به تو؟ یا بگم این یک متر و نوده، خوب بد گفته‌ام، هتاکی؟ هتاکی کردن یعنی واقعیت را گفتن؟ آدم مؤدب یعنی آدم دروغگو؟ یعنی چی این حرف‌ها. تو تا وقتی که توی انگلیس هستی، تا وقتی که ویزات تموم نشده و بیرونت نکردند، واقعاً سعی کن استفاده کنی.

ج ـ من نظر برخی از ایرانی‌های این‌جا را درباره‌ی شما گفتم.

گ ـ «برخی از ایرانی‌های این‌جا»! جلّ‌الخاق. مگر تو با همه‌شان رابطه داری که «نظر برخی‌شان» را میدونی؟ اون «برخی» دیگه گنگ و لال‌اند یا نظر خوب دارند یا تو نمی‌شناسی؟ ولی «این‌جا» ــ می‌خوام مثل تو حرف زده باشم ــ این‌جا، کجا؟ یعنی لندن؟ که من توش نیستم. من در لندن با سه چهار نفر فقط ربط دارم که به هم تلفن می‌کنیم. بقیه هم، یا درواقع همه، آزادند که هرجوری دلشون می‌خواد منو برای خودشون تصور و تعریف کنن. تقسیم‌بندی هوش هم ایرانی و غیرایرانی نداره. این‌جا و اون‌جا هم نداریم. تو مگر بنگاه گالوپ و دستگاه آمارگیری از عقاید داری؟ تو با چند تا ایرانی و چه‌جور ایرانی‌هایی در تماسی که نظرشان را بگویی. اصلاً ۹۹٪ ایرانی‌ها حتی آنها که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در لندن هستند، شاید به‌خصوص آنها که در لندن هستند، به این دنیاها تماسی ندارند که نظری داشته باشند و تو هم با آنها تماس نداری که نظرشان را داشته باشی. یک عده کوله‌بار حقیر و پاره‌ی خودشان را یا با میل یا از فشار همراه خودشان کشانده‌اند و آورده‌اند این‌جا. همین.

ج ـ به هر حال قضاوت می‌کنند. اگر چه ممکن است بسیاری از این قضاوت‌ها ناآگاهانه و یا مغرضانه و از روی بخل و حسد باشد. با همه‌ی این‌ها سوآل من این است که چه‌طور شد جواب پرسش‌های آقای میلانی را داده‌اید؟

گ ـ تفاوت روحیه‌ی اشخاص هم هست. این آقای میلانی، من نمی‌شناختمش. نه اسمش را شنیده بودم، نه می‌دونستم کی هست. یک شب تلفن زنگ زد. گفت سلام عرض می‌کنم. گفتم سرکار؟ گفت اسم من میلانی است. گفتم: بفرمایید. گفت: من یک کتابی نوشته‌ام، می‌خواستم قبل از این که من کتاب را در بیارم شما بخونید. گفتم من که شما را نمی‌شناسم، من چه می‌دونم چی نوشتید؟ گفت این کتاب راجع به امیرعباس هویداست. می‌خواهم نظرتون را راجع به آن بدید. به‌خصوص چند تیکه‌اش مربوط به شما می‌شه. گفتم از کجا اسم منو پیدا کردید. گفت آقا اختیار دارید. به هر حال آقای فلان و آقای فلان، فریدون هویدا هم یکی‌اش بود، گفتند به شما مراجعه کنم و شما این کار را می‌کنید و من از طرف اون‌ها هم خواهش می‌کنم که شما این کار را بکنید. گفتم خوب، بفرست و کتابش را فرستاد. نشستم براش تمام ایرادهایش را نوشتم. گفتم که من در این کتاب آن چیزی را که در مورد خودم هست راجع بهش حرف نمی‌زنم. راجع به چیزهای دیگه اگر بدونم حرف می‌زنم. جواب آمد که آن مسئله‌ی به‌خصوصی که شما اصلاً نخواستید حرف بزنید فراموش نفرمایید که این را فریدون هویدا به من گفت. می‌خواستم ببینم این‌طور هست یا این‌طور نیست. من هم نوشتم اگر فریدون هویدا به شما گفته طبیعی است که نمی‌آد ضد برادرش حرف بزنه. اگر گفته، خوب گفته دیگه. به این ترتیب بعدش با هم آشنا شدیم. تلفن می‌کنه، من هم تلفن‌اش را جواب می‌دم. بسیار آدم جستجوگر، دقیق و مرتبی است. بعد چند وقت دیگه، گفت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یک مقاله می‌خواهم راجع به شما بنویسم. گفتم به من هیچ مربوط نیست. هر کس می‌خواد هر چی بنویسه، بنویسه. گفت نه، من می‌خوام شما بخونید این مقاله را. گفتم من نمی‌خونم این مقاله را تا وقتی که اگر چاپ شد، چاپ شده‌اش را بخوانم. اگر راجع به خودم هست، هیچ اظهار عقیده نمی‌کنم حداکثر ممکنه کنجکاوی پیدا بکنم چاپ شده‌اش را بخوانم. کنجکاوی داشته باشم که ببینم شما راجع به من چی می‌گید. گفت به هر حال برای شما می‌فرستم. در این فاصله چندین کتاب و مقاله و نقد برای من فرستاده بود و من هم براش کتاب فرستاده بودم. این مقاله اومد من دیدم یک چیزهای هست که درست نیست ولی من بهش گفته بودم که راجع به آن اظهار عقیده نمی‌کنم. اظهار عقیده هم نکردم. چیزهایی بود که پیدا بود که چرا این مقاله را نوشته. من راجع به خودم، خودم حرف می‌زنم. چیزهایی که نوشتم یا کارهایی که کردم برای رضایت خودم کردم. اگر این اثر بکنه در اشخاص، بگذار کار اثر بکنه. چی کار به من دارن؟ وقتی می‌رم خلا چند مرتبه باد در می‌کنم یا وقتی نمی‌رم چند مرتبه. این چه ارتباط داره به فیلمی که ساختم یا قصه‌ای که می‌خواهم بنویسم. خیلی کارها می‌تونم بکنم که هیچ کدومشان را نمی‌کنم. و همین‌طور دارم کارهای دیگری می‌کنم. همین الان که دارم با تو حرف می‌زنم، دو ماه است که بیمه‌ی اتومبیل‌ام تموم شده و نمی‌تونم اتومبیل برونم. چون جرمه این‌جا. بایست یک کاغذ بنویسم برای بیمه که این جور و اون جور. وقت نبوده. تلفن هم کرده‌اند، فرم را هم فرستادن، فرم‌اش غلطه. من اونو قبول نمی‌تونم بکنم. می‌تونم بنشینم اونو تمام بکنم که وقتی بخوام برم جایی، سوار اتومبیل‌ام بشم برم.

ج ـ به هر حال امیدوار بودید که کارهایتان تأثیر بگذاره. فکر می‌کنید گذاشته؟

گ ـ یکبار هم بهت گفتم محمدبن عبدالله صلعم، قرآن را ۱۴۰۰ سال پیش آورده. وقتی که نزدیک رحلتش بود در روز حجةالوداع، گفت این پسر عم اکرم من بعد از من جانشین من است. فلان فلان شده‌ها حرفش را عملاً قبول نکردند. این جوریه. هیچ ارتباطی به اهمیت حرف نداره، فرض کن که من

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لامذهب ولی هر وقت که توی قرآن می‌رسم به جمله‌ی «فاخلع نعلیک و...» اصلاً می‌پاشم از هم. انگار خودم دارم می‌شنوم که در وادی مقدس طویٰ هستم. که البته الان پنج شش هزار سال بعد از آن زمان است و من در ولایت ساسکس انگلستان اطراق کرده‌ام که پنج شش هزار کیلومتری هم از طویٰ و از وادی طویٰ دور است. وادی طویٰ باید در قلب آدم باشد. اون جوری‌ها هم که فکر می‌کنی نیست. هر حرفی اثر نمی‌کنه. این همه ما حرف زدیم. امکان درکش نبود. تو متعلق به یک جامعه‌ی بسته‌ای هستی. اگر برمی‌گردی ایرون تو باید یک معیار از این‌جا همراه خودت ببری تا اون‌جا را بتونی بهتر بشناسی. با اون‌جا تطبیق بکنی، سنتزش را برای خودت بگیری و وقتی از اون‌جا آمدی بایستی یک چیزی با خودت آورده باشی که بتونی این‌جا را بشناسی. اگه هر دو این‌ها بلنگه، این‌جا باشی می‌شی یارشاطر، اون‌جا باشی می‌شی ریز قوله‌هایی که سر نخشون دست همون یارشاطره، اما تقیه می‌کنن که در دستگاه حاکمه بتونن دلالی برای هر طرف بکنن. به کلی ابله پرت. چاخان. در حد دیگه می‌شی اون بابا که طفلک خیلی هم کار می‌کنه، شاید هم پاک‌تر از بقیه‌شان هم باشه. اونی که مجله‌ی ***بخارا*** را در می‌آره. علی دهباشی.

چوبک دوست من می‌گفت دلم می‌خواهد خطی از حافظ داشته باشم. دست‌خطی از حافظ داشته باشم. بهش گفتم خوب، این همه شعرش را داری. گفت ولی دلم می‌خواد به‌خط خودش شعرش را داشتم. بعضی‌هاش خیلی درهم برهمه. ولی خطش زنده بود اگر که بود. گفتم شعر که زنده است. اونی که تو درک می‌کنی و می‌فهمی همونه. همون پایه‌ای که اون ریخته تو نگاه کن، اشخاص مختلفی به‌قول خودشون تصحیح کردند. مثل این ابله رفیق تو خانلر خان که برداشته نوشته این نسخه بهتر از آن یکی نسخه است، چون نزدیک‌تر به تاریخ مرگ حافظه. یعنی چه. همین الان یک کتاب ده جور حروف‌چینی می‌شه، هر کدام یک جور غلط توش هست. گفتم این شعرها گفته شد و رفته. تو چه می‌دونی که خود این آدم چه‌جور آدمی بود. اصل کار این شعرهاش است دیگه. نه خط یا حتی خودش. فراموش نکن که این آدم همیشه شراب می‌خورده. آن موقع سبزی را نمی‌شستند. نه پرمنگنات بوده، نه کلرین بوده،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هیچی نبوده که سبزی را ضدعفونی کنند و با کود هم کشت می‌کردند. شیمیایی هم نبوده. و وقتی که می‌خوردی، حتماً شکم پر از کرم و پارازیت و از این حرف‌ها می‌شده. مسواک و خمیردندان هم نبوده که دندونشو بشوره. در نتیجه دندونش زرد هم بوده. در نتیجه دهنش هم بو می‌داده. تکون هم نمی‌خورده. همه‌اش نشسته بوده اون گوشه، شراب هم می‌خورده، شکمش هم باد کرده بوده. آخه این آدم به چه درد تو می‌خوره. آخه چی می‌گی تو. اندیشه‌ها و افکارش مهمه. اون هم حتی توی غزل‌هاش پس و پیش می‌ره. یکی از سه چهار تا شاعر واقعی زبان فارسی هم هست. هیچ گفتگو نداره. و وقتی هم آن شعرهای اصلی‌اش را می‌خونی، توی این اصلاً ماتت می‌بره که این چه جوری این دید را داشته. حالا، اگه تو باهاش بودی، فکر می‌کردی او با اون قیافه و حال و شاید هم بو می‌تونست برات جالب باشه؟ چوبک خیلی مرد خوبی بود.

ج ـ زیاد می‌دیدیدنش؟

گ ـ از وقتی که این خونه اومدم نه. رفته بود و برنگشت به انگلیس. اما وقتی لندن بودم و اون هم این جا زندگی می‌کرد پهلوی من زیاد می‌اومد. و وقتی به آمریکا رفت هفته‌ای دو سه مرتبه‌ای برای دیدنش رفتم. سال ۱۹۹۴ من رفتم و یک ماه و نیمی نزدیک سانفراسیسکو بودم و هفته‌ای دو سه مرتبه با قطار می‌رفتم دیدنش. قدسی زنش هم با اتوموبیلشون می‌اومد ایستگاه جلوی من. می‌رفتم خونه‌اش. چوبک را از زمان‌های قدیم از شیراز می‌شناختم. تهرون که آمدم از سال ۱۳۲۱ که با هدایت آشنا شدم و می‌رفتم کافه فردوس. اون جا هم با چوبک آشنا شدم و با هم رفیق شدیم. زیاد. سال ۱۳۲۵ که از مازندران برگشتم یک خانه در خیابان کاخ گرفتم، و توی همون ساختمان برای چوبک هم خانه پیدا کردم. همسایه روبه‌روی من بود. یک حیاط بین ما فاصله بود. وقتی رفتم آبادان اون نیومد. از اون جا براش کاغذ می‌فرستادم. وقتی چهار سال بعدش اومدم تهرون گفت که من یک زمین خریده‌ام در دروس. بیا بریم نشونت بدم. با هم رفتیم. گفت تو هم بیا این جا زمین بخر. همون فرداش رفتم یه زمینی پیدا کردم و خریدم و شروع کردم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌ساختن خانه. چوبک هم همان موقع شروع کرد. چوبک روز ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شروع کرد به‌ساختن خونه. من هم چهارم آبان شروع کردم. خونه چوبک زودتر تمام شد. دیگه هیچی همدیگر را می‌دیدیم.

ج ـ تا کی؟

گ ـ تا وقتی که مُرد. در این وسط یک سفر رفت آمریکا. آمد پاریس. من پاریس بودم.

ج ـ کی رفت ماندگار شد؟

گ ـ بعد از من رفت. من سال ۱۹۶۷ از ایران آمدم بیرون. دوباره سال هفتاد برگشتم و فیلم **گنج** را ساختم. سال ۷۳ تموم کردم و سال ۱۹۷۵ اومدم و موندم. چوبک همین وسط‌ها یک خونه خرید لندن و بعد اومد. وسیله‌ی نقلیه نداشت که بیاد به دیدن من. من می‌رفتم دیدنش. بعد، من این جا را خریدم. شاید دو سه ماهی قبل از رفتن چوبک به آمریکا بود. بعدش رفت و دیگه به انگلیس نیومد.

ج ـ در مورد قصه‌هایش نظرتان چیست؟

گ ـ قصه‌هایش فوق‌العاده است. چند تا از قصه‌هایش کم نظیره. چون حس و حرف داره. حرف‌های خودش. قصه‌های چوبک خیلی بهتر از قصه‌های هدایت است. چون به واقعیت و حقیقت نزدیک‌تر می‌شه. **بوف کور** کنار. ***وغ وغ ساهاب*** هم کنار.

ج ـ اما زبانش ساده‌تر از هدایت است.

گ ـ تو فکر می‌کنی زبان گفتگوهاش درست تره. به زبان کاری نداشته‌باش. زبان را ترجمه کن به یک زبان دیگه. ببین چی می‌شه. زبان مطرح نیست به‌شکلی که شماها برداشت دارین. زبان یک امر مربوط به نویسنده هست. به خودش هم مربوطه. شعر مولوی یا سعدی را ترجمه کن به انگلیسی. چی می‌شه. شعر قاآنی را ترجمه کن. قصیده‌های سلمان ساوجی را ترجمه کن. نمی‌تونی به انگلیسی ترجمه کنی. یا خاقانی. «هان ای دل عبرت بین از دیده نظر کن» را نمی‌تونی ترجمه بکنی و اگر هم بکنی، قابل‌فهم نیست در زبانی غیر از فارسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ج ـ وقتی که فیلم **دریا** را بر اساس قصه‌اش ـ شبی که دریا طوفانی شد ـ می‌ساختید آیا چوبک هم درگیر فیلم بود؟

گ ـ نه، دلش می‌خواست من تموم بکنم. قصه‌اش هم در حقیقت قصه‌ی اون نبود دیگه. قصه‌ی او که دولوپ‌مان[1] و گسترش زیادی نداشت که به‌درد فیلم بخوره. اونی که من آماده کرده بودم تکه‌های خیلی اضافه داشت که اصل کار و نقطه ثقل قصه تکه‌هایی بود که زن و مرد با هم آشنا می‌شن. نه. چوبک پی‌گیر چی باشه؟ قصه‌اش را نوشته بود، من خریده بودم و وقتی فیلم در می‌آمد، اگر، که دیگه کار دیگه‌ای شده بود. این‌ها را خودش خوب می‌دونست.

ج ـ **تنگسیر** را هم که گفتید در اصل برای شما نوشته بود. چه قدر آن را تغییر دادید؟

گ ـ به اول قصه خیلی اضافه کردم. اما اون واقعه‌ای که اتفاق می‌افتاد سر جاش بود. دگرگون شده بود البته. فرم دیدن اون صحنه‌ها برای من عوض شده بود. یک مقداری، برای همه هم همین طوره. وقتی که آرتیست تو خودش هست، یه لحظه یک چیزهایی فکر می‌کنه، کارهایی می‌کنه، بالاخره خودشه، حال آن که یک مقداری از استیل خودش ممکنه خارج بشه. ممکنه زیادی بگه. ممکنه شسته رفته‌تر بگه. همینه که می‌گم الان حدود چهار هفته است روی این دو سه صفحه دارم کار می‌کنم.

ج ـ یعنی داستان پیش نمی‌ره؟

گ ـ چرا. بعدش را می‌دانم چی می‌شه. اما این یک تیکه‌ی به‌خصوص هست که همه را دارم فشرده‌تر می‌کنم. مسئله‌ی فشرده کردن هست بدون این که کوچک‌ترین ضربه‌ای به اکسپرسیون[2] بخوره. حتی برای این که بیشتر اکسپرسیو[3] باشه.

ج ـ آدم‌ها همون‌ها هستن. عوض نمی‌شن. کم و زیاد نمی‌شن؟

گ ـ همه همون‌ها هستند. سرنوشت همه‌شون مشخصه. قصه از توی

---

1. Development 2. expression 3. expressive

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حرف‌های آدم‌هاست که در می‌آد. داستان یک آدمی هست که من از بچه‌گی می‌شناختمش. رفیق من بود. قصه‌ی اونه. منتها بعضی جاها آدم‌های دیگری توی قصه می‌آن و بعضی اتفاق‌ها. قصه در دو جلده. جلد اولش زودتر در می‌آد. برای خاطر این که ایرانی که حوصله و عادت خوندن و فهمیدن نداره. اگر پانصد ششصد صفحه بهش بدی، کم‌تر می‌خونه و کم‌تر می‌فهمه. نصفش را اول می‌دی و نصفش را بعد.

ج ـ اسم قصه را انتخاب کردید؟

گ ـ اسم خود اون آدم.

ج ـ به‌عنوان نویسنده‌ای که سال‌ها از وطن دور افتادید، چه احساسی نسبت به آن دارید؟

گ ـ من از وطن دور نیستم. این وطن، مصر و عراق و شام نیست، وطن تو هر جا هست که هستی. وطن تو مسئله‌ی فکری تو هست. مسئله‌ی روحی تو هست. وطن یک فرمول روانیه، وطن توسعه و تداوم حس و علاقه‌ی تو است. مسئله‌ی خاک، خوب، خاک ایران خیلی قشنگ هست. علاقه‌ی من را می‌خواهی راجع به مملکت بدونی، فصل اول ***اسرارگنج دُرّهٔ جنّی*** را بخوان. یا مقدمه‌ی همین ***گفته‌ها*** را. خصوصاً تکه‌ی آخر آن را.[1] تو می‌خواستی راجع به سینما با من گفتگو کنی. این دیگه داره در می‌ره از آن موضوع. خیلی وقت هم هست که چندین بار هم دررفته. خسته‌ام. تمام. تو کتاب درست نمی‌خوانی. گوش کن. اگر خونده بودی، که من حالا برات می‌خونم، خیلی از این حرف‌ها را نمی‌پرسیدی و نمی‌گفتی. گوش کن:[1]

> در روزگاری که این‌ها را نوشتی و گفتی دشواریِ اساسی و اصلی بیان حرف و گفتن اندیشه‌هایت بود. گفتن و رد پای فکرِ درافتنده با نظام مسلط را در آن گذاشتن بود. در هیچ یک از نوشته‌ها و فیلم‌ها تحسین و حمد هیچ‌چیز و تنابنده‌ای نبود جز نفس سربلند انسانی، جز کار و زحمت و اندیشه، با اظهار نفرت از پلیدی و پستی، با دشمنی به زشتی

---

۱. در این لحظه گلستان خود شروع می‌کند به خواندن قسمت آخر مقدمه‌ی کتاب *گفته‌ها*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و بیماری. جز ذکر امید شوق به بهتر شدن نمی‌کردی، نمی‌جستی، نمی‌گفتی. این کارها را با هایهو نمی‌کردی. نفس چنین رفتارها با هایهو و جستن شهرت، و ادا درآوردن، و یا تخته‌پوست پهن کردن تفاوت داشت، با زنجموره و نفرین تفاوت داشت. پس رفتارت را اداره می‌کردی تا در حد آن‌چه بتوانی نور بر چشم‌اندازت بیندازی، مطلب را درست ببینی، درست بنمایی. ترس و توقعی از بعد و عاقبت نداشتی، که نفس کار در حال بود که مطرح بود. و حال بود که مطرح بود. امید و آرزو تفاوت داشت از انتظار. انتظار نداشتی، زیرا که زنده بودن و زیبائی را در نفس کاشتن می‌دیدی، در خودِ درخت نشاندن بود، مربوط بود به آینده...و خودِ درخت‌نشاندن تحمل و صبر و سکوت و کار اقتضا می‌کرد.

