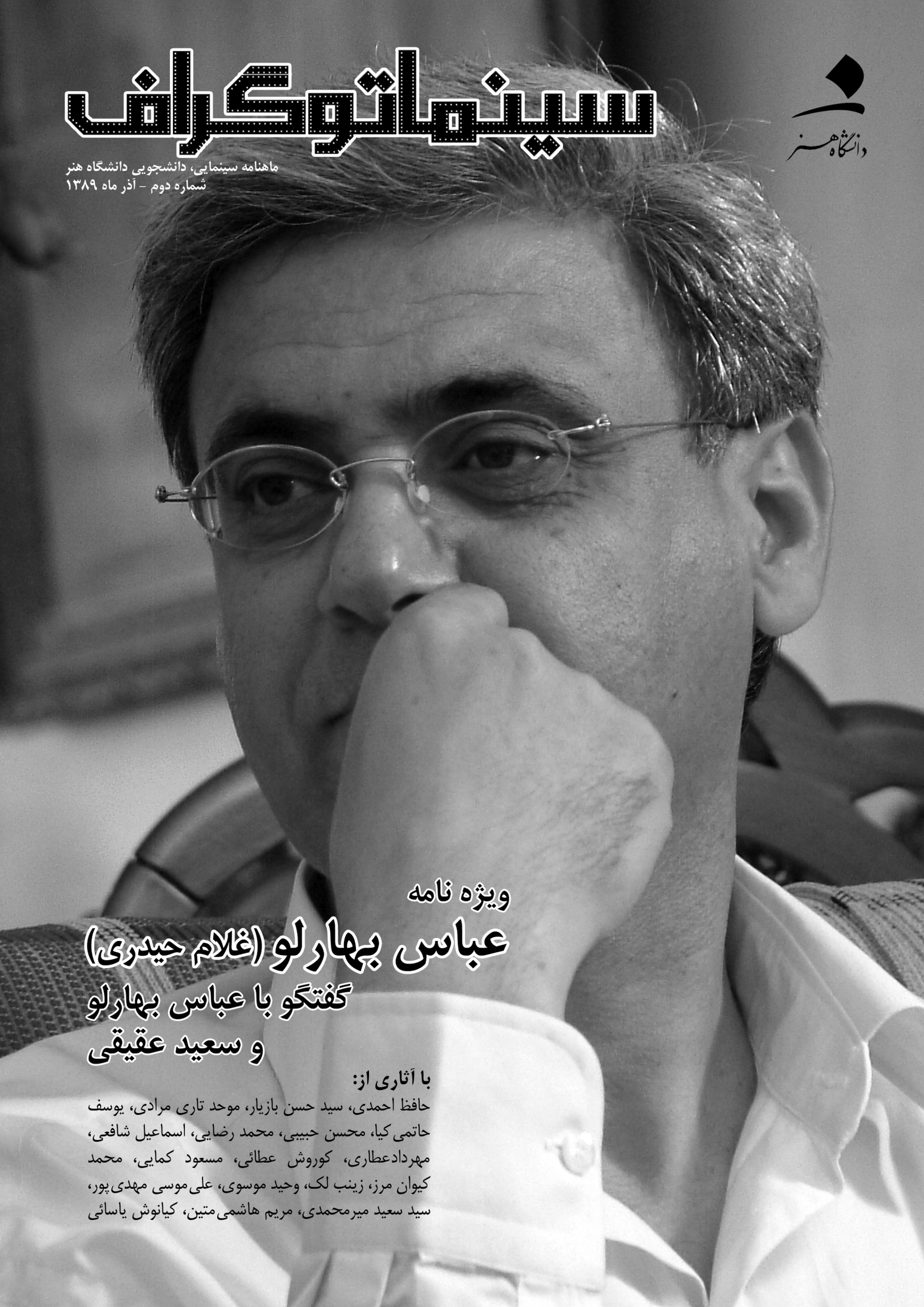
سینماتوگراف

ماهنامه سینمایی، دانشجویی دانشگاه هنر
شماره دوم - آذر ماه ۱۳۸۹

دانشگاه هنر



ویژه نامه

عباس بهارلو (غلام حیدری)

گفتگو با عباس بهارلو و سعید عقیقی

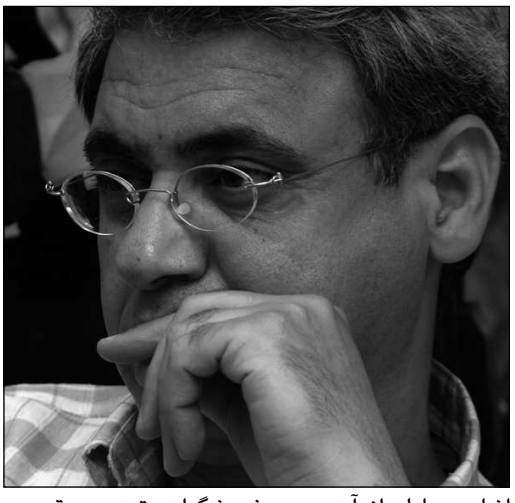
با آثاری از:

حافظ احمدی، سید حسن بازیار، موحد تاری مرادی، یوسف حاتمی کیا، محسن حبیبی، محمد رضایی، اسماعیل شافعی، مهردادعطاری، کوروش عطائی، مسعود کمایی، محمد کیوان مرز، زینب لک، وحید موسوی، علی‌موسی مهدی‌پور، سید سعید میرمحمدی، مریم هاشمی‌متین، کیانوش یاسائی

وحید موسوی
مهرداد عطاری
مسعود کمایی

مصاحبه با عباس بهارلو(غلام حیدری)

گفتگو با مرد آرام



اشاره: بهارلو از آن دست پژوهشگران متین و موقری است که از مصاحبه و در معرض دید بودن گریزان است. اما بعد از پیگیری های بسیار مهرداد عطاری، حاضر شد درباره آثارش و عقایدی که نسبت به سینما دارد با ما گفتگو کند. گفتگو در محل فیلمخانه ملی صورت گرفت. زحمت تهیه پرسشها به عهده ی وحید موسوی بود و سعی شد تا آنجا که مقدور است راجع به اکثر کارها و پژوهشهای او گفتگو شود. البته فضای گفتگو تنها به گذشته محدود نماند و خود به خود بحث به سینمای امروز نیز کشیده شد؛ بهارلو نیز با متانت و حوصله به تمام پرسشهای ما پاسخ داد. آنچه در پی می آید ماحصل این دیدار دو ساعته است:

موسوی : شما یکی از معدود اشخاص در سینمای ایران هستید که همیشه از شهرت فرار کرده‌اید، از خودتان بگویید. از روندی که طی کرده‌اید و رسیدید به آسیب‌شناسی سینمای ایران در کتاب تاریخچهٔ «نقد»نویسی در سینمای ایران.

بهار لو : عده‌ای شیفته و شیدای شهرت هستند و عده‌ای از آن بیزارند، یا دست‌کم علاقه‌ای به‌آن ندارند . اتاقی که این‌جا در محل کارم دارم، کنج‌ترین اتاق اداره است و فقط مشغول کار خودم هستم. هیچ‌وقت علاقه‌ای به شهرت نداشتم، چون فکر می‌کنم کاذب و گذرا است، ولی به‌هر حال عده‌ای آن‌را دوست دارند. درواقع جزو ذات و خصلت‌های هر آدمی است که انتخاب می‌کند چه‌گونه و به چه شکل زندگی کند یا به چه شکل بنویسد و کار کند. موضوع‌های کتاب‌ها یا مقاله‌های من و ادبیات نوشتاریی که انتخاب کرده‌ام به نوعی گریز و پرهیز از شهرت و «اسم‌درکردن» بوده است. تعداد نقدهای فیلم من شاید به عدد ده هم نرسد؛ چون برای نقدنوشتن باید دایماً فیلم‌های روی پرده را دید و بعد نقد و چاپ کرد، و همان‌گونه که نقد می‌کنی، در معرض نقد و قضاوت هم قرار بگیری؛ و این کار از همان سال‌های اول خیلی برای من جالب و جذاب نبود. از همان ابتدای فعالیت نوشتاری به این نتیجه رسیدم که باید درباره‌ی سینمای ایران قلم بزنم، و موضوع تاریخ سینما به ذهنم آمد. نوشتن تاریخ اجتماعی سینما کار گسترده و وسیعی است که تا الان هم ـ پس از گذشت سه دهه ـ ادامه دارد، و عجله‌ای هم پشت سر خودم نگذاشته‌ام، و با کسی هم مسابقه ندارم. بنابراین مقوله‌هایَ تحلیلی درباره‌ی کلیت سینمای ایران را به نقد فیلم ترجیح داده‌ام. اولین کتابم هم **«بررسی تاریخی «نقد» نویسی در سینمای ایران»** بود که هیچ ارتباطی به مقوله نقد یومیه نداشت. این کتاب دو بخش دارد: یک بخش آن تاریخچه‌ی مباحث نظری است که در سینمای ایران درباره‌ی نقدنویسی سینمایی و ادبی مطرح بوده و هست، و بخش دوم آن نقدهایی است که با استناد به این نظریه‌ها نوشته شده‌اند. خیلی از دوستان ـ که خاطرم هست این کتاب را دوست داشتند ـ گمان‌شان بر این بود که وقتی این کتاب را عرضه کردم، در ادامه شروع می‌کنم به نوشتن نقد؛ اما قرار من با خود چیز دیگری بود، که حاصلش منتشر شده است. در ایران خوشبختانه به‌اندازه کافی منتقد فیلم داریم و فیلمی نیست که از نگاه تیزبین دوستان منتقد پوشیده بماند، ولی کم‌تر کسی پیدا می‌شود که دنبال مباحث تحلیلی‌تر تاریخ سینما برود. کتاب‌هایی هم که نوشته‌ام مثل **«خاطرات و خطرات فیلمبرداران سینمای ایران»**، **«زاویه دید در سینمای ایران»**، یا همین کتاب نقدنویسی همگی در همین حیطه بوده‌اند، و کم‌تر منتقدی به‌آن وارد شده است. این انتخاب‌ها برای خودم آگاهانه بود، و گمان نمی‌کنم کار اشتباهی انجام داده باشم.

