تهرانِ سی و چهار میلیونی یا «غلطیدن» به ورطهٔ تاریخ‌نگاری

(درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران)

□سعید عقیقی

درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران. نوشتهٔ حمیدرضا صدر. ناشر: نی. چاپ اول: ۱۳۸۱. تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه. ۳۷۲ صفحه؛ ۱۶۵۰ تومان

پیش‌درآمد

بیهقی، تاریخ‌نگار راستین ایران زمین، در میانهٔ تعریف ولایت خوارزم خطبه‌ای دربارهٔ تاریخ نگاری دارد: «... و گذشته را به رنج توان یافت به گشتنِ گردِ جهان و رنج بر خویشتن نهادن و احوال و اخبار باز جستن و یا کتبِ معتمد را مطالعه کردن و اخبارِ درست را از آن معلومِ خویش گردانیدن.» زیبایی و ژرفای سخنِ بیهقی آن گاه به فَرگاهِ خواننده می‌نشیند که دریابد او نگارش را به تفسیر درآمیخته و اقلیم قلم را از ساده‌ترین کارها تا پیچیده‌ترین رخدادها گسترانده است؛ و همهٔ اینها پیش از صنعتِ چاپ و ماندگاری ظاهری هر نوشته‌ای که خوب و بد نام کتاب و تفسیر و تاریخ به خود می‌گیرد، رنگِ ماندگاری گرفته است و زمان بیهقی را روشنی بخشیده است. به همین دلیل است که رنه ولِک، در پیشگفتارِ کتاب جامع تاریخ نقد جدید می‌نویسد: «به نظر من، تاریخ نقد نباید به مطالب کهنه بپردازد، بلکه باید به وضع کنونی ما روشنی بخشد و آن را تفسیر کند» پس ماهیت تاریخ‌نگاری در تناسبی آشکار با صداقت تاریخ‌نویس و معاصرِ ماندنِ نظرگاه او قرار دارد. ناقدی می‌ماند که حُکم زمان را به پاره‌ای از رُخدادها و متون به دیدهٔ تردید می‌نگرد و مهرِ خود را بر سال و زمانه‌اش می‌زند. پس تاریخ‌نگار در آغاز به دنیای درون خود به عدل و انصاف حکم می‌راند و سپس به جهان متون و حوادث تاریخی؛ و این جز به یاری اندیشه در دسترس نیست. از این رو، تاریخِ ندانم کاری و ندانم‌کاران را هم باید از سرِ تأمل و اندیشه نگاشت. جملهٔ آر. جی. کالینگ وود در کتاب اندیشهٔ تاریخ را بر پیشانی کتاب تاریخ سینمای اریک رُد از یاد نبرده‌ایم: «تاریخ چیزی جز تاریخ اندیشه نیست» با این دید و توقع، به سراغ کتاب درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران می‌رویم تا در خود و خواننده و کتاب، اندیشه کنیم و در همه حال، صراحت و دقت را شانه به شانه پیش ببریم.

فراموشی یا خواب عمیق؟

نویسنده کتاب تاریخ سیاسی سینما در ایران، یک علاقه‌مند سادهٔ سینما جلوه می‌کند که مهم‌ترین مسأله‌اش نوشتن انشاهای طولانی، کسل‌کننده و بی‌ربط دربارهٔ هنرپیشه‌هاست. این نکته هم با مطالعهٔ مطالب او دربارهٔ فیلمهایی که بدانها پرداخته، و هم با جا انداختن مهم‌ترین فیلمهای سیاسی سینمای ایران قابل اثبات است. البته هر کس سلیقهٔ خودش را دارد، اما کمی عجیب نیست که تاریخ نگارِ ما هدیهٔ تهرانی را به فریدون رهنما، فردین را به محمدرضا اصلانی، نیکی کریمی را به آربی آوانسیان و مجید محسنی را به کامران شیردل ترجیح می‌دهد؟ فهرستی از مباحث جا افتاده در تاریخ سیاسی سینمای ایران، می‌تواند عمقِ بی‌خبری نویسنده و فاصلهٔ بعید کتاب‌اش از موضوع را نشان دهد:

۱ـ در کتاب نامی از فریدون رهنما برده نشده است و حتی یک سطر دربارهٔ سیاوش در تخت جمشید و پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است به چشم نمی‌خورد. می‌توان مطمئن بود که نویسندهٔ کتاب این دو فیلم را ندیده است و با مطالعهٔ خلاصهٔ داستان این دو فیلم در کتابهای مرجع هم، نتوانسته فرمول قدیمی «اظهار نظر دربارهٔ فیلمهای ندیده» را به اجرا بگذارد. همین‌طور به فیلم مستند تخت جمشید نیز اشاره‌ای نشده است.

۲ـ در کتاب، نامی از محمدرضا اصلانی، سازندهٔ کودک و استثمار (یکی از مهم‌ترین مستندهای سیاسی تاریخ سینمای ایران) و فیلم سینمایی شطرنج باد (با پژواکهای آشکار و مؤثرِ سیاسی‌اش بر زمینهٔ یک فیلم مربوط به تاریخ گذشتهٔ ایران) و دو فیلم کوتاه داستانیِ بدبده (با تمثیل سیاسی آشکارش) و چنین کنند حکایت (که به دلیل طنز گزنده‌اش چند سالی را در توقیف گذراند) برده نشده است.

۳ـ به اسامی این فیلمهای جا افتاده از کتاب توجه کنید: گزارش (عباس کیارستمی)، طوطی (زکریا هاشمی)، بن‌بست (پرویز صیاد)، زنبورک (فرخ غفاری)، کیمیا و سرزمین خورشید (احمدرضا درویش)، خون‌بس و نامزدی (ناصر غلامرضایی)، سفر (بهرام بیضایی) سلندر و پردهٔ آخر (واروژ کریم مسیحی)، مرثیه (امیر نادری)، مسافر (عباس کیارستمی)، نیاز (علی‌رضا داودنژاد)، روبان قرمز (ابراهیم حاتمی‌کیا)، جستجوی ۱ و ۲ (امیر نادری)، خانه سیاه است (فروغ فرخ‌زاد)، سه نفر روی خط (عبدالله غیابی)، شیر سنگی، در مسیر تند باد و دل و دشنه (مسعود جعفری جوزانی)، تاتوره (کیومرث پوراحمد)، میرزا کوچک خان و سردار جنگل (کوپال مشکوة)، سایه‌های بلند باد (فرمان‌آرا) و...

۴ـ در کتاب، تنها یک سطر به کامران شیردل و تنها فیلم بلندش یعنی صبح روز چهارم اختصاص یافته است. شیردل با فیلمهای قلعه، تهران پایتخت ایران است، آون شب که بارون اومد و ندامتگاه، مهم‌ترین آثار سینمای سیاسی ایران را به وجود آورد. هیچ یک از فیلمهای مورد اشاره، نام و نشانی در کتاب ندارند.

۵ـ تنها در فهرست اعضای کانون سینماگران پیشرو، نام خسرو هریتاش و منوچهر انور برده شده و از فیلمهای آنها در کتاب، خبری نیست.

۶ـ ابراهیم گلستان تنها به عنوان سازندهٔ دو فیلم بلند سینمایی معرفی شده است و از آثار مستند او، تأثیر استودیو گلستان بر فضای روشنفکری آن دوران و... خبری نیست.

۷ـ در تاریخ سیاسی سینمای ایران، نقش شعر، داستان‌نویسی و ادبیات نمایشی و احاطهٔ ادبیات پیشرو در اواخر دههٔ ۱۳۳۰ و اوایل دههٔ ۱۳۴۰ در قیاس با سینمای نازل و مضمحلِ آن دوران، انکارناپذیر است. فیلمهای متفاوت این دوران اغلب مدیون شاعران (رهنما، اصلانی)، قصه‌نویسان (تقوایی، گلستان و فیلمنامه‌های اقتباس شده از داستانهای ساعدی، دولت‌آبادی، هدایت، گلشیری و...) و نامهای تثبیت شده در تئاتر (بیضایی، آوانسیان) است. اما در تاریخ‌نگاریِ پریشان و بی‌هویت مقابل‌مان، خبری از اینها نیست. در عوض، تا دلتان بخواهد خوشگل خوشگلا و بابا نان داد و آقای قرن بیستم است که از لای کتاب بیرون می‌زند!

۸ـ نارضایتی بعضی از هنرپیشگان زن سینمای ایران از موقعیتشان، در قالب گفتگوهای فریبا خاتمی، فرزانه تأییدی و... با مجلهٔ ستارهٔ سینما، برای تاریخ‌نگارِ ما که به جا و بی‌جا و به هر بهانه‌ای چهار جملهٔ کُلّی و بی‌سروته دربارهٔ نقش زنها در سینما می‌پراند، می‌توانست سر مشقِ خوبی باشد. نقطهٔ عطف این اعتراض و نارضایتی، آدامس فروختن آذر شیوا، بازیگرِ مطرح سینمای تجاری ایران بود. کتاب، طبق معمول در این زمینه‌ها کاملاً ساکت است و به روایت قصهٔ حسین‌کرد شبستری در قالب رونویسیِ خلاصهٔ داستان فیلمها ادامه می‌دهد!