ج ـ باید ببخشید، خیلی خسته‌تان کردم. اگرچه هنوز حرف‌های زیادی برای گفتن باقی‌مانده است. شاید در فرصتی دیگر. به هر حال آقای گلستان از وقتی که در اختیار من گذاشتید و از صبر و حوصله‌ای که به‌خرج دادید، متشکرم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

ضمیمه

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

من نمی‌توانم مماشات کنم *

ابراهیم گلستان

قرار نبود متن گفت‌وگوی آقای پرویز جاهد با من به صورت کتاب درآید و منتشر شود. ولی او این را خواست، پافشاری کرد، و من پذیرفتم. متنی را نیز که آماده کرده بود بازبینی کردم؛ ولی کم و کیف این بازبینی به‌اندازه‌ای نبود که بگویم کتاب را ادیت کرده‌ام. اصلاحی اگر کرده‌ام بیشتر جنبهٔ املایی داشته تا انشایی. یکی از ایرادهای کتاب این است که گفت‌وگوی آقای جاهد با من در حدود ۱۸ ماه طول کشیده است و هر گفت‌وگو با فاصله‌ای طولانی از گفت‌وگوی قبلی، و همین سبب شده است که بعضی از حرف‌ها و رویدادها در جاهای مختلف کتاب تکرار شود. اگر کتاب ویراستار می‌داشت، این نواقص برطرف می‌شد.

در یکی ـ دو نوشته‌ای که در ایران در مورد این کتاب نوشته شده به لحن من ایراد گرفته‌اند. حتی گفته‌اند به آقای جاهد پرخاش یا اهانت کرده‌ام. درست است که من تند و صریح و بی‌پرده حرف می‌زنم، ولی بی‌ادب نیستم. علت اینکه گاه در حین مصاحبه از کوره در می‌رفتم این بود که آقای جاهد ذهنیت خودش را بر پایهٔ نوشته‌های مطبوعات دهه‌های ۳۰ و ۴۰ ساخته بود و در حرف‌های آن روزها گیر افتاده بود، و این مرا برمی‌آشفت، چون آقای جاهد مبنا را بر صحّت و اعتبار آن نوشته‌ها گذاشته بود، و من نمی‌توانستم قبول کنم که آن حرف‌های بی‌مایه و بی‌پایه امروز بخواهد مبنای داوری دربارهٔ من و آثار من باشد، یا آقای جاهد آنها را در رسالهٔ دکترایش وارد کند. من از آقای جاهد می‌خواستم و بارها خواستم که در این ذهنیّت بازنگری کند و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اساس کارش را بر حرف‌های معتبر (البته اگر پیدا کند!) بگذارد نه نوشته‌های پوچ و بی‌پایه.

نکتهٔ دیگری که باید بگویم این است که داوری‌های من در مورد بسیاری از اشخاص مربوط به زمانی است که آنها همکار من بوده‌اند، تازه‌کار بوده‌اند، تازه ترجمه را شروع کرده بودند، تجربهٔ کار فنی نداشتند و مانند این‌ها. حالا اگر خانمی و آقایی بعد از گذشت چهل سال به مترجمی ماهر یا سینماگری ممتاز یا منتقدی بی‌بدیل تبدیل شده است باعث خوشحالی است ولی نباید حرف‌های مربوط به ۴۰ ـ ۴۵ سال پیش من را به امروز تعمیم بدهند. یا اینکه اگر من گفته‌ام فلان کس شاعر خوبی بود معنایش این نیست که به‌خوبی شجریان آواز می‌خواند، یا قهرمان پرش ارتفاع المپیک هم هست. یا برعکس. ضمن اینکه بعضی‌ها نه شاعر خوبی بودند، نه نویسندهٔ خوبی، نه منتقد آگاهی، و در کنار این‌ها، زندگی صحیح و درستی هم نداشتند. حیات اجتماعی‌شان هم قابل دفاع نبود. سراپا عیب و ایراد بودند، در حالی که در جامعه از آنها بت ساخته بودند و کسی اگر موفق می‌شد ماهیت و چهرهٔ واقعی آنها را بشناسد جرأت و اجازه پیدا نمی‌کرد آن چهره و ماهیت را به مردم نشان بدهد. اگر هم نشان می‌داد که کارش ساخته بود!

در جامعهٔ ما به‌طور عام، و در جامعهٔ به‌اصطلاح روشنفکری ما به‌طور خاص، سنّت غلطی ریشه گرفته و آن اینکه اشخاص دربارهٔ همدیگر به‌صورت کلّی و گلوبال قضاوت می‌کنند. فلان کس چون هم‌عقیدهٔ ماست می‌شود بهترین مترجم! و چون ترجمه‌اش خوب است فکر می‌کنیم در زندگی اجتماعی و داخلی‌اش آدم بااخلاقی است، یا مبارزی است سازش‌ناپذیر! در حالی که اصلاً این طور نیست. این همان چیزی است که در هنگام مصاحبه بارها به آقای جاهد گفتم. گفتم در قضاوت‌هایمان باید شعور و شرف داشته باشیم. باید صادق باشیم. باید درست قضاوت کنیم. باید در قضاوت‌های سال‌های پیش‌مان هم بازبینی کنیم. این قدر هم با یکدیگر مماشات نکنیم. نان قرض ندهیم. من نمی‌توانم مماشات کنم. وقتی فیلمی بد بود یا هست، به‌صراحت می‌گفتم و می‌گویم. وقتی ترجمه‌ای مزخرف بود یا هست، بدون

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پرده‌پوشی می‌گفتم و می‌گویم. وقتی پرت بنویسند تاب نمی‌آورم و واکنش نشان می‌دهم. و می‌دانم که در جامعهٔ ما، پذیرفتن چنین روحیه‌ای مرسوم نیست.

نکته‌ای دربارهٔ آقای نجف دریابندری می‌گویم. اینکه گفته‌ام او آمده در دفتر من و گریه کرده به‌قصد کوچک کردن او نبوده. قصدی جز بیان کردن معصومیت او نداشته‌ام. او از عملی که همسر سابق‌اش در استودیوی گلستان انجام داد بسیار ناراحت شد و با حالتی متأثر به دفتر من آمد و استعفا داد که من قبول نکردم. عیب و ایرادی اگر هست به همسر سابق ایشان برمی‌گردد که آمد در استودیوی گلستان جنجال به راه انداخت و شوهرش را ناراحت کرد. به من برنمی‌گردد.

و حرف آخر این که کسانی در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ حرف‌های سخیفی دربارهٔ نوشته‌های من و فیلم‌های من می‌زدند و می‌نوشتند. آنها اگر امروز به نتایج دیگری رسیده‌اند و پذیرفته‌اند که اشتباه می‌کرده‌اند (کما اینکه بسیاری از آنها این طرف و آن طرف چنین عنوان کرده‌اند) شهامت و صداقت حکم می‌کند که امروز بگویند و بنویسند که در آن روزها اشتباه می‌کرده‌اند. تمام!

۸۴/۶/۳۱ (لندن)

* نقل از نشریه‌ی ***نگاه نو*** شماره ۶۷ آبان ۱۳۸۴ ویژه‌نامه‌ی کتاب ***نوشتن با دوربین***

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دوباره نگاه کن!

گفت‌وگو با پرویز جاهد درباره‌ی کتاب «نوشتن با دوربین» *

این گفتگو در تاریخ ۱۵ شهریور ۱۳۸۴ چند ماهی بعد از انتشار کتاب «نوشتن با دوربین» در دفتر مجله‌ی نگاه نو در تهران، صورت گرفته و برای‌نخستین بار در ویژه‌نامه‌ی کتاب «نوشتن با دوربین» در همین نشریه منتشر شده است.

مسعود کیمیایی در یک بعدازظهر تابستانی در محوطه‌ی کاخ نیاوران، که انتظار می‌کشیدیم کنسرت گروه آوین (گروه نوازندگان دختر) شروع شود، از من پرسید: کتاب تازه‌ی ابراهیم گلستان را خوانده‌ای؟ گفتم: نه. گفت: حتماً باید بخوانی! و دومین نفر داریوش شایگان بود، روزی که رفته بودیم به خانه‌ی گلی و کریم امامی. که دیگر کریم امامی نبود، و رفته بودیم برای سرسلامتی دادن به گلی امامی و دختران پس از درگذشت کریم امامی. شایگان مرا تشویق کرد که کتاب «نوشتن با دوربین» را حتماً بخوانم. کتاب را خریدم و به خانه بردم، و یک‌نفس، تا ظهر فردای آن روز، خواندمش! و با گذشت یک روز و یک شب برای بار دوم شروع کردم به خواندن کتاب، این بار بدون توقف!

پس از خواندن کتاب، نامه‌ای به ابراهیم گلستان نوشتم و نظرم را درباره‌ی کتاب به او گفتم. گفتم کتاب مرا تحت تأثیر قرار داده است. به قضاوت‌هایی که در مورد اشخاص کرده کاری ندارم، ولی مباحث و مفاهیمی در این مصاحبه از زبان گلستان بیان شده که جالب توجه است و خواندنی است و خواننده را می‌کشاند به این طرف که به بعضی پدیده‌ها دوباره بیندیشد، و دوباره نگاه کند. همان‌طور که در متن کتاب هم آمده است: «دو مرتبه نگاه کن!» ص ۷۵.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قصد کردم که یادداشتی درباره‌ی کتاب بنویسم برای چاپ در نگاه نو. قبلاً حاشیه‌نویسی و یادداشت‌برداری کرده بودم و همه چیز آماده بود تا اینکه به این فکر افتادم که بهتر است به جای من دیگران حرف بزنند و من همان نقش همیشگی‌ام را داشته باشم، سردبیر. بنابراین، آقای پرویز جاهد را که آقای گلستان برایم نوشته بود در تهران است با کمک آقای اردهالی (مدیر نشر اختران) پیدا کردم. قراری برای مصاحبه‌ی حضوری گذاشتیم. او زحمت کشید و روز سه‌شنبه ۱۵ شهریور به دفتر من آمد. صبط صوت آماده بود. حرف‌هایمان را زدیم. بعد من متن را آماده کردم. او در روز ۲۶ شهریور آن را خواند و تأیید کرد و شما متن این مصاحبه را به‌دنبال این یادداشت می‌خوانید. ولی راضی نشده بودم! دنبال کار دیگری می‌گشتم، و بیشتر هم تحت تأثیر این فضا که کمتر درباره‌ی کتاب «نوشتن با دوربین»، نقد و نظری نوشته شده. ولی هرجا که می‌رفتی درباره‌ی این کتاب مثبت / منفی زیاد حرف می‌زدند. رفتم به دنبال این که از چند نویسنده و منتقد و سینماگر که بعضاً هم در کتاب «نوشتن با دوربین» به آنها اشاره و اشاره‌هایی شده نظرخواهی کنم. پرسش این بود: کتاب را خوانده‌اید؟ اگر پاسخ مثبت بود، خواهش می‌کردم ارزیابی کلی شان را درباره‌ی کتاب بگویند. این اظهارنظرها را به‌دنبال مصاحبه‌ام با آقای جاهد می‌خوانید. داوری نهایی هم با شما. اظهارنظرها به‌ترتیب زمان دریافت در صفحه‌ها آمده است. دو نفر هم که کتاب را خوانده بودند حاضر نشدند به این میدان وارد شوند!

از همه سپاسگزاری می‌کنم

علی میرزایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

علی میرزایی: ابتدا خودتان را معرفی بفرمایید تا خوانندگان نگاه نو با شما آشنا شوند.

پرویز جاهد. پرویز جاهد هستم. چهل و چهار سال دارم. از دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران در رشته‌ی ادبیات نمایشی لیسانس گرفتم. فوق‌لیسانس را هم در رشته‌ی سینما گرفتم از دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر و برای ادامه‌ی تحصیل و گرفتن دکترا به انگلستان رفتم. مرا بیشتر به‌عنوان نویسنده، منتقد سینمایی و مترجم می‌شناسند. سال‌ها با نشریات سینمایی و فرهنگی همکاری داشته‌ام. در کنار این کارها، فیلم هم ساخته‌ام، چند کار مستند و تعدادی فیلم کوتاه داستانی. تدریس هم می‌کنم.

با کدام نشریات همکاری کردید یا می‌کنید؟

بیشتر با ***دنیای سخن*** و ***آدینه***. حدود ده سال با ***دنیای سخن*** کار کرده‌ام. با نشریات سینمایی دیگر مثل ***فرهنگ سینما***، ***صنعت سینما***، و گاهی با ***مجله فیلم*** نیز همکاری کرده‌ام، و ***فصلنامه فارابی***. الآن هم برای بخش فارسی بی بی سی در زمینه‌ی سینما و فرهنگ می‌نویسم. همین‌طور به‌طور پراکنده با روزنامه‌ی ***شرق***.

درباره رساله‌ی دکترایتان که به انتشار کتاب نوشتن با دوربین انجامیده لطفاً توضیح بدهید.

بعد از اینکه در دوره‌ی اعزام به خارج شرکت کردم و پذیرفته شدم، از دانشگاه وست‌مینستر درخواست پذیرش کردم و از آنجا به من پذیرش دادند. موضوع رساله‌ی دکترای من ابتدا ریشه‌های مستند و نگاه مستند در سینمای ایران بود که پذیرفته نشد. گفتند که این خیلی گسترده است و سوژه‌های محدودتری را پیشنهاد کنید. خواستند که برای موضوع جدید طرحی اولیه (proposal) ارائه کنم. این طرح اولیه معمولاً خیلی خام است. باید با استاد راهنمایت کار کنی تا آن را به سطح استاندارد دانشگاه برسانی. بعد می‌رود به کمیته‌ای که بررسی و تأیید شود. به هر حال من تصمیم گرفتم موضوع رساله‌ام را عوض کنم. موضوع دیگری انتخاب کردم که بررسی و تحلیل تاریخی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ریشه‌های موج نوی سینمای ایران بود در فاصله‌ی زمانی خیلی محدود یعنی بین سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۸ که فاصله‌ی ساخته‌شدن فیلم **جنوب شهر** فرخ غفاری و **خشت و آینه** ابراهیم گلستان تا نخستین فیلم‌های مشهور به موج نو است. از دیدگاه من، این فیلم‌ها پایه‌ای می‌شود برای ساخته شدن **قیصر** و ***آرامش در حضور دیگران*** و ***گاو***. به‌اصطلاح جریانی که به موج نو معروف است.

غیر از آقای گلستان با چه کسی صحبت کردید؟

در مورد کار خودم؟

بله.

ابتدا اجازه بدهید توضیح کوتاهی بدهم. من از منظر تاریخی دارم به موضوع نگاه می‌کنم (تاریخ اجتماعی ـ سیاسی سینمای ایران) و در واقع تحلیل تاریخی این ریشه‌ها. رساله‌ی من مربوط است به کارهایی که در دهه‌ی ۱۳۳۸-۱۳۴۸ انجام شده. این دهه که مهم‌ترین دهه از نظر خلاقیت هنری، ادبی، سیاسی و روشنفکری در ایران است. ما نظریات مختلفی در این دوره داریم. جنبش مدرنیسم در ادبیات و هنر برجسته و بارز است. در عین حال که نظریات غرب‌ستیزی هم رواج دارد از سوی آل‌احمد و هوادارانش. یعنی ما چند جریان فکری داریم. جریان باستان‌گرایانه داریم با رویکردی به مدرنیسم. پیشگامان آن رویکرد از جمله فریدون رهنما و هدایت و قبل از همه کاظم‌زاده ایرانشهر هستند. البته بین فریدون رهنما و هدایت تفاوت‌هایی هست. این جریان، در مجموع، نگاهی نوستالژیک و بومی‌گرایانه به گذشته و عظمت و شکوه باستانی ایران دارد. در کارهای رهنما این ویژگی برجسته و بارز است. بعد کارهای فرخ غفاری را داریم که متأثر از نئورئالیسم ایتالیاست و رئالیسم شاعرانه‌ی فرانسه. غفاری در فرانسه درس خوانده و آمده تا تئوری‌های خودش را در سینمای ایران پیاده کند و ابراهیم گلستان هست که خیلی ارتباطش تنگاتنگ است با جامعه‌ی ایران، با فرهنگ ایران و با روشنفکری ایران. آدمی است با پس‌زمینه‌ی سیاسی روشن در حزب توده و گرایش‌های مدرن و نگرش انتقادی در سینما و ادبیات و در زمینه‌های مختلف از ترجمه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

داستان‌های مدرن گرفته تا فیلمسازی مستند فعال است. من به‌طور مشخص در مورد این سه نفر کار کار کرده‌ام: فریدون رهنما، فرخ غفاری و ابراهیم گلستان.

فریدون رهنما که مرحوم شده‌اند. آیا با فرخ غفاری هم مصاحبه کرده‌اید؟

باغفاری متأسفانه هنوز نتوانسته‌ام مصاحبه کنم (این گفتگو چند ماه قبل از مصاحبه‌ی پرویز جاهد با فرخ غفاری انجام گرفت). خیلی تلاش کردم ولی چون ویزا نداشتم نتوانستم بروم فرانسه و ایشان را ببینم. چندین‌بار تلفنی صحبت‌هایی کردیم ولی متأسفانه به جایی نرسید. من اگر نتوانم گفت‌وگو با آقای غفاری را ظرف یکی دو ماه آینده انجام بدهم مجبورم کارم را بدون گفت‌وگو با ایشان تمام کنم و تحویل بدهم.

حالا می‌رسیم به کتاب «نوشتن با دوربین». موقعی که شما مصاحبه با آقای گلستان را تمام کردید، رأساً خودتان تصمیم گرفتید آن گفت‌وگو را به کتاب تبدیل کنید و منتشر کنید؟ آقای گلستان نظرشان چه بود؟ از اول چنین فکری داشتید؟

نه، هدف من فقط نوشتن رساله‌ام بود و اینکه گلستان یکی از آن سه نفری است که دارم در موردشان کار می‌کنم. می‌خواستم نظریاتش را بشنوم. یکی از متدهای کار من گفت‌وگو بود. برای تحقیقی که می‌کردم متدولوژی من بر اساس چند چیز بنا شده بود. یکی مراجعه به منابع موجود بود. کتاب‌هایی که در این زمینه منتشر شده خیلی کم و انگشت‌شمار است. در مورد گلستان که به ضرس قاطع می‌گویم که هیچ کتابی نیست که به‌طور مشخص به آثار ایشان بپردازد، چه در زمینه‌ی سینما و چه ادبیات. در مورد فرخ غفاری هم همین‌طور. در مورد رهنما هم یکی‌دوتا جزوه‌ی کوچک در سال‌های دور نوشته شده و چند تا مقاله‌ی پراکنده. در واقع منابع تحقیقی من درباره‌ی این سه نفر خیلی کم و محدود بود. بنابراین خیلی اهمیت داشت که با آقای گلستان گفت‌وگو کنم. ولی هدف این نبود که کتاب دربیاوریم.

می فرمایید که یکی از روش‌های تحقیق‌تان گفت‌وگو بود. تا امروز با چه کس دیگری گفت‌وگو کرده‌اید؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برای من گفت‌وگو با غفاری و گلستان مهم‌تر از همه بود.

پس با کس دیگری صحبت نکرده‌اید؟

چرا. با چند منتقد فیلم. مثلاً با آقای میر احسان، آقای صافاریان، و آقای عباس بهارلو هم صحبت‌هایی کرده‌ام. گفت‌وگوی مفصلی در این زمینه با آقای محمدرضا اصلانی و سعید عقیقی کرده‌ام که منتشر نشده.

از گفت‌وگوهایی که با این آقایان کرده‌اید در تحقیقتان استفاده کرده‌اید؟

البته. اما ببینید، برای من این‌ها گفت‌وگوهای اصلی نبود. گفت‌وگوی اصلی من با آقای گلستان بود که انجام شد و فرخ غفاری که در صدد انجام آن هستم.

بگذریم. موقعی که شما این گفت‌وگو را با آقای گلستان می‌کردید که اصلاً دنبال کتاب درآوردن نبودید؟

اصلاً.

چه موقع تصمیم به انتشار کتاب گرفتید؟

حتی تا آخرین روزهای گفت‌وگو هم ما اصلاً قصد کتاب درآوردن نداشتیم. چرا که گلستان به‌شدت مخالف این کار بود. یعنی می‌گفت من این حرف‌ها را فقط برای تو می‌گویم. برای کمک به تو که رساله‌ات را بنویسی، وگرنه قرار نیست این پخش بشود یا در جایی چاپ بشود. حتی نگران بود که نکند من از این مصاحبه در جاهایی به‌صورت صوتی یا الکترونیکی یا به هر شکل دیگری استفاده کنم. بی‌بی‌سی مدت‌ها مشتاق بود با گلستان مصاحبه بکند، ولی موفق نشدند به هر دلیلی. خود گلستان بود که قبول نکرد.

ولی در این اواخر آقای سیروس علی‌نژاد برای بی‌بی‌سی رفت با ایشان صحبت کرد و گزارشی نوشت که در سایت بی‌بی‌سی منتشر شد.

بله. من آقای علی‌نژاد را در تهران دیدم. موضوع را به من گفتند. آقای علی‌نژاد هم در جریان گفت‌وگوی من با گلستان بود. حتی زودتر از همه. آقای گلستان نیز از نتیجه‌ی دیدار خود با علی‌نژاد و گزارش او راضی بود.