موسوی : می‌خواهم یک مقدار به عقب‌تر برگردم به سمت تجربیات شخصی خود شما. توی مقدمه کتاب «نقدنویسی» نوشته‌اید: اشکال عمده‌ی فعالیت نقد در ایران نادیده انگاشتن مجموعه جنبه‌های گوناگونی است که نقد باید به آن‌ها بپردازد. یعنی بررسی عوامل تشکیل‌دهنده پدیده هنری و مشخص نکردن عناصر مهم و اصلی و بی‌اعتنایی نسبت به بررسی اجتماعی آن. این واقعیت و بررسی اجتماعی به شکل یک موتیف در آثار شما تکرار شده. این دغدغه از کجا آمده و این آسیب‌شناسی چه‌گونه شکل گرفت؟

بهارلو : من زاده‌ی آبادانم. شهری صنعتی، با شکل خاص اجتماعی و فرهنگی مختص به خودش. زمانی مقاله‌ای نوشتم درباره‌ی تاریخچه سالن‌های سینما در آبادان، بعد از تأسیس پالایشگاه آبادان تأسیسات دیگری هم آن‌جا ساخته شد. متوجه شدم بعد از تهران تعداد سینماهای آبادان خیلی زیاد بوده، به‌گونه‌ای که توی هر کوچه و پس کوچه‌اش سینمایی وجود داشت، سینماهای شرکت نفت یا سینماهای بخش خصوصی. یکی از پاتوق‌های ما همین سینماها بود؛ چون بلیط‌های آن ارزان بود به‌ویژه سینماهایی که شرکت نفت برای کارگران شرکت احداث کرده بود، با بلیت یک ریال تا سه ریال فیلم نمایش می‌دادند.

موسوی : چه دهه‌ای بود؟

بهارلو : از خیلی سال پیش بود، اما حکایت من مربوط به اواسط دههٔ ۱۳۴۰ به‌بعد است.

موسوی : ابراهیم گلستان یا ناصر تقوایی درآن موقع آن‌جا بودند؟

بهارلو : آن سال‌ها نبودند، حتی امیر نادری هم آن موقع آن‌جا نبود... داشتم می‌گفتم که سینما تنها تفریح ما بود، و ارزان هم بود، و تنوع فیلم‌ها هم زیاد بود. البته فیلم‌ها ابتدا برای مدیران عالی‌رتبه شرکت نفت و در سینماهای خاص آن‌ها (مثل سینما تاج) نمایش داده می‌شد و بعد می‌آمد توی سینماهای مختص کارگران و رده‌های پایین‌تر شاغل در شرکت نفت. هر فیلم حدود سه شب نمایش داده می‌شد، و هر هفته دو سه فیلم می‌شد دید. سال‌های بعد از آن مصادف شد با شکل‌گیری و رشد سینمای آزاد و کانون پرورش فکری کودکان.

موسوی : در همان آبادان؟

بهارلو: بله، شاخه سینمای آزاد در خوزستان یا آبادان. کانون پرورش فکری بعد از تهران، به‌فاصله اندکی در آبادان افتتاح شد. بلافاصله یک بخش فیلمسازی در کانون ایجاد شد چیزی شبیه به ـ یا کوچک‌تر از ـ آن‌چه در پایتخت بود. کلاس‌های آموزشی برگزار شد و رایگان فیلم خام و دوربین و امکانات دیگر در اختیار هنرآموزها قرار می‌دادند.

موسوی : دوربین هشت میلی‌متری؟

بهارلو : بله. طبعاً من هم می‌خواستم دست به تجربه‌هایی بزنم، و به سینمای مستند علاقه داشتم. این علاقه تا سال‌های بعد از انقلاب و جنگ تحمیلی هم ادامه داشت. وقوع جنگ همه چیز را تغییر داد. ما هم بعد از مدتی ناچار به مهاجرت شدیم و بسیاری از امکانات و آدم‌ها و مناسبات‌مان از دست رفت، و به شهرهایی پرت شدیم که دیگر چیزی در اختیارمان نبود یا دیگر دغدغه‌ای برای آن کارها نداشتیم. بعد هم گمان کردم حالا که امکانات سابق در اختیار نیست بروم به سمت ادبیات و سینمای نوشتاری. آن موقع چند فیلم تاریخی از تلویزیون پخش می‌شد. مقاله‌ای نوشتم در بررسی سینمای تاریخی ایران، و برای مجله فیلم پست کردم که در شمارهٔ بعد در بخش «گزارش ویژه» چاپ شد. فکر کردم ظاهراً

←

مقاله، آن‌روزها، برای دوستان «کیفیت» داشته که در چنین بخشی چاپ شده، و نه مثلا در بخش «صفحه خوانندهها»..

موسوی : سال ۶۳ یا ۶۴ باید باشد.

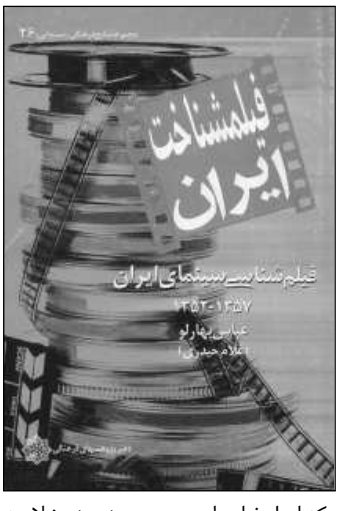
بهارلو : گمان می‌کنم. شمارهٔ ۲۵ مجله بود. به‌هر حال این علاقه تداوم پیدا کرد تا به‌امروز.

موسوی : چرا نقد؟ چرا اعتقاد داشتید باید از نقد شروع کرد و آیا گمان می‌کردید مشکل سینمای ایران در ادامه همان آسیب‌شناسی از نقد شروع می‌شود؟ آیا چنین تفکری داشتید؟ چرا از کارگردان ها شروع نکردید. چرا از حیطه نقد شروع به آسیب‌شناسی کردید؟

بهارلو : آن سال‌ها شاید خیلی آگاهانه نبود. بعدها شاید تحقیق‌های کتابخانه‌ای بود، که مرا در این مسیر ثابت‌قدم کرد. کتاب نقدنویسی از جنس تحقیق کتابخانه‌ای است، و جذابیت این نوع تحقیق مسیر مرا مشخص کرد، که البته دشواری‌های شدید خودش را هم دارد. باید یادآوری کنم که حتی کتاب‌هایی که درباره کارگردان‌ها تألیف کرده‌ام، مبتنی بر نوعی تحقیق کتابخانه‌ای و آرشیوی است. خیلی علاقه‌ای به تماس با فیلم‌سازانی که درباره‌شان کتاب منتشر کرده‌ام نداشته‌ام؛ هیچ مراوده‌ای با آن‌ها نداشتم. بیش‌تر اعتقادم بر این بود که نگذارم کسی در کارم دخالت کند، حتی کارگردانی که فیلم‌هایش را دوست دارم.