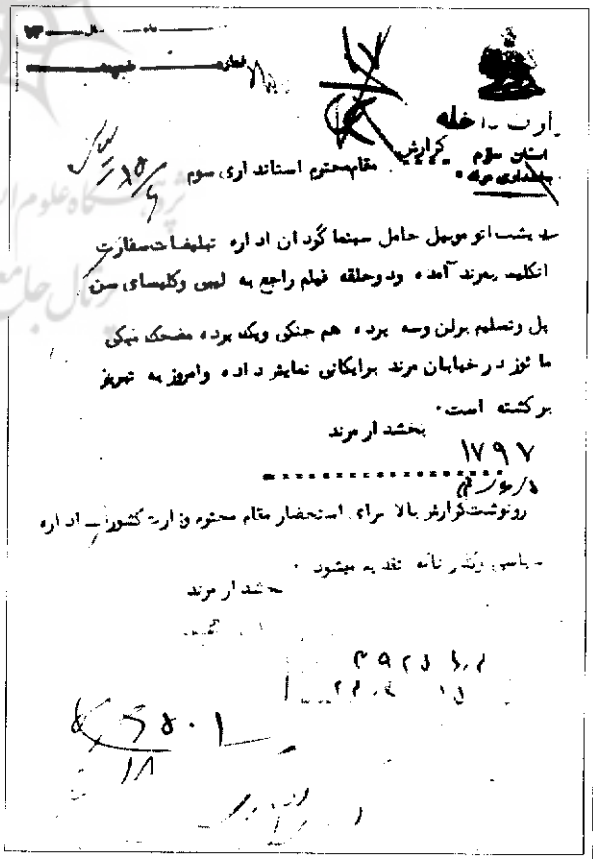
۹ـ تنها نکتهٔ تازهٔ کتاب، فیلم آن سوی ارس است که نویسنده، صفحه‌های فراوانی از کتاب تاریخ‌اش را به آن اختصاص داده و در واقع، فیلمنامه را به طور کامل از روی فیلم پیاده کرده است. این ذوق‌زدگی در نوع خود جالب توجه است، اما می‌شود پرسید که در کتاب تاریخ‌نگاری سیاسی سینمای ایران، چه جایی برای چاپ فیلمنامه وجود دارد؟ گو این که فیلمهای مهم‌تری در

این زمینه وجود دارد که احتمالاً نویسندهٔ کتاب، آنها را ندیده است. نمونهٔ معروف‌اش، فیلم داستانی خزپوش (نازاروف/ ۱۹۲۶، ارمنستان) است که به واسطهٔ روایتش از ماجرای رژی و تحریم تنباکو، یک سند مهم تصویری‌ست. حکایتِ چند سندی که نویسنده در کتابش چاپ کرده نیز از همین دست است. هر یک از محققانِ تاریخ سینمای ایران، کوهی از اسناد و مدارک در اختیار دارند که چاپ تعدادی از آنها کتابی چند هزار صفحه‌ای را پدید خواهد آورد. اما اینها به خودی خود اهمیتی ندارد و آن چه مهم است (و اتفاقاً این کتاب فاقد آن است)، قدرت تحلیل این اسناد و هماهنگ ساختن آن با دیدگاهی عمیق، دقیق و مبتنی بر استدلال است.

۱۰ـ به روایت کتاب، چیزی به نام سینمای آزاد و رابطهٔ سینماگران آماتور با جریان سینمای متفاوت در ایران، اصلاً و ابداً وجود خارجی نداشته است!

۱۱ـ یکی از مهم‌ترین آثار نگارشی در زمینهٔ سینما در ایران، کتاب در کمان رنگین سینما نوشتهٔ طغرل افشار است که سند جالبی از وضعیت سینما، سیاست و فرهنگ مردم و نحوهٔ برخوردشان با پدیده‌های فرهنگی در آن بازتاب یافته است. نه از این کتاب، نه از طغرل افشار و نه از دوایی، وجدانی، بهار و دیگران، در کتابِ آقای صدر خبری نیست. حتی اشاره‌ای به نویسندگان و شاعرانی چون سعید نفیسی، نیما یوشیج و ساعدی (که نقد فیلم هم نوشته‌اند) و محمدتقی بهار (که در ستایش سینما سروده است)، نشده است و در عوض، دوبار به سفر خانم فائقهٔ آتشین و همسرِ فیلمسازشان به آمریکا و کانادا برای اجرای کنسرت (لابد به عنوان حادثه‌ای مهم در تاریخ سیاسی سینمای ایران!) اشاره شده و چند بار تأکید شده است که خانهٔ دوست کجاست؟ در اوج جنگ ساخته شد و پس از پایان آن به نمایش عمومی درآمد. اگر نویسنده کمی از انشانویسی دست برمی‌داشت به راحتی به یاد می‌آورد که همین آقای کیارستمی، یکی از مهم‌ترین فیلمهای سیاسی تاریخ سینمای ایران را با نام قضیهٔ شکل اول، شکل دوم (۱۳۵۸) ساخته است و بهتر است در کتاب به فیلمی چنین مهم و منطبق با عنوان کتاب پرداخته شود. در کتاب، نشانی از این فیلم هم وجود ندارد.

۱۲ـ ص ۱۵: «اوایل سالهای دههٔ هفتاد، دوران سیاست‌زدگی در همه چیز از جمله سینما بود. فیلمهای ایرانی در شرایطی که رسانه‌های خارجی تصویر منفی از مردم ایران می‌ساختند با آثاری مثل خانهٔ دوست کجاست؟



تاریخ سیاسی سینمای ایران

و باشو غریبهٔ کوچک شمایل متفاوتی از ایران به نمایش گذاشتند.» این نوشته آن قدر مهم بوده که پُشت جلد کتاب هم آمده است. فقط یک مشکل کوچک وجود دارد که ناشی از فراموشیِ تاریخی نویسنده است. خانهٔ دوست کجاست؟ محصول ۱۳۶۵ است و باشو غریبهٔ کوچک هم در همین سال ساخته شده است. پس تکلیف عبارتِ بامزهٔ «اوایلِ سالهای دههٔ هفتاد» چه می‌شود؟ آیا هیچ کس نبوده که این نکتهٔ ساده را به مؤلف یک کتاب تاریخی توضیح بدهد؟ و آیا نویسندهٔ ارجمند ما، دست‌نویسِ خود را یک بار پیش از چاپ خوانده است؟

۱۳ـ اشاره‌های نادرست و سطحیِ نویسنده به مفاهیمی چون «لوطی‌گری»، «عیاری» و «پیروان فُتُوّت»، هر علاقه‌مند به این مباحث را ـ که یکی دو کتاب تاریخی ورق زده باشد ـ به خنده می‌اندازد. اما کار به همین جا ختم نمی‌شود. با هم بخوانیم:

ص ۱۷۶: «... [جاهل/ لمپن] شاید تا حد بسیاری یادآور تعریف کارل مارکس از لمپن/ لومپن (Lumpan) در مورد بخشی از تهیدستان شهری بود که آنان را تفاله‌های طبقات دیگر می‌خواند».

اگر تاریخ نگارِ ما به فرهنگ انگلیسی ـ فارسی آریان‌پور هم مراجعه می‌کرد، متوجه می‌شد که املای درستِ کلمهٔ مورد نظرش، Lumpen است، نه Lumpan. این واژه، ریشهٔ هلَندی دارد و از کلمهٔ Lump به معنای کلوخ، عقده، لباس کهنه و همین‌طور مجازاً به معنای «آدم تن لش» هم آمده و صدها سال است که جای خود را در زبانهای دیگر باز کرده است. روستاییان ورشکسته در کشاورزی و سرگردان در شهر، صاحبانِ شغلهای کاذب، و حاشیه‌نشینانی که به تدریج، می‌کوشند در «متن» جامعه جایی باز کنند و در خیزشهای اجتماعی، معمولاً به عنوان چماقدار در خدمت زورمدارانِ اجتماع‌اند، در گروه لمپنها جای می‌گیرند. البته آقای صدر دقتی در شناخت این شخصیتها به کار نبرده‌اند و قضیه را با رونویسیِ شکسته بستهٔ مقاله‌ای قدیمی (ماهنامه فیلم، پروندهٔ یک موضوع: لمپنیسم در سینمای ایران، شمارهٔ ۹۲، نیمهٔ دوم تیر ۶۹، ص ۱۶) به پایان رسانده‌اند.

به دلیل همین فراموشی و سطحی‌نگری‌ست که کتاب خوان و فیلم بینِ این سالها، به عنوان محققِ بالقوهٔ سالهای بعد، تاریخ‌نویسی را چیزی در حدِ انشانویسی دربارهٔ هنرپیشه‌های سینما (لزوماً فردین، ملک مطیعی،

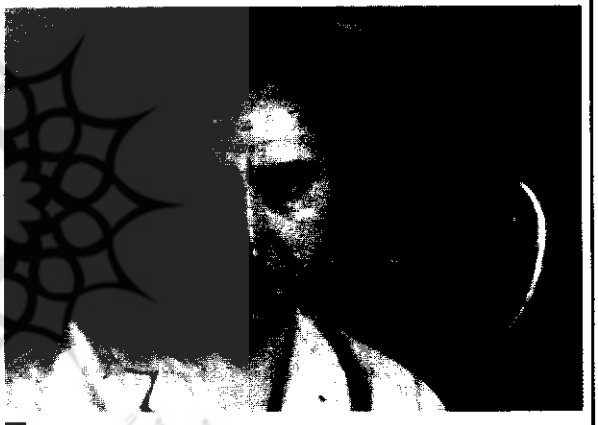
محسنی، بیک‌ایمانوردی و بهروز وثوقی) بداند و اصلاً فراموش کند که چشمه و بن‌بست و شطرنج باد هم در این سینما ساخته شده است و اهمیت این نوع فیلمها در تاریخ سیاسی سینمای ایران بیش از عروس فراری و ورپریده است. مقایسهٔ منابع فارسی و انگلیسی در انتهای کتاب، نکتهٔ غم‌انگیز دیگری را عیان می‌کند: نابلدی در تاریخ‌نگاری، خوب یا بد، با نوعی تظاهر به دانایی و دستیابی به مراجعی کمیاب پوشانده شده است، اما به هر حال، چیزهایی هست که پوشاندنی نیست. مثلاً اثبات دیدن بعضی از فیلمها، خواندن بعضی از کتابها و بیش از همه، نداشتن دیدگاهی مشخص دربارهٔ موضوع مورد بحث و ارائه تحلیلی دقیق در این زمینه. و مثل همیشه، فیلمهای جدی در پای قزل ارسلان و گنج قارون قربانی می‌شوند و تاریخ، دوباره به سودِ ته بلیتهای تماشاچیانِ علاقه‌مند دیدار با کشتی‌گیران، داش مشتیها و خوانندگان کاباره ورق می‌خورد.