خب. برگردیم به موضوع قبلی. چه شد که تصمیم گرفتید آن گفت‌وگو را کتاب کنید؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گفت‌وگو که تمام شد نوارها را پیاده کردم. من تکه‌تکه پیاده می‌کردم و ترجمه می‌کردم و می‌دادم به استاد راهنمایم بخواند و نظرش را بدهد، و گلستان را هم بشناسد. استادم شناختی از گلستان نداشت. نه فیلم‌هایش را دیده بود، نه کتاب‌هایش ترجمه شده بود که بخواند. هیچ شناختی از او نداشت. در تاریخ سینمای ایران که در غرب درآمده یا کتاب‌هایی که غربی‌ها در مورد سینمای ما نوشته‌اند، متأسفانه نامی از گلستان و رهنما و غفاری نیست. یعنی کسانی که سینمای متفاوت، یا موج نو، یا در واقع سینمای غیرمتعارف ایران را از اواخر دهه‌ی سی شروع می‌کنند. اما در همه‌ی این کتاب‌ها از فیلم‌های ***قیصر*** و ***گاو*** و ***آرامش در حضور دیگران*** به‌عنوان آغازگر سینمای متفاوت و نوین ایران حرف زده شده. البته آنها هم بر اساس تاریخ‌نویسی خود ما، و درواقع ترجمه از تاریخ‌نویسی خود ماست که تاریخ می‌نویسند. یعنی این اشتباه که در متون انگلیسی صورت گرفته ریشه‌اش در متون فارسی است.

وقتی تصمیم گرفتید مصاحبه‌ی با آقای گلستان را به‌صورت کتاب منتشر کنید با آقای گلستان هم موضوع را مطرح کردید؟

وقتی که گفت‌وگوهایمان را از نوار به روی کاغذ آوردم در اختیار آقای گلستان گذاشتم که بخواند و اصلاح کند نه برای کتاب، بلکه برای رساله‌ام. و برای اینکه ایشان مطمئن شود حرف‌هایش تحریف نشده. آقای گلستان خیلی هم حساس است در این مورد و اصرار من از ابتدا این بود که این گفت‌وگو ضبط شود. ایشان هم اول موافقت نمی‌کرد و می‌گفت همین‌جور من می‌گویم تو بنویس. من گفتم: نه آقای گلستان! من خیلی حساسم، به‌خاطر اینکه شما حساسید و فردا من نمی‌خواهم کوچک‌ترین اعتراضی از جانب شما صورت بگیرد که من حرف‌های شما را تحریف کردم، یا تغییر دادم. به هر حال به دلایلی که خودتان هم می‌گویید که نکند که شیطان برود توی جلدم، یا خوابم ببرد، حرف‌هایتان را برعکس بنویسم، این گفت‌وگو باید ضبط شود. بالاخره موافقت کردند که ضبط بشود و یک نسخه از این نوارها در اختیار خودشان قرار بگیرد، که من این کار را هم کردم. بعد به جایی رسید که من خودم دیدم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که خیلی جالبه که این گفت‌وگو به صورت کتاب منتشر بشود. البته یکی از دوستانم (آقای جامی) مرا تشویق کردند که...

آقای جامی که در انگلیس هستند؟

بله. ایشان تشویق کردند که این کار را بکنم و من بعد با گلستان هم مطرح کردم، که ابتدا قبول نکرد ولی بعد که کار را خواند گفت: خوب است چاپ بشود اگر دوست داری؛ کتاب متعلق به خودت است، هر کاری می‌خواهی بکن.

بعد؟

من کتاب را آماده کردم و گلستان خواند. یک جاهایی را اضافه کرد. یک جاهایی را تغییر داد. و یک جاهایی را هم در واقع به‌لحاظ گفتاری ایراد گرفت که من این‌جوری حرف نمی‌زنم و تو باید عین لحن من را در این نوشته‌ها بیاوری. همان لحن محاوره. همان لحنی که من حرف می‌زنم. حتی جابه‌جا نکنی از نظر نگارشی. فعلی را که من اول جمله استفاده می‌کنم نباید آخر جمله بیاوری. ساختار محاوره‌ای کلام من را نباید بشکنی. به هر حال متن بازنویسی شد و به این شکل درآمد که می‌بینید. من ابتدا کتاب را دادم به نشر مرکز و آقای رمضانی. ایشان کتاب را خواند و چندین ایراد گرفت قبل از اینکه به وزرات ارشاد برود و گفت بهتر است این‌ها حذف شود یا تصحیح بشود.

چه مواردی بود؟

بیشتر ایرادها به لحن گلستان بود و داوری گلستان در مورد بعضی چهره‌های معروف. نظر آقای رمضانی این بود که این آدم‌ها زنده هستند و می‌توانند معترض بشوند و کسانی هم که مرده‌اند دستشان از دنیا کوتاه است نمی‌توانند از خودشان دفاع کنند. بنابراین مورد ندارد که این‌ها در کتاب بیاید. من عین نامه‌ی ایشان را که خیلی هم طولانی بود به آقای گلستان دادم. آقای گلستان هم عصبانی شد و نامه‌ی تندی در جواب نوشت که به آقای رمضانی ندادم. ولی به ایشان اعلام کردم که آقای گلستان قبول نمی‌کنند کوچک‌ترین تغییری در کتاب داده شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ولی آقای اردهالی (نشر اختران) قبول کردند؟

بله. وقتی قرارمان با آقای رمضانی به هم خورد، خود گلستان یک روز تلفن کرد که آقای عباس معروفی نشر اختران در تهران را به من معرفی کرده و شما اگر ناشر دیگری پیدا نکردی بده به اختران. من هم گفتم حرفی ندارم و کار را دادیم به نشر اختران.

ما تا اینجا آمدیم که شما خودتان تصمیم گرفتید که این گفت‌وگو را به‌صورت کتاب منتشر کنید. آقای گلستان هم موافقت کرد. متن هم مورد تأیید ایشان بود، البته پس از بازبینی و حک و اصلاحی که کردند. بفرمایید که ناشر متن شما را به ویراستار داد یا نه؟

نمی‌دانم. ظاهراً ویرایش نشده.

فعلاً کاری به کتاب نداریم. اینجا پرسش من این است که آیا شما پس از پایان گفت‌وگو با آقای گلستان به هدفی که در تحقیق خود داشتید رسیدید؟

جلسه‌های گفت‌وگو خیلی طولانی بود. از ساعت ۱۰ صبح شروع می‌کردیم تا ساعت ۸-۹ شب طول می‌کشید. زمانی می‌گذاشتیم برای خوردن ناهار و وقت کوتاهی در بعدازظهر برای قدم زدن داخل حیاط. بقیه‌اش هم به گفت‌وگو می‌گذشت و جلسه‌های متعدد بعدی که بعد از پیاده شدن نوارها گذاشتیم. این جلسه‌ها و این ارتباط ادامه داشت، تا قبل از اینکه کتاب چاپ بشود. اما اینکه من تا چه حد به هدفم رسیدم فکر می‌کنم که گفت‌وگوها برای من خیلی روشنگر بود از لحاظ بازکردن افق و چشم‌اندازی از آن دهه و از فضای فرهنگی و روشنفکری آن دوره. البته گلستان خودش اعتقاد ندارد که ما جنبش روشنفکری داشته‌ایم. به روشنفکری، به مفهوم رایج کلمه، میان ماها اعتقاد ندارد و اصلاً وقتی این کلمه را بیان می‌کردم او برافروخته می‌شد. به هر حال جدای از این‌ها، نقاط تاریکی بوده در تاریخ‌نویسی سینمای ما که حرف‌های گلستان در این زمینه خیلی روشنگر بود. برای من مهم این بود که گلستان را بیشتر بشناسم، اینکه که بود و چه کرد و از کدام پس‌زمینه آمد. این‌ها برای من مهم بود و فکر می‌کنم به هدفم رسیدم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منظورتان از «پس‌زمینه» پایگاه اجتماعی است یا پایگاه مثلاً سیاسی؟

هم از نظر سیاسی و هم از نظر اجتماعی به طور کلی فضای تاریخی آن زمان مطرح بوده. اینکه این آدم در کجا بوده، چگونه رشد کرده، با چه تفکری بزرگ شده و چه‌طور کشیده شده به سمت سینما؟ چه‌طور به فعالیت مستندسازی روی آورده؟ رابطه‌اش با کنسرسیوم یا ارتباطش با شرکت ملی نفت چه بوده؟ این‌ها همه نامعلوم بود. هیچ چیزی نداشتم جز در حدّ چند پاراگراف این طرف و آن طرف. یا یک کتاب سراپا فحش آل‌احمد درباره‌ی ایشان (***یک چاه و دو چاله***). درواقع هیچ کتابی درباره‌ی آقای گلستان نداریم. البته گفت‌وگوی ایشان با آقای هاشمی‌نژاد را هم داشته‌ایم.

همان گفت‌وگو که بخش‌هایی از آن در روزنامه‌ی *آیندگان* منتشر شده بود و بعداً متن کامل آن در کتاب *گفته‌ها* (نشر ویدا) چاپ شد؟ می‌دانید که این کتاب ابتدا در سال ۱۳۷۷ در لندن چاپ شده. البته پیشگفتاری که گلستان به این کتاب نوشته تاریخ‌اش ۱۳۷۲ است، و آن گفت‌وگو کلاً به داستان‌هایی که ابراهیم گلستان نوشته می‌پردازد. شما بیشتر به دنبال آشنا شدن با گلستان فیلمساز بوده‌اید.

بله. گلستان در کتاب ***گفته‌ها*** خودش را می‌شناساند ولی برای من کافی نبود که در خصوص سینمای ایشان داشتم کار می‌کردم. برای من خیلی مهم بود آگاهی پیدا کردن نسبت به آن دوره‌ای که ایشان با شرکت نفت بوده، با کنسرسیوم بوده، قراردادی که با کنسرسیوم بسته برای آن مجموعه‌ی چشم‌اندازها (۶ قسمت). بعد به راه‌اندازی استودیوی گلستان می‌رسد و آن تجهیزاتی که فراهم می‌کند، افرادی که به او رجوع می‌کنند و به کارشان می‌گیرند. از اخوان ثالث گرفته تا کریم امامی، پزشک‌نیا، و از همه مهم‌تر فروغ فرخزاد. به‌خاطر اینکه فروغ ارتباط فکری و سینمایی بسیار نزدیکی با گلستان داشته و می‌توان گفت که تحت آموزش گلستان و راهنمایی او موفق شده فیلم درخشان سینمای مستند ایران را بسازد. فیلم ***خانه سیاه است***، که من مطمئنم و به‌یقین می‌گویم که اگر گلستان نبود این فیلم ساخته نمی‌شد. درست است که به هر حال ذهنیت شاعرانه و انسانی فروغ پشت فیلم است، ولی درواقع در نتیجه‌ی حمایت گلستان و راهنمایی اوست که این فیلم پدید می‌آید. به‌علاوه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این فیلم در ادامه‌ی سنّت و سبک مستندسازی آقای گلستان و در کارگاه فیلم او به وجود می‌آید. این موارد خیلی مهم بوده. این‌ها نقاط تاریکی بود که باید روشن می‌شد.

ارزیابی خود من این است که کاری که آقای گلستان در این کتاب می‌کند فقط محدود به این نیست که درباره‌ی سینمای آن دهه با شما صحبت کند. درباره‌ی مدیریت فرهنگی کشور، سانسور، مدیریت سیاسی کشور، و دسته‌بندی‌های سیاسی هم اطلاعاتی به ما می‌دهد. یا داوری‌هایی که در مورد اشخاص می‌کند جالب توجه است فارغ از اینکه بپسندیم یا نپسندیم. وزارت فرهنگ و هنر آن زمان را خیلی خوب به ما می‌شناساند. آن زد و بندهای مدیریتی که در آن زمان بوده. این‌ها هم اهمیت دارد. به نظر من کمک می‌کند که خیلی از پدیده‌ها را بهتر بشناسیم. به تاریخ‌نویسی هم کمک می‌کند.

شما از من پرسیدید که تا چه حد به هدف خود رسیده‌ام و من توضیح دادم که چون درباره‌ی سینما دارم کار می‌کنم این بخش از حقایق ناگفته‌ی تاریخ سینمای ایران را ایشان برای من بازگو کرده و خیلی مفید بوده. ولی آنهایی هم که شما می‌گویید حتماً هست. یعنی دستگاه سانسور و نظام مدیریتی که چه‌طور با فیلم مواجه می‌شده. چه‌طور برخوردهای شخصی، غرض‌ورزی‌ها، تنگ‌نظری‌ها، حسادت‌هایی که باعث می‌شده جلوی رشد خلاقیت‌های افراد گرفته شود. آدمی مثل گلستان که کار می‌کرده، فیلم می‌ساخته، با تمام انرژی‌اش کار می‌کرده و فیلم‌های خوبی هم می‌ساخته هیچ‌وقت نمی‌توانسته فیلم‌هایش را به‌موقع به نمایش بگذارد. او تمام تلاش‌ها را کرد، به هر شکل ممکن، ولی عوامل بازدارنده‌ای بر سر راه سینمای او بوده است. و به‌دلیل اینکه این سینما (سینمای غیرمتعارف: سینمای روشنفکری یا هر اسمی که به آن می‌دهیم) شناخته نمی‌شده پس رشد هم نمی‌کرده. این سینمای غیرمتعارف مستقل بوده و جدای از سیستم تولید فیلم‌های متعارف فارسی تولید می‌شده. ولی فیلم‌فارسیِ متعارف و رایج هم برای خودش صنعتی بوده که عده‌ای در آن دست داشته‌اند، تولیدکنندگانی بوده‌اند، تهیه‌کننده‌هایی بوده‌اند که انتظارات خاصی داشتند، و با سلیقه و طرز فکری که داشتند آن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلم‌ها را می‌ساختند. آنها سینمای متفاوت را اصلاً نمی‌پذیرفتند و برایشان کاملاً بیگانه بوده. ولی این سینما، علی‌رغم تمام موانع، رشد می‌کند. از طرف دیگر، یک مانع بزرگ‌تر، خود روشنفکری آن زمان است که در مقابل سینمای غیرمتعارف می‌ایستد. قبول نمی‌کند و تحقیرش می‌کند. به‌عنوان غیرایرانی بودن، الکن بودن، قابل فهم نبودن، پیچیده بودن، روشنفکری بودن، ادای روشنفکرانه درآوردن، غرب‌زده بودن، و ... به هر دلیلی. همان‌طور که گفتم تحت تأثیر گفتمان غالب زمانه که گفتمان غرب‌ستیزی بوده به این نوع سینما و به رویکرد مدرن به سینما هم از همان دیدگاه نگاه می‌شده.

شما هنوز هم با آقای گلستان رابطه دارید؟

بله. رابطه‌مان خیلی نزدیک‌تر و صمیمی‌تر هم شده.

آیا آقای گلستان، در جریان گفت‌وگویی که کردید، با شما بدرفتاری هم می‌کرد؟ این را با توجه به آنچه این روزها در روزنامه‌ها و سایت‌ها درباره‌ی این کتاب خوانده‌ام و شنیده‌ام از شما می‌پرسم.

بدرفتاری یعنی چه؟ یعنی اینکه بزند توی گوشم؟ من متوجه منظور شما نشدم.

منظورم این است که درباره‌ی این کتاب چند اعتراضیه نوشته شده و بیشتر هم تیغ حمله به سوی آقای گلستان است. از جمله حرف‌هایی که در این نقدها زده شده است این است که رفتار آقای گلستان در این مصاحبه با شما بد بوده. پرسش‌ام این است که شما شخصاً به‌عنوان کسی که در مقابل آقای گلستان قرار داشته‌اید چه احساسی دارید؟ آیا فکر می‌کنید که ایشان با شما بدرفتاری می‌کرده؟ اهانت می‌کرده؟ و ...

آقای گلستان در برخورد اولی که داشتیم خیلی خوب رفتار کردند، گرچه رفتارشان خشک و رسمی بود. خیلی محترمانه و مهمان‌نوازانه برخورد کرد. خیلی تحویل گرفت به‌اصطلاح. و وقتی که آن دوستم، یعنی آقای جامی، با ایشان مطرح کرد که جاهد می‌خواهد با شما گفت‌وگویی بکند برای رساله‌ی دکتری‌اش، خُب ابتدا برایش خیلی غریب بود که این حرف یعنی چه؟ اصلاً چه تزی؟ مگر سینما دکترا دارد؟ چنین برخوردی کرد. به طعنه و طنز و این‌ها.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ولی بعد گفت حالا که داری این کار را می‌کنی بگو ببینم داری چه‌کار می‌کنی و من نسخه‌ای از طرح اولیه‌ی رساله‌ام را دادم به ایشان. گفت با شما تماس می‌گیرم. ایشان آن متن را خواند و بعد زنگ زد و شروع کرد به پرخاش و اعتراض که این پرت و پلاها چی هست که نوشته‌ای. اصلاً وقت مرا تلف کردی با این چیزها. من گفتم: متأسفم. چنین قصدی نداشتم. این‌ها نظر من است. اگر جایی از آن اشکال دارد شما بگویید. من این‌ها را صادقانه نوشتم. براساس دریافت و برداشت خودم از سینمای ایران، نقش شما را در این سینما و نقش دیگران را در نظر گرفته و در این طرح مقدماتی آوردم. گفت که من اصلاً با این کاری ندارم و اصلاً نمی‌توانیم حرف بزنیم. ولی به‌فاصله‌ی خیلی کوتاهی دوباره خودشان تماس گرفتند که من دوباره نوشته‌ی شما را خواندم و حیفم آمد که شما این را به این صورت ادامه بدهید. دلم می‌خواهد این را درست‌اش کنم؛ اصلاح‌اش کنم؛ کمک کنم که رساله‌ات را بنویسی. من خیلی استقبال کردم و گفتم با همدیگر حرف بزنیم تا نظریاتم اگر اشکال دارد اصلاح شود. حیف است که شما باشید و با اینکه در نزدیکی من هستید ولی سرگذشت و تاریخ غیرواقعی از شما بنویسم، و همین‌طور از کارهای شما. بهتر است که شما بر این کار نظارت داشته باشید یا با من در تماس باشید. قرار گذاشتیم و من رفتم به خانه‌ی ایشان و این گفت‌وگوها شکل گرفت.

اما این که ایشان برخورد مناسبی نداشته‌اند، درست نیست. ایشان آدم بسیار مهربانی است. خیلی صمیمی است. خیلی دوست‌داشتنی است. حتی زحمت می‌کشید ناهار درست می‌کرد. من حاضر نبودم که ایشان این کار را بکند ولی وقت می‌گذاشت و آشپزی هم می‌کرد. بعد با هم می‌نشستیم و غذا می‌خوردیم. لحن ایشان را نیز من حقیقتش اصلاً به خودم نمی‌گیرم. یعنی فکر می‌کنم وقتی گلستان پرخاش می‌کند، وقتی پرخاشگرانه برخورد می‌کند و خیلی عصبی و تند، درواقع منظورش من نیستم. او من را به‌عنوان نماینده‌ی یک نسل یا یک دستگاه فکری می‌بیند که به نظر او بد آموزش دیده یا خوب نفهمیده و گلستان را درک نکرده و... حالا وقتی نماینده‌ی آن نسل در مقابلش نشسته، احساس می‌کند که دارد بهش توهین می‌شود. یعنی وقتی من حرف

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌زدم او فکر می‌کرد که طرف برخوردش پرویز جاهد نیست. بلکه نسلی از روشنفکری یا نمی‌دانم منتقد یا نمی‌دانم تحصیلکرده‌ها ــ هرچی اسمش را می‌گذاریم ــ است که با او روبه‌رو شده و حالا دارد با این‌ها خودش را محک می‌زند. یعنی وقتی به من حمله می‌کرد احساس می‌کردم واقعاً به من حمله نمی‌کند، بلکه به تمام کسانی که فکر می‌کند من مدافع آنها هستم یا نماینده‌ی فکری آنها هستم دارد حمله می‌کند. او به تمام سیستم روشنفکری ما و میراث روشنفکری ما حمله می‌کرد که من البته نماینده‌ی آنها نبودم. ولی او شاید فکر می‌کرد که من دارم از جانب آنها حرف می‌زنم و پشت آنها سنگر گرفته‌ام و به‌خاطر اینکه من فاکت‌هایی که آوردم از مثلاً منتقدهای عصر خود ایشان بود. گلستان هم عصبانی می‌شد که چرا این‌ها را در رساله‌ام می‌خواهم بیاورم. می‌گفت اصلاً آنها ارزش این را نداشته‌اند که من (یعنی جاهد) به آنها استناد کنم. ولی من ناچار بودم، چون بخشی از کار تحقیق من تحقیقِ میدانی است. یعنی من باید بروم توی آن زمان تاریخی و بگردم هرچه مطلب درباره‌ی ایشان یا کارهای ایشان نوشته شده بخوانم و حتی جاهایی ارجاع بدهم به آنها. بنابراین من عمدی نداشتم در اینکه آن قول‌ها و گفته‌ها را بیاورم و ایشان را ناراحت بکنم؛ ولی خب ایشان در بعضی موارد ناراحت می‌شد از خواندن مطالب یا حرف‌هایی که من از جانب دیگران در نقد کارهایشان زدم. وقتی من اسم آل‌احمد یا برخی دیگر را می‌آوردم دیگر حاضر به گفت‌وگو نبود و می‌گفت اینجا دیگر باید قطع کنیم و تعطیل بشود ولی یک مقدار مکث می‌کرد و دوباره شروع می‌کرد.

مثلاً چه کسان دیگری؟

شاملو، شمیم بهار، تقوایی، و... .

آقای جاهد به نظرم کتاب تا امروز (۱۵ شهریور ۱۳۸۴) در ایران نقد نشده. یعنی نقدی بر این کتاب نوشته نشده، مگر همان دو ـ سه موردی که به بخش‌هایی از کتاب درواقع پاسخ داده شده یا اعتراض شده.

همین‌طور است.