موسوی : در کتاب نقد نویسی چهار دوره را مشخص کردید. دوره اول از ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۶ که انتقاد وصفی رواج پیدا می‌کند؛ دوره دوم از ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۵ با انتقاد انتظامی توسط آقای غفاری و انتقاد تفسیری توسط طغرل افشار؛ دوره سوم ۱۳۳۶ تا ۱۳۵۷ انتقادهای سنجشی، صناعتی و تلفیقی و بعد هم از سال ۱۳۵۷ به بعد که شما آن را دوره واقع‌گرایی و دوره انقلابی نامیدید. البته در دوره سوم هم دو نوع نقد استعاره‌ای و ذوقی را مشخص کرده‌اید. بعد از انقلاب را به نوعی ادامه سه دوره اول دانستید که تا سال ۱۳۶۷ ادامه دارد مثل نقد صناعی. چرا بعد از سال۱۳۶۷ این آسیب شناسی را ادامه ندادید؟ چون در حال حاضر می‌بینیم که سینمای امروز ما تکرار همان «فیلمفارسی»است.اسم فیلم‌ها هم حتی تکرار «فیلمفارسی»ها است. شاید این نقد به شما وارد باشد که چرا پژوهش‌گری در سطح شما، که به دید استاد در این عرصه به او نگاه می‌کنند، این راه را ادامه نداد. شاید ادامه‌ی این آسیب‌شناسی منجر به تحولی می‌شد. در ادامه همین سؤال می‌خواهم بدانم نقد را از سال ۱۳۶۷ به بعد چه‌طور ارزیابی می‌کنید؟ آیا همان روند قبلی تکرار شده یا نه یک جوانه‌هایی به‌وجود آمده؟

بهارلو : من اعتقاد دارم که سینمای ایران عرصه‌های کار نشده فراوانی دارد. هنگامی که آن کتاب را آماده کردم تصورم بر این بود که دیگرانی هم باید باشند که از منظر خود این موضوع را دنبال کنند؛ یعنی قرار نیست من به تنهایی خیلی کارهای تحقیقی را انجام بدهم؛ مثلاً خیلی از دوستان می‌گویند چرا «**فیلمشناخت**»ها را ادامه نمی‌دهم، می‌گویم چرا باید ادامه بدهم. بخش دشوار کار انجام شده. سال‌های اخیرش که سختی ندارد. منابع موجودند، فیلم‌ها به شکل دی. وی. دی و سی. دی موجودند و دسترسی به آن‌ها مثل فیلم‌های ابتدای تاریخ سینما دشوار نیست. درباره کتاب نقدنویسی هم به همین شکل. تا سال ۱۳۶۷ را من کار کرده‌ام از این تاریخ به بعد را باید دیگرانی که علاقه‌مندند انجام بدهند. بعد از کتاب «نقدنویسی» خیلی به من انتقاد شد، چون در این کتاب دربارهٔ اشخاصی سخن گفته شده که حی و حاضرند و خیلی‌هاشان رابطهٔ مرید و مرادی دارند. درواقع وارد حریمی شده بودم که دوستانتم در آن قرار دارند، و متأسفانه در دوره‌ای دشمنی خیلی از آن‌ها را برانگیخت. در این سرزمین، با افزایش سن، آدم ترجیح می‌دهد خیلی وارد این حوزه‌ها نشود. یادم می‌آید که یک‌بار به شوخی به **شادروان عبدالحمید شعاعی تهرانی** گفتم گمان نمی‌کنم هیچ آدم بیکار دیگری مثل ما پیدا بشود و بخواهد راه تحقیق‌های این‌چنینی را دنبال کند. جواب قشنگی داد. گفت من هم موقعی که شروع به این کار کردم گمان نمی‌بردم کسان دیگر در این راه قدم بردارند. ولی وقتی شما را دیدم خیلی خوشحال شدم.



موسوی: درباره «فیلمشناخت»ها می‌خواهم بپرسم. آقای امید هم چنین کتابی دارند. چه کمبودهایی در آن کتاب‌ها احساس کردید که دست به تهیه «فیلمشناخت»ها زدید؟

بهارلو : در مقدمه کتاب هم گفته‌ام کاری که آقایان شعاعی و امید قبل‌تر از من انجام دادند حتی اگر ایرادهای فراوانی هم داشته باشند یک امتیاز خیلی مهم دارند، و آن هم این است که فیلم‌هایی را که ساخته شده و نمایش داده شده یا نشده‌اند را ثبت کرده‌اند، که به‌خودی خود عصای دست برای پژوهش‌های بعدی است. من در وهلهٔ نخست اسم فیلم‌ها را از کتاب‌های آن‌ها اخذ کردم، و پس از آن برای پژوهشم دنبال اطلاعات گسترده‌ی بعدی رفتم. حالا چرا من «فیلمشناخت»ها را تألیف کردم به این دلیل بود که در دوره‌ای که اصل فیلم‌ها در دسترس نبودند خلاصه داستان فیلم‌هایی که در آن کتاب‌ها ثبت شده بود مبنای تحلیل‌های دوستان سینمایی‌نویس قرار می‌گرفت. بسیاری از این خلاصه داستان‌ها نادرست است؛ حتی در مواردی نام کارگردان و فیلم‌بردار به اشتباه درج شده. خلاصه داستان‌ها براساس طرح چند خطی که به فرهنگ و هنر داده می‌شد نوشته شده، در حالی که موقع اکران، فیلم چیز دیگری از کار درآمده بود. با دیدن پنجاه تا از فیلم‌ها می‌توان متوجه این ایرادها شد. همچنین همیشه دوست داشتم تیتراژ کامل فیلم‌ها را هم ثبت کنم، چون دست ما را برای تحقیق‌های بعدی بازتر می‌کند. اخیراً تحقیقی داشتم درباره‌ی عکاسی فیلم در سینمای ایران (برای مجله عکسنامه) به سبب وجود «فیلمشناخت»ها خیلی راحت تحقیقم را انجام دادم؛ چون همه چیز موجود بود؛ وقتی تیتراژ کامل فیلم‌ها ثبت شده باشد شما می‌توانید بفهمید از ۱۳۰۹ به این طرف چه تعداد طراح صحنه دارید، تقدم و تأخر تاریخی فعالیت‌شان چه‌گونه است، عکاس‌های فیلم چه کسانی بوده‌اند، و همین‌طور کارگردان‌ها و فیلم‌نامه‌نویس‌ها و بازیگران و دیگران. در کتاب‌های آن دوستان فقط به ثبت اسم کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس و فیلم‌بردار و چهار پنج بازیگر و احیاناً تهیه کننده بسنده شده است؛ اما در «فیلمشناخت»ها این نام‌ها بسیار گسترده‌تر و جامع‌تر ثبت شده. در کل من شاید سه چهار درصد فیلم‌ها را ندیده باشم.

موسوی : در کتاب «زاویه دید در سینمای ایران» در مقدمه اشاره می‌کنید که زاویه دید در فیلم‌های ایرانی اکثراً به شیوه دانای کل است. دلیل این متکلم وحده بودن، این تک‌صدایی یا دوری کردن از چند صدایی چه می‌تواند باشد؟

بهارلو : به‌نظر من دلیلش شناخت است. در ادبیات ما هم همین مسئله نمود دارد. هنگامی که نوشتن این کتاب را شروع کردم، منابعی به فارسی موجود نبود و منابع خارجی هم به گستردگی امروز وجود نداشت. برای نوشتنِ کتاب در ابتدا با دوستان داستان‌نویس گفت‌وگو کردم؛ مثلاً از **احمد محمود** می‌پرسیدم چرا زاویه دید در رمان «همسایه‌ها» به این شکل است یا درباره زاویه دید در «زائری زیر باران» می‌پرسیدم. برادرم **محمد بهارلو** هم، که داستان‌نویس و منتقد ادبی است، کمک خیلی خوبی بود. یادم هست که نویسندگان معدودی این بحث را در ادبیات می‌شناختند و در کارهای‌شان تسری داده بودند. بنابراین عمده‌ی داستان‌ها ـ در آن سال‌ها ـ

براساس همین زاویه‌ی دید دانای کل نوشته می‌شدند، که منشأ آن به ادبیات قرن ۱۸ و ۱۹ میلادی برمی‌گردد. وقتی این کتاب را در دست تألیف داشتم موضوع زاویهٔ دید و تنوع‌های آن به لحاظ نظری مطرح نشده بود، و درباره‌ی آن کنکاش و گفت‌وگویی صورت نگرفته بود، و زوایای پیدا و ناپیدای آن روشن نبود. فیلم‌های خارجی هم که آن دوره نمایش داده می‌شد تنوع زیادی در روایت و زاویه دید نداشتند. در سینما ـ به‌طور کلی ـ فیلم‌سازها سراغ دم دست‌ترین و ساده‌ترین نوع روایت می‌روند که دانای کل است. الان هم همین شکل روایت بیش‌تر طالب دارد، چون ساده‌تر است.

عطاری : منظور شما بیش‌تر نداشتن نریشن روی فیلم‌هاست؟ توی فیلم‌های خارجی خیلی بیش‌تر با این مسئله مواجهیم که شخصیت اول نریشن می‌گوید.

بهارلو : راوی اول شخص به‌ندرت توی سینما به‌کار گرفته می‌شود، چون روایت دشواری است و ضریب اشتباه آن برای کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس بالا است. حسن راوی دانای کل در سینمای ایران به این سبب بوده که کارگردان هم می‌توانسته به خانه‌ی قارون برود، هم علی بی‌غم و مثلاً نشان بدهد زن خانه دارد جای دیگری اشک می‌ریزد. بدیهی است که برای فیلم‌ساز این نوع روایت راحت‌تر است.

کمایی : نمونه‌ی جالبی هست توی دهه‌ی هفتاد. فیلم «این زن حرف نمی‌زند» احمد امینی. تمام فیلم را دانای کل روایت می‌کند و در انتهای فیلم صدای نریشن کتایون ریاحی روی فیلم می‌آید. از احمد امینی بعید بود که این اشتباه را مرتکب شود و فیلمی که روایتش دانای کل بوده را به شیوه اول شخص به پایان ببرد.

موسوی : البته توی کتاب از «صدای مزاحم» هم نام برده شده.