نام یکی از فیلمهای مهم تاریخ سیاسی سینمای ایران که تاریخ نگار ما یکسره از یادش برده است، به قدر کافی طعنه‌آمیز هست: خانه سیاه است و تا اطلاع ثانوی قرار است سیاه باقی بماند.

اطلاعات غلط

کتاب آقای صدر مجموعهٔ متنوع و هیجان‌انگیزی از غلطهای املایی، انشایی، تاریخی و... است. البته زیاد مهم نیست که تاریخ‌نویسِ ما هنوز زکریا را ذکریا می‌نویسد و سرژآذاریان را سرژآذاریان، یا چرخِ فلک (به معنای چرخ گردون) ساختهٔ صابر رهبر را چرخ و فلک (که با این طرز نگارش، باید ساختهٔ ماکس افولس باشد)، یا حسن شیروانی را حسین شیروانی، یا هایک کاراکاش را هایک کارداش، یا علی محمد افغانی را محمدعلی افغانی، یا بشارتیان را پشارتیان (که این آخری حتی در فهرست اعلام آخر کتاب هم وجود ندارد!) حتی مهم نیست که تاریخ تولید بسیاری از فیلمها در کتاب جابجا شود. مثلاً بچه‌های آسمان (۱۳۷۵) بپرد به ۱۳۷۸، یا هی جو از ۱۳۶۷ پرواز کند به ۱۳۷۸ یا کلوزآپ از ۶۸ منتقل شود به ۶۹، یا زندگی و دیگر هیچ از ۷۰ به ۷۱، یا دستفروش از ۶۵ به ۶۶، عروسی خوبان و بای‌سیکل‌ران (هر دو محصول ۱۳۶۷) به ۶۸ و ۶۹، مهاجر از ۶۸ به ۶۹، آن سوی آتش از ۶۶ به ۶۵، سرب از ۶۷ به ۶۸، شاید وقتی دیگر از ۶۶ به ۶۷، خارج از محدوده از ۶۶ به ۶۷، ای ایران از ۶۸ به ۶۹... جالب اینجاست که نگاهی گذرا به فهرستِ فیلمهای به نمایش درآمده در دوره‌های مختلف جشنوارهٔ فیلم فجر، به سادگی مشکل را حل می‌کرد. و جالب‌تر این که حتی اشتباههای لپی در زمینهٔ تاریخ تولید فیلمها هم یک دست نیست (مثلاً زندگی و دیگر هیچ کیارستمی در صفحهٔ ۲۸۹، محصول ۱۳۶۹ است و در صفحهٔ ۳۰۹، محصول ۱۳۷۱، و هر دو هم غلط!). اتفاقِ حیرت‌آور، کشفِ نویسنده در مورد سالِ تولید فیلم معروف دونده (تولید ۶۳، نمایش ۶۴) است که محصول ۱۳۶۰ معرفی شده است! یا آب، باد، خاک (۱۳۶۴) که تولیدش به ۱۳۶۲ برگشته است! باز هم تکرار می‌کنم که این اشتباهها ـ البته تاحدی، نه در حدی که در کتاب هست ـ می‌تواند طبیعی باشد و فرآیندی ناگزیر قلمداد شود. اما وقتی به کتاب رجوع می‌کنیم و می‌فهمیم که کلمهٔ ساده‌ای مثل «غلتیدن» در تمام کتاب به شکل «غلطیدن» ثبت شده است (و تکرار این اشتباه در صفحه‌های مختلف، نشان می‌دهد که نه نویسنده، نه نمونه‌خوان و نه دیگران، متوجه آن نشده‌اند)، کمی نگران می‌شویم. با کمی دقت و تفحص در کتاب، متوجه خطاهای واضح‌تری می‌شویم که نگران ترمان می‌کند. از میان این خطاهای پُرشمار، چند نمونه را با هم می‌خوانیم:

۱ـ ص ۲۱: «نخستین نمایش فیلم و اولین سالن نمایش فیلم به همت یک درباری آشنا، میرزا ابراهیم خان صحاف‌باشی تهرانی شکل گرفت» متأسفانه، تاریخ نگارِ ما، مهم‌ترین کتاب مربوط به ابراهیم خان صحاف باشی تهرانی را که به اهتمام محمد مشیری با عنوان سفرنامهٔ ابراهیم صحاف باشی (شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۵۷) به فارسی منتشر شده، نخوانده است* و حتی هوس نکرده که سری به کتابِ در دسترسِ صد چهرهٔ سینمای ایران (عباس بهارلو) بزند. در این کتاب می‌خوانیم: «... صحاف باشی با افراشتنِ علَمِ تجددطلبی و آزادی‌خواهی وارد مسیر مبارزه بر ضد استبداد قاجارها شد. او قبل و بعد از نمایشِ هر فیلم با لباسِ یک سر سیاه، به نشانهٔ «عزای سیاسی»، در سالن و راهروی سینما حاضر می‌شد و به تبلیغ خاموش مرام سیاسی خود می‌پرداخت. مدتی بعد دستور دادند که صحاف‌باشی کارهای خود را متوقف کند و از ایجاد سالنِ سینما در تهران منصرف شود...»[ص ۱۰] این احتمال وجود دارد که آقای صدر، صحاف‌باشی را با عکاسباشی اشتباه گرفته باشند و همین‌طور بابت اجازهٔ دربار به صحاف باشی برای سفر فرنگ، حدس زده باشند که او «یک درباری آشنا» بوده است. واقعیت این است که در آن دوران، هر فردِ آشنا یا ناشناس برای خروج از ایران، نیازمند اجازهٔ دربار بود و این مسأله، در مورد صحاف باشیِ عتیقه‌فروش که برای فروش جواهراتِ امانتی قصد سفر فرنگ داشت، استثناء غریبی نیست.



قضیه شکل اول، شکل دوم (کیارستمی، ۱۳۵۸): جای مهمترین فیلمهای سیاسی ایران در کتاب خالی است!

گراند سینما (حسن هدایت، ۱۳۶۷)، تنها مرجع تاریخ‌نویس سینمای سیاسی ایران!

۲ـ ص ۲۳: «بر اساس آن چه در گراند سینما آمد، مجاهدان مشروطه پس از عبور از تبریز، گیلان و اصفهان راهشان را مستقیماً به لاله‌زار کج کردند تا صرفاً بساط سینماتوگراف را ـ هر چه بود ـ به آتش بکشند». اولاً خودِ فیلم گراند سینما (حسن هدایت، ۱۳۶۷) که مورد استنادِ تاریخ‌نویسِ ما قرار گرفته، سرشار از اشتباهات تاریخیِ واضح دربارهٔ تاریخ سینمای ایران است. ثانیاً این از آن اتفاقهای نادر است که تنها منبع استناد یک تاریخ‌نویس دربارهٔ یک واقعه، فیلمی باشد که ۸۰ سال بعد ساخته شده است! ثالثاً مجاهدان مشروطه در تاریخ واقعی این مملکت، کار و زندگی‌شان را نگذاشته بودند تا «صرفاً» بساط سینماتوگراف را به آتش بکشند. بنابراین، حملهٔ یکی دو تن از مشروطه‌خواهان به یک سالن، با تحریفی چنین عجیب، ربطی به وقایع انقلاب ایران و آتش زدنِ سینماها ندارد. رابعاً تاریخ‌نویسِ ما به دلیل نداشتنِ اطلاعات و اسناد دقیق دربارهٔ دوران قاجار و ندیدنِ منابع مهم و اساسی در این زمینه، با سر هم بندیِ هر چه تمام‌تر، فصل «عصر قاجار تا سقوط قاجار» را در هفت صفحهٔ ناقابل (که یک صفحه‌اش عکسِ ناصرالدین شاه آکتور سینمای مخملباف است!) به آخر می‌رساند. جالب این که منابع استناد او در همین هفت صفحه را سه فیلم ناصرالدین شاه... (۱۳۷۰)، حاجی واشنگتن (علی حاتمی، ۱۳۶۱) و گراند سینمای حسن هدایت تشکیل می‌دهند.

۳ـ ص ۲۵: «دودمان قاجار بی‌سروصدا به چشم‌برهم‌زدنی منقرض شد. حتی مبارزه‌ای هم در کار نبود». این دفعه، تاریخ‌نویسِ ما چیز کوچک و بی‌اهمیتی به نام انقلاب مشروطیت را حین نوشتنِ تاریخ سیاسی سینمای ایران جا انداخته است! به گواهی تاریخ، هم جا انداختن سلسلهٔ پهلوی چند سال طول کشید (یعنی از ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۴) و هم خونهای فراوانی در راه ممانعت از بازسازی نظام تک‌محوری در ایران ریخته شد. بنابراین، رضاخان میرپنج طی چند سال از مقام سردار سپه به رضاشاهی رسید و کشفِ نویسنده که او «با کودتای ۱۲۹۹ بر مسند قدرت تکیه زد و خود را رضاشاه خواند» طبق معمول، یک اشتباه تاریخی‌ست.