در حقیقت به جای اینکه کتاب نقد بشود دو مورد من اعتراض فردی دیده‌ام.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یک مورد هم یکی از مدیران مسئول محترم مطبوعات در یادداشت خود، از دیدگاه خود، به کتاب تاخته بودند. منظورم این است که شما چقدر با این احساس‌ها یا برداشت‌هایی که در این پاسخ‌ها هست موافق هستید؟ البته آن جاهایی که به خود شما مربوط می‌شود. و اینکه آیا در خارج از کشور، هم درباره‌ی این کتاب چیزی نوشته نشده؟

نقدهایی در خارج از کشور نوشته شده بر این کتاب. مثل نقدی که آقای بهروز تورانی چاپ کرده که بیشتر جنبه‌ی سینمایی این گفت‌وگو را بررسی کرده و نقد خوبی که آقای رضا اغنمی نوشته.

در کجا نوشته‌اند؟

در لندن. ایشان نقدی نوشته در سایت خودش. چند جای دیگر هم Link دادند و از ایشان نقل کردند. نقد خیلی مفصلی نوشته. آقای اغنمی از بستگان مرحوم غلامحسین ساعدی است. قصه‌نویس خوبی هم هست. نقد منصفانه‌ای نوشت. و مطالب دیگری که این طرف و آن طرف در چند سایت اینترنتی یا وبلاگ‌های بعضی‌ها آمده. به هر حال داوری کردند. به‌طور کلی خیلی‌ها از این کتاب خوششان آمد، و خیلی‌ها هم بدشان آمد. هیچ حدّ وسط نداشتیم. این کتاب کتابی است که یا خیلی خوششان می‌آید یا خیلی بدشان می‌آید. یکی هم آن‌قدر از این کتاب بدش آمد که گفته عُقمان گرفت از خواندن این کتاب!

این را خود آقای گلستان هم در نامه‌ای به من نوشته‌اند. چه کسی این حرف را زده؟

یادم نیست، ولی یکی از وبلاگ‌نویس‌ها گویا در جایی این را نوشته. کس دیگری هم که این کتاب را قبل از انتشار و به‌دلیل ارتباط با ناشری زودتر از بقیه‌ی خواننده‌ها خوانده بود گفته من این کتاب را خواندم و خیلی بدم آمده و عُقم گرفته و مایل نبودم چاپ شود.

می‌خواهم داوری خود شما را هم بدانم. یکی این که نظرتان درباره‌ی این نقدها چیست؟ و دوم این که داوری خودتان را به من بگویید. چه ارزشیابی‌ای خودتان از کتاب دارید؟ فکر می‌کنید که با انتشار این کتاب خدمت کرده‌اید؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این را من نباید بگویم. من فکر می‌کنم به سهم خودم در شناساندن ابراهیم گلستان کار کرده‌ام نه خدمت. حالا این خدمت است؟ شما اسمش را هرچه می‌خواهید بگذارید ولی اینکه من آمدم و یک آدمی را بعد از ۲۷ ـ ۳۰ سال راضی کردم حرف بزند، جلوی ضبط صوت من بنشیند و اجازه دهد من حرف‌هایش را ضبط کنم؛ این کاری بود که خیلی‌ها می‌خواستند بکنند و نکردند. چند روز پیش به دیدار خانم لیلی گلستان (دختر آقای گلستان) رفتم. ایشان خیلی خوشحال بود از انتشار کتاب. آن را خوانده بود. به من تبریک گفت و گفت که تو کاری کردی که همه‌ی ما خانواده‌ی گلستان می‌خواستیم بکنیم ولی نتوانستیم.

عجب!

... که ما باید اصلاً به تو جایزه بدهیم. این حرف خانم گلستان است. برای ایشان جالب بود که من چه‌طور پدرشان را راضی به این گفت‌وگو کردم. هیچ‌کس بهتر از خانم لیلی گلستان آقای گلستان را نمی‌شناسد.

آقای گلستان هم از انتشار این کتاب خوشحال است؟

فکر می‌کنم خوشحال باشد. حتی اگر خوشحال نباشد، بدش هم نیامده.

هیچ احساسی را به شما منتقل نکرده‌اند؟

راضی است. پی‌گیر است که کتاب چه واکنش‌هایی ایجاد کرده. در تماس‌هایی که باهم داشتیم گفت به هر حال این کتاب متعلق به توست و من هیچ اصراری ندارم که چاپ کنیم. می‌خواهی چاپ کن می‌خواهی نکن. وقتی که کتاب چاپ شد و آن را دید از روی طرح جلدش خوشش نیامد. ولی کل کتاب به هر حال با تأیید ایشان چاپ شد.

حالا این را بنویسیم یا ننویسیم که از طرح روی جلد خوشش نیامده؟

بنویسید. چرا ننویسید؟ چون یک بار رفت رد شد. عکس گلستان را روی جلد گذاشته بودیم. آن را رد کرد. طرح جدید را هم به او نشان دادند.

اگر ایشان از طرح دوم هم خوشش نیامد پس چرا چاپ شد؟

ایشان طرح روی جلد را دید و فکر کرد ایده‌ی من بوده. من گفتم این را

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آقای حقیقی طراحی کرده که یکی از طراحان معروف است و ارجاع کار به آقای حقیقی، پیشنهاد ناشر بوده و هیچ ربطی به من ندارد. فکر می‌کرد با نظارت من این کار دارد انجام می‌شود. من سلب مسئولیت کردم از طرح روی جلد.

به هر حال با طرح فعلی موافق بود؟

اعتراضی نکرد.

برویم سراغ کتاب اگر موافق هستید و ادامه بدهید.

شما نظر مرا در مورد کتاب خواستید و نظر دیگران را. ببینید کلاً سه گونه برخورد شد. یک برخورد، برخورد کاملاً انفعالی بود. انگار نه انگار چنین کتابی درآمده. یعنی کسانی که همیشه گلستان برایشان خیلی مهم بوده، و کوچک‌ترین حرف‌هایش را دنبال می‌کردند، نامه‌های پراکنده‌اش را از این طرف و آن طرف جمع می‌کردند و چاپ می‌کردند، در برابر چاپ این کتاب هیچ واکنشی نشان ندادند.

منظورتان نشریه یا شخص یا اشخاص خاصی است؟

خیلی کسان هستند. نشریات هم هستند. نمی‌خواهم نام ببرم. جامعه‌ی کتابخوان و نشریه‌خوان کشور آنها را می‌شناسند. کسانی که حرف‌های گلستان را همه جا توی بوق می‌کردند. عطسه می‌زد چاپ می‌کردند ولی در مورد این کتاب یک خط هم ننوشتند. بعد عده‌ی دیگری بودند که برخورد منفی کردند چه به‌صورت زبانی و چه در دیدار با من یا با دیگران. مثلاً پیغام دادند که این کتاب بدی است، خیلی حرف‌های بدی زده، پرت و پلا گفته؛ از جمله آقای دریابندری و خانم ژانت لازاریان. به نظر من این‌ها بیشتر از لحن آقای گلستان ناراحت شدند تا مضمون حرف‌هایش.

به نظر من آقای گلستان وارد مضمون و محتوا هم شده‌اند.

گلستان یک شیوه‌ی نقد دارد که هر که او را بشناسد به نظر من نباید ناراحت بشود. یعنی همیشه این‌جوری بوده. نگاهش انتقادی بوده و هست. گلستان همیشه صریح بوده. همیشه رک بوده. همیشه بی‌پروا حرف زده، بدون

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پرده‌پوشی. و بدون حب و بغض. شاید عده‌ای بگویند حب و بغض دارد. ولی من در ایشان ندیدم. به نظر من خیلی دقیق و شفاف داوری کرد. من این نوع داوری ایشان را که خیلی صریح و فارغ از تمام تملق‌گویی‌ها و تعارف‌های رایج و مانند این‌هاست می‌پسندم.

آقای جاهد یک نکته‌ای هست که آقای گلستان چند جای این کتاب به آن اشاره می‌کند. و آن این است که ایشان می‌گوید من اگر دارم درباره‌ی این آقا یا این خانم داوری می‌کنم مربوط به فلان سال پیش است. این توی کتاب هست که ایشان می‌گوید فلان کس مثلاً در سال ۱۳۴۳ که آمده پیش من اینجوری بود اما آن آدم تا به امروز چهل سال فرق کرده. یعنی آقای گلستان دارد تصویری به ما از مثلاً علی میرزایی ۲۵ ساله می‌دهد ولی علی میرزایی امروز ۵۶ سالش است. خیلی فرق کرده. وای من امروز که ۵۶ سال دارم حس می‌کنم که مورد حمله قرار گرفته‌ام! درحالی که به نظرم آقای گلستان این را چند جای کتاب می‌گوید. البته در مورد برخی از اشخاص حکم قطعی می‌دهد و در مورد کسانی می‌گوید امروز هم همان‌طور هستند که چهل سال پیش بودند. نظرتان چیست؟ من درست می‌گویم؟

دقیقاً درست است. برداشت شما را قبول دارم. به‌خاطر اینکه اصلاً فضای گفت‌وگوی ما مربوط به دهه‌ی ۱۳۳۸-۱۳۴۸ است و آدم‌هایی که در این گفت‌وگو در موردشان بحث می‌شود همین‌طور تصادفی نمی‌آیند توی مصاحبه. اسم‌شان تصادفی برده نمی‌شود. این‌ها در ارتباط با کارهایی که گلستان دارد انجام می‌دهد مطرح می‌شوند. یعنی استودیوی گلستان، از دریابندری ، تقوایی، شاملو، کریم امامی، فروغ فرخ‌زاد، اخوان ثالث و دیگران در ارتباط با استودیوی گلستان نام برده می‌شود یا مطرح می‌شوند. از طرف دیگر آدم‌هایی مثل پرویز دوایی، شمیم بهار و هوشنگ کاووسی، که در همان دوره نقد می‌نویسند و به‌دلیل فضای آن نقد مطرح هستند. یعنی به‌علت دیالوگی که در چهل و چند سال پیش با گلستان دارند یا با فیلم او دارند مطرح‌اند. یعنی ***خشت و آینه*** که به نمایش درآمده حالا واکنش تقوایی چه بوده، واکنش پرویز دوایی چه بوده، شمیم بهار چه بوده. این‌هاست که گلستان را وادار می‌کند که حرف بزند راجع به هر کدام. خب نظرش هم همین حرف

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شماست که برخی از این آدم‌ها در آن زمان جوان بودند. خیلی کم سن و سال بودند.

در مورد آقای دوایی نظر آقای گلستان جالب است. می‌گوید: پرویز دوایی باشرف‌ترین منتقد سینمایی ماست و حالا هم رابطه‌ی خوبی با همدیگر دارند، ولی وقتی که پای نمایش خشت و آینه و نقد آن وسط می‌آید از او انتقاد می‌کند.

بله. می‌گوید ایشان در آن موقع هنوز جوان بود و به‌اندازه‌ی کافی فیلم ندیده بود که بتواند قضاوت درستی بکند. خب این داوری هم البته جای حرف دارد. خیلی‌ها ممکن است این حرف‌های گلستان را قبول نداشته باشند ولی چیزی که هست این است که آقای دوایی چهل سال پیش آقای دوایی امروز نیست که هر روز با آقای گلستان ارتباط دارد و با هم دوست هستند. آن برخورد عصبی و درواقع خصم‌آلود دیروز به دوستی و صمیمیت امروز رسیده. چون در پرویز دوایی صداقت و شرافت بوده. نه مثل بعضی‌ها که دشمنی و کینه‌توزی را ادامه داده‌اند و هیچ‌گاه نخواستند باور کنند یا قبول کنند که گلستان فیلم‌ساز خوبی بوده، یا نویسنده‌ی برجسته‌ای بوده، یا آدم مهمی بوده.

آقای جاهد آخرین بار کی آمده بودید تهران؟

سوآل اطلاعاتی می‌کنید؟

نخیر! می‌خواهم بدانم چند سال بود که نیامده بودید ایران.

من آخرین بار برای تشییع جنازه‌ی پدرم آمدم و آن دو سال پیش بود.

من می‌خواستم این را از شما بپرسم و گریز بزنم به این که اگر آقای گلستان امروز بیاید ایران چقدر برایش جالب خواهد بود. اگر فضای امروز را ببیند و ببیند که فرهنگ کشور چه تفاوتی با ۳۰ سال پیش دارد. از این نظر سوآل را پرسیدم وگرنه اگر دو سال پیش شما اینجا بوده‌اید که دیگر برایتان تازگی ندارد.

بله. برای من تازگی ندارد. ولی برای آقای گلستان قطعاً تازگی دارد. یعنی اگر ایشان بیایند قطعاً برایش جالب توجه خواهد بود. جامعه‌ی ایران و این نسلی که الآن در اینجا رو آمده و دارد دوباره بعضی چیزها را بازخوانی می‌کند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و دوباره می‌بیند واقعاً خیلی عجیبه و شگفت‌انگیزه و گلستان هم حتماً تعجب می‌کند. برای او جالب خواهد بود وقتی ببیند که دیگر ذهنیت دهه‌ی چهل حاکم نیست و این نسل جوان امروز چه‌قدر شیفته‌اند که گلستان را بشناسند و کارهایش را دوباره ببینند. در واقع دارند او را کشف می‌کنند.

یک سوآل که اطلاعاتی نیست! کتاب هنوز چاپ اولش به فروش نرفته؟

آقای اردهالی گفتند که تمام شده.

من هم از ایشان این سوآل را کردم. یک روز باهم صحبت می‌کردیم. من دنبال شما می‌گشتم. آقای گلستان به من گفته بودند شما در ایران هستید. از فروش کتاب هم پرسیدم.

من به ایشان اعتقاد دارم. ایشان را قبول دارم.

در جایی از مصاحبه آقای گلستان به قرآن اشاره می‌کند و آیه‌ای می‌خواند. در آنجا، با گفتارش، نشان می‌دهد که منقلب شده است. از انقلاب ایران هم به‌عنوان پدیده‌ای پیش‌بینی شده یاد می‌کند. شما که در آنجا نشسته بودید چه دیدید؟

گلستان، انقلاب ایران را که در فیلم خودش پیش‌بینی کرده بود. در همان ***اسرارگنج درّه جنّی***. آن فیلم، نقد ویرانگر تاریخ پادشاهی ایران است. و بعد به هر حال آن کاخ و دم و دستگاه‌هایی که آن دهقان می‌سازد و فرو می‌ریزد. اما در آن لحظه‌ای که آیه‌ای از قرآن را می‌خواند واقعاً من چیزی در ایشان دیدم. یعنی با یک حس قلبی دارد بیان می‌کند این را. البته من نمی‌توانم با قاطعیت بگویم که افکارش و نگاهش به مذهب چیست.

شما اگر چیز درباره کتاب جامانده و می‌خواهید عنوان کنید، بفرمایید.

حرف خاصی ندارم. فقط آن سه نوع برخورد را داشتم می‌گفتم که برخورد دیگر برخورد خیلی مشفقانه و خیلی منصفانه و به نظر من برخورد درستی با کتاب بود. به‌لحاظ اینکه اهمیت این کتاب را دریافتند. کمبود این کتاب را حس کردند و گفتند که این کتاب خلأ موجود را پر می‌کند. و در واقع درباره‌ی این کتاب می‌شود گفت که از نوع کتاب‌های تاریخ شفاهی است در زمینه‌ی سینما، در زمینه‌ی جنبش مدرن‌خواهی، در زمینه‌ی روشنفکری و حتی در زمینه‌ی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سیاسی. مثلاً اطلاعاتی که در مورد گذشته می‌دهد، در مورد ارتباط گلستان با حزب توده و دوره‌ای که در کمیته‌ی حزب در مازندران بوده، هیچ جایی گفته نشده. کتاب از این لحاظ خیلی به نظر من روشن‌کننده است و فکر می‌کنم حداقل توانستم تصویر دیگری از آقای گلستان در این کتاب ارائه بدهم. کتاب را خیلی‌ها تأیید کردند و خوششان آمد. مثلاً آقای داریوش شایگان، یا خانم لیلی گلستان.

آقای جاهد آیا کسی (به لفظ عامیانه‌ای که من می‌گویم) به‌خاطر انتشار این کتاب به شما حمله و هجومی کرده؟ مثلاً گفته باشد این مزخرفات چیست؟

بله یکی دو نفر که اسمشان در این کتاب آمده گفتند که برای چه اصلاً این کار را کردی. حتی یکی از دوستان منتقدم گفته است که برای چه این کتاب منتشر شده. اظهار تأسف کرده که چرا اصلاً وزارت ارشاد مجوز انتشار به این کتاب داده. نمی‌دانم تا چه حد این حرف‌ها به من برمی‌گردد. ولی به هر حال از انتشار این کتاب بعضی‌ها خوشحال نشدند و دوست نداشتند دربیاید. دلایل‌شان را نمی‌دانم.

خیلی ممنون هستم که در این مصاحبه شرکت کردید.

من هم از شما تشکر می‌کنم.

* نقل از نشریه ***نگاه نو*** شماره ۶۷ آبان ۱۳۸۴ ویژه نامه کتاب ***نوشتن با دوربین***

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوشتن با دوربین، تصویر دوران سپری شده*

بهروز تورانی

این گفتگوی بلند با ابراهیم گلستان، نویسنده و فیلمساز بلندآوازه‌ی ایرانی، از بسیاری جهات استثنایی است. دامنه‌ی مباحث مورد گفتگو، جسارت در پرسش‌ها و بی پروایی در پاسخ‌ها و اصولاً حجم این مصاحبه از جمله این موارد استثناست. کتاب ***نوشتن با دوربین*** با دو مقدمه آغاز می‌شود. مقدمه‌ی اول درباره‌ی این گفتگو و چگونگی انجام آن است و مقدمه‌ی دوم به معرفی ابراهیم گلستان و آثار ادبی و سینمایی او اختصاص دارد. پرویز جاهد در همان مقدمه‌ی اول به پرسشی که خواننده به هنگام مطالعه‌ی کتاب او بیش از یکی دوبار به آن می‌رسد، این گونه پاسخ می‌دهد: «از قبل می‌دانستم که انجام گفتگو با ابراهیم گلستان کار ساده‌ای نیست.»

جاهد می‌گوید: «به من توصیه می‌کردند که بیخود به سراغش نرو و وقت خود را تلف نکن که نتیجه‌ای نمی‌گیری.»

از «یک آتش» تا «اسرار گنج درّه جنّی»

اما حاصل کار گویای چیز دیگری است. مجموعه‌ی بحث‌ها و پرسش و پاسخ‌ها قطعاتی از سیمای مرد هنرمند را تکه تکه در کنار هم می‌گذارد تا به ابعاد شخصیت مردی شکل دهد که چندان مایل نیست درباره‌ی خود حرف بزند. اما درباره‌ی جهان، آن‌گونه که خود می‌بیند، بسیار سخن دارد.

پرویز جاهد می‌گوید: «سعی کردم در این گفتگو زندگی و آثار گلستان را طی چهار دهه فعالیت ادبی و سینمایی او از اوایل دهه‌ی بیست تا اوایل دهه‌ی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پنجاه شمسی در زمینه‌های زیر مرور کنم: دوران فعالیت و همکاری با حزب توده، آشناییِ با سینما، دوره‌ی اول قصه نویسی، دوره‌ی همکاری با کنسرسیوم و شرکت نفت، تأسیس استودیو گلستان و تهیه‌ی فیلمهای مستند، ساخته شدن ***خشت و آینه***، ادامه‌ی مستند سازی و قصه‌نویسی، ساخته شدن ***اسرار گنج درّه جنّی*** و مهاجرت به انگلستان.»

با این حاال، جاهد توضیح می‌دهد که «آنچه در این گفتگو برای من اهمیت بیشتری داشت و ارتباط تنگاتنگی با موضوع تز دانشگاهی‌ام پیدا می‌کرد دوره‌ی فعالیت مستندسازی گلستان، تأسیس استودیو گلستان، همکاری با فروغ فرخزاد و تولید فیلم‌های داستانی و بلند ***خشت و آینه*** و ***اسرار گنج درّه جنّی*** و دریافت و درک دیدگاه‌های گلستان در زمینه‌های مربوط به واقع‌گرایی در ادبیات و سینما، استعاره و نماد در آثار او، حکومت و پروژه‌ی مدرنیسم در ایران، روشنفکران ایرانی و گفتمان غرب‌ستیزی، سینمای موج نو و سانسور بوده است.»

اما در جریان گفتگوها، برخی از این موضوع‌ها مثل «روشنفکران ایرانی و گفتمان غرب‌ستیزی» در حداقل ممکن «برگزار» می‌شوند و برخی دیگر مثل «موج نو» در برابر دیدگاه متفاوت آقای گلستان که اصولاً به موج نو اعتقاد ندارد، رنگ می‌بازند و اهمیت خود را از دست می‌دهند. درواقع آنچه از خلال این گفتگوی بلند به دست می‌آید چهار تصویر است:

تصویری از ابراهیم گلستان به‌عنوان نویسنده و فیلمساز،

تصویری از ابراهیم گلستان به‌عنوان منتقد و صاحب‌نظر ادبی و هنری،

تصویری از چند چهره‌ی برجسته‌ی ادبی، هنری و سیاسی به روایت گلستان،

و تصویری از یک دوران سپری شده در تاریخ سینمای ایران.

سیمای مرد هنرمند

پرویز جاهد در ارائه‌ی تصویر ابراهیم گلستان به‌عنوان نویسنده و فیلمساز موفق‌تر از دیگر قسمت‌ها عمل می‌کند. حتی می‌توان گفت که با کنجکاوی در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دوره‌ای از زندگی گلستان که با سیاست گذشت، به این برش از زندگی او اهمیتی شاید نالازم می‌دهد. مهم‌ترین تصویر از این چهار تصویر، تصویر گلستان به‌عنوان منتقد و صاحب‌نظر ادبی و هنری است. گلستان به روایت رسمی و به‌گفته‌ی آقای جاهد «متعارف» از روند تاریخی سینما و ادبیات ایران اعتقادی ندارد و آن را زاییده افکار محفلی از روزنامه نگاران دهه‌ی چهل شمسی می‌داند. در این زمینه اصرار جاهد در مورد «موج نو» و روایت کاملاً متفاوت گلستان از این برش از تاریخ سینمای ایران تضاد آشکار دو دیدگاه موجود را به‌روشنی نشان می‌دهد.