بهارلو : من تا دهه هفتاد را بررسی کردم. پیشنهاد هم شد کتاب را به روز کنم، ولی فرصت نشد. گمان کردم در فضای کنونی و با این حجم منابع، دیگر نیازی به‌آن نباشد، چون اگر قرار بود تأثیر بگذارد گذاشته است. می‌توان حرف شما را این‌گونه تأیید کرد که در زمان حاضر و بعد از این همه تجربه چرا این اشتباهات صورت می‌پذیرد.

موسوی : شاپور جورکش کتابی دارد به‌نام «بوطیقای شعر فارسی» و این‌گونه آسیب شناسی می‌کند که بسیاری از پیروان نیما یوشیج حرف او را درست متوجه نشدند و گمان کردند نیما تنها وزن و قافیه را تغییر داده و اعتقاد دارد تنها فروغ و اخوان پیروان راستین نیما در شعر نو بودند. یعنی آن‌ها متکلم بودن را رها کرده و به سمت استقرا و چندصدایی و روایت رفتند. شما هم کتابی دارید درباره فروغ و سینمای او. چرا فروغ را انتخاب کردید؟

بهارلو : بخشی از آن کتاب به فروغ اختصاص دارد. دوستی داشتم که درباره‌ی سینمای مستند صنعتی کار می‌کرد و به من گفت چه خوب که بخشی از کتاب را به سینمای مستند صنعتی اختصاص داده‌ام. من آگاهانه این کار را انجام نداده بودم. فقط بخشی از کتاب درباره‌ی استودیو گلستان است. منبعی در این باره وجود نداشت. بعضی مواقع یک چیزهایی بهانه است تا در مورد بعضی آدم‌ها کار نکنید و یک چیزی را بهانه می‌کنید تا در مورد کس دیگری حرف بزنید. مدت‌ها بود که می‌خواستم درباره‌ی گلستان کتابی منتشر کنم، از جنس همین کتاب‌هایی که درباره‌ی تقوایی و حاتمی و حتی فروغ در آوردم. مطالب زیادی هم جمع‌آوری کردم. به دلایلی به این نتیجه رسیدم که کتاب را من نباید کار کنم. ولی یک سری حرف‌هایی بود که از زاویه پرداختن به فروغ می‌شد مطرح کرد؛ نه این‌که فروغ بهانه باشد. علاقه به فیلم **«خانه سیاه است»** هم مطرح بود. گمان می‌کردم می‌شود به انگیزه فروغ و «خانه سیاه است» حرف‌هایی درباره استودیو گلستان و سینمای مستند صنعتی او مطرح کرد. اساساً آدم گاهی برانگیخته می‌شود درباره کارگردانی که تنها یک فیلم ساخته و آن هم مستند بوده کتابی بنویسد، و شاید هیچ دلیل عجیب و غریبی دیگری هم نداشته باشد.

موسوی : کتاب‌های منتشر نشده‌تان مانند «بررسی تاریخی پوستر فیلم»، «تاریخ اجتماعی سینمای ایران»، «معرفی و نقد فیلمهای پرویز کیمیاوی» و «سهراب شهیدثالث» را چرا چاپ نکرده‌اید؟

بهارلو : خوشبختانه برخی از این عنوان‌ها را دیگران کار کرده‌اند، مثل پوسترهای فیلم و شهیدثالث. فعلاً نیازی نیست که دوباره تکرار شوند. تاریخ سینما را هم آقای امید کار کرده. بخشی از منابع ما یکی است. درباره‌ی یک موضوع ده تا منبع که نداریم. خواستم فاصله بیفتد، و تغییراتی در متن بدهم تا حرف‌هایی که آقای امید زده و منابعی را که آورده تکرار نکنم. البته کارهای عدیدهٔ روزمره سبب شده که این اواخر فرصت زیادی برای نوشتن ادامه این کتاب دست ندهد. عجله‌ای ندارم، اگر عزرائیل عجله نداشته باشد. البته روحیه کار پژوهشی سنگین هم عجالتاً فراهم نیست. روی موضوع‌های دیگری هم در این فاصله کار کرده‌ام، مثل تاریخچهٔ سالن‌های سینما در ایران یا سینما در دوره قاجاریه. به‌نظرم فقط کافی نیست که فیلم‌های تاریخ سینمای ایران دیده شوند، و بخواهیم تاریخ تحلیلی آن را بنویسیم. بسیاری از این فیلم‌ها متن و حواشی فراوانی داشته‌اند، که تا کنون به آن‌ها اشاره نشده است. منابع و اسنادی حتماً وجود دارد که باید دیده و واکاوی شوند. با بخشی از آدم‌های دست‌اندرکار باید گفت‌وگو کرد، و فعلاً در حال پی‌گیری هستم. با حدود صد و پنجاه نفر گفت‌وگو کرده‌ام که نکات خوبی را اشاره کرده‌اند. البته نمی‌دانم فرصت می‌شود همهٔ آن‌ها را روی کاغذ آورد یا نه.

موسوی : یعنی می‌توان گفت که تفاوت تاریخی تحلیلی سینمای ایران شما با تاریخ سینمای آقای امید یا آقای مهرابی در این است که شما تحلیل فرهنگی و اجتماعی را در کتاب گنجانده‌اید؟

بهارلو : درست است. به نوعی مسایل و مباحث فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در آن تنیده شده. این‌ها پدیده‌های مستقل از هم نیستند. اگر فلان فیلم لوده است خود فیلم به تنهایی که مبتذل نیست. این ابتذال را از جاهای دیگری می‌گیرد. توی مجموعه‌های تلویزیونی هم هست؛ توی مراودات آدم‌ها هم هست، توی کتاب‌هایی که می‌خوانیم هم هست، توی شعرهایی هم که ظاهراً باید آدم‌های فرهیخته گفته باشند هم هست. نمی‌توان پدیده‌ها را مستقل از حواشی اجتماعی و فرهنگی‌شان بررسی کرد. چه بسا گاهی اوقات این حواشی مهم‌تر و بامزه‌تر باشند.

کمایی : درباره کتاب «دگرگونی‌های اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران» آقای اجلالی چه نظری دارید؟

بهارلو : آقای اجلالی دوست فرهیختهٔ من هستند. اما متأسفانه منابع ایشان ـ در اغلب موارد ـ خود فیلم‌ها نیست، خلاصهٔ ثبت شدهٔ داستان فیلم‌ها است، که به گمانم خودشان هم می‌دانند که برخی از این خلاصه‌ها اشتباه است. من به آقای اجلالی خرده نمی‌گیرم چون عرصه کارش سینما نیست. متد خوبی دارد، ولی منابع سینمایی‌اش منابع کافی و خوبی نبوده‌اند.

موسوی : یعنی موج‌هایی که به نام گنج قارون یا موج ولگرد گفته با این توضیح با شک مواجه می‌شوند؟

بهارلو : روش کار خوب است، ولی گاهی شده مثال‌های خوبی را به‌کار نگرفته. گاهی کلیت خلاصه داستان‌ها مانع شده که وارد جزییات شود. خاطرم هست در دهه ۱۳۶۰ خلاصه داستان یکی از فیلم‌ها را در کتابی خواندم. خلاصه داستان به شکلی نوشته شده بود که استنباط می‌شد کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس فیلمی ساخته‌اند علیه رعیت و به‌نفع خوانین. بعید می‌دانم در هر دوره‌ای کسی که برای عامهٔ مردم فیلم می‌سازد آن‌قدر جسارت داشته باشد که به صراحت علیه رعیت و به سود خان فیلم بسازد. حالا در نظر بگیرید که اگر به چنین خلاصه داستان‌هایی استناد بشود نتیجهٔ چه خواهد شد.

عطاری : چه فیلمی بود؟

بهارلو : «گرگ بیزار». فیلم علیه قدرت و نفوذ خان است.

کمایی : کتاب «تاریخ سینمای سیاسی» حمیدرضا صدر را چه‌طور ارزیابی می‌کنید؟

بهارلو : آقای عقیقی نقدی بر این کتاب نوشته. گمان می‌کنم همین نقد درباره‌اش کفایت کند. نقد آقای عقیقی که چاپ شد خیلی‌ها گمان کردند آن را من نوشته‌ام، در حالی که خود آقای عقیقی نوشته است.

موسوی : سال ۱۳۶۹ کتابی کار کردید درباره تقوایی. چرا تقوایی اولین کارگردانی بود که مجموعه‌ای در معرفی و نقد آثار او به چاپ رساندید؟

بهارلو : من و تقوایی هم شهری هستیم. به‌نظرم جزو یگانه کارگردان‌های نسل متقدم است که سینما را خوب می‌شناسد، عکس و عکاسی را می‌شناسد، به فیلم‌برداری و نورپردازی مسلط است. این‌ها فقط نظر من نیست. بهترین فیلم‌بردارهای سینمای ایران (مثل زنده‌یاد نعمت حقیقی)، که با تقوایی کار کرده‌اند، همین را گفته‌اند. تقوایی فیلم‌هایی ساخته که من اگر نه همه‌ی آن‌ها، دست‌کم لحظاتی از آن فیلم‌ها را دوست دارم. «بادجن» را خیلی دوست دارم، «ناخدا خورشید» و «آرامش در حضور دیگران» را هم همین‌طور.