کاش دست کم کسی کتاب در دسترسِ بازیگران عصر طلایی را برای تورق هم که شده در اختیار نویسنده قرار می‌داد تا مجبور نباشیم واضح‌ترین اطلاعات را برای خود و خوانندهٔ تیره‌بختِ کتاب توضیح بدهیم.

۳ـ ص ۲۷: «... نخستین نشریهٔ سینمایِ ایران با عنوان «سینما و نمایشات» توسط علی وکیلی منتشر شد که بیش از یک شماره دوام نیاورد» نگارنده خود دو شماره از این نشریه را دیده است و گمان می‌کنم محققان جدی تاریخ سینمای ایران هم هنوز نسخه‌هایی از این نشریه را در اختیار داشته باشند. طبق اطلاعات، سینما و نمایشات سه شماره دوام آورده که شمارهٔ آخر آن کمتردیده شده است.

۴ـ ص ۳۲: «نمایش علف در ایران ممنوع شد و نسخهٔ کنونی آن تا چهار دههٔ بعد ـ ۱۳۴۳ ـ در ایران به نمایش درنیامد.» یک اشتباه تاریخیِ دیگر. علی جواهر کلام در مجلهٔ خواندنیها (سال ۱۸، شمارهٔ ۲۲) اشاره می‌کند که فیلم را در سالهای آغازین دههٔ ۱۳۱۰ در آبادان دیده است. همین طور سندی از شهربانی کل کشور (شمارهٔ۱/۹۶۱۵/۱۱۷۶۵ تاریخ ۱۳۲۳/۹/۲۱) نشان می‌دهد که فیلم در روز چهارم آذر ۱۳۲۳ در اهواز به نمایش درآمده است. این نسخه همان است که صدای مجتبی مینوی را به عنوان راوی به همراه دارد و در همان سالها به دفعات در نقاط مختلف ایران بر پرده رفت.

۵ـ ص ۳۶: «اوگانیانس... یکی از اولین فیلمهای تاریخ سینمای ایران را ساخت.» هم انشای غلط، هم تاریخ‌نویسیِ نادرست.

«یکی از اولین»، بی معناست. اوگانیانس نخستین فیلم تاریخ سینمای ایران را با نام آبی و رابی ساخته است. یا نویسنده با این امر موافق است و یا نیست. در هر دو صورت، این جمله جدا از نادرستیِ ادبی، موجدِ سهو تاریخی نیز هست.

۶ـ ص ۳۷: «در جدال مرد سنتی... با داماد امروزی‌اش که کارگردان سینما بود...» این خلاصهٔ داستانِ حاجی آقا آکتور [یا به روایت تیتراژ فیلم، آکتر] سینماست. در صفحه بعد، این مطلب را دوباره می‌خوانیم: «مرد جوانی ـ کارگردان سینما و داماد حاجی‌آقا». نکند تاریخ‌نویسِ ما، حاجی آقا آکتر سینما را هم ندیده است؟ کارگردان سینما و داماد حاجی آقا، نه یک نفر، که دو نفرند! برای شناساییِ داماد حاجی آقا ـ پرویز ـ باید اشاره کنیم که نام او به دُرُستیِ هرچه تمام‌تر در نخستین میان‌نویسِ فیلم نوشته شده است. بنابراین، تفسیر یک صفحه‌ایِ بعد که بر اساسِ همین فرضِ غلط شکل گرفته است، خود به خود از میان می‌رود. حتی اگر تاریخ نویسِ ما ـ که احتمالاً فیلم را ندیده و یا در صورت دیدن، فرق بین دامادِ حاجی و کارگردان را نفهمیده ـ به همان یکی دو کتاب موجود در زمینهٔ فرهنگ فیلمهای سینمای ایران مراجعه می‌کرد، به اشتباه خود پی می‌بُرد.

۷ـ ص ۴۰: «کم‌تر کسی ساخته شدن دختر لر در هند را زیر ذره‌بین و کیفیت فنی والای اثر... را به نقد کشید». اتفاقاً چه در موردِ دختر لر و حاجی آقا آکتر سینما و چه در مورد بوالهوس (ابراهیم مرادی)، نوشته‌های متعددی موجود است که نشان می‌دهد ساخت و نمایش فیلم در ایران مورد توجه مردم قرار گرفته است. در مورد دختر لر، نشریه‌های ایران و هند نقدهای مثبتی بر فیلم نوشته‌اند. جالب این که مؤلف حتی یک جمله دربارهٔ آن چه «کیفیت والا»ی دختر لر می‌نامد، ننوشته است!

۸ـ مؤلف کتاب، اصرار دارد که در مورد فیلمهای ندیده، اظهارنظرهای سیاسی ـ اجتماعی کند و در نتیجه با زیرپا گذاشتن تاریخ، اشتباههای خنده‌داری به کتاب بیفزاید. به عنوان نمونه:

ص ۱۱۹: «دو فیلم کمدی خوابهای طلایی (معزالدین فکری، ۱۳۳۱) و حاکم یک روزه (پرویز خطیبی نوری، ۱۳۳۲) الگوی قصهٔ شاهزاده و گدا را، که ریشه در افسانه‌های ایرانی داشته، دستمایهٔ خود قرار دادند و به صورت کم‌رنگی مقولهٔ بودن یا نبودن شاه را مدنظر قرار دادند» از کجایش بگوییم؟ خوابهای طلایی اصلاً کمدی نیست. اسم کارگردانش هم غلامعلی معزالدیوان فکری ارشاد است نه معزالدین فکری. سال تهیهٔ حاکم یک روزه هم ۱۳۳۱ است نه ۱۳۳۲. سال تهیهٔ خوابهای طلایی هم ۱۳۳۰ است نه ۱۳۳۱. خلاصهٔ داستانِ خوابهای طلایی هم غلط است... بنابراین، مشخص است که «مقولهٔ بودن یا نبودن شاه» هم یکی از آن تُپُقهای بی‌شمارِ نویسنده دربارهٔ تاریخ سیاسی سینمای ایران است. البته کار به همین جا ختم نمی‌شود. با هم بخوانیم:

ص ۱۲۰: «جابه‌جایی سلطان و مرد روستایی در حاکم یک روزه شباهت قابل‌توجهی به درگیری شاه و مصدق در همین دوران داشت... سلطان در انتهای حاکم یک روزه بازگشت و مرد روستایی قصر را ترک کرد. شاه نیز پس از کودتای ۱۳۳۲ به ایران بازگشت و مصدق برای همیشه از صحنهٔ سیاسی ایران کنار گذاشته شد». قضیه وقتی خنده‌دار می‌شود که بدانیم حاکم یک روزه اصلاً پیش از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ساخته شده و به نمایش درآمده است؛ و زمانی این کمدی تاریخ‌نگارانه طعم تراژدی می‌گیرد که تکه‌هایی از مطلب مهم‌ترین منتقد نسل اول سینمای ایران را دربارهٔ این فیلم بخوانیم:

«فیلم حاکم یک روزه نمونهٔ بارزی از انحراف و سودجویی برخی از کارگردانان سینمایی استودیوهای ایران است... تقلید از فیلمهای آمریکایی در یک سوژهٔ مبتذل که ده بار به روی صحنهٔ تماشاخانه‌های تهران آمده است، پُشت پا زدن و مسخره کردنِ تاریخ و آلوده ساختن واقعیات تاریخی با جریانات پوچ... اینها و یک مُشت حرکات زننده و نامطلوب که برای صحنهٔ

مظفرالدین شاه در تصویری از فیلمهای عکاس باشی

تماشاخانه‌ها آفریده شده است فیلم حاکم یک روزه را تشکیل می‌دهد. مثل این که کارگردان محترم فرصت تهیه و تنظیم سوژهٔ بهتر و مناسب‌تری را نداشته زیرا یکی از کهنه‌ترین پیسهای قدیمی تئاتر را برای این فیلم انتخاب نموده‌اند و حتی بعضی قسمتهای آن بی‌شباهت به فیلم خوابهای طلایی نیست... مردم به تدریج به امور سینمایی و ارزش هر فیلم و تفاوت بین فیلمها متوجه شده و با وجود فیلمهای خوب دیگر از فیلمهای مبتذل مانند حاکم یک روزه و یاغی استقبال نمی‌نمایند.»

احتمالاً طغرل افشار که این مطلب را حدود ۵۰ سال پیش در مجلهٔ جهان سینما نوشته است، خوابش را هم نمی‌دید که ۵۰ سال بعد، کسی پیدا شود و «ندید»، از چنین معجونی تفسیرهای شاه/ مصدقی بیرون بکشد و به تاریخ سیاسی سینمای ایران الصاق کند.