دو روایت از تاریخ سینمای ایران

خواننده‌ای که با تاریخ سینمای ایران تنها از طریق روایت رسمی آن آشناست نظرات آقای گلستان را در مواردی حتی تکان‌دهنده خواهد یافت. اما احتمالاً جستجو برای روایت دیگر ــ که نوشته‌ی آقای فرخ غفاری مورخ سرشناس سینمای ایران است و در آن ریشه‌ی پیشرفت سینمای ایران در سینمای مستند و به‌طور مشخص در فیلم‌های ***یک آتش*** و ***موج و مرجان و خارا*** و موفقیت بین‌المللی این فیلم‌ها یافته می‌شود و به فیلم‌های داستانی ***گاو*** و ***قیصر*** اهمیتی درجه دوم داده می‌شود ــ برای دریافت بهتری از تصویری کامل‌تر از تاریخ سینمای ایران مفید خواهد بود.

این روایت را اداره‌ی کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت فرهنگ و هنر ایران در سال ۱۳۵۴ به‌زبان انگلیسی و تحت عنوان ***تاریخ سینمای ایران*** در جزوه ای با نام History of the Iranian Cinema منتشر کرده و در اختیار فیلمخانه‌ی ملی کشورهای اروپایی نیز قرار داده است. روایت‌هایی که نقش فیلم‌های مستند را در تاریخ سینمای ایران تقریباً نادیده می‌گیرند، عمدتاً روایت‌های بعد از سال ۱۹۷۹ هستند که در آن به‌دلایل مختلف از بیان بخشی از واقعیت چشم‌پوشی شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در حدیث دیگران

تصویری که در کتاب ***نوشتن با دوربین*** از برخی چهره‌های ادبی و سینمایی ارائه می‌شود نیز به همین اندازه مهم، حساس و بحث‌برانگیز است. این نظرها با توجه به موقعیت و منزلت ادبی و هنری آقای گلستان احتمالاً دوستداران آثار آنها را نخواهد آزرد. به‌خصوص که آقای گلستان هم درباره‌ی شعرهای آنها داوری نکرده، بلکه عمدتاً از روابط کاری و حرفه‌ای خود با آنها سخن گفته است. پرویز جاهد با درک این حساسیت‌ها در مقدمه‌ی خود می‌نویسد: «ممکن است کسانی با آرا و نظرات گلستان در مورد فضای سیاسی و روشنفکری ایران دهه‌های سی و چهل موافق نباشند و یا سبک داوری او و صراحت و تیزی کلامش را نپسندند یا تاب نیاورند و از این بابت آزرده شوند. اما شیوه‌ی برخورد گلستان، از سوی دیگر، دعوتی است برای نقدی سالم، شفاف و فارغ از ملاحظه‌کاری...»

نقش زمانه

کتاب دربردارنده‌ی پرسش‌ها و پاسخ‌های بسیاری درباره سانسور، و نحوه‌ی برخورد حکومت و مقامات کوتاه و بلند آن با فیلم‌های گلستان است. اما در کوششی برای روشن کردن ویژگی‌های اجتماعی و سیاسی دورانی که گلستان فیلم‌های خود را در آن ساخته، اشاره‌های گذرا به اختلافات میان تلویزیون ایران و وزارت فرهنگ و هنر در دهه‌های چهل و پنجاه، عدم تمایل گلستان به همکاری با تلویزیون که خاستگاه عمده فیلم مستند است ــ و به‌خصوص در آن هنگام با وجود گروه ایران‌زمین که اصولاً برای تولید مستند ایجاد شده بود ــ می‌توانست بسط بیشتری پیدا کند.

همچنین اهمیت بقایای استودیو گلستان در صنعت فیلم ایران در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ می‌توانست جای بحث بیشتری داشته باشد. و نظر او درباره‌ی دلایل پانگرفتن سینمای مستند در ایران می‌توانست موقعیتی کم‌نظیر برای بهره‌مندی از دانش و تجربه‌ی مردی را فراهم کند که خود از پایه‌گذاران و پیشگامان سینمای مستند ایران است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌علاوه، شاید می‌شد با آگاهی از نظر متفاوت گلستان درباره‌ی روایت معمول و متعارف تاریخ سینمای مدرن ایران، درباره‌ی آن روایت دیگر کنجکاوی بیشتری نشان داد. از سوی دیگر، یک رویکرد چندرسانه‌ای به موضوع و ضبط تصویری گفتگو همراه با افزودن صحنه‌هایی از فیلم‌های مورد بحث با نظر مصاحبه شونده، حاصل کار را برای دانشجویان و پژوهشگران و حتی علاقه‌مندان سینما قابل استفاده می‌کرد. کاری که شاید تنها توصیه کردنش آسان باشد!

با این همه، ***نوشتن با دوربین*** به‌عنوان یکی از معدود منابع و مراجع موجود درباره‌ی ابراهیم گلستان و آثار او، اثری است ماندنی و کم‌نظیر که به سهم خود به برطرف کردن فقر موجود در زمینه‌ی منابع پژوهشی در مورد سینمای ایران کمک می‌کند.

این مطلب نخستین بار در سایت بی‌بی‌سی فارسی منتشر شد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حقیقت تلخ است *

احمدرضا احمدی

کتاب آقای جاهد را، در واقع، قبل از مصاحبه‌ی ایشان با ابراهیم گلستان خوانده بودم. حرف‌های گلستان در کتاب ***نوشتن با دوربین*** را از سال ۱۳۴۸ که با او آشنا شده‌ام تا به امروز که سه‌شنبه ۲۹ شهریور ۱۳۸۴ است بارها از خود او شنیده‌ام. از دیدگاه من، سخنانش راست، بی‌پروا، صادقانه، بدون روتوش و بزک‌های قلابی است. شرافت انسانی در آنها موج می‌زند. حرف‌های او هیچ تغییری نکرده است. نمونه‌ای می‌آورم: هرچه درباره‌ی فریدون رهنما در کتاب گفته است حرفی نیست که بعد از مرگ او گفته باشد. شبی که فیلم **تخت‌جمشید** ساخته‌ی فریدون رهنما را در کانون فیلم نشان دادند گلستان که معمولاً پس از نمایش فیلم برای حاضران سخن می‌گفت درباره‌ی این فیلم گفت: این فیلم اگر در ۵۰ سال پیش ساخته می‌شد شاید فیلم جالبی بود. فریدون رهنما همان‌جا نشسته بود. همهمه درگرفت. آل‌احمد هم که حاضر بود گفت: هیاهوی بسیار برای هیچ!

گلستان در مصاحبه با جاهد بر قریحه‌ی هنرمند تکیه می‌کند، و مسعود کیمیایی (فیلمساز) و حسین زنده‌رودی (نقاش) را نمونه می‌آورد. در سال ۱۳۴۹ که در لندن بودم برای گلستان در نامه‌ای نوشتم که می‌خواهم به مدرسه‌ی سینمایی بروم. پاسخ نوشت: مدرسه‌ی سینمایی هژیر داریوش تحویل می‌دهد، مدرسه‌ی غیرسینمایی، مسعود کیمیایی و علی حاتمی.

اگر در کسی جوهر و استعداد می‌دید از او پشتیبانی می‌کرد. درباره‌ی سلیمان میناسیان می‌گفت: میناس هنگامی به استودیوی من آمد که تازه از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زندان آزاد شده بود. آمده بود سیم‌کشی استودیو را انجام دهد. بعدها دیدم که در استودیوی گلستان به یکی از بهترین فیلمبرداران ایران در فیلم سیاه و سفید و رنگی تبدیل شد. ابوالقاسم سعیدی، نقاش، اولین نمایشگاه نقاشی‌اش را در استودیو گلستان برگزار کرد.

آقای جاهد در مصاحبه با گلستان سعی دارد در سینمای ایران مکتب بسازد، در حالی که اگر در این سینما کاری انجام شده مدیون قریحه‌ی افراد است. مسعود کیمیایی کجا می‌خواست جریان بسازد یا شهید ثالث یا کیارستمی؟ آنان با هوش خود حرکت کردند. آقای جاهد باید توجه کند که فیلم‌های نصیب نصیبی، هژیر داریوش، فرخ غفاری، فریدون رهنما و همه‌ی نوابغ هشت میلیمتری، روی دیگر سکه‌ی فیلم‌فارسی بودند، با این تفاوت که فیلم‌فارسی مشتری داشت ولی فیلم این‌ها را فقط دوستان و خویشاوندان‌شان می‌دیدند.

سخنانی که گلستان درباره‌ی فرخ غفاری می‌گوید نیز در کمال صداقت و حقیقت است. به قول عزت‌الله فولادوند، اوضاع بزرگان ما خیلی خراب است!

با همه‌ی اتهامات که بر گلستان وارد آوردند و گفتند در برج عاج زندگی می‌کند و آقای محمود عنایت درباره‌ی چمن آفریقایی خانه‌اش مقاله نوشت، یا آن متن افتضاح‌آمیز و رذیلانه‌ای که پرویز داریوش در مجله‌ی ***نگین*** درباره‌ی گلستان چاپ کرد و رذالت را تا آنجا پیش برد که به حریم خانوادگی گلستان هم تجاوز کرد، او پاک پاک بود.

گلستان، در سال ۱۳۴۸، با همکاری محمود زند و یدالله رؤیایی، انتشارات روزن را بنیاد گذاشت، و بلافاصله به لندن رفت. انتشارات روزن یکی از اولین کتاب‌هایی که منتشر کرد ***زندگی من*** (خاطرات تروتسکی) به ترجمه‌ی هوشنگ وزیری بود. یکی از چپ‌روهای آن زمان به گلستان دشنام داد که چرا انتشارات روزن کتاب ضد استالین را چاپ کرده است. اولاً چرا آن کتاب نباید منتشر می‌شد؟ ثانیاً واقعیت آن بود که گلستان روحش از انتشار این کتاب خبر نداشت، او در لندن بود.

گلستان تا امروز مورد حقد و حسد دیگران بوده است. یکی از شاعران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معاصر به من می‌گفت: این چه هنرمندی است که نه سیگار می‌کشد، نه تریاک می‌کشد، نه عرق می‌خورد؟! این بود قضاوت روشنفکران ما درباره‌ی او. در عوض گلستان نه به کسی باج می‌داد و نه از کسی حساب می‌بُرد. چون پاکِ پاک بود.

نکته‌ی بدیع آن است که سیاسی‌ترین فیلم‌های سینمای ایران ــ چه مستند و چه داستانی ــ را گلستان ساخته است. گلستان درباره‌ی کودکی که در فیلم ***خشت و آینه*** در تاکسی جا می‌ماند، می‌گفت: او مسیح کوچکی بود که از آسمان برای نجات آمده بود. ولی راننده‌ی تاکسی قدر او را نمی‌داند و از این هدیه فرار می‌کند. آیا این هدیه شباهت به فرصت‌هایی ندارد که در صد سال اخیر نصیب مردم شد و قدر آنها را ندانستند؟ منتقدان ما درک نکردند که پشت پرده‌ی فیلم ***خشت و آینه*** چه حقیقت تلخی نهفته است. آنها فقط روی پرده و ظاهر را دیدند. یک بار به گلستان یکی از منتقدین در مجله‌ی ***نگین*** مطلبی نوشته با این عنوان: «خشتی که برای گلستان آینه شد». گلستان گفت او از همه‌ی منتقدان مجله‌ی ***ستاره سینما*** متقلب‌تر است. با این کار فقط می‌خواهد به من نزدیک شود. آدم‌ها را خوب می‌شناخت.

گلستان در فیلم ***اسرار گنج دَرّه جنّی*** انقلاب ۱۳۵۷ را پیش‌بینی کرد. ساختمان یادبود مرد دهاتیِ سرمست از ثروت بادآورده، بر اثر زمین‌لرزه کُن‌فَیکون می‌شود. شخصیت گلستان در این فیلم همان نقاشی است که همه چیز را پیش‌بینی می‌کند (نقش نقاش را عنایت بازی می‌کند و حرف‌های گلستان از زبان او گفته می‌شود). گلستان یک بار برایم گفت: قرار بود این فیلم را ببرند به دربار که شاه ببیند. شاه همان شب مسافر قاهره بود و فرصت نکرد فیلم را ببیند. بدین ترتیب فیلم نجات پیدا کرد. بعد یکی از روشنفکران سابق چپ که از حواریون هویدا بود فیلم را لو داد. او به هویدا می‌گوید گلستان همه‌ی شما را مسخره کرده است. چه‌طور نفهمیدید؟ این را هم، برای تنوع، از دانشمندان سانسورچی شاه داشته باشید که وقتی فیلم را می‌بینند فقط یک ایراد به آن می‌گیرند و می‌گویند: «صحنه‌ای که صمد ادرار می‌کند از فیلم باید خارج شود!» آنها فکر می‌کرده‌اند که در این فیلم پرویز صیاد در نقش «صمد»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بازی می‌کند و تنها ایراد فیلم هم ادرار کردن صمد در فیلم است!
در سال ۱۳۷۰ بعد از درمان بیماری قلبم که به لندن رفتم بعدازظهرها مرا به کنار برکه‌ای می‌برد و از گذشته‌ها می‌گفت. درباره‌ی فیلم ***دریا*** که بر اساس قصه‌ی «چرا دریا طوفانی شده بود» اثر صادق چوبک با بازیگری پرویز بهرام، اکبر مشکین، فروغ فرخ‌زاد، تاجی احمدی، غلامرضا لبخندی (رامین فرزاد) که نیمه‌کاره ماند، گفت: پس از مقداری فیلمبرداری متوجه شدم که پرویز بهرام با آن صدای مکتب نوشین نمی‌تواند نقش راننده را بازی کند (گلستان به دوبلور و صداگذاری در استودیو اعتقادی نداشت) و مجبور شدم فیلم را تعطیل کنم. برخی از هنرپیشه‌ها هم مدام در چادر اکبر مشکین می‌رفته‌اند و گلستان از معتاد شدن آنها نگران شده بود. در کتاب ***نوشتن با دوربین*** همه‌ی این‌ها آمده است.

درباره‌ی فیلم ***تپه‌های مارلیک*** می‌گفت: من و دکتر نگهبان (باستان‌شناس) شب‌ها بیدار می‌ماندیم که ایادی شهرام پهلوی نیایند در تاریکی شب عتیقه‌ها را بدزدند! این موضوع بعداً در خاطرات دکتر نگهبان، در کتابی که سازمان میراث فرهنگی منتشر کرده، نیز آمده است.

گلستان شاهدی عادل در دو فیلم ***خشت و آینه*** و ***اسرارگنج دره جنی*** بوده است. او، در این دو فیلم، دو دوره را با ذهنی هنری برای تاریخ ما ثبت کرده است. در فیلم ***خشت و آینه***، در روزگاری که رسم بود بر دیوار اداره‌ها و حتی خانه‌ها عکس شاه را می‌زدند، به دیوار اتاق مرد راننده عکس مهوش به دیوار است نه شاه.

کتاب ***نوشتن با دوربین*** کتاب بسیار خوبی است، ولی کاش آقای جاهد در مصاحبه‌اش به مباحث زیر هم می‌پرداخت که هم گلستان را بهتر بشناسد و هم کیفیتِ رساله‌ی دکتری خودش بالاتر برود:
۱. در مورد مصاحبه‌های رادیویی گلستان در زمان مدیر کل نصرت‌الله معینیان، درباره‌ی دشواری‌ها و مشکلات سینمای ایران و راه‌های حلّ آنها.
۲. درباره‌ی نمایش ***دون ژوان در جهنم*** اثر برنارد شاو، و زمان نمایش آن که باز در این نمایش تلویحاً از حکومت هویدا و شاه انتقاد شده بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳. درباره‌ی فیلمی که قرار بود گلستان درباره‌ی حسن صباح بسازد و برای نقش حسن صباح چارلتون هستون را انتخاب کرده بود. با او مذاکره هم کرده بود. در همین مورد گلستان مجتبی مینوی را نیز ملاقات کرده و با او درباره‌ی حسن صباح و فرقه‌ی اسماعیلیه مذاکره کرده بود.
۴. درباره‌ی فیلم فریدون گُله به‌نام ***زیر پوست شب***. این فیلم را همراه گلستان در سینمای کاپری سابق دیدم. از این فیلم خوشش آمده بود.
۵. درباره‌ی فیلمی که قرار بود درباره‌ی معیّرالملک (از شاهزاده‌های قاجار) گرفته شود. گلستان نثر و خاطرات او را بسیار دوست داشت.
۶. درباره‌ی پرتره‌هایی که از سران حزب توده گرفته بود و در ***ماهنامه مردم*** چاپ شد. درواقع اولین کسی که در ایران پرتره گرفت گلستان بود نه هادی شفائیه که مرحوم کریم امامی در مقدمه‌ی کتاب مریم زندی عنوان کرده بودند.
۷. درباره‌ی صادق هدایت که تحت تأثیر ناسیونالیسم ساختگی و باسمه‌ای دوره‌ی رضاشاه قرار گرفته بود. هدایت با تمام هوشی که داشت گمان برده بود که عقب‌ماندگی‌های ملت ایران ناشی از حمله‌ی اعراب به ایران است. اخوان ثالث هم تا زنده بود در این اشتباه بود. همین مهملاتی که تلویزیون‌های لس‌آنجلس این روزها تکرار می‌کنند.
۸. درباره‌ی عکس‌هایی که گلستان از نمایشنامه‌ی ***شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده*** به کارگردانی پری صابری و بازیگری فروغ فرخزاد گرفته بود؛ و عکس‌هایش از مناظر ایران.
۹. دو نام را نیز آقای جاهد در کتاب خود باید اصلاح کند. آن آقایی که در کانون فیلم امور را رتق و فتق می‌کرد آقای خجسته بود، نه شایسته، (ص ۱۳۹)، و در انشعاب هم مهندس ناصحی درست است نه ناصری (ص ۱۰۵).

یک بار گلستان درباره‌ی فیلم ***خانه سیاه است*** برای من گفت: جذام فقط جسمی نیست. روحی هم هست. از مردی می‌گفت که به‌مدت ۲۰ سال در کافه فردوسی در گوشه‌ای سرگرم حل‌کردن جدول بود! بار دیگر برای من می‌گفت: بعد از مرگ فروغ یکی از نویسندگان انقلابی برای من هر روز کتابی به زبان انگلیسی یا فرانسه می‌آورد درباره‌ی خودکشی. می‌خواست مرا تشویق به خودکشی بکند!

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیروز که تلفنی با گلستان صحبت می‌کردم گفتم حرف‌های این کتاب همان حرف‌های ۳۰ سال پیش شماست. تغییری نکرده است. گفت: تغییری نکرده چون راست است. دروغ گفتن کار را سخت می‌کند. دروغ اولی را که گفتی مجبوری دروغ دومی را بگویی و تا آخر.

با تشکر از آقای پرویز جاهد که ما را به ضیافتی که سرشار از حقایق این دیار بود دعوت کرد. اگر گلستان در کتابِ ***نوشتن با دوربین*** درباره‌ی برخی اشخاص سخنانی بی‌پروا و حقیقی گفته و ماهیت واقعی آنان را فاش کرده گناه از گلستان نیست. باید بپذیریم که حقیقت تلخ است و دروغ بسیار شیرین؛ ولی شیرینیِ دروغین. خواننده نیز در این حقایق با من شریک می‌شود اگر چه عادت تاریخی او شاید گاهی مانع باشد.

کتاب ***نوشتن با دوربین*** با توفانی سهمناک آغاز می‌شود، و هرچه مصاحبه به پیش می‌رود خواننده با شخصیت گلستان و حقیقت او بیشتر و بیشتر آشنا می‌شود. کتاب با زمزمه‌ی چشمه‌ای پاک و زلال به پایان می‌رسد. آقای جاهد دوستی کمیاب و حتی نایاب را یافته است است.

۸۴/۶/۲۹

* نقل از نشریه‌ی ***نگاه نو*** شماره ۶۷ آبان ۱۳۸۴ ویژه‌نامه‌ی کتاب ***نوشتن با دوربین***

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«باید دوباره بیندیشم» *

محمدعلی موحد

من در خصوص مسائلی که آقای ابراهیم گلستان در کتاب ***نوشتن با دوربین*** مطرح کرده‌اند صاحب‌نظر نیستم، ولی شخص گلستان را بیش از نیم قرن است که می‌شناسم. او فوق‌العاده هوشمند و تیزبین است. اما هرکس صاحب سلیقه‌ی خاص خودش است. گلستان درباره‌ی برخی اشخاص و درباره‌ی مطالبی صحبت کرده که من درباره‌ی آنها صحبت نمی‌کنم، و اگر می‌خواستم صحبت کنم البته با لحن دیگری صحبت می‌کردم. این‌ها فقط بسته به سلیقه است. ولی از این آشفتگی که برخی از دوستان از خود نشان می‌دهند که چرا اصلاً چنین کتابی منتشر شده اصلاً خوشم نمی‌آید. اگر آدمی مانند گلستان اجازه نداشته باشد حرف‌اش را آزادانه بزند ما باید درباره‌ی خودمان جور دیگری فکر بکنیم. رفقایی که در این‌باره اظهار رنجش کرده‌اند همیشه از سانسور نالیده‌اند. سانسور هم که فقط سانسور دولتی نیست. همین که می‌گویند چرا چنین کتابی منتشر شده، خودش سانسور است. در حالی که هرکس باید حق داشته باشد هرچه را می‌خواهد بنویسد. سلیقه‌ها هم مختلف است.