موسوی : به فیلم «ای ایران» نقد داشتید.

بهارلو : بله، خیلی علاقه‌ای نداشتم.

عطاری : «دایی جان ناپلئون» چه‌طور؟

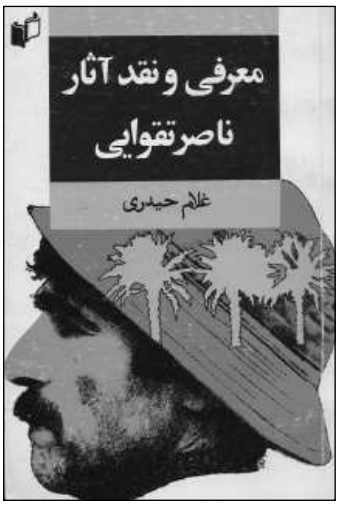
بهارلو : هنوز بخش‌هایی از «دایی‌جان» هست که از آن لذت می‌برم، ولی بخش‌هایی دارد که می‌توانست بهتر از این باشد، و هر چیزی را مضحکه نکند.

عطاری : درباره «کشتی یونانی» هم می‌گفتید خیلی خوب نیست

بهارلو : به‌نظرم «کشتی یونانی» و «موسیقی جنوب: زار»، در مقایسه با «باد جن» فیلم‌های خوبی نیستند. توی کتاب توضیح داده‌ام که چرا «باد جن» فیلم بهتری است. با وجود این، تقوایی فیلم‌سازی است که بخش بیش‌تری از آثارش را دوست دارم، و می‌توانم لحظه‌هایی از آن‌ها را ـ پس از گذشت سال‌ها ـ به‌یاد بیاورم.

موسوی : درباره‌ی «کاغذ بی‌خط» چه نظری دارید؟

بهارلو : فیلمی نیست که برای دهه‌ی بعد به یادگار بماند. پس از گذشت چند سال توی نظرسنجی از منتقدان هم کسی این فیلم را به‌یاد نیاورد. به‌نظرم **«درباره الی»** هم همین‌طور است. چند سال دیگر از یادها خواهد رفت. نه این‌که فیلم بدی باشد، ماندگار نیست. توی نظرسنجی‌های ده سال آینده بعید است که در فهرست نهایی ده فیلم برگزیده یک عمر جایی داشته باشد.



عطاری : من هم با این فیلم مشکل دارم.

بهارلو : البته لحظه‌هایی از «درباره الی» را دوست دارم، ولی اثرش روی من ماندگار نبود، حتی برای یک شب. بنابراین در رأی‌گیری‌های آن سال فیلم دیگری را انتخاب کردم.

عطاری : چه فیلمی؟

بهارلو : «تردید»، واروژ کریم مسیحی.

عطاری : فیلم خوبی است.

بهارلو : حالا... بگذریم.

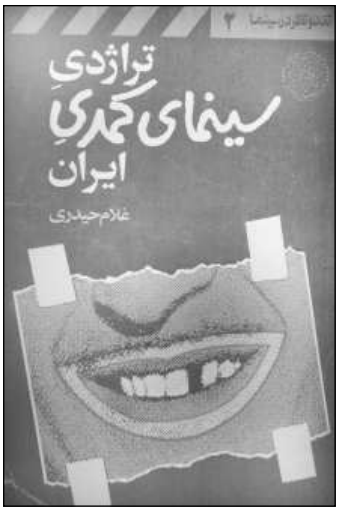
موسوی : در کتاب «تراژدی سینمای کمدی ایران»، تنها فیلمی که از زیر نقد برنده‌ی شما جان سالم به‌در برد «اجاره‌نشین‌ها» بود. درست است؟

بهارلو : گمان کنم.

موسوی : این‌جا پرسشی درباره سینمای کمدی مطرح می‌شود. خیلی‌ها این عقیده را دارند که ما فیلم «آمریکن پای» را که کمدی مبتذلی است می‌بینیم و با همین منطق به دیدن فیلم «چارچنگولی» می‌رویم. چون فقط می‌خواهیم برای دو ساعت بخندیم و لذت ببریم و نیازی نمی‌بینیم که فیلم ما را به اندیشیدن وادارد، شما این وضعیت را چه‌گونه ارزیابی می‌کنید؟

بهارلو : چندی پیش دبیر بخش سینمایی یکی از همین روزنامه‌های جاری تماس گرفت، و خواست درباره فیلم **«پوپک و مش ماشاالله»** مطلبی بنویسم. گفتم فیلم را ندیده‌ام و حاضر هم نیستم ببینم، اما شاید درباره‌ی موقعیتی که این نوع فیلم‌ها در آن ساخته می‌شود مطلبی بنویسم. به‌نظرم بررسی موقعیت اجتماعی و فرهنگی که سبب می‌شود این نوع فیلم‌ها ساخته و با اقبال عمومی هم مواجه بشوند، مهم‌تر از نقد خود فیلم‌ها است. شاید من اگر می‌خواستم کتاب «تراژدی سینمای کمدی» را امروز بنویسم با کیفیت دیگری می‌نوشتم. در حال حاضر اگر شبی یک دو ساعت «تام و جری» یا «لورل و هاردی» نبینم نمی‌توانم بخوابم! و همیشه هم دلم به حال گربه‌ی مفلوک می‌سوزد نه آقا موشه! به‌نظرم موقعیتی که سبب ساخته شدن فیلم‌های مثلاً چاپلین یا لورل و هاردی بوده، با موقعیتی که این به‌اصطلاح کمدی‌های در آن ساخته می‌شوند فرق دارد. طبعاً هدف سازندگان این فیلم‌ها دقیقاً یکی نبوده و نیست. فیلم‌های کمدی امروز ما با هدف دیگری ساخته می‌شوند؛ انگیزه‌های دیگری در تولید آن‌ها نقش دارد. یک موقع هدف خنداندن و شاد کردن مردم است، و یک موقع هم هست که هدف تحمیق کردن مردم ـ و خواسته و ناخواسته ـ توهین به قوه درک و شعور آن‌ها است. یادم هست شادروان خاچیکیان می‌گفت ما کارگردان نبودیم، بلکه بر موج حماقت مردم سوار بودیم، و خواسته یا ناخواسته کمک کردیم که در آن حماقت بمانند. بسیاری از کمدی‌های ما هم از همین جنس هستند. مردم را احمق فرض کرده‌اند. شاید عده‌ای دوست دارند با این فیلم‌ها بخندند، ولی من ترجیح با تام و جری و لورل هاردی بخندم؛ چون به هیچ‌وجه به شعور مخاطبش توهین نمی‌کنند.

کمایی : خاطرم هست آقای باکیده بعد از ساختن فیلم «تو را دوست دارم» گفت من این فیلم را ساختم تا بگویم من هم می‌توانم از این دست فیلم‌ها بسازم. یعنی از سینمای دفاع مقدس آمد و فیلم «بفروش» ساخت. فیلم «پوپک و...» هم در نوع خود گزینه جالبی است. درست مانند این‌که رایدلی اسکات را بیاوریم تا مثلاً «آمریکن پای» را کارگردانی کند! چرا کارگردانی مانند مؤتمن با کارنامه‌ی روشن و پذیرفته‌اش و همچنین خانم حکمت، که تهیه‌کننده و کارگردان است، چنین فیلمی ساخته‌اند؟



بهارلو : در این سن و سال یاد گرفته‌ام از هیچ چیز تعجب نکنم از جمله این‌که فیلم‌سازی که فیلم‌هایش را دوست داریم دست به تجربه‌هایی این‌چنینی بزند. به‌نظرم آقای عقیقی، که فیلم‌نامه چند تا از فیلم‌های مؤتمن را نوشته و خود مؤتمن توضیحات جالب‌تری داشته باشند. واقعیت این است که مؤتمن کارگردانی حرفه‌ای است، و می‌خواهد از طریق همین حرفه اعاشه کند. ظاهراً فیلم‌های قبلی‌اش، که فیلم‌های شریفی هم بوده‌اند، با اقبال مواجه نشده‌اند، و فکر کرده که شرط بقایش در این سینما ساختن «پوپک...» است. من خیال می‌کنم کارگردان‌هایی که در چنین موقعیت‌های دوگانه‌ای گرفتارند از **«شب‌های روشن»** رانده، و در «پوپک...» خواهند ماند! سینما به دلیل آن‌که هنر ـ صنعتی گران است، بی‌رحم‌تر از این‌ها است که بگذارد کارگردان‌های «کار بلد» ما همواره فیلم خودش را بسازند. من در چنین مواقعی همیشه ناصر تقوایی را به‌خاطر می‌آورم، و نه حتی مسعود کیمیایی را. تقوایی یکی از حرفه‌ای‌ترین کارگردان‌های سینمای ایران است، اما ترجیح می دهد

به بهای حرفه‌ای بودن هر فیلمی نسازد.