۹ـ ص ۴۸: «رضا شاه، صحنه‌هایی را که فردوسی برای سلطان محمود غزنوی ـ که نقش او را نصرت‌الله محتشم، مأمور سفارت ایران در هندوستان ـ ظاهر می‌شد، نپسندید و دستور حذف برخی نکات و تکرار چند قسمت را داد.» غلط بودنِ این جمله از نظرِ دستوری به کنار، اگر مؤلف کمی دقت می‌کرد، از روی کتاب تاریخ سینمای ایران جمال امید رونویسی بهتری انجام می‌داد و چنین اشتباهی را مرتکب نمی‌شد. در آن کتاب، سپنتا در گفتگویی با مؤلف آن، قضیه را این‌طور توضیح می‌دهد: «... شاه به صحنه‌های سلطان محمود غزنوی ایراد گرفت... و چنین بود که یکی از رویدادهای نادرِ

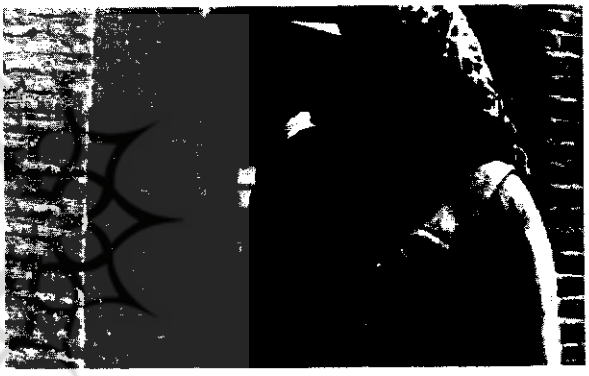
سینمای ایران اتفاق افتاد و فیلم هنرپیشهٔ تازه‌ای را به خود پذیرا شد که قبل از آن هرگز در فیلم نقشی نداشت. نصرت‌الله محتشم که بعدها مأمور سفارت ایران در بمبئی شد، نقش سلطان محمود غزنوی را به عهده گرفت...» می‌بینیم که مؤلف کتاب درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، حتی این موضوع را هم درست درنیافته و به غلط در کتابش آورده است. علاوه بر آن، جملهٔ غمخوارانهٔ نویسنده: «سرنوشت فردوسی در نمایش عمومی غم‌انگیزتر شد. فیلم فقط سه شب دوام آورد.» هم بی‌معنی‌ست.

فردوسی یک فیلم سفارشی بود که صرفاً برای نمایش در هزارهٔ فردوسی در توس ساخته شده بود و اصلاً قرار نبود نمایش عمومی داشته باشد؛ به ویژه که زمانِ فیلم کمتر از یک ساعت بود و ظرفیت لازم برای اکران ـ به عنوان یک فیلم سینمایی ـ را نداشت.

۱۰ـ ص ۱۹۱: «پایان خشت و آینه، که زن سرانجام مرد را ترک می‌کرد و می‌رفت و مرد سرگردان در خیابان می‌ماند...» در پایانِ خشت و آینه، مرد است که منتظر زن نمی‌ماند و او را در شیرخوارگاه، کنار بچه‌ها تنها می‌گذارد و می‌رود.

۱۱ـ ص ۲۰۴: «جمله‌های پرآب و تاب قیصر بسیار نمایشی بود، ولی واژه‌ها و کلام نیشدار او به مدد صدای پرطنین بهروز وثوقی تماشاگر را خوش می‌آمد.» فیلم قیصر دوبله‌شده است و به جای وثوقی (برخلاف گوزنها که خودش به جای خودش حرف می‌زند) صدای دوبلور را می‌شنویم. بنابراین، «صدای پرطنین بهروز وثوقی» هم به خطاهای بی‌شمار کتاب می‌افزاید.

۱۲ـ ص ۲۲۴: «تهران با جمعیت سی و چهار میلیونی‌اش در ۱۳۵۵ که



خشت وآینه، اشاره نادرست تاریخ نگار به داستان فیلم!

هفتاد و دو درصد مهاجران شهرستانی را بلعیده بود...» این آمار درخشان و به یادماندنی و باورنکردنی، کار یک محقق تاریخ سیاسی سینمای ایران است که در یک کتاب «مرجع» به ثبت رسیده است. جمله‌های بعدیِ نویسنده، وضع را خراب‌تر می‌کند و اجازه نمی‌دهد تا با گذاشتنِ کلمهٔ «ایران» به جای «تهران»، خرابکاری‌اش را درست کنیم.

به هر حال، محض اطلاعِ علاقه‌مندان به مقولهٔ تحقیق، جمعیت تهران را در سال ۱۳۵۵ ثبت می‌کنیم: ۴۶۸۹۴۹۷ نفر. ببخشید که کمی از آمارِ سی و چهار میلیونیِ نویسندهٔ کتاب، کم‌تر است!

۱۳ـ ص ۲۶۹: «شبهای زاینده‌رود نمایشگر تک افتادگی بسیجیِ معلول در دنیایی بود که...» این شخصیت، خودش می‌گوید به عنوان سرباز به جبهه رفته و معلول شده، نه بسیجی.

۱۴ـ ص ۲۹۴: [در فیلم تیغ و ابریشم] کامیونهای حامل موادمخدر تا قلب تهران می‌آمدند...» چیزی که فیلم نشان می‌دهد، ورود یک تریلی حاوی موادمخدر و مواد منفجره است که در پایان بر اثر برخورد با پمپ بنزین منفجر می‌شود.

۱۵ـ ص ۳۱۹: «آژانس شیشه‌ای ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا که همراه نون و گلدون در جشنوارهٔ فیلم فجر به نمایش درآمد». باز هم اشتباه. نون و گلدون در جشنواره فجر ۱۳۷۴ به نمایش درآمد، نه ۱۳۷۶. نمایش عمومی‌اش هم در بهمن ۷۶ یعنی پس از جشنواره اتفاق افتاد، نه در جشنوارهٔ فجر ۱۳۷۶!

۱۶ـ ص ۳۲۹: «... آتیلا پسیانی، او [نیکی کریمی] را در دو زن مورد ضرب و جرح قرار داد...» هر چند که نثر درخشانِ نویسنده، بیننده را دچار سوءتفاهم می‌کند که نکند واقعاً بازیگرِ مرد، سرصحنهٔ فیلم چنین کاری کرده است؛ اما به هر حال منظور ایشان شخصیتِ مردی است که در فیلم حضور دارد. غافل از این که این هم اشتباه است! در فیلم دو زن، قاضی از فرشته (نیکی کریمی) می‌پرسد: «شوهرتان شما را کتک می‌زند؟» و پاسخ می‌شنود: «نه، مگر حتماً باید کتک بزند؟ او دارد هویت مرا نابود می‌کند.»

۱۷ـ ص ۲۲۴ و ۲۲۵: در این دو صفحه، یا به عبارتی در تمام کتاب، حتی در زیرنویسِ عکس فیلم، زیرپوست شب، ساختهٔ مشهورِ فریدون گُله، زیر پوست شهر نوشته شده، که البته در قیاس با خطاهای عریض و طویل کتاب، و مثل پروندهٔ یک قتل به جای گزارش یک قتل (محمدعلی نجفی)، اشتباهاتی کوچک و طبیعی محسوب می‌شود.

از کتابی چنین «مرجع»، توقع درست نوشتنِ نام فیلمهای شناخته شده نیز، عبث و بی جا به نظر می‌آید. مثل نام اسماعیل پورسعید که به جای اسماعیل ریاحی، کارگردان فیلم جادهٔ مرگ در صفحهٔ ۱۷۳ آمده است، و مثل بسیاری از اشتباههای جورواجور در سراسر کتاب.

۱۸ـ ص ۲۳۲ [دربارهٔ شازده احتجاب]: «روزگار پرشکوه پدربزرگ و آدم‌کشیهایش، که مادر و پدرش را می‌کشت، و نحوهٔ کشتنِ همسرش». پدربزرگ، همسرش را نمی‌کشد، یکی از همسرانِ عقدی‌اش را ـ که منیره خاتون باشد ـ شکنجه می‌دهد. طرز نوشتنِ نویسنده و جمله‌بندی نادرستش، باعث می‌شود تا نتوانیم از تشریح خلاصهٔ داستانِ فیلمهایی که بارها دیده‌ایم، سردربیاوریم. چه رسد به این که بخواهیم با خواندنِ این مطالب به دیدار فیلمها علاقه‌مند شویم.

۱۹ـ ص ۲۴۲: «... سینما هنرن قرن بیستمی بود و محققان معاصر اسلامی عنایتی بدان نکرده بودند.

در کتابهایی مثل هنر در انتظار موعود نوشتهٔ علی شریعتی و نگاهی به فلسفهٔ هنر از دیدگاه اسلام نوشتهٔ محمدتقی جعفری نشانی از سینما وجود نداشت» محض اطلاع دوستِ تاریخ‌نویسِ ما، علی شریعتی در نوشته‌هایش، نقدی بر فیلم گاو، شرحی دربارهٔ عصر جدید چاپلین و یادداشتهایی دربارهٔ مونتگمری کلیفت و مریلین مونرو دارد. بنابراین، نتیجه‌گیری نویسنده مبنای تحقیقی ندارد.

۲۰ـ ص ۳۳۴: در مرسدس، اتومبیل... توسط جوانان خشمگین آتش زده شد...». در فصل پایانی مرسدس، خبری از جوانان خشمگین نیست. اسفندیار (با بازی محمدرضا فروتن) به تنهایی، اتومبیل را آتش می‌زند و با موبایل به زیبا خانم خبر می‌دهد و با اتوبوس به شهر برمی‌گردد. گویی خطاهای نویسنده در میان جمله‌های انشاوار، سطحی و بی‌هدفش پایانی ندارد.