اینکه گلستان می‌گوید «باید دوباره بیندیشم» واقعاً درست است. باید دوباره اندیشید. باید برگردیم به عقب و درباره‌ی بسیاری از مسائل دوباره بیندیشیم. تاریخ هم همین است. این برداشت آقای گلستان برداشت خیلی خوبی است. ممکن است با قضاوت و نتیجه‌گیری‌اش مخالف باشیم، ولی باید

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آزادی باشد. هرکس باید آزادانه حرف‌اش را بزند، و نهیب بزند به روشنفکر جماعت که بازنگری کنید! چه کرده‌اید و چه می‌کنید؟ و برای این کار چه کسی بهتر از ابراهیم گلستان؟

۱۳۸۴/۶/۱۷

* نقل از نشریه‌ی ***نگاه نو*** شماره‌ی ۶۷ آبان ۱۳۸۴ ویژه‌ی کتاب ***نوشتن با دوربین***

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حق با آقای گلستان است *

آیدین آغداشلو

نوشتن با دوربین کتابی است چالشگر، که در دو وجه حرکت می‌کند: وجهی در تبیین و شناساندن جایگاه ابراهیم گلستانِ فیلمساز است که به‌زعم او تمامی زوایای کارش روشن یا بازگو نشده است و او خود را ملزم دیده تا روشنگری کند. وجه دیگر این کتاب روایت آقای گلستان است در باب یک دوران. و این دوران نمی‌تواند روشن یا بازگو شود مگر آنکه در باب اشخاصِ مؤثرِ آن صحبت و داوری شود.

اگر این چارچوب را درباره‌ی این کتاب بپذیریم، باید به هر دو بخش توجه کنیم تا ببینیم جنس و نوع روشنگری چگونه است. آنچه آقای گلستان در باب جامعه‌ی خود و کار خود عنوان می‌کند خواندنی است چراکه معمولاً به‌ندرت با اظهارنظر دقیق، منتقدانه و موشکافانه‌ی یک هنرمند با آثارش روبه‌رو می‌شویم. با در نظر گرفتن جایگاه آقای گلستان به‌عنوان یک روشنفکر و هنرشناس، قطعاً این روشنگری ــ حتی اگر به‌تمامی مورد تأیید ما نباشد ــ خواندنی است و زمینه‌ساز است برای جمع‌بندی نهایی ما. اما آنچه آقای گلستان درباره‌ی یک دوران و دوران‌سازهایش می‌گوید اسباب حرف و سخن می‌شود. با عنایت به این نکته که نمی‌توان با تمامی دیدگاه‌های هر دوران‌ساز یا هنرشناس معتبری توافق تام و تمام داشت و قطعاً پرانتزهای شخصی میان جمله‌های طویل می‌توان باز کرد، اما در مجموع گمان می‌کنم باید حق با آقای گلستان باشد؛ نه در باب جزئیاتی که قطعاً از چند و چون آنها بی‌خبرم، اما اشاره‌ی او را در مجموع به آدم‌هایی که یکی از مهم‌ترین دوران‌های فرهنگی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ایران را شکل داده‌اند دور یا به‌تمامی نادرست می‌دانم. بدیهی است داوری شخصی خودم را نیز دارم و این داوری را بدون مماشات یا مأخوذ به حیاشدن در هر جایی که لازم بوده اظهار کرده‌ام. بنابراین آشکار است که در کجاها با عقیده‌ی او نمی‌خواند، اما نمی‌توانم ناگفته بگذارم که در بسیاری از جاها هم می‌خواند و جاهایی که می‌خواند اصلاً کم نیست. نظر شخصی آقای گلستان را محترم می‌شمارم و نظر شخصی هرکسی را ــ از جمله نظر شخصی خودم را. اما این همه دل‌شکستگی یا قال و مقال به‌خاطر اظهارنظر آدمی که کم آدمی هم نیست باید بیشتر برگردد به عادت‌نداشتن ما به صراحت نقدشدن؛ سنتی که هیچ‌گاه نداشته‌ایم و از دو غایت بی‌محابا برخوردار بوده است که یک سوی آن فحاشی و سوی دیگر آن چاپلوسی بوده است. من خود نامه‌ی بسیار تند ابراهیم گلستان در باب خودم را که می‌توانست بسیار آزارنده یا اسباب دل‌شکستگی باشد با جسارت و صراحت تمام، بدون حذف حتی یک کلمه، ده سال پیش در مجله‌ی ***دنیای سخن*** چاپ کردم. بنابراین اگر با خود چنین کردم رفتار او با دیگران را چندان تکان‌دهنده یا توهین‌آمیز نمی‌یابم. لازم به توضیح نیست که همیشه دوستدار ابراهیم گلستان بوده‌ام و از همین موضع است که این چند کلمه را به اشاره گفتم. پای موضع خود نیز می‌ایستم.

۱۳۸۴/۶/۱۷

* نقل از نشریه‌ی ***نگاه نو*** شماره‌ی ۶۷ آبان ۱۳۶۷ ویژه‌ی کتاب ***نوشتن با دوربین***.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از روزگارِ رفته حکایت

گزارشی درباره‌ی جنجال‌های کتاب «نوشتن با دوربین» و ابراهیم گلستان *

سام فرزانه

«پدر حرفش را برید گفت این‌ها اگر پول ندارند یا مقام ندارند معنیش بی‌بته‌گیشان نیست. دایی گفت بی‌بتگی نه بی‌مقامی است نه بی‌پولی؛ فرق است بین آن که نمی‌خواهد با آن که می‌خواهد اما بی‌عرضه است، بی‌جثه است، راهش نمی‌دهند، می‌دانند چند مرده حلاج است و مثل خرگر افسارش را به گردنش می‌اندازند، ول می‌کنند برای خودش لگد بیندازد؛ با عرو تیز او دل یک مشت مثل او خوش است مفت و مجانی؛ سرگرمی است. پدر آزرده و غضب‌آلود گفت این‌ها مردمان استخوان‌دارند. دایی گفت در واقع یک مشت مشدی اصغر آواره‌اند؛ باید به فکر گداخانه‌ای برایشان باشیم. پدر سنگین و بق کرده گفت این‌ها هرچند عیب داشته باشند، حداقل مؤدب‌اند، ادب دارند. دایی گفت والله... از ما گذشت و رفت ولی امشب یک حرف بود که می‌ارزید بر هرچه مردم مؤدب این‌جوری‌ست؛ می‌ارزد به هرچه حرف‌هاشان هست؛ خیلی درست بود، خیلی بجا و مناسب بود؛ حرف باید درست و بجا باشد حالا اگر که از ادب دور است، باشد، تقصیر حرف نیست، لابد ادب پرت است.»

❊ ❊ ❊

چند خطی که خواندید از داستان بلند «از روزگار رفته حکایت» نوشته‌ی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ابراهیم گلستان است که در بهار ۱۳۴۸ نوشته شده است. مشدی اصغر نوکر خانواده «پدر» از کار افتاده است و می‌گویند در گداخانه نگهش می‌دارند، همه از معلم و پلیس گرفته تا بی‌کار و تاجر در مجلس تریا کَکشی، که پیش از این چند خط در داستان روایت می‌شود، به دنبال آن هستند که مشدی‌اصغر را در کارخانه‌ی دایی به کاری بگمارند. اما دایی (با تندی و پرخاش) در آن مجلس با این درخواست مخالفت می‌کند. راوی هم بادی از شکمش در می‌رود که از نظر دایی همان حرف باارزش بوده است. این تکه را از این جهت انتخاب کردم که به نظرم گلستان با صراحت تمام و بدون همه‌ی تعارفات معمول رودرروی «پرویز جاهد» در کتاب ***نوشتن با دوربین*** به گفت‌وگو نشسته است و به نقد همه آنهایی پرداخته که تنبل، بی‌سواد و حقیر می‌دانندشان. در آن کتاب ابراهیم گلستان خیلی‌راحت حرف زده است. مثلاً مسعود کیمیایی را «ساده‌لوح» می‌خواند یا وقتی صحبت از احمد شاملو می‌شود او را کسی عنوان می‌کند که «شعر نمی‌فهمید». به همین صراحت از پرویز ناتل خانلری، نجف دریابندری، جلال آل‌احمد یا کسان دیگر نام می‌برد و با همان‌گونه الفاظ درباره آنها حرف می‌زند. ایده‌ی صراحت لهجه گلستان در این گفت‌وگو، در سال ۱۳۴۸ و در داستان بلند «از روزگار رفته حکایت» هم دیده می‌شود. راوی آن داستان بعد از این بگو مگو با خود می‌اندیشد که لابد حق با دایی بوده که پدر جوابش را نداده است. اما برخلاف دایی داستان که در آن روزگار جوابی از پدر نشنید، گلستان بعد از چاپ این کتاب با عکس‌العمل‌های مختلفی مواجه شد. (بدیهی است که از سوی زندگان، برای اینکه بیشتر مشاهیری که در این کتاب نامشان نه به نیکی می‌آید، از دنیا رفته‌اند.)

گفتم، گفتی، گفت

آقای نجف دریابندری که مترجم و نویسنده است، سیبل تندترین حمله گلستان در میان زندگان است. گلستان درباره‌ی او چنین قضاوت می‌کند: «دریابندری کجاش روشنفکر بود. اگر بعد از انقلاب شده باشد، من نمی‌دانم. تا وقتی او را می‌شناختم، می‌دانستم که چیزی نمی‌داند... .» درباره‌ی زندگی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خصوصی دریابندری هم چیزهایی گفته و اینکه دریابندری آمده و برای گلستان گریه و زاری کرده است. دریابندری در مصاحبه‌ای گفته که آن روز اصلاً برای گلستان گریه نکرده. گلستان هم که شنیده بود دریابندری رنجیده، در گفت‌وگوی کوتاهی به مجله‌ی ***نگاه نو***، گفته است: «نکته‌ای درباره آقای نجف دریابندری می‌گویم. اینکه گفته‌ام او آمده در دفتر من گریه کرده به قصد کوچک کردن او نبوده. قصدی جز بیان کردن معصومیت او نداشته‌ام...»

البته چنین موضعی را گلستان درباره‌ی باقی آدم‌هایی که از آنها نام برده، اتخاذ نکرده است. مثلاً درنیامده که حرفش را درباره‌ی ناصر تقوایی پس بگیرد. در کتاب گفته بود: «... مثلاً ***باد جن*** که راجع به زاره، اصلاً پرته. اصلاً مایه‌ی فکری جستجو شده توش نیست. من به ناصر تقوایی علاقه داشتم. می‌خواستم آدم بشه، رشد کنه. خوب پرت بود... نمی‌تونست کار کنه. بچه‌ها ساعت هفت صبح می‌اومدند سر کار. او ساعت یازده با چشم‌های بادکرده می‌اومد...» تقوایی هیچ‌گاه به این صحبت‌های گلستان جوابی نداد. داریوش مهرجویی، احسان یارشاطر، صادق چوبک، محمد متوسلانی و بهرام بیضایی نیز در این مصاحبه کم‌وبیش مورد انتقادات گلستان، با اندکی شدت و ضعف، قرار گرفتند.

صراحت لهجه گلستان البته متوجه مصاحبه‌کننده (پرویز جاهد) نیز می‌شود و او را که انگار تا آن روز نمی‌اندیشیده مدام در طول مصاحبه به اندیشیدن و داشتن فکر و شعور دعوت می‌کند. همان روزهایی که این کتاب در بهار ۱۳۸۴ منتشر شد، ولوله‌ای در شهر پیچید و همه درباره‌ی آن حرف زدند و آنها که نامشان در این کتاب بود یا حدس می‌زدند که ذکر خیری هم از آنها شده باشد، رفتند و کتاب را خریدند تا تصویری از خود در نگاه پیر قوم بیابند. دوستی به یاد دارد که مسعود کیمیایی در همان روزها به کتاب‌فروشی‌ای رفته و کتاب را برداشته بود و از روی نمایه‌ی کتاب نام خود را جستجو کرده و تا مطالب مربوط به خود را کامل نخوانده، از کتاب‌فروشی بیرون نرفته است. (نمایه‌ی آخر این کتاب برای خواننده‌ها هم چیز به‌درد بخوری است، راحت می‌روند سر اصل ماجرا.)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پرویز جاهد با امانت‌داری کامل انتقادات گلستان به خود را در کتاب آورده است. جاهد به ***میراث خبر*** می‌گوید: «اگر می‌خواستم با چنین کلمه‌ها و برخوردهایی از کوره در بروم یا اصلاً گفت‌وگو را تعطیل کنم، مسلم است که این گفت‌وگو انجام نمی‌شد. کما اینکه خیلی‌ها سعی کردند، ولی نتوانستند... ولی به هر حال من به خودم نگرفتم.»

از سوی دیگر، گلستان سخنانش را بی‌ادبانه نمی‌داند و درباره‌ی جاهد می‌گوید: «من جاهد را مطلقاً خارج از ایرانیانی که سی سال پیش روزنامه می‌نوشتند و حالا خارج از ایران هستند، می‌دانم. ایشان آدمی اوبجکتیو (واقع‌بین) و علاقه‌مند هستند، بدون آنکه بخواهد پز بدهد. او خود را به جایی رسانده که خیلی‌ها نتوانستند برسند.»

انتقادات تند گلستان عموماً متوجه منتقدان سینمایی می‌شود. مثلاً درباره‌ی کیمیایی، گلستان عقیده دارد که او «در دام منتقدان کم‌سواد» گرفتار شده و برای همین است که «بعد از ***قیصر*** قدمی به جلو برنداشته است.» گلستان می‌گوید: «من به کیمیایی علاقه دارم و عقیده دارم در همه‌ی این مدتی که او در حال فیلم‌سازی است، نخواسته خودش را از محیطی که در آن گرفتار است، بیرون بیاورد. او قربانی محیط خودش شده است و دلیلی ندارد که حرف‌های خودش را مدام تکرار کند.» همین چند جمله در دو کتاب گلستان به دو شیوه متفاوت بیان شده است. البته خود گلستان صراحتش را دلیل بی‌ادبی نمی‌داند. این را لیلی گلستان، دخترش نیز گفته بود که پدرش اصلاً تعجب می‌کند چرا آدم نباید صریح نظرش را بگوید. (خود لیلی گلستان هم تا حدی این گونه است.) در گفت‌وگویی هم که من با ابراهیم گلستان داشتم، گفت: «من در آن کتاب حرفی نزدم، گفتم کسی حرف مزخرف می‌گوید. شما می‌خواهید برای کلمه‌ی مزخرف من یک کلمه‌ی ادبی پیدا کنم؟ این که نمی‌شود. یک عبارت ساده "چرند می‌گوید"، "احمقانه می‌گوید" برای همین جور موارد ساخته شده‌اند.» در سال ۱۳۷۷ کتابی به نام ***گفته‌ها*** از ابراهیم گلستان چاپ شد که شامل یک سخنرانی، چهار مقاله، پنج گفتار فیلم و یک گفت‌وگوی بلند بود. مواضع گلستان در قبال خودش و شیوه‌ی کار و زندگی و آنها که کار می‌کنند و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آنها که حرف می‌زنند در این کتاب هم قابل مشاهده است. در کتاب مقاله‌ای هستت درباره‌ی مسعود کیمیایی و نقدهای مشابهی که آقای گلستان به او دارد. اما این نقدها با زبان دیگری نوشته شده‌اند. در گفت‌وگویم با گلستان از او پرسیدم که چرا در کتاب ***نوشتن با دوربین*** عصبی است. «اصلاً لحن من در این کتاب عصبی نیست. من دارم برای آدمی حرف می‌زنم، آن متن را که برای سخنرانی به آقای جاهد نمی‌گفتم که. یا مقاله که نمی‌نوشتم. من داشتم حرف می‌زدم و خودم را در برابر بی‌اطلاعی خیلی زیاد و شدید آقای جاهد می‌دیدم و می‌دیدم که با همه‌ی علاقه‌ای که به کار دارد، زیاد کتاب نخوانده و متوجه هم بودم که چیز زیادی برای خواندن نبوده است، پس من خودم را موظف می‌دانستم که با او حرف بزنم. چون نیت او کثیف و احمقانه نیست. اما تکرار برخی از حرف‌های نادرستش مرا عصبانی می‌کرد. من مطلقاً عصبی نبودم. این گفت‌وگو چهار، پنج بار در طول یک سال و نیم، انجام شده است. عصبیتی که بخواهد یک سال و نیم ادامه پیدا کند که من را به‌خاطرش باید به تیمارستان ببرند. برخی از این صحبت‌ها را در طول یک سال و نیم، این آقا تکرار کرده است و این‌ها را چند بار تکرار کرده است و من همان عکس‌العمل‌ها را نشان داده‌ام. خب این‌ها کنار هم جمع شده‌اند. این هم کتاب ایشان بوده و ایشان خیلی هم وفادار بوده به من و همان کلمه‌هایی را که من به کار برده‌ام، نوشته. حالا یک جمله‌ای را که در فاصله چند ماه بیان کردم در این کتاب در کنار یکدیگر است برای همین هم عصبی به نظر می‌رسد. به کلی این تصور که من آدم عصبی هستم غلط است. چرا عصبی‌باشم؟ من که بیش از سی سال است خارج مملکت زندگی می‌کنم، دلیلی ندارد عصبی باشم. آدم از اتفاق‌هایی که می‌افتد عصبی می‌شود اما از حرف‌هایی که می‌خواهد بزند، عصبی نمی‌شود.» همان‌طور که جاهد در مقدمه‌ی کتابش آورده است، او هیچ به شیوه‌ی گلستان دست نزده است. ابراهیم گلستان در این خصوص توضیح می‌دهد: «دست نزده برای این‌که من با او شرط کرده بودم که چیزهایی را که من می‌گویم نباید زمین بگذاری. او هم فکر کرده که من گفته‌ام، باید عین حرف‌های من را در کتاب چاپ کنی و او هم این کار را انجام داده است. خوب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کاری هم کرده است.» نتیجه‌اش این شده که در کتاب خیلی از صحبت‌ها تکرار می‌شود و برخی از بگومگوهای مصاحبه‌کننده و مصاحبه‌شونده نیز کشدار می‌شود. لیلی گلستان می‌گوید که جرأت دست بردن در نوشته‌ی پدرش را ندارد. اما اگر داشت، آیا این کتاب به همین سر و شکل و با همین محتوا چاپ می‌شد؟ «اگر من در زمان این مصاحبه‌ها حضور داشتم، به‌خاطر تأثیری که بر پدرم داشتم، حتماً از او می‌خواستم که آرام‌تر صحبت کند. اگر من بودم، صددرصد لحن آرام‌تر می‌شد. اما من اصلاً خبر نداشتم و بعد از چاپ، آن را خواندم. اما نمی‌دانم چقدر این کتاب با لحن آرام می‌توانست طرفدار داشته باشد. مردم صراحت و اظهار عقیده‌ی راحت را دوست دارند. مردم این‌ها را دوست دارند.» درباره‌ی لحن این کتاب صحبت‌های بسیاری شده که بیشتر آنها با متر و معیار اخلاقی یا چیزهایی‌از این دست بوده است. برای اینکه موضوع را از زاویه‌ی دیگری هم دیده باشیم، گفت‌وگویی کردم با حسن قاضی‌مرادی، نویسنده‌ی کتاب ***در ستایش شرم***، او محقق است و در زمینه‌ی جامعه‌شناسی و تاریخ تألیفاتی دارد. قاضی‌مرادی گلستان را روشنفکری خلاق می‌خواند که در مقابلش روشنفکران حاشیه‌ای قرار دارند. روشنفکر خلاق به گفته‌ی این پژوهشگر، کسی است که پا به راه‌های نکوبیده می‌گذارد، دنباله‌روی نمی‌کند، صریح است و این صراحت مسبب نقد است و از ویژگی‌های آدم متجدد و راستگو است و مخالف نوچه‌پروری. قاضی‌مرادی می‌گوید: «من آقای گلستان را از روشنفکران و هنرمندان بزرگ کشورمان می‌دانم که موضع‌گیری‌ها و نظرات او را باید در نظام اخلاقی او بسنجیم. نظام اخلاقی آدم بزرگ و کوچک فرق می‌کند. مثال می‌زنم، روشنفکر برجسته اصلاً متواضع نیست.»

او همچنین دو ویژگی برمی‌شمرد که روشنفکر خلاق را خشمگین می‌کند: «بندگی» و «حقارت». به عقیده قاضی‌مرادی، ابراهیم گلستان در این کتاب زمانی که به یکی از این دو خصیصه در آدمی برمی‌خورد، از او خشمگین می‌شود و آن صراحت نقدش به راه می‌افتد.»

محمد قائد، در مقابل قاضی‌مرادی، در مقاله‌ای که در ***ماهنامه فیلم*** نوشته،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چنین شیوه‌ای در گفتار را «پرخاشگری» و «بددهنی» و نشانه‌ی «تفرعن» عنوان می‌کند و می‌نویسد: «ایشان حاضر نیستند بپذیرند که دیگران هم زحمت کشیده‌اند و شاید حسن نیت داشته‌اند.» نمونه‌هایی هم از این دست می‌آورند. قائد در مقاله‌ی خود آورده است که «لحن اشاره‌اش به افراد، نه تنها غیرمؤدبانه، بلکه غیراخلاقی و حتی قابل تعقیب حقوقی‌است.» هرچند کسی در ایران این کار را انجام نداد، اما گلستان پس از چاپ دوباره‌ی مقاله در روزنامه‌ی ***کیهان لندن***، ناشران این روزنامه را تهدید به شکایت قانونی کرد و در گفت‌وگویی که با او داشتم، تأکید کرد که این امکان برای او وجود دارد و در این باره با یک وکیل زبردست نیز صحبت‌هایی کرده و وکیل گفته که چنین چیزی ممکن است. محمد قائد حاضر به گفت‌وگو درباره‌ی این شکایت و رفتارهای گلستان نیست. اما نگارنده به یاد دارد در سال‌هایی که مجله‌ی ***روح*** به سردبیری قائد منتشر می‌شد، پس از آنکه مقاله‌ی «به مردگان نمره‌ی انضباط بدهیم و...» در این مجله چاپ شد از او پرسیدم که چرا درباره‌ی زنده‌ها چنین چیزهایی نمی‌نویسد و او هم گفت که در ایران چنین چیزی باعث ناراحتی می‌شود. گویا حق با اوست. (متن کامل‌تری از آن مقاله در کتاب ***دفترچه خاطرات و فراموشی*** چاپ شده است.)