موسوی : نقل قولی هست از پرویز دوایی در سال ۱۳۴۷ که گفت: «فیلمفارسی اگر مردم نمی‌خواستندش نمی‌ماند!» تغییر سلیقه مردم کار یک روز و دو روز نیست، کار یک نسل یا دو نسل است. الان سه یا چهار نسل گذشته، ولی هنوز این قضیه به قوت خود باقی است. آیا منتقدها کوتاهی کرده‌اند؟ آیا مردم در سطحی پایین مانده‌اند! مطمئناً چندین دلیل وجود دارد. این‌طور نیست!

بهارلو : شاید یک دلیل مهم داشته باشد. در یک مقطع زمانی، انقطاعی میان نسل شما و فیلم‌های فیلم‌سازان نسل پیشن از شما به‌وجود آمد؛ یعنی در برهه‌ای «فیلمفارسی»های سابق روی اکران نیامد، توقیف شد، سوزانده شد، از بین رفت، منع شد، نمایش داده نشد. به‌گمان من اگر این فیلم‌ها با تمام مهمل بودن‌شان نمایش داده می‌شدند، سینمای ایران به این وضع فلاکت‌بار دچار نمی‌شد که کارگردان و تهیه‌کننده‌اش بخواهند «کج کلاه‌خان» و «گنج قارون» و «سلطان قلب‌ها» را دوباره‌سازی کنند؛ چون این فیلم‌ها در روال منطقی خودشان نمایش داده نشدند، نقد نشدند و زورکی طرد شدند، شاهد دوباره‌سازی آن‌ها، پس از گذشت سه چهار دهه، هستیم. این فیلم‌ها کاملاً، پلان به پلان برای من آشنا هستند، چون همه‌ی مهملات سابق را دیده‌ام و می‌دانم کدام پلان مربوط به کدام فیلم است. می‌توان این‌ها را گفت و نوشت و نقد کرد، ولی فایده‌اش چیست؟ وقتی خود کارگردان و تهیه کننده با جسارت اعلام می‌کنند که ملاک و معیار و الگوی‌شان فلان «فیلمفارسی» بوده «که مردم می‌خواستندش»، کتمان هم نمی‌کنند، دیگر نقد من و شما چه اهمیتی دارد، چه تأثیری می‌تواند بگذارد؟ همین دوستمان آقای مؤتمن، فکر می‌کنید به آن‌چه ساخته اشراف ندارد؟ برای همین است که می‌گویم بررسی موقعیت اجتماعی و فرهنگی که منجر به ساختن شدن چنین فیلم‌هایی شده، مهم‌تر از نقد خود فیلم‌ها است.

موسوی : خیلی جاها منتقدان با یک حس نوستالژیک از دهه‌ی شصت به‌عنوان دهه‌ی طلایی سینمای ایران نام می‌برند. در حالی که در دل همان «فیلمفارسی»ها موج نو هم از سال ۱۳۴۸ به‌راه افتاد، و بسیاری از فیلم‌های ارزشمند و تأثیرگذار سینمای ایران در آن سال‌ها ساخته شدند. تعبیر شما از دهه‌ی طلایی چیست؟

بهارلو : سال‌های ۶۶ـ۶۵ تعدادی فیلم خوب ساخته شد، که بعد از آن از جنبهٔ کمی کم‌تر نظیر داشتند. به‌قول تقوایی ما قبل از انقلاب فیلم «گال» و «ناخدا خورشید» را کم داشتیم. فیلم‌هایی که در دهه‌ی شصت ساخته شدند در بطن خود سینما و در تداوم سینمای موسوم به «موج نو» سابق بودند؛ دوره‌ای که هم فیلم‌های بد و هم خوب ساخته می‌شد. همین حالا هم فیلم‌های بد ساخته می‌شود، حتی ساده‌انگارانه و سخیف‌تر از «فیلمفارسی»های سابق. اواسط دهه ۱۳۵۰ سینمای ایران دچار بحران اقتصادی و ورشکستگی شد. سمینارهای متعددی برگزار کردند که نافرجام ماند. سینمای ابتدای انقلاب ادامه‌ی همان ورشکستگی بخش خصوصی بود؛ منتهی دولت، بنیاد سینمایی فارابی (به‌عنوان بازوی اجرایی وزارت ارشاد) آمد و پول داد تا فیلم خوب ساخته شود، و ساخته هم شد؛ یعنی دولت در نقش تهیه‌کننده، فیلم خوب تهیه می‌کرد تا سینمای ایران را به‌راه درست هدایت کند؛ اما وقتی دست حمایت‌گر خود را از سر سینمای ایران برداشت، و تهیه‌کننده بخش خصوصی خواست دوباره عرض‌اندام کند، برای آن‌که مخاطَب و بازگشت سرمایه داشته باشد، بالاجبار فیلم‌های نازل تولید کرد. وزارت ارشاد و بنیاد فارابی و حتی صدا و سیما نتوانسته‌اند فرهنگ‌سازی کنند، یا در جهت درست فرهنگ‌سازی نکرده‌اند. مخاطب را با فیلم‌های خوب آشنا نکرده‌اند، با نمایش فیلم‌های تارکوفسکی و پاراجانف نتوانستند فرهنگ تماشای این نوع فیلم‌ها را به جامعه تسری بدهند. به لایه‌های سطحی و ظاهری توجه شد، و به همین سبب وقتی دست حمایت‌گر خود را برداشتند نتیجه‌اش این شد که دوباره شبیه پوستر «گنج قارون» را بر سر درِ سینماها می‌بینیم. حتی زمان تولید و ساختن فیلم‌ها هم کوتاه شده، درست مثل سابق. «فیلمفارسی»سازهای قبل از انقلاب می‌گفتند اگر فیلم‌های‌شان را در مدت ۱۸ تا ۲۲ روز تمام نمی‌کردند متضرر می‌شدند. الان هم وضع به همین منوال است. توی ۲۲ روز چه‌گونه می‌شود فیلم خوب ساخت، تفکر را در فیلم جاری کرد، دوربین را جای درست قرار داد، میزانسن داد، نورپردازی صحیح کرد، بازی درست گرفت. چون نمی‌شود نتیجه همین چیزی می‌شود که امروز بر پرده سینماها می‌بینیم. آقای کارگردان به‌اصطلاح «موج نویی تأثیرگذار» سینمای ایران که سالی یک فیلم می‌سازد، از خودش پرسیده که پس چرا حرفه‌ای‌ترین نویسندگان ما هم قادر نیستند سالی یک رمان بنویسند یا یک دفتر شعر منتشر کنند. گاهی اوقات به شوخی می‌گویم صد صفحه به کسی بدهند و بگویند فقط در آن بنویسد «مهملات، مهملات، مهملات» خیلی بیش‌تر از ساختن این «فیلمفارسی»های مهمل وقت می‌گیرد!

کمایی : جالب این‌جا است که آقای تورج منصوری گفته که مثلاً فیلم «چهره» سیروس الوند در دهه هفتاد حدود سه ماه فیلم‌برداری شد، ولی فیلم «محاکمه در خیابان» کم‌تر از یک ماه برای فیلم‌برداری زمان برد.

عطاری : می‌شود این را به نقدنویسی هم تعمیم داد که در سال‌های اخیر به‌شدت تنزل کرده. عده‌ای جدیداً ادای نویسندگان «کایه دوسینما» را درمی‌آورند، اتفاقاً جوان هم هستند، و در تمام نشریات هم حاضرند. این زوال سلیقه حتی در نقد هم حضور دارد؛ چون خیلی از همین منتقدان نسبت به بعضی فیلم‌های مبتذل اظهار علاقه کرده‌اند.

بهارلو : به‌این سبب که نشریات سینمایی زیاد شده، به همان نسبت هم مطلب مورد نیاز هست. الان هر روزنامه و نشریه‌ای صفحه سینمایی دارد، که البته اتفاق خوبی هم هست، چون همه دارند تجربه می‌کنند، ولی این ازدیاد نشریه‌ها در همهٔ موارد برآیند مثبتی ندارد. اغلب اوقات مطالبی نوشته می‌شود که فقط «صفحه‌پر کن» هستند. شما در ایام جشنواره فقط در سینمای مطبوعات ببینید که چه تعداد «سینمایی‌نویس» آن‌هم با چه کبکه و دبدبه‌ای قراول می‌روند. گاهی دوستان می‌پرسند سینمای ایران با چنین لشکری از «سینمایی‌نویس» چرا به‌این وضع گرفتار شده.

موسوی : یک جور رابطه مرید و مرادی میان بسیاری از منتقدان وجود دارد. مثلاً شما در کتاب «سینمای ایران: برداشت ناتمام»، در نقد فیلم «سرب» اشاره کردید که کیمیایی اصول اولیه داستان‌گویی را رعایت نکرده، بیان موجز و فشرده را نمی‌داند، به فرعیات می‌پردازد، شعارگویی بسیار دارد، کاراکترهایش تک‌بعدی‌اند، و حتی نتوانسته مثل فیلم سابقش «قیصر» شخصیت‌پردازی کند، یا درباره «هزاردستان» در نقد «زمانه را...» گفته‌اید که فیلم وحدت، نظم و آرایش ندارد؛ یعنی به شکلی کاملاً صحیح ایرادهای فیلم را مطرح کرده‌اید، در حالی که به‌نظر می‌رسد رابطه مرید و مرادی میان برخی منتقدان به گونه‌ای است که گاهی به‌صورت گروهی فیلم یا کارگردانی را می‌کوبند یا در وصف او مدیحه‌سرایی می‌کنند؛ یعنی همه چیز گروهی است؛ چرا مثلاً در ماهنامه‌ی فیلم تنها عده خاصی می‌توانند قلم بزنند، و آن هم مطالب پوپولیستی بنویسند، و کسی مانند آقای عقیقی به‌خاطر دشمنی‌های موجود تنها در برخی نشریات می‌تواند مطلب بنویسند.