تناقض و تکرار

نوشتن تاریخ هنر بر مبنای جغرافیای سیاسی، نیازمند تحقیق و گردآوریِ دانشهای گوناگون است. بنابراین، اگر ساده‌ترین نتیجه‌گیریهای نویسنده در بخشهای مختلف یک کتاب در تعارضی واضح با یکدیگر قرار گیرند، یا اگر نظری دربارهٔ یک پدیده بیان شود و استدلال محکمی در جهت تأیید آن ارائه نشود، باید فاتحهٔ هویت و جامعیتِ کتاب را خواند و آن را از گروه کتابهای مرجع کنار گذاشت. بر این اساس، درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران نه تنها مرجع مناسبی محسوب نمی‌شود، که کتاب خوبی هم نیست. چند نمونه را به شکلی گذرا مرور می‌کنیم و چندین و چند نمونهٔ دیگر را کنار می‌گذاریم:

۱ـ ص ۱۵۳: «جابه‌جایی زن و مرد با تغییر لباس و آرایش و هم‌ذات‌پنداری در مقام جنس مخالف با سنت‌شکنیهای مرسوم دوران هم‌ساز بود. به نظر می‌رسید که عملاً فاصله‌ای بین زن و مرد وجود ندارد.» این جمله‌ها نشان می‌دهد که نویسنده کم‌ترین تحقیقی در زمینهٔ سابقهٔ «زن‌پوشی» یا الگوبرداری از مایهٔ «پوشاندن جنسیت» نکرده است.

بنابراین، کمدیهای سبک نه تنها برخلاف نظر تاریخ‌نویسِ ما، «حصارهای اخلاقی تنیده شده حول مرد یا زن» را نمی‌شکنند، که با استفاده از ابزاری رایج، در همان قالب مشخص کار می‌کنند و دلیل عامه‌پسند بودن این فیلمها هم همین نکته است.

به هر حال وقتی داریم «درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران» را می‌نویسیم، دست کم باید به بدیهی‌ترین نکته‌ها توجه کنیم. اشتباه بزرگ‌تر نویسنده، این است که به مدد همین تلقی سطحی و نادرست، به این نتیجه

می‌رسد که سینمای دهۀ ۱۳۳۰ لزوماً «یگانه» ـ در قیاس با کدام دوره؟ ـ به نظر می‌آید. مثلاً چه فرقی بین ظالم بلا (۱۳۳۶)، شمسی پهلوون (۱۳۴۵) و پری خوشگله (۱۳۵۳) وجود دارد؟ هر سه با مقولۀ «زن در لباس مرد» کار می‌کنند، هر سه طبق فرمول رایج به یک نتیجه می‌رسند و اتفاقاً هر سه‌شان را یک نفر ساخته است: سیامک یاسمی که در هر دهه از این فرمول، یک فیلم عرضه کرده است. در فیلم اول دلکش بازی می‌کند، در دومی فروزان و در سومی شهناز تهرانی. فرقی می‌کند؟ پرسش مهم‌تر را فراموش نکنیم. تمام این حرفها چه ربطی به «تاریخ سیاسی سینمای ایران» دارد؟

۲ـ نویسنده به طور مداوم فراموش می‌کند که در صفحه‌های پیشین چه نوشته است. در ص ۱۵۳ زیر عنوان «ناصر ملک‌مطیعی و مجید محسنی: دو روی یک سکه»، دربارۀ محسنی می‌نویسد (و در واقع هیچ حرف تازه‌ای درباره‌اش نمی‌زند) و در فصل بعدی که مربوط به دهۀ ۱۳۴۰ است، دوباره سه صفحه صرفِ او می‌کند. در بخشِ قبلی، محسنی نمایندۀ جوان سنتی و صادق و شکست‌ناپذیر بود و در این قسمت، در کمال تعجب این جمله‌های بامزه را در مورد او می‌خوانیم:

ص ۱۶۶: «در سال ۱۳۴۰، مدیرعامل سازمان برنامه گزارش مفصلی از شرایط نامطلوب کشاورزی ایران به مجلس ارائه داد و محسنی همان سال در آهنگ دهکده پس از شنیدن پاسخ منفی از محبوبش در روستا راهی تهران ـ سرزمین فرصتهای طلایی‌اش شد و به عنوان خواننده به شهرت رسید.» خواننده با مطالعۀ این سطور نتیجه می‌گیرد که مجید محسنی در فیلم آهنگ دهکده برای تمرین خوانندگی، منتظر گزارش مدیرعاملِ سازمانِ برنامه به مجلس بوده است! جالب این جاست که بسیاری از فیلمهای فصل دهۀ ۱۳۴۰، مربوط به دهۀ ۱۳۳۰ است و نظم و انسجامی در زمینۀ رعایت فصل بندی کتاب هم وجود ندارد.

۳ـ ص ۱۶۶: «پرهیزِ او [مجید محسنی] از خشونت و مدارای همیشگی‌اش چنان با احساسات‌گرایی آمیخته شد که به محسنی کیفیتی مؤنث‌وار بخشید. به همین دلیل محسنی را در سیاهۀ قهرمانان سینمای ایران نیاورده‌ایم و او را به عنوان شخصیت بینابینی، گاه شبیه شخصیتهای زن قصه، مورد اشاره قرار داده‌ایم».

عجیب نیست که نویسنده در فصل قبل، نام محسنی را کنار ملک‌مطیعی می‌آورد و در این فصل به دلیل فوق‌العاده موجه «پرهیز از خشونت»، او را «شخصیتی با کیفیت مؤنث» دانسته است؟ البته تناقضِ تازه‌ای هم پیش می‌آید. محسنی که چند صفحه پیش جوان اول فیلمهای ایرانی بود و در این مقطع شبیه شخصیتهای زن است، چند صفحه بعد دوباره تغییر جنسیت می‌دهد! با هم بخوانیم:

ص ۱۷۶: «مجید محسنی [با فیلم لات جوانمرد]نقش لات / لمپن/ جاهل دریادلی دوست داشتنی را در سینمای ایران جا انداخت...». نظریه‌های مشعشع نویسندۀ کتاب با هر فیلمی که یکی از هنرپیشه‌های ایرانی بازی کند، به این سو و آن سو می‌رود و دست آخر، خوانندۀ کتاب هم با مطالعۀ جمله‌پردازیهای بی‌بدیلِ نویسنده ـ مثل «لات/ لمپن/ جاهلِ دریادلی دوست داشتنی» ـ حظِ وافری می‌برد و هم می‌فهمد که در تاریخ سیاسیِ سینمای ایران، آدمهای روستایی صادقی وجود داشته‌اند که با «پرهیز از خشونت» و «کیفیتی مؤنث‌وار»، نقش جاهل و لمپن دوست‌داشتنی را هم جا می‌انداخته‌اند! واقعاً که دست مریزاد!

۴ـ ص ۱۹۱: «قوزی مردۀ شب قوزی که در تعاریف سینمای ایران در دایرۀ لُمپنهای سینما قرار می‌گرفت، سوی اصلی‌تر شخصیتِ او را به نمایش گذاشت» معلوم نیست «تعاریف سینمای ایران» چیست که در آن، عضو یک بنگاه شادمانی، لُمپن محسوب می‌شود و «سوی اصلی‌تر شخصیت» چه معجونی است. از همۀ اینها مهمتر، قوزیِ مرده، سوی اصلی‌ترِ شخصیت چه کسی را به نمایش گذاشت؟! واژه‌گزینیِ حیرت‌آور نویسنده، جمله‌هایی بی‌ربط پدید آورده که عنصر «اغتشاش» را به عنوان جوهرۀ اصلی کتاب در هر صفحه یادآوری می‌کند.

۵ـ ص ۱۹۹: [به تعبیر مردم در سریال دایی‌جان ناپلئون]... دایی‌جان... شاه بود، مش قاسم،... امیرعباس هویدا... و اسدالله میرزا یادآور کامجوییهای اشرف پهلوی قلمداد شد.» حتی در آن زمان هم، اسدالله میرزا ریشخند کنندۀ نظام خانوادگی و سنتهای پوسیدۀ خاندانِ دایی جان به شمار می‌آمد (چیزی شبیه شاهزاده ایرج میرزای شاعر) و اتفاقاً عزیزالسلطنۀ دمدمی مزاج (با بازی زنده یاد پروین ملکوتی) بود که به همراه شوهر بی‌عرضه‌اش دوستعلی خان (با بازی اسماعیل داورفر)، شاخ و شانه کشیدن اشرف پهلوی برای دیگر اعضای خانوادۀ سلطنتی را تداعی می‌کرد. بنابراین، حتی در مورد یک مثل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منهتن از روی شماره (امیر نادری) ، فیلمهای ایرانیان غربت نشین ،سند های تاریخی اند که هیچ جایی در کتاب ندارند.

رایج میان مردم هم، نویسنده دچار اشتباه شده و سطحی‌نگریِ همیشگی خود را به این بخش کتاب هم تسری داده است.

بدون تفسیر

کتاب درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، جُنگی دلپذیر از جمله‌های قصاری است که نه تنها ارتباطی گویا و تنگاتنگ با عنوان کتاب دارند؛ به نوبهٔ خود دستاورد عظیمی در زمینهٔ زبان فارسی و جمله‌پردازی هوشمندانه محسوب می‌شوند. بدون هیچ توضیحی، مشتی نمونهٔ خروار ارائه می‌دهیم، چرا که اگر بخواهیم تمام نمونه‌ها را بیاوریم، باید بیش از ۷۰ درصدِ کتاب را دوباره‌نویسی کنیم:

۱ـ ص ۱۸۵: هیچ یک از ستارگان قبل و بعد از فردین ـ از ناصر ملک‌مطیعی گرفته تا بهروز وثوقی ـ نتوانستند مثل او در فیلمهایشان زیرآواز بزنند و حریفان را نقش‌زمین کنند.

۲ـ ص ۱۸۴: ناگهان همه به خود نگاه کردند ـ از تماشاگر، کارگردان، تهیه‌کننده و سینمادار ـ و خود را وام‌دار و وابستهٔ فردین یافتند....