* بخشی از گزارش سام فرزانه که در سالنامه‌ی روزنامه‌ی ***شرق*** شماره‌ی ۲ سال ۱۳۸۴ منتشر شد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمایه

(در نمایه حروف ف،ک و ن به‌ترتیب نشانه‌ی فیلم،کتاب و نشریه اند.)

آ

آبراهامیان، یرواند، ۱۰۵
آبزرور (ن)، ۱۲۷
آب و گرما (ف)، ۱۸۵
آپارتمان (ف)، ۱۱۳، ۲۰۱
آتش‌سوزی نفت اهواز (ف)، ۱۷۲
آتش (ف)، ۲۲، ۲۶، ۴۱، ۴۳، ۵۶، ۷۶، ۱۲۶، ۱۹۳
آتشی، منوچهر، ۱۷۰
آذر، ماه آخر پائیز (ک)، ۱۹، ۹۶، ۹۹، ۱۰۹
آرام، احمد، ۹۴، ۱۰۳
آرامش در حضور دیگران (ف)، ۸۳، ۲۶۲، ۲۶۵
آستر، فرد، ۲۰۱
آشتیانی، ۱۹۱، ۲۱۹
آغداشلو، آیدین، ۲۹۵
آگاتاکریستی، ۹۷
آل‌احمد، جلال، ۱۳، ۲۱، ۲۴، ۳۳، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۱۰۲-۱۰۴، ۱۰۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۶۲، ۲۶۸، ۲۸۷، ۲۹۸
آل‌احمد، شمس، ۷۱
آل محمود، ۱۳۸
آمبرسون‌های باشکوه (ف)، ۱۴۳
آموزگار، جمشید، ۲۳۷
آنتونیونی، میکل‌آنجلو، ۱۸۴، ۱۸۵
آندرسون، لیندزی، ۳۰، ۲۲۲
اُوانسیان، آربی، ۱۳، ۵۴، ۸۲، ۱۶۵، ۲۱۳، ۲۱۴
آیزنشتین، سرگئی، ۶۰
آیندگان (ن)، ۱۰

الف

ابتهاج، هوشنگ، ۵۳
اپرای سه پولی (ک)، ۹۶
اپریم، ۱۰۳
احمدی، احمدرضا، ۲۸۷
احمدی، تاجی، ۲۵، ۳۳، ۹۴، ۱۵۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۰، ۲۱۲، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۲، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۹۰
اختاپوس (ف)، ۱۶۶
اخوان ثالث، مهدی، ۱۱، ۵۳، ۹۲، ۱۳۷، ۱۳۸، ۲۲۶، ۲۳۴، ۲۶۸، ۲۷۶، ۲۹۱
ارزانش، آرزو، ۱۴
ارسطو، ۷۴
ارنبورگ، ایلیا، ۸۷
از قطره تا دریا (ف)، ۲۲، ۲۲۴
از نفس افتاده (ف)، ۲۲۴
اسپارتاکوس (ف)، ۲۳۰
استالین، ژوزف، ۶۰، ۷۰، ۸۷، ۹۹، ۱۰۷
استاندال، ۲۰
اسرارگنج دره جنی (ف)، ۱۳، ۳۸-۴۰، ۶۸، ۷۹، ۱۴۹، ۱۸۷، ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۱۴، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۷۸، ۲۸۲، ۲۹۰
اسکندری، ایرج، ۱۰۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اسکورسیزی، مارتین، ۲۰۲
اسیر (ک)، ۱۴۴
اشتاین‌بک، جان، ۲۰
اصفیا، ۶۸
اصلانی، محمدرضا، ۲۶۴
اصول مارکسیسم (ک)، ۹۹
اطلاعات (ن)، ۱۷۶
اغنمی، رضا، ۲۷۳
اکرمی، جمشید، ۱۴۸
التون، آرتور، ۲۲، ۱۱۸- ۱۲۰، ۱۵۶
الماس سی و سه (ف)، ۸۶
المپیاد (ف) ۳۶، ۵۹، ۶۰
الهی، رحمت، ۱۴۳، ۲۳۰
الینگتون، دوک، ۱۶۶
امامی، کریم، ۱۰، ۴۴، ۹۸، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۴۰، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۶۸، ۲۷۶، ۲۹۱
امین، رضا، ۲۳۷
انجوی شیرازی، ابوالقاسم، ۱۱۰
اوتان لارا، کلود، ۲۲۱
اولیویه، لارنس، ۴۹، ۱۰۶، ۱۳۳
اونیل، یوجین ۲۰
ایثاری، محمدعلی، ۵۶
ایران بین دو انقلاب (ک)، ۱۰۵
ایونس، یوریس، ۱۶۲، ۱۶۳
ایونینگ استاندارد (ن)، ۲۰۰

ب

باخ، یوهان سباستیان، ۱۱۲
باد جن (ف)، ۸۲، ۲۹۹
باد ما را خواهد برد (ف)، ۱۹۸
بارسام، ریچارد، ۲۱۱
بازداشتگاه (ف) ۱۷، ۲۰۱
بازرگان، مهدی، ۷۴
بالزاک، اونوره، ۱۱۲
بامشاد (ن)، ۱۵۴
باهری، ۱۲۴، ۱۸۰
بخارا (ن)، ۱۰۵، ۱۱۳، ۲۲۸، ۲۴۷
بختیار، تیمور، ۱۳۱
بدیع، ۴۶، ۱۳۲
برادران کارامازوف (ک)، ۲۰
براور، ۱۱۶
برتن، ریچارد، ۱۷۵
برژنف، لئونید، ۱۰۷، ۲۳۲
برشت، برتولت، ۹۵
برگمان، اینگمار، ۱۳۳
بعضی‌ها داغشو دوست دارند (ف)، ۱۱۳
بلبل مزرعه (ف)، ۶۱
بلوآپ (ف)، ۱۸۵
بنی‌صدر، ابوالحسن، ۱۵۳
بنینی، روبرتو، ۲۱۸
بوایه، شارل، ۹۶
بور، هاری، ۹۵
بوستان (ک)، ۲۰
بوف کور (ک)، ۱۸۶، ۲۴۹
بوگارت، همفری، ۱۰۶
بولگاکف، ۸۷
بونوئل، لوئیس، ۲۸
به‌آذین (محمود اعتماد زاده)، ۱۱۴
بهار، شمیم، ۶۲، ۲۷۲، ۲۷۶
بهارلو، عباس، ۲۶۴
بهرام، امیر، ۱۰۰
بهرام، پرویز، ۲۵، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۹۰
به میان آمده در خاک (ف)، ۱۱۲
بیتا (ف)، ۱۶۶
بیضایی، بهرام، ۲۳، ۲۴، ۸۵، ۸۶، ۲۹۹
بیوه‌ی خندان (ف)، ۹۵

پ

پاکروان، ۱۴۱
پدر خوانده (ف)، ۲۰۱
پدر خوانده۲ (ف)، ۲۰۱
پرویزی، رسول، ۱۰۳، ۱۰۴، ۲۱۵
پزشک‌نیا، هوشنگ، ۱۱، ۷۴، ۱۴۱،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۴۲، ۲۶۸
پستچی (ف)، ۸۶
پسر عموها، (ف)، ۲۲۴
پندری، آلن، ۲۴، ۱۲۱، ۱۲۲
پوئسل (موسیو)، ۱۴۵
پودوفکین، ۶۰
پورکمالی، صمد، ۱۳۰، ۱۶۹، ۲۱۲
پوروالی، اسماعیل، ۱۵۴
پهلبد، ۵۶، ۶۹، ۷۳، ۷۴، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۹۲، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۹، ۲۲۰
پهلوان، محمدزمان، ۹۹، ۱۰۱
پهلوی، اشرف، ۲۷، ۱۵۷، ۱۸۳، ۲۱۰
پهلوی، شمس، ۱۵۵
پهلوی، محمدرضا، ۳۷، ۴۰، ۶۹۸، ۷۳، ۷۴، ۸۸، ۹۱، ۱۲۶، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۸۳، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۳۸، ۲۳۹، ۳۰۸
پیروزی اراده، (ف)، ۵۹، ۶۰
پیشه‌وری، ۱۰۰
پیکاسو، ۱۳۸
پیمان، اسداله، ۱۱۷

ت

تاریخ سینمای ایران (ک)، ۲۸۳
تافلر، الوین، ۸۰
تالماج، ریچارد، ۹۶
تایلور، الیزابت، ۱۷۵
تپه‌های مارلیک (ف)، ۲۸، ۴۱، ۴۳، ۹۷، ۹۸، ۱۰۰، ۱۶۱، ۱۶۲-۱۶۴، ۱۶۹، ۱۷۳، ۱۹۳، ۱۹۶، ۲۱۲، ۲۰۴، ۲۲۲، ۲۹۰
تروفو، فرانسوا، ۲۱۷، ۲۲۴
ترومبو، دالتون، ۲۳۰
تریسی، اسپنسر، ۲۰۱
تفکری، ۱۱۰
تقوایی، ناصر، ۷، ۱۳، ۸۲، ۲۷۲، ۲۷۶
تقوی شیرازی، آیت‌الله، ۷۵
تقوی، محمد، ۱۳۹
تمدن، ۱۰۳، ۱۰۷
تنگسیر (ف)، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۵۰
تنگنا (ف)، ۲۱۶
تواضعی، رؤیا، ۱۴
تواین، مارک، ۲۱
تورات (ک)، ۲۷، ۱۴۷
تورانی، بهروز، ۲۷۳، ۲۸۱
تولستوی، لئون، ۴۵
توللی، فریدون، ۱۰۳، ۱۰۴
توهم بزرگ (ف)، ۱۱۳
تیمورتاش، ۶۸

ثابت پاسال، ۱۷۸

ج

جامی، مهدی، ۱۴، ۲۶۶، ۲۷۰
جباری، ۷۴، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۹۲، ۲۲۰
جزنی، بیژن، ۱۳۸
جعفری، شعبان، ۷۳، ۹۱
جنگ و صلح (ک)، ۴۵
جنوب شهر (ف)، ۹، ۱۷، ۵۵، ۱۷۹، ۲۶۲
جواهرات سلطنتی (ف)، ۱۵۸، ۱۷۳
جواهری، ۱۰۳
جوی و دیوار و تشنه (ک)، ۲۱

چ

چاپلین، چارلی، ۹۵
چخوف، آنتوان، ۱۹
چشمه (ف)، ۵۴، ۸۲، ۱۶۵، ۲۰۲، ۲۱۴
چنته، (ن)، ۱۰
چوبک، صادق، ۱۳، ۲۵، ۴۲، ۱۸۶، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۳۰، ۲۳۴، ۲۴۷-۲۵۰، ۲۹۹

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ح

حائری، طوسی، ۲۳، ۱۶۸
حاتمی، علی، ۱۶۵، ۲۸۷
حافظ، ۸۴، ۹۸، ۲۴۴، ۲۴۷
حزب توده، ۱۳، ۱۷، ۲۱، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۳۸، ۲۶۲
حسن صباح، ۲۹۱
حشمتی، ۲۰۶، ۲۰۷
حقیقی، ابراهیم، ۲۷۵
حقیقی، نعمت، ۲۱۰
حکمی، علینقی، ۱۲۴
حمزاوی، ۷۳
حیدری، غلام، ۱۹۰

خ

خاتم، محمد امیر، ۱۲۶
خاچیکیان، ساموئل، ۴۶، ۵۲، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۷۲
خاشع، ۱۱۰
خاقانی، افضل‌الدین، ۲۴۹
خاک (ف)، ۵۳، ۱۳۷
خامه‌ای، انور، ۲۰۲-۱۰۵
خانلری، پرویز ناتل، ۱۳، ۱۰۳، ۲۳۰، ۲۴۷، ۲۹۸
خانم اسفندیاری، ۱۴
خانه خدا (ف)، ۵۵، ۵۶، ۱۲۲، ۱۷۲، ۲۱۰
خانه سیاه است (ف)، ۲۶-۲۸، ۴۳، ۴۶، ۵۵، ۶۲، ۹۳، ۱۳۰، ۱۴۳، ۱۴۴-۱۴۶، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۶۴، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۳، ۲۱۲، ۲۶۸، ۲۹۱
خانه کنار دریا (ف)، ۵۴
خجسته، ۱۳۴
خداحافظ رفیق (ف)، ۲۱۶
خراب آباد (ف)، ۳۹
خردجو، ۶۸، ۲۳۷
خرمن و بذر (ف)، ۳۹، ۱۷۳، ۱۹۶، ۲۱۲
خروس (ف)، ۴۰، ۴۱، ۱۵۲
خسروداد (تیمسار)، ۷۹
خشت و آینه (ف)، ۱۰، ۱۳، ۱۷، ۲۹، ۳۰-۳۲، ۳۴-۳۸، ۴۲-۴۴، ۶۲، ۶۳، ۷۷، ۷۹، ۸۱-۸۵، ۸۷، ۸۸، ۹۳، ۹۴، ۹۸، ۱۴۵، ۱۵۰، ۱۵۵، ۱۶۴، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۳-۲۲۶، ۲۷۷، ۲۸۲، ۲۸۹، ۲۹۰
خلج، اسماعیل، ۱۶۵
خمینی، آیت‌الله روح‌الله، ۷۴، ۱۷۹، ۱۸۱
خواستگاری (ف)، ۲۳، ۱۶۹
خیام، ۸۴، ۸۹، ۹۸
خیرخواه، ۱۱۰

د

داریوش، پرویز، ۲۳، ۱۶۹
داریوش، هژیر، ۱۵۵، ۲۰۴، ۲۸۷، ۲۸۸
داستایوسکی، فیودور، ۲۰، ۱۱۲
داش آکل (ف)، ۱۳۶
داشتن و نداشتن (ف)، ۱۱۲
دانا، اورنگ، ۱۸
دانشور، سیمین، ۷۱
داور، ۶۸
در ستایش شرم (ک)، ۳۰۲
دریا (ف)، ۱۴۷، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۲، ۲۲۵، ۲۵۰، ۲۹۰
دریابندری، نجف، ۲۳، ۱۳۸-۱۴۱، ۱۶۸، ۲۳۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۹۸، ۲۹۹
دزد دوچرخه (ف)، ۱۰۶
دفترچه خاطرات و فراموشی (ن)، ۳۰۳
دنیای سخن (ن)، ۱۰، ۲۶۱، ۲۹۶
دوازده مرد خشمگین (ف)، ۲۰۲
دوایی، پرویز، ۸۱، ۹۴، ۲۷۶
دوباره از همان خیابان‌ها (ف)، ۲۴۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دوراس، مارگرت، ۱۱۳
دوستدار، سهراب، ۱۴۳
دوشه، ژان، ۱۷۳
دوگل، شارل، ۱۱۷
دونده (ف)، ۲۱۵
دون ژوان در جهنم (ک)، ۲۱، ۲۹۰
دهباشی، علی، ۱۱۳، ۲۴۷
ده (ف)، ۱۹۸
دهلوی، حسین، ۱۱۷
دیالکتیک (ک)، ۹۹
دیبا، فرح، ۲۷، ٦٦، ۱۵۸
دیتریش، مارلین، ۹۵
دیکنز، چارلز، ۴٦
دیوار (ک)، ۱۴۴

ر
رائین، اسماعیل، ۱۲۴، ۱۲۷-۱۲۹، ۱۴۰
راجی، دکتر، ۲٦، ۱۴٦، ۱۴۷
راس، جاناتان، ۲۰۰
راشد، ۷۵
راموز، ۲۰
راه بهشت (ف)، ۹۵
رب گریه، آلن، ۱۱۳
رحمان، ۲۰٦
رحمانی، نصرت، ۵۳
رضازاده قشقایی، حبیب، ۱۳۹
رضاشاه، ٦۸، ۲۹۱
رضایی، ابوالقاسم، ۵۵، ۵٦، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۷۲، ۱۹۱، ۲۱۰
رضوی، حسن، ۱۱٦
رمضانی، فخرالدین، ۹۹
رنوار، ژان، ۹٦، ۱۱۳
رنه، آلن، ۱۴۴
روح (ن)، ۳۰۳
روحانی، ٦۸
روزگار نو (ن)، ۱۰۹
روزنبام، جاناتان، ۲۸
روزن (ن)، ۱۰۹
روستا، رضا، ۱۰۴
روسلینی، روبرتو، ۱٦۴
روش، ژان، ۳۰
روشنایی‌های شهر (ف)، ۹۵
روشنفکر (ن)، ۱۳۲
رویایی، یدالله، ۲۸۸
رهبر (ن)، ۹۹، ۱۰۳، ۲۳۲
رهنما، فریدون، ۹، ۱۵، ۴۲، ۴۸، ۵۳-٦۰، ٦۴، ۱۳۰، ۱۴۲، ۱۴۳، ۲۱۳، ۲٦۲، ۲٦۳، ۲۸۷، ۲۸۸
ری‌پور، بهرام، ۱٦۴
ریچاردسون، تونی، ۲۲۲
رید، کارول، ۵۰، ۵۱، ۲۲۲
ریفنشتال، لنی، ۵۹، ٦۰

ز
زاوش (مهندس)، ۱۰۲
زرندی، ۱۵۵
زمانی برای مستی اسب‌ها (ف)، ۱۹۷، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۲۷
زن باکره (ف)، ۹۳، ۱۳۷
زنبورک (ف)، ۷٦
زنجانی، مهندس، ۱۰۲
زند، محمود، ۲۸۸
زندی، مریم، ۲۹۱
زندگی خوش و کوتاه فرنیسس مکومبر (ک)، ۱۱۱
زندگی زیباست (ف)، ۲۱۸
زنده‌رودی، حسین، ۱۱، ۵۷، ۸٦، ۲۸۷

ژ
ژدانف، آندری، ۱۱۳، ۱۱۴، ۲۲۷، ۲۳۱
ژول و ژیم (ف)، ۲۱۷

س
سادول، ژرژ، ۱۸۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سارتر، ژان پل، ۲۰
ساروخانیان، مارتین، ۱۰۱، ۱۰۲
سازدهنی (ف)، ۲۱۵
ساعدی (گوهرمراد)، غلامحسین، ۸۳، ۸۶، ۲۷۳
سانست بلوار (ف)، ۱۱۳، ۲۰۱
سپاه بهداشت، ۵۶
سپنتا، ۴۶
سپهری، سهراب، ۱۱، ۸۶، ۱۷۰، ۲۴۳، ۲۴۴
ستارخان، ۱۶۵
ستاره سینما (ن)، ۴۴، ۴۷، ۴۸، ۱۳۲، ۲۸۹
سخن (ن)، ۱۰۳، ۲۲۷، ۲۳۰
سر پیچ زابریسکی (ف)، ۱۸۵
سرزمین بی نان (ف)، ۲۸
سرژ زیبا (ف)، ۲۲۴
سعدی، ۲۰، ۸۴، ۹۸، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۶۲، ۱۹۰، ۲۴۹
سعیدی، ابوالقاسم، ۱۱، ۸۶، ۲۸۸
سلمان ساوجی، ۲۴۹
سمیعی، مهدی، ۳۸، ۶۷، ۶۸، ۱۲۵، ۲۱۹، ۲۲۰
سنگ صبور (ک)، ۱۸۶
سه دیوانه (ف)، ۲۳۰
سه قاپ (ف)، ۹۳
سه قاپ (ک)، ۲۴۰
سهیل، مهندس، ۱۰۰
سیاوش در تخت جمشید (ف)، ۴۲، ۵۴، ۵۸، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۶۱، ۲۸۷
سیپیون آفریقایی (ف)، ۹۵
سینما و تئاتر (ن)، ۱۳۷

ش

شابرول، کلود، ۲۲۱، ۲۲۴
شاملو، احمد، ۱۳، ۲۴، ۶۳، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۲۴۳، ۲۷۲، ۲۷۶. ۲۹۸
شاو، برنارد، ۲۱، ۱۱۱، ۲۹۰
شاه سلطان حسین صفوی، ۲۳۶
شاه عباس صفوی، ۲۳۶
شب (ف)، ۱۸۴
شب قوزی (ف)، ۴۲، ۵۵، ۶۰، ۶۲، ۷۶، ۷۷، ۱۶۴، ۲۲۵
شب‌نشینی در جهنم (ف)، ۴۶
شرق (ن)، ۳۰۳
شرمینی، ۱۰۷
شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده، ۲۹۱
شفائیه، هادی، ۲۹۱
شفتی، ۱۶۰
شفیعی، ۱۰۳، ۲۰۹
شکار سایه (ک)، ۲۱، ۹۹، ۱۳۱
شکسپیر، ویلیام، ۲۱، ۵۰، ۶۹، ۱۳۳، ۱۶۴
شکوفایی داستان کوتاه (ک)، ۴۱
شکی، منصور، ۹۹
شوالیه، موریس، ۹۵
شهید ثالث، سهراب، ۱۳، ۲۸۸
شهیدنورائی، ۱۰۳
شیرازی، ۲۱۰
شیردل، کامران، ۲۱۴