بهارلو : نقد در جامعهٔ ما به‌طور کلی دشمنی ایجاد می‌کند. وقتی متعرض شخص یا فیلمی می‌شوید، براساس همان رابطه مرید و مرادی، هواخوهانی هستند که گاهی در مقام پاسخ‌گویی، به فیلم، نقد یا کتاب شما ایراد به‌جا یا نابه‌جا وارد می‌کنند. من هم این دسته‌کشی‌ها را دیده‌ام، و بر سرِ خود من هم آمده. نقد فیلم «سرب» را سه بار چاپ کرده‌ام. دفعه اول بعد از اکران عمومی‌اش در مجله «فیلم»، دفعه دوم در کتاب «... برداشت ناتمام» و بار سوم به‌مناسبت بیست و چند سالگی مجله فیلم. گفتند نقدهای منتخب‌تان در گذشته را اگر می‌خواهید دوباره چاپ کنیم، و من گفتم نقد «سرب» را بازچاپ کنند؛ یعنی به‌قول معروف هنوز به‌مفاد آن اعتقاد دارم؛ یعنی معتقدم

←

آقای کیمیایی این چیزها را می‌داند یا درواقع آن‌قدر در کارش عجله می‌کند، سالی یک فیلم می‌سازد، که این چیزها از دستش درمی‌رود، و اشتباهات بدیهی مرتکب می‌شود. کیمیایی شعر می‌گوید، داستان می‌نویسد، و فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان است. یکی از اصول اولیه شعر و شاعری از زمانه سعدی و قبل‌تر از او، تا به امروز، وفاداری به عنصر ایجاز و حذف در شعر است، پس چرا این‌ها را در فیلم‌هایش رعایت نمی‌فرماید. او در این سال و زمانه ظاهراً کم‌تر کس یا کسانی را قبول دارد. سابقاً فیلم‌نامه را می‌داد فیلم‌بردارش نعمت حقیقی می‌خواند، بازیگرش می‌خواند، حالا این اتفاق نمی‌افتد، و حاصل کارهایش فیلم‌های بد است؛ به‌نظرم به‌جز یک دو استثنا یکی از دیگری بدتر. واقعاً اعجاب‌آور است. بنشینید پای صحبت فیلم‌بردارهای مطرح سینمای ایران. بسیاری‌شان می‌گویند اکثر کارگردان‌هایی که سرشان به‌تن‌شان می‌ارزد حتی زحمت این را به خودشان نمی‌دهند که توی ویزور، قاب‌بندی را نگاه کنند؛ اما فرهیخته‌ترین فیلم‌بردار این سینما می‌گفت تقوایی کادر را دقیقاً معین می‌کند، ارتفاع دوربین و نور را می‌سنجد، و آن موقع به فیلم‌بردارش می‌گوید پشت دوربین قرار بگیرد.

موسوی : در ادامه کتاب کارگردانها کتاب مخملباف را کار کردید. آدمی مثل مخملباف در دهه‌ی شصت وضعیت متناقضی داشت، دایم مرز میان دوست و دشمن او به‌هم می‌خورد، و قضاوت درباره‌ی کارهای او کمی دشوار بود.

بهارلو : مخملباف پدیده خوبی بود برای بررسی هنر و سینمای ایران در دهه شصت؛ یعنی به‌واسطهٔ سینما و آثار مکتوب او می‌شد تحولات فرهنگی دهه‌ی شصت به بعد را بررسی کرد. . به عبارتی مهم‌ترین چهره‌ی هنری آن دهه بود، یا شاید بشود گفت آدم مناسب‌تری بود، که این قابلیت را داشت که براساس آثارش هنر دهه شصت بررسی شود. ولی خود او به‌عنوان فیلم‌ساز برایم ارزشی همسنگ دیگر کارگردان‌هایی که دربارهٔ آن‌ها کتاب‌هایی تألیف کرده بودم نداشت.

موسوی : درباره کتاب نادری چه‌طور؟ آیا چون همشهری شما بودند؟

بهارلو : خیلی‌های دیگر هم همشهری من بودند، ولی...

موسوی : شاید بشود جور دیگر به قضیه نگاه کرد. تقوایی و نادری هر دو از آبادان آمدند، و وارد سینمای ایران شدند. شاید بشود به این مسئله به شکل یک پدیده نگاه کرد!

بهارلو : به این شکل به قضیه نگاه نمی‌کنم، ولی خاطرم هست که اولین بار که «تنگنا» را دیدم، سه دفعه متوالی در همان روز بلیت خریدم و فیلم را دیدم. روی من و همنسل‌هایم خیلی تأثیر گذاشت، و صحنه‌هایی از آن هنوز هم همراه من است. حتی به‌خلاف نقدهای منفی که به «تنگسیر» وارد می‌دانند این فیلم را هم دوست دارم. آن نوع فضاسازی و شخصیت «زار ممد» را دوست دارم. نادری فیلم‌سازی غریزی است، و عناصری تکرارشونده‌ای در فیلم‌هایش وجود دارد. در فیلم‌هایش تعمق می‌کند، روی فیلم‌نامه، روی شخصیت‌ها و روی تداوم دادن دیدگاهش تفکر می‌کند، دست‌کم تا مقطعی که در ایران فیلم می‌ساخت این‌طور بود. بنابراین ارزش‌اش را داشت که فیلم‌هایش در کتابی معرفی و نقد شوند.

موسوی: با مرحوم حاتمی یک مصاحبه هم داشتید.

بهارلو : بله، مربوط می‌شد به کارهای آخر او. مصاحبه مفصلی نبود. البته هیچ‌گاه قصد نداشتم درباره‌ی او کتابی منتشر کنم، اما چون وضعیت جسمی مناسبی نداشت و تا زمان زنده بودنش هم ـ آن‌طور که شایسته بود ـ قدرش دانسته نشده بود، ناشری پیشنهاد انتشار چنین کتابی را مطرح کرد، و من هم پذیرفتم. وقتی حاتمی فوت شد، همه گفتند و نوشتند: فیلم‌ساز ملی‌مان را از دست دادیم، کسی که یک «فریم» فیلم‌هایش را کسی دیگری نمی‌تواند دربیاورد، و این‌که فیلم‌ساز خاصی بود یا اورژینال بود، و چه و چه‌ها.

موسوی: چرا درباره‌ی کارگردان‌های دیگر مانند بیضایی یا فرمان‌آرا کار نکردید؟ البته زاون قوکاسیان هم کتابی آماده کرد، ولی نگاه شما قاعدتاً متفاوت از دیگران است.

بهارلو : درباره‌ی بیضایی کتابهای متعددی کار شده. به‌نظر نمی‌رسد، در اوضاعی که هنوز کارهای انجام‌نشدهٔ فراوانی داریم، انتشار چنین کتابی از جانب من ضروری باشد. بدیهی است که من هم مثل همه نگاه خودم را به فیلم‌های بیضایی دارم.

موسوی : کتاب دیگر شما «ساموئل خاچیکیان: یک گفت‌وگو» در سال ۱۳۷۲ چاپ شد. آقای کاووسی ادعا می‌کرد که خاچیکیان زاویه دوربین و دکوپاژ را از فیلم‌های خارجی تقلید می‌کند، به‌نظر شما این تقلید ایراد بود؟

بهارلو : به‌نظرم خاچیکیان اعتقادی به تقلید نداشت. کاری به محتوای فیلم‌هایش ندارم، ولی در فیلم‌های او نورپردازی بود، حرکت دوربین بود، میزانسن بود، تدوین بود، و فیلم‌هایش لوکیشن‌های متعددی داشتند، آن هم در اوضاعی که فیلم‌ها را فقط در دو سه خانه یا در جاده‌های پرت‌افتاده می‌ساختند. دقت کنید خاچیکیان عمده فیلم‌هایش را در دهه‌ی سی و چهل ساخت. آن موقع مهم‌ترین استودیوها «پارس فیلم» و «میثاقیه» بودند، که اغلب فیلم‌ها را در همان «پلاتو»ی استودیوها می‌ساختند؛ اما خاچیکیان در فیلم‌هایش نماهای بیرونی فراوانی دارد. دست به ابداعاتی زد که در «فیلمفارسی»های معمول و متعارف نبود، یا کم‌تر وجود داشت. ممکن است نورپردازی فیلم‌های او خیلی جاها غلط باشد، یا فیلم‌برداری و «تراولینگ»هایش با محدودیت امکانات آن دوره (که مثلاً با فرغان یا پتو اجرا می‌شد) ضعف‌هایی داشته باشد؛ اما نباید نادیده گرفت که او کارگردان مبدعی بود که می‌خواست فیلم‌هایش کیفیت سینمایی داشته باشد. گاهی ایده‌های فیلم‌هایش را می‌داد تا شاملو بپرورد، دیالوگ فیلم‌هایش را بنویسد. به‌هر حال می‌خواست که متفاوت از خیلی‌های دیگر باشد. شاید در همان دوره صد تا پنجاه تا کارگردان دیگر هم فیلم می‌ساختند، اما به‌اندازهٔ او به‌کارش اشراف نداشتند. متأسفانه منتقدان ما ارزش خیلی را به‌جا نیاوردند، و برخی دیگر را بی‌خود روی سرشان گذاشتند، و حلوا حلوا کردند.