۳ـ ص ۲۲۴: فرزان دلجو عملاً از آیلین ویگن زیباتر و احساساتی‌تر به نظر می‌رسید...

۴ـ ص ۱۶۶: روح پوپولیستیِ محسنی نه تنها عامیانه بود، بلکه در تحلیل مسایل اقتصادی و اجتماعی تماشاگر را به سوی نوعی بیماری سوءظن به خویش سوق می‌داد.

۵ـ ص ۲۰۹: فیلم ارزان قیمت نادری، سنت سینمای اجتماعی سیاسی ایران را به مدد سادگی، مینی مالیستی بودن‌اش که گاه شکل انتزاعی می‌یافت، ارتقا بخشید.

۶ـ ص ۲۵۰: مأمور امنیتی خط قرمز ازدواج می‌کرد و همسرش که از شغل او اطلاعی نداشت، درمی‌یافت برادرزنش زندانی سیاسی است...

۷ـ ص ۱۶۳: مرد شهری همیشه برای تن‌آسایی به روستا می‌آمد و اگر فرصتی پیدا می‌کرد به یکی از زنان روستایی تجاوز می‌کرد...

۸ـ ص ۱۶۵: تصویر ساده لوحانهٔ محسنی در بلبل مزرعه، غم غربت بهشت گمشده را با نوعی ایدئولوژی پوپولیستی پیوند داد....

۹ـ ص ۱۱۷: تحلیلهای به جا مانده از فرنگیها از شخصیت «آدم ایرانی»، خصوصاً فرنگیهایی که به دلایل سیاسی و اقتصادی پا به ایران می‌گذاشتند، راهگشا نبود ولی نشان می‌داد فاصلهٔ ما و آنها در سینما در چه بستری عمیق می‌شد و مدام به ما دهن کجی می‌کرد.

۱۰ـ ص ۱۲۷: ایلوش با عضلات برتافته و اندام پهلوانانه‌اش، دست محبوبه‌اش را می‌گرفت و می‌رفت تا سلطان در آرامش سلطنت کند.

۱۱ـ ص ۱۶۳: آدم تک افتاده‌ای که در هر فرصتی به رویای شیرین گذشته پناه می‌بُرد؛ رویایی که می‌دانست تحقق‌پذیر نیست، ولی آن را کتمان می‌کرد.

۱۲ـ ص ۱۷۹: جاهل / لُمپنِ سینمای ایران، فرزند تقلای سیاسی مردم اقشار پایین جامعه بود...

۱۳ـ ص ۱۸۰: آنها درون پیله‌ای که از دلِ فرهنگ خارجی برخاسته بود و به خیالپردازی در باب رفاه و قدرتِ برآمده از سنّت می‌پرداختند.

۱۴ـ ص ۱۸۹: تراژدی موقعیت ما به عنوان تماشاگر این بود که هر چه می‌گفت و می‌کرد روی پرده بود، و آرزو می‌کردیم برای یک بار هم که شده پرده را کنار بزند و از آن بالا پایین بیاید، که نیامد.

۱۵ـ ص ۱۹۷: تأکید درآمیخته به شیفتگی شاه به نفت، او را به مش

خان بابا معتضدی

حسنی شبیه می‌کرد که جز یگانه منبع قدرتش چیزی برای عرضه نداشت...

۱۶ـ ص ۲۳۰: هجویهٔ او بر اوضاع ایران در اوج اقتدار حکومت، عملاً این فیلم را به ضد شاه‌ترین اثر نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۵۰ بدل کرد...

۱۷ـ ص ۲۴۴: فیلمها هم مثل آدمهای روی پرده یا سیاه بودند یا سفید. رنگ خاکستری هیچ کجا نبود...

۱۸ـ ص ۲۸۷: اندام کوچک خمسه و هاشمی و هیکل فربهٔ عبدی ـ نکتهٔ تمایز ظاهری‌شان ـ نشانی از کنار ماندگی شهروند عادی بود و حضور فیزیکی‌شان، مثلاً ورزش، آرزوی غایی آنها در اجتماع بود...

۱۹ـ ص ۳۰۳: مؤلفه‌های اقتصادی و سیاسی اثر از دل طبیعت خشن زبانه می‌زد...

۲۰ـ ص ۳۱۱: پرهیز از نمایش آنها در سنگرهای ناپیدا، قامت متافیزیکی به دشمن می‌بخشید.

فکر می‌کنم به قدر کافی از قدرت وافر نویسنده در صنایع گوناگون ادبی آگاه شده‌ایم. حقیقت تلخ‌تر از آن است که بشود نادیده‌اش گرفت. نویسندهٔ بدون دیدگاه، نویسنده‌ای که با یافتن یک فیلم و چند سند به خود اجازه می‌دهد که دربارهٔ تاریخ سیاسی هنر قضاوت کند، چاره‌ای ندارد جز این که بخشهای مختلف کتابش را با اسم هنرپیشه‌ها مزین کند و ستایش‌نامه‌ای ـ در حد رنگین نامه‌های گذشته و حال ـ دربارهٔ آنها بنویسد.

در نتیجه، از روی خلاصهٔ داستان فیلمها به انشانویسی می‌پردازد و مثلاً حسین رضایی زیر درختان زیتون را مجید محسنی اوایل دههٔ ۱۳۷۰ می‌داند و به سادگی، خوانندهٔ کتاب را به ساده‌انگاری محض و بی‌خیالی مطلق بشارت می‌دهد. در کتاب، بارها به این جمله برخورد می‌کنیم: «مهم نیست که فلان فیلم خوب بود یا بد، اما...» اگر بخواهیم کتاب آقای صدر را با اثر پیشینشان قیاس کنیم، مجبوریم بگوییم: «مهم نیست که کتاب ایشان دربارهٔ سینماست یا فوتبال، مهم سطحی‌نگری صادقانه‌ای‌ست که در هر دو کتاب موج می‌زند.»

پی نوشت:

۱. شاید به نظر برسد که این سطحی‌نگری صادقانه محدود به کتاب تاریخ سیاسی سینمای ایران است و دیگر نوشته‌های تاریخ‌نگار ما از این شبهه برکنارند.

اما در مقاله‌های دیگر، سطحی‌نگری مانده و صداقت رفته است. در این زمینه تنها به یک نمونه بسنده می‌کنم و باقی را به سلسلهٔ رو به انقراض محققان وامی‌گذارم. در شمارهٔ ۲۲۹ ماهنامهٔ فیلم، صفحهٔ ۱۱۸، مطلبی کوتاه با امضای «ح.ص» آمده که در آن، به صراحت آمده است: «بازیگرانی چون

جیمز دین، ناتالی وود و... بهترین بازیهایشان را در فیلمهای کازان انجام داده‌اند» و در نهایت تعجب، سه صفحه بعد، باز در مطلبی نوشتهٔ حمیدرضا صدر دربارهٔ فیلم شکوه علفزار می‌خوانیم: «یک بازی بد از ناتالی وود...» با توجه به این که شکوه علفزار تنها بازی ناتالی وود برای الیاکازان است، درمی‌مانیم که چه طور از دید یک نویسنده، بازیِ یک بازیگر در آنِ واحد می‌تواند خوب و بد باشد. پاسخ ساده و تلخ است. مطلب اول، رونویسی دست و پا بسته‌ای از سرفصلِ مربوط به الیاکازان در فرهنگ کارگردانهای مک میلان (نوشتهٔ لوید مایکلز) است که نام نویسندهٔ ایرانی بر پیشانی‌اش نقش بسته.

یافتنِ منبعِ دوم را به خودِ خواننده واگذار می‌کنیم، چرا که احتمالاً آن هم نظرِ «امانتی» نویسنده را یدک می‌کشد.

فکر می‌کنم حالا دلیل بی‌در و پیکریِ کتاب تاریخ سیاسی سینمای ایران روشن شده باشد.

ترکیبی از عقاید رونویسی شده دربارهٔ فیلمهایی که برای نگارش کتاب، دوباره ـ یا حتی برای اولین بار ـ دیده نشده‌اند، اطلاعات نادرست و نتیجه‌گیریهای بی‌ربط، دستاوردی چنان مغشوش و ناهنجار به بار آورده است که حتی نتوانسته فصل‌بندی کتاب را در مورد ترتیب ساخته شدن فیلمها بر اساس دهه‌های متوالی رعایت کند.

۲ـ چند سال پیش که نقد کتاب راهنمای فیلم «سترگ» روزنه‌کار به همین قلم در مجلهٔ دنیای تصویر درآمد، بیش‌ترین اتهام وارد بر مطلب، «مغرضانه» بودنِ آن بود و تنها دلیلش، مکث بر جزئیاتِ کتاب.

به این می‌ماند که پس از خواندنِ نقدی دربارهٔ کیفیتِ نازلِ یک فیلم، مقصر را نه سازندگان فیلم، که منتقدی بدانیم که فیلم را با دقت دیده است!

به هر حال، اگر این نوشته‌ها بتوانند حتی برای مدتی کوتاه، توجه خواننده را به مقوله‌ای جدی و محترم چون «نقد» جلب کند، در این آشفته بازارِ یاوه‌سرایی و همه‌چیز نویسی، وظیفهٔ خود را تا حد معقولی انجام داده است. باقی بر عهدهٔ کلان اندیشان و بی‌غَرَضان. کلام آخر این که نقد به مثابهٔ دستاورد روشنفکرانهٔ تفکر، خود یک فرآیند پیشرو (به لحاظ سیاسی و اجتماعی) است؛ چیزی که کتاب درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران به نحوی غریب از آن بر کنار مانده است.