ص

صابری، پری، ۹۴، ۱۷۷، ۱۸۳
صابری، مینو، ۱۷۷
صافاریان، ۲۶۴
صبح روز چهارم (ف)، ۲۱۴
صبح (ف)، ۱۱۸
صبحی، ۲۳۰
صحرای سرخ (ف)، ۱۸۵
صد سال داستان نویسی در ایران (ک)، ۱۹، ۴۳، ۴۴
صفاریان، ناصر، ۱۴۶
صفاری، بیژن، ۱۶۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صنعتی، همایون، ۱۴۱
صیاد، پرویز، ۷۹، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۹۶، ۱۹۷

ط
طاهباز، سیروس، ۱۶۹
طبری، احسان، ۲۰، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۳، ۱۱۴، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۳۲
طعم گیلاس (ف)، ۱۹۸
طوطی (ک)، ۹۱، ۹۳، ۲۴۰

ظ
ظفر (ن)، ۱۰۳

ع
عابدی، رحیم، ۱۰۳
عابدینی، حسن، ۱۹، ۲۱، ۴۳، ۴۴
عالیخانی، علینقی، ۶۷، ۶۸، ۲۳۷
عباسی، علی، ۲۱۵، ۲۱۶
عثمانوف، ۱۹۹
عروس فراری (ف)، ۲۲۷
عصیان (ک)، ۱۴۴
عطّار نیشابوری، ۹۸
عقیقی، سعید، ۲۶۴
علوی، آقابزرگ ۴۲
عهد عتیق، ۱۴۷
عیسی، ۵۱، ۵۲

غ
غدیری، ۵۵
غرب‌زدگی (ک)، ۷۰، ۷۱، ۷۸
غفاری، فرخ، ۹، ۱۵، ۱۷، ۴۲، ۴۸، ۴۹، ۵۳، ۵۵، ۵۷، ۶۰-۶۳، ۷۲، ۷۷، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۶۲، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۹۶، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۲۵، ۲۳۵، ۲۶۲-۲۶۴، ۲۸۳، ۲۸۸

ف
فادایف، ۱۱۳
فارل، جیمز تی، ۲۰
فاروقی، فواد، ۱۵۴
فاکنر، ویلیام، ۱۹، ۲۰، ۴۲، ۱۱۱، ۱۱۲
فتحعلی شاه، ۳۷
فراماسونری در ایران (ک)، ۱۲۹
فرخزاد، فروغ، ۱۳، ۲۲، ۲۳، ۲۵-۲۸، ۳۰، ۳۲، ۳۶، ۴۶، ۴۸، ۵۴، ۵۵، ۶۰، ۶۳، ۷۲، ۱۲۳، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۴، ۲۴۳، ۲۶۸، ۲۷۶، ۲۸۲، ۲۹۰
فردین، محمدعلی، ۷۶، ۷۷
فرزاد، رامین، ۲۵
فرزانه، سام، ۲۹۷
فرزانه، مصطفی، ۲۰۹
فرشته‌ی آبی (ف)، ۹۵
فرنسیس مکومبر (ک)، ۲۰
فرنچ، فیلیپ، ۲۰۰
فروغ فرخزاد و سینما (ک)، ۱۹۰
فریاد (ف)، ۱۸۴
فرید، آرتور، ۲۰۱
فلاهرتی، رابرت، ۲۵، ۲۰۹
فلوبر، گوستاو، ۲۰
فنزی، ۱۱۵
فنی‌زاده، پرویز، ۷۸، ۱۷۷
فورد، جان، ۱۴۳
فورمن، میلوش، ۲۰۱
فولادوند، عزت‌الله، ۲۸۸
فولکینیونی، ۱۸۳
فیروز، مریم، ۲۰، ۲۳۲
فیلم (ن)، ۱۰

ق
قاآنی، ۲۴۹

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قائد، محمد، ۲ ۳۰، ۴ ۳۰
قاضی‌مرادی، حسن، ۲ ۳۰
قبادی، بهمن، ۲۱۳، ۲۱۴
قدیری، ۱۱۸
قرآن، ۲۴۷
قریشی، ۳ ۱۰
قطبی، رضا، ۱۶۵
قطره تا دریا (ف)، ۱۱۷
قندهاریان، ۷ ۱۰
قوکاسیان، زاون، ۱۶۴
قیصر (ف)، ۹، ۵۲، ۹۳، ۱۳۵-۱۳۷، ۱۸۳، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۸۳، ۳۰۰

ک

کاپولا، فرانسیس فورد، ۱۹۷
کاتن، جوزف، ۵۱
کاساواتیس، جان، ۳۰
کاشانی، آیت‌الله، ۷۵، ۸ ۱۰
کاظمیه، اسلام، ۷۱
کافتارادزه، ۳ ۱۰
کافکا، فرانتس، ۲۲۰
کامشاد، حسن، ۱۲۷، ۱۲۸
کانون فیلم، ۲۷-۲۹، ۴۲، ۴۹، ۶۰، ۸۱، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴
کاووسی، هوشنگ، ۲۴، ۳۵، ۴۶، ۴۷، ۵۲-۵۴، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۸۳
کایه دو سینما (ن)، ۲۲۱
کربن، هانری، ۱۷۳
کژراهه (ک)، ۲۳۲، ۲۳۳
کسرایی، سیاوش، ۵۳
کسوف (ف)، ۱۸۴
کشاورز (دکتر)، ۵ ۱۰
کشتی اِمدِن (ف)، ۹۵
کشتی شکسته‌ها (ک)، ۱۸
کلک (ک)، ۲۲۸
کلبادی، منوچهر، ۱۰۰، ۲۳۲
کلمان، رنه، ۲۲۱
کلوزآپ (ف)، ۱۹۷، ۲ ۲۰، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۲۷
کلی، جین، ۱ ۲۰
کوبریک، استانلی، ۱ ۲۰
کوروساوا، آکیرا، ۱۹۷، ۱ ۲۰
کوشان، محمود، ۴۶، ۶۱، ۲۲۷، ۲۳۰
کولارد، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۸
کیارستمی، عباس، ۱۳، ۵۹، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲ ۲۰، ۲۱۳-۲۱۵، ۲۱۸، ۲۲۸، ۲۸۸
کیانوری، نورالدین، ۳ ۱۰، ۲۳۲
کی‌سینجر، هنری، ۷۲
کیمیایی، مسعود، ۹، ۱۳، ۵۲، ۵۳، ۹۴، ۱۳۵-۱۳۷، ۱۴۳، ۱۹۷، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۸، ۲۹۹، ۱ ۳۰
کیهان (ن)، ۱۲۴، ۱۳۷، ۱۴۶، ۱۷۰، ۱۷۶، ۱۷۷
کیهان اینترنشنال (ن)، ۱۰، ۲۸، ۴۴، ۹۸، ۱۲۶
کیهان لندن (ن)، ۳ ۳۰
کیهان هفتگی (ن)، ۷۲

گ

گارا، هانری، ۹۵
گاربو، گرتا، ۹۶
گاردین (ن)، ۰ ۲۰
گالستیان، ۴۷
گاو (ف)، ۸۶، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۸۳
گُدار، ژان لوک، ۲۲۱، ۲۲۴
گردون (ن)، ۴۱
گرلی، آلن، ۱۱۹
گریفیث، دیوید وارث، ۴۵
گرین، گراهام، ۵۱
گفته‌ها (ک)، ۱۰، ۴۰، ۲۳۶، ۲۵۱، ۲۶۸، ۳۰۰
گلستان (ن)، ۱۷، ۹۶

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گلستان، شاهرخ، ۲۲، ۲۳، ۱۲۲، ۱۲۹
گلستان، لیلی، ۲۷۴، ۳۰۲
گلستان، کاوه، ۱۲
گل سنگی (ف)، ۱۰۶
گُله، فریدون، ۲۹۱
گنج قارون (ف)، ۶۱
گنجینه‌های گوهر (ف)، ۳۷-۳۹، ۱۹۶، ۲۰۳، ۲۱۲
گوبیچند، هندوجاه، ۵۵، ۱۷۲، ۱۹۱، ۲۱۰، ۲۱۱
گود مقدس، (ف) ۵۶، ۲۰۹
گوگوش، ۱۳۰
گولد، جک، ۲۰۶
گیلگی (ف)، ۵۶

ل

لازاریان، ژانت، ۲۷۵
لبخندی، غلامرضا (رامین فرزاد)، ۱۸۸، ۲۹۰
لگ، استوارت، ۲۴، ۱۲۱، ۱۵۶
لنین، ولادیمیر ایلیچ، ۹۹۹
لوئیس، سینکلر، ۲۰
لوچ، کن، ۳۰، ۲۲۲
لوزی، جوزف، ۲۳۰
لومت، سیدنی، ۲۰۲
له لتر فرانسز (ن)، ۱۸۶

م

ماتاهاری (ف)، ۹۶
ماجرا (ف)، ۱۸۴
مارکر، کریس، ۲۸، ۲۰۶
مارکز، گابریل گارسیا، ۲۱
مالکوم، درک، ۲۰۰
مانهاتان از روی شماره (ف)، ۲۱۷
ماهنامه فیلم (ن)، ۳۰۲
ماهنامه مردم (ن)، ۱۹، ۱۰۳، ۱۰۶، ۲۹۱
متوسلانی، محمد، ۱۷۶، ۲۹۹
محسنی، مجید، ۶۱، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۷۱
محصص، بهمن، ۱۱، ۸۶
مد و مه، (ف) ۲۱
مرد سوم (ف)، ۵۰، ۵۲، ۸۱، ۱۰۶، ۱۳۴، ۲۲۲
مردم (ن)، ۲۱، ۹۹
مرگ در بعدازظهر (ک)، ۱۱۲
مستعان، حسینقلی، ۷۱
مستغائی، سعید، ۱۰۹
مشایخی، جمشید، ۲۱۲
مشکین، اکبر، ۲۵، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۸، ۲۲۴، ۲۹۰
مصباح‌زاده، ۷۲، ۱۲۴، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۷۶
مصدق، محمد، ۵۳، ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۳۸، ۲۳۲
مظاهری، رحمت، ۲۲
معروفی، عباس، ۱۰۴، ۲۶۷
معمای هویدا (ک)، ۱۸، ۳۸، ۴۳، ۴۴، ۲۰۷
معین، ۹۲
معینیان، نصرت‌الله ۷۱، ۱۴۵، ۲۹۰
مقتدر، گلی، ۹۴
مقدم، جلال، ۵۴، ۵۵، ۷۸، ۱۲۲، ۱۷۳، ۲۱۰
مکبث (ک)، ۲۱
مک‌کارتیسم، ۲۳۰
ملک، حسین، ۱۰۳، ۱۰۷
ملکی، خلیل، ۹۸، ۱۰۲-۱۰۵
منتسکیو، ۱۸۶
منصور، علی، ۱۰۴
موج و مرجان و خارا (ف)، ۲۴-۲۳، ۴۱، ۴۳، ۶۵، ۶۶، ۷۶، ۸۷، ۱۲۰- ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۴۰، ۱۵۶، ۱۹۳، ۲۰۹، ۲۳۴، ۲۸۳
موسولینی، بنیتو، ۹۵
مولوی، ۸۴، ۹۸، ۲۴۹
مهرجویی، داریوش، ۹، ۸۵، ۸۶، ۲۹۹

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مهر هفتم (ف)، ۱۳۳
مه‌لیس، ۴۵
میثاقیه، ۱۷۱، ۲۱۱
میراث خبر (ن)، ۳۰۰
میر احسان، ۲۶۴
میررمضانی، ۱۰۶، ۱۱۴
میرزایی، علی، ۵، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۷۶
میرصمدزاده، ۶۵، ۱۴۴
میکل آنژ، ۵۱
میلانی، عباس، ۱۸، ۳۸-۴۰، ۴۳، ۴۴، ۲۰۷، ۲۴۵
میناسیان، سلیمان، ۲۲، ۱۲۳، ۱۳۱، ۱۶۹، ۱۷۹، ۱۸۹، ۲۱۲، ۲۱۹، ۲۸۷
میناسیان، هراند، ۵۴، ۱۲۳، ۱۳۰، ۱۴۶، ۲۱۹
موحد، محمدعلی، ۲۹۳

ن
ناپلئون، ۴۵، ۹۶
نادرپور، نادر، ۲۴۳
نادرشاه، ۳۷، ۱۵۷، ۱۵۸
نادری، امیر، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۱۸
ناصحی (مهندس)، ۱۰۳
نامه هرمزان (ک)، ۱۸۶
نجدی، بیژن، ۲۴۱
نصیبی، بصیر، ۵۸، ۵۹
نصیبی، نصیب، ۵۹، ۲۸۸
نصیری (تیمسار)، ۷۹
نعلبندیان، ۱۶۵
نگاه نو (ن)، ۵، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۷۹، ۲۹۲
نگهبان (دکتر)، ۹۹
نگین (ن)، ۲۸۹
نواب صفوی، ۷۵
نوایی (مهندس)، ۱۰۴
نوشین، عبدالحسین، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۸۹، ۲۳۰
نیما، ۵۳، ۹۲، ۲۳۰

و
واقع‌گرایی فیلم (ک)، ۱۴۲
والوسکا، ماری، ۹۶
وایلدر، بیلی، ۱۱۳، ۲۰۱
وثوقی، بهروز، ۲۱۶
وداع با اسلحه (ک)، ۱۱۲، ۱۳۸، ۱۳۹
ورنوی، هانری، ۲۲۱
وغ وغ ساهاب (ک)، ۱۸۶، ۲۴۹
ولز، اورسون، ۵۱، ۱۴۳
ویسکونتی، لوکینو، ۲۲۸
ویلم، پی‌یر ریشارد، ۹۵

ه
هاروی، لیلیان، ۹۵
هاشمی، ذکریا، ۲۵، ۳۳، ۹۱، ۹۳، ۱۳۷، ۱۵۵، ۲۱۲، ۲۲۳-۲۲۵، ۲۴۰
هاشمی‌نژاد، قاسم، ۱۰، ۴۰
هاکز، هوارد، ۱۰۶، ۱۱۲
هاکوپیان، زاون، ۲۰۵
هانسترا، برت، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۳۳
هایراپتیان، گویروم (گوگوش)، ۱۲۳، ۱۳۰، ۲۱۲
هدایت، صادق، ۱۳، ۱۸، ۲۰، ۴۲، ۱۰۳، ۱۳۶، ۱۸۰، ۱۸۶، ۲۳۰، ۲۴۵، ۲۶۲، ۲۹۱
هزار و یک شب (ک)، ۶۰
هسه، هرمان، ۲۰
هکلبری فین (ک)، ۲۱
همشهری کین (ف)، ۲۰۰
همینگوی، ارنست، ۱۹-۲۱، ۴۲، ۸۲، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۳۸، ۲۲۶
هنرمندی، حسن، ۷۱
هنر و سینما (ن)، ۲۲، ۴۴، ۱۳۲
هنری پنجم (ف)، ۴۹، ۱۰۶، ۱۳۴
هنگوال، محمود، ۲۲، ۱۲۳، ۱۳۰، ۱۳۱،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲۱۲، ۲۱۹

هویدا، امیرعباس، ۱۸، ۳۸، ۴۰، ۱۰۴، ۱۲۶-۱۲۹، ۱۷۳، ۲۰۷، ۲۳۰، ۲۴۵، ۲۸۹، ۲۹۰
هیتر، سر ویلیام، ۱۲۷
هیچکاک، آلفرد، ۱۲۲
هیچکاک و آغاباجی (ک)، ۲۳۹، ۲۴۰

ی

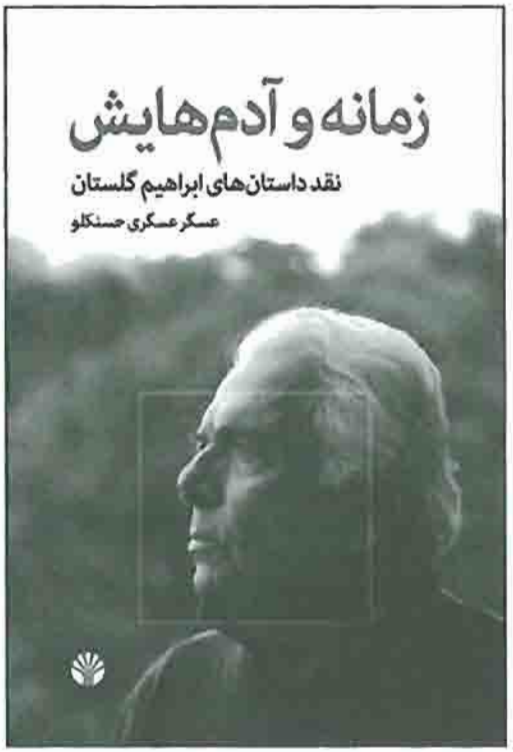
یادداشت‌های علم (ک)، ۶۷
یارشاطر، احسان، ۱۳، ۷۱، ۲۴۷، ۲۹۹
یاسمی، سیامک، ۴۶، ۶۱، ۱۳۲، ۱۶۴، ۱۷۱
یانینگز، امیل، ۹۵
یک آتش (ف)، ۱۲۹، ۲۸۳
یک چاه و دو چاله (ک)، ۷۱، ۲۶۸
یک قرن فیلم (ک)، ۲۰۰
یگانه، محمد، ۶۸، ۲۳۷
یلتسین، بوریس، ۲۳۵
یوزپلنگانی که با من دویده‌اند (ک)، ۲۴۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اختران منتشر کرد



زمانه و آدم‌هایش

نقد داستان‌های ابراهیم گلستان

عسگر عسگری حسنکلو

داستان‌های گلستان هریک به‌گونه‌ای تصویری از تحولات انسان و جامعه‌ی ایرانی را در دوره‌ی معاصر بازتاب می‌دهند. مسئله‌ی مهم برای گلستان نفسِ داستان نوشتن نیست؛ بلکه آنچه برای او مهم است، این است که تصویری هنری از زمانه و آدم‌هایش در قالب داستان بسازد؛ به همین دلیل وقایع مهم تاریخ معاصر ایران، گرایش‌های مختلف اجتماعی ــ سیاسی، و تفکرات گوناگون مطرح در جامعه‌ی ایرانی در داستان‌های او کاملاً هنرمندانه و با جسارتی مثال‌زدنی بازتاب یافته‌اند. اکنون، ۶۵ سال پس از چاپ اولین کتاب گلستان، *آذر، ماه آخر پائیز*، با تأمل در این کتاب و دیگر کتاب‌های او به‌خوبی می‌توان دریافت که واقعیت اجتماعی چگونه از دریچه‌ی ذهن هنرمندِ او به اثری هنری تبدیل می‌شود تا فاصله‌های زمانی را از میان بردارد و تصویری ماندگار از تحولات جامعه را در پیش چشمانمان به نمایش درآورد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوشتن با دوربین کتابی است چالش‌گر که در دو وجه حرکت می‌کند؛ وجهی در تبین و شناساندن جایگاه ابراهیم گلستان فیلمساز است که به‌زعم او تمامی زوایای کارش روشن یا بازگو نشده است و او خود را ملزم دیده تا روشنگری کند. وجه دیگر این کتاب روایت آقای گلستان است در باب یک دوران.

آیدین آغداشلو

نوشتن با دوربین کتاب جذابی است. هر خواننده‌ای از نسل ما آن را با ولع خواهد خواند و دوران خود را مرور خواهد کرد. حاضرجوابی، قدرت استدلال، نگاه تیز و بینش عمیق از خصوصیات ابراهیم گلستان است که در این گفتگو نیز به‌کمال ظاهر شده است.

سیروس علی‌نژاد (نشریه نگاه نو شماره ٦٧)

ابراهیم گلستان صراحت دارد و مردم ما صراحت را با خشونت و زمختی یکی می‌دانند. مردم ما با فرهنگ محافظه‌کاری، لاپوشانی، تعارف‌های الکی، احتیاط کاری و ریاکاری بزرگ شده‌اند. چه مرم عادی‌مان، چه نویسندگان و شاعران و فیلسوف‌هایمان و چه بوروکرات‌ها و تکنوگرات‌هایمان.

لیلی گلستان

کتاب نوشتن با دوربین را خوانده‌ام. مطالب جالب توجهی در این کتاب بود. من به آقای گلستان علاقه دارم و برای ایشان احترام قایل هستم.

پرویز دوایی

کتاب نوشتن با دوربین با طوفان سهمناکی آغاز می‌شود و هرچه مصاحبه به پیش می‌رود خواننده با شخصیت گلستان و حقیقت او بیشتر و بیشتر آشنا می‌شود. کتاب با زمزمه‌ی چشمه‌ای پاک و زلال به پایان می‌رسد.

احمدرضا احمدی

نوشتن با دوربین به‌عنوان یکی از معدود منابع و مراجع موجود درباره ابراهیم گلستان و آثار او، اثری است ماندنی و کم‌نظیر که به‌سهم خود به برطرف کردن فقر موجود در زمینه منابع پژوهشی در مورد سینمای ایران کمک می‌کند.
این گفتگوی بلند با ابراهیم گلستان، نویسنده و فیلمساز بلندآوازه ایرانی، از بسیاری جهات استثنایی است. دامنه مباحث مورد گفتگو، جسارت در پرسش‌ها و بی‌پروایی در پاسخ‌ها و اصولاً حجم این مصاحبه از جمله این موارد استثناست. مجموعه بحث‌ها و پرسش و پاسخ‌ها قطعاتی از سیمای مرد هنرمند را تکه تکه در کنار هم می‌گذارد تا به ابعاد شخصیت مردی شکل دهد که چندان مایل نیست درباره خود حرف بزند. اما درباره جهان، آنگونه که خود می‌بیند، بسیار سخن دارد.

بهروز تورانی (منتقد فیلم)

ISBN:978-964-7514-57-6
9789647514576
نشر اختران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org