موسوی : تعریف شما از نقد چیست؟ نقد چه‌گونه باید باشد؟

بهارلو : نقد در تعریف ساده‌اش صرافی کردن اثر هنری است. کیفیت هر نقد به دانش منتقد بستگی دارد. از حیث کمی به تنوع منتقدها و اثر هنری می‌توان نقد و منتقد داشت. یک موقع اثر نوع نگاه و نگرش را به منتقد تحمیل می‌کند، و گاهی هم منتقد به‌میزان دانش خود اثری را می‌سنجد؛ مثلاً برای «فیلمفارسی» نمی‌توان «نقد فرمالیستی» انجام داد، یا خیلی اوقات حتی نمی‌توان «نقد صناعتی» داشت، چون این فیلم‌ها بضاعت سینمایی ندارند، فاقد تکنیک‌اند، حتی برای خیلی فیلم‌ها نمی‌توان قایل به نقد بازیگری شد؛ اما می‌شود آن‌ها را از جنبه‌های اجتماعی یا فرهنگی نقد کرد. پدیدهٔ سینمای ایران خیلی اوقات، با بضاعت فعلی‌اش، نوع نگاه به‌خود را به منتقد تحمیل می‌کند.

موسوی : رابین وود در اواخر دهه‌ی شصت میلادی کتابی درباره هیچکاک نوشت ولی در دهه‌ی هشتاد

آن‌را از ابتدا بازنویسی کرد و تغییرات بسیاری داد، طوری که با نظرات قبلی‌اش، در کتاب پیشین، متفاوت بود. آیا کتابی هست که بخواهید آن‌را بازنویسی کنید؟

بهارلو : توی چاپ‌های بعدی و دوم و سوم کتاب‌های معرفی و نقد تقوایی یا مخملباف خیلی دست نبردم، شاید فقط در حد ویرایش ادبی چند کلمه. در کتاب‌های مرجعی مثل «فیلمشناخت»ها تغییرها در مواردی در حد کامل‌تر کردن بعضی از خلاصه داستان‌ها، یا عنوان‌بندی برخی از فیلم‌ها بود. اصلاً چیز بدی نیست که بخواهیم نسبت به عقاید گذشته‌مان تجدید نظر کنیم، شاید فیلم‌سازهای ما خیلی تغییر نکرده‌اند، یا شاید حرف جدیدی نزده‌اند. فیلم‌های آن‌ها خیلی پیچیده نیست، در حالی که فیلم‌های هیچکاک هنوز هم می‌تواند مورد بررسی‌های تازه‌تری قرار بگیرد. همیشه دوست داشتم این حرف را جایی بگویم. این‌که چرا می‌گوییم «**بوف کور**» داستان خوبی است. چون هدایت هیچ وقت درباره‌ی «بوف کور» حرف نزد، هیچ‌وقت مصاحبه نکرد، هیچ‌وقت هیچ اظهار نظری نکرد، هیچ وقت برای کتابش مقدمه‌ای توضیح‌دهنده ننوشت، و هیچ‌وقت در نامه‌هایش اشاره‌ای به محتوا و مضمون «بوف کور» نکرد؛ یعنی هیچ چیزی را درباره کیفیت و ابعاد این داستان برای مخاطبانش روشن نکرد. در طول نزدیک به یک قرنی که از انتشار این رمان می‌گذرد، شما فقط با خود اثر مواجه‌اید؛ یعنی مخاطبان گوناگون در طول این هفتاد هشتاد سال فقط با خود اثر مواجه بوده‌اند، بدون توضیحات هدایت. می‌خواهم بگویم که این اثر همان تازگی را برای شما دارد که پنجاه سال پیش برای یک مخاطب دیگر داشت، و پنجاه سال آینده برای یک مخاطب دیگر دارد. تأثیرهایش هم بر هر کس متفاوت است. چرا؟ چون هدایت خودش را به اثر ادبی‌اش سنجاق نکرد. بنابراین هر کس از ظن خود با این اثر یار می‌شود، و می‌تواند فهم خودش را از آن داشته باشد. الان فیلم‌سازهای ما بعد از نمایش هر فیلم‌شان با ده جا مصاحبه می‌کنند، و هیچ‌چیز نامکشوفی را برای بیننده و منتقد باقی نمی‌گذارند، هیچ چیز را برای آینده‌ی فیلم‌شان باقی نمی‌گذارند تا شاید کشف شود، همه چیز را با نمایش عمومی فیلم‌شان تمام می‌کنند. بنابراین ما حرف جدیدی درباره‌ی این آثار نمی‌توانیم بزنیم. مگر هیچکاک یا جان فورد چند بار درباره فیلم‌هاشان مصاحبه کردند؟

موسوی : خیلی کم.

عطاری : مصاحبه کننده را دست می‌انداخت!

بهارلو : بله، مثل جان فورد در مصاحبه‌اش با پیتر باگدانوویچ. باگدانوویچ می‌گوید: آقای فورد، من متوجه شده‌ام که دیدگاه شما نسبت به غرب با گذشت زمان بسیار غمگنانه‌تر شده است، و فیلم «مردی که لیبرتی والانس را کشت» را با «کاروانسالار» مقایسه می‌کند، و می‌پرسد آیا خودتان متوجه چنین تغییری بوده‌اید؟ و فورد پاسخ می‌دهد: «نه، نه.» بعد باگدانوویچ می‌پرسد: چیزی هست که فورد دوست داشته باشد درباره‌اش حرف بزند، و فورد می‌گوید که نمی‌داند او درباره‌ی چه چیزی حرف می‌زند. باگدانوویچ سماجت می‌کند و می‌پرسد چه نکته‌ای در سینمای وسترن وجود داشت که او جذب آن شد، و پاسخ فورد این است که نمی‌داند. بعد از همه این سر کار گذاشتن‌ها باگدانوویچ می‌پرسد: قبول دارید که حرف اصلی در فیلم «قلعه آپاچی» این بود که سنت نظامی‌گری مهم‌تر از یک فرد است، و فورد، که ظاهراً از کوره دررفته یا می‌خواهد بازی‌اش را کامل کند به فیلم‌بردار باگدانوویچ دستور می‌دهد: «کات!» می‌خواهد به او بفهماند فیلم من ساخته شده و دیگر چه نیازی هست به حرف‌های من کارگردان.

کمایی : درباره پلان رقص مرگ فیلم «مُهر هفتم»، برگمان می‌گفت ما فقط دوربین را کاشتیم و بداهه گرفتیم،همین!

بهارلو : اشکال اغلب فیلم‌سازان ما این است که می‌خواهند همه چیز را تمام کنند و نکته‌ی نامکشوفی برای مخاطبان حال و آینده باقی نگذارند.

عطاری : شاید چون در بخشی از ادبیات عرفانی ما این رویه وجود دارد، مثل مولوی که می‌گوید منظور من از این داستان این بود، و تفسیر می‌کند.

بهارلو : در بخشی از ادبیات عرفانی بله، ولی آیا حافظ یا سعدی هم این‌گونه بودند؟ اتفاقاً موقع نقد فیلم «سرب»، یکی از ملاک‌هایم برای نقد فیلم، سعدی بود. در اشعار سعدی ایجاز هست، حذف هست، توضیحات ناداده هست، و حیرت می‌کنید که چرا فیلم‌سازی که قرن‌ها بعد آمده این موارد را رعایت نمی‌کند.

عطاری : الان رده‌بندی برای ده فیلم محبوب‌تان دارید؟

بهارلو : الان دیگر ندارم. هر فیلمی که به ذهنم بیاید، یا لحظه‌ای خاص از یک فیلم راضی‌ام کند، برایم ارزشمند است. فقط در همین حد. گمان می‌کنم این نوع انتخاب در آدمی به سن و سال من به اوضاع و احوال یومیه‌اش بستگی دارد، شاید مگر این‌که بخواهیم ادا و اطوار دربیاوریم. یک زمانی شاید فیلم‌هایی مثل «رزمناو پوتمکین» محبوب من بودند، ولی الان در ذهنم جای زیادی ندارند، جایگاهشان مربوط ارزش‌های‌شان در تاریخ سینما است. شاید الان «رژه پنگوئن‌ها» را بیش‌تر دوست داشته باشم، یا «میکروکاسموس»، یا حتی «تام و جری» و «لورل و هاردی»، چون لذت بیشتری از دیدن این فیلم‌ها می‌برم. من و سعید عقیقی وقتی همدیگر را می‌بینیم بیش‌تر نقل‌قول‌های‌مان از