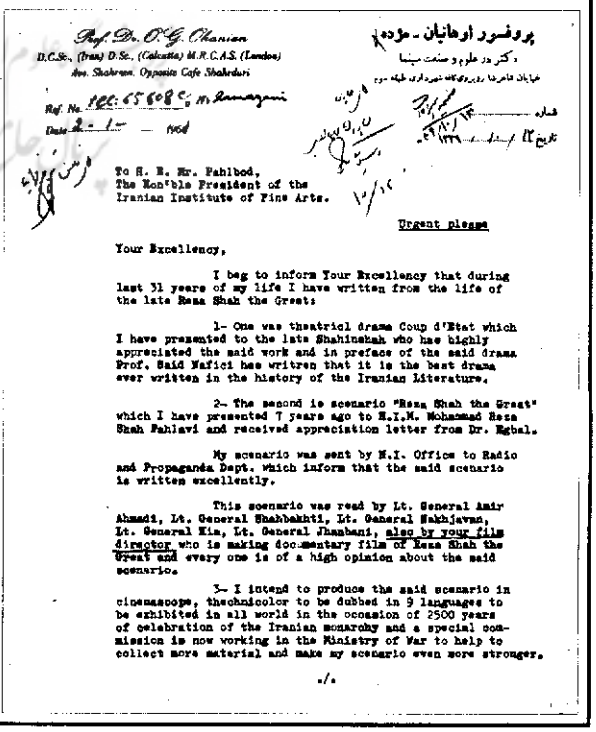
* دربارهٔ صحاف‌باشی، همچنین نگاه کنید به جلد دوم تاریخ بیداری ایرانیان نوشته ناظم الاسلام کرمانی، به کوشش سعیدی سیرجانی

ذیل زاید بر اصل

کتاب درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران خیلی چیزها ندارد که اگر نشمرده‌هایش را بشمریم، از تعداد صفحه‌های کتاب بیشتر می‌شود (یک قلمش که درواقع باید فصلی از کتاب به آن اختصاص می‌یافت، فیلم ساختنِ ایرانیان خارج از کشور به عنوان یک جریان قابل اعتنا در تاریخ سیاسی سینمای ایران است؛ از کارهای صیاد گرفته تا ابراهیمیان و علامه‌زاده و الهیاری و...) و خیلی چیزها را فکر می‌کند دارد و ندارد (اسناد ارزشمند و تحقیقی به عنوان نمونه‌هایی قابل بررسی از تاریخ سینمای ایران) و خیلی چیزهای بی‌ارزش و دورریختنی را هم دارد که فکر می‌کند آثاری مهم و دست‌نیافتنی‌اند و ارائه‌شدن‌شان «برای نخستین بار» شق‌القمر محسوب می‌شود. از گروه اول، آن‌قدر نمونه آورده‌ام و آن‌قدر بیش از این هست که نیازی به تکرار نمی‌بینم.

از گروه دوم، به عنوان نمونه، سندی از آوانس اوگانیانس (اوهانیان) آورده‌ام تا دست‌کم نحوهٔ تشخیص یک سند معتبر با یک ورق پارهٔ بی‌ارزش را تجربه کنیم. در این سند، به تاریخ ۱۳۳۹/۱۰/۱۲، نامه‌ای از اوگانیانس به پهلبُد (وزیر فرهنگ و هنر) وجود دارد که به ضمیمهٔ آن، فیلمنامهٔ کودتا نیز برای وزیر فرستاده شده است. این نامه ـ به دلیل عدم تسلط اوگانیانس به زبان فارسی ـ به انگلیسی نوشته شده و حاوی چند نکتهٔ مهم است: یک: اوگانیانس قصد ساختنِ درامی عظیم، مجلل، سینماسکوپ و بین‌المللی به نام کودتا را داشته است. دو: اوگانیانس تصریح می‌کند که سالها در صدد ساختن فیلمی سیاسی دربارهٔ تاریخ معاصر ایران بوده است.

سه: اوگانیانس برای تشریح اعتبار فیلمنامه‌اش، نقل قولی از سعید نفیسی با این مضمون آورده است: «این فیلمنامه بهترین درام تاریخ ادبیات ایران است». چهار: فیلمنامهٔ دیگرِ اوگانیانس، رضاشاه کبیر، هفت سال پیش از تاریخ نگارش این نامه نوشته شده و طبق اظهار خود او، محمدرضاشاه پهلوی و دکتر اقبال از آن مطلع بوده‌اند. پنج: افسران رده بالای نظامی کشور (تیمسار امیراحمدی، جهانبانی، نخجوان، شاه‌بختی و کیا) فیلمنامهٔ رضاشاه کبیر را خوانده بودند. علاوه بر آن، اوگانیانس بدون ذکر نام، از شخص دیگری سخن می‌گوید که فیلمهای مستند رضاشاه را ساخته است و فیلمنامهٔ او را نیز خوانده است (و می‌تواند خانبابا معتضدی باشد). تمام این افراد طبق نوشتهٔ اوگانیانس، نظر مساعدی به فیلمنامهٔ او داشته‌اند. شش: اوگانیانس انتظار داشته است که فیلمنامهٔ او با حمایت همه‌جانبهٔ دولت، برای جشنهای ۲۵۰۰سالهٔ شاهنشاهی آماده شود. اطلاعات خام و پراکنده‌ای که برشمردم، دستاوردِ مطالعهٔ یک سند کوچک و کمیاب از تاریخ سیاسی سینمای ایران است و به‌جرأت می‌توان گفت سرنخی جذاب برای نگارش مقاله یا تحقیقی جامع و مانع دربارهٔ اوگانیانس است. اما به این شکل نه بهانه‌ای برای ساختن کتابی با عنوان تاریخ سیاسی سینمای ایران به حساب می‌آید و نه به خودی خود (یعنی بدون تحلیل و تفسیرِ سند) محلی از اعراب دارد. نمونهٔ بعدی، یکی از هزاران سندی‌ست که در بایگانی بسیاری از محققان کوشا، ارجمند، متواضع و «واقعی» سینمای ایران (مثل عبدالحمید شعاعی، غلام حیدری و محمد تهامی‌نژاد که قدر و منزلتشان تابه‌حال چنان که باید دانسته نشده است)، وجود دارد و به هیچ رو ارزش تاریخی (به مثابه سندی در کتابی مربوط به تاریخ سینمای ایران) ندارد و درواقع، کاملاً شبیه چند سندی‌ست که آقای صدر به گمانِ «کشف»شان به مثابهٔ گوهرهایی بی‌بدیل، کتابش را بر آنها بنا نهاده است. این سند به‌سادگی نشان می‌دهد که متفقین در شهرهای گوناگون به نمایش فیلم مشغول بوده‌اند. بخشدار مرند به مقام محترم استانداریِ سوم می‌نویسد که کارمندان ادارهٔ تبلیغات سفارت انگلیس به مرند آمده‌اند و چند حلقه فیلم مستند (از کلیسای سن پل بگیر و بیا تا کارتون میکی ماوس) نشان داده‌اند. این ذیل زاید بر اصل را در حکم راهنماوارهٔ خوانندهٔ فرضی کتاب بدانید که هنگام عبور از مسیر جعلی و نادرست کتاب، دست‌کم «تاریخ‌خوانی» و «تاریخ‌دانی» را از یاد نبرد و در جوی خُرد ناآگاهی و ناراستی، به دنبال ماهی نگردد. همهٔ کسانی که در پاریس به سینما می‌روند، خود را آندره بازن نمی‌پندارند، همهٔ فیلمهایی که با جار و جنجال و تبلیغات به عنوان «برنامهٔ مخصوص و استثنایی» بر پرده می‌روند، همشهری کین نیستند، و همهٔ آنها که قوطی کبریت جمع می‌کنند، لزوماً کبریت‌ساز نخواهند شد. این را فراموش نکنیم.■



پروفسور اوهانیان ـ مؤدب
دکتر در علوم و صنعت سینما

Prof. Dr. O.G. Ohanian
D.C.Sc., (Iran) D.Sc., (Calcutta) M.R.C.A.S. (London)
Ave. Shahreza, Opposite Cafe Shahrdari

Ref. No. 1339: 65608 c. m. Ramezani
Date 2 - 1 - 1960

شماره ——— ۱۳۳۹/۱۰/۱۲
تاریخ ۱۲ / ۱۰ / ۱۳۳۹

To H. E. Mr. Pahlbod,
The Hon'ble President of the
Iranian Institute of Fine Arts.

Urgent please

Your Excellency,

I beg to inform Your Excellency that during last 31 years of my life I have written from the life of the late Reza Shah the Great:

1- One was theatrical drama Coup d'Etat which I have presented to the late Shahinshah who has highly appreciated the said work and in preface of the said drama Prof. Said Nafici has writren that it is the best drama ever written in the history of the Iranian Literature.

2- The second is scenario "Reza Shah the Great" which I have presented 7 years ago to H.I.M. Mohammad Reza Shah Pahlavi and received appreciation letter from Dr. Eghbal.

My scenario was sent by H.I. Office to Radio and Propaganda Dept. which inform that the said scenario is written excellently.

This scenario was read by Lt. General Amir Ahmadi, Lt. General Shahbakhti, Lt. General Nakhjavani, Lt. General Kia, Lt. General Jhanbani, also by your film director who is making documentary film of Reza Shah the Great and every one is of a high opinion about the said scenario.

3- I intend to produce the said scenario in cinemascope, thechnicolor to be dubbed in 9 languages to be exhibited in all world in the occasion of 2500 years of celebration of the Iranian monarchy and a special commission is now working in the Ministry of War to help to collect more material and make my scenario even more stronger.

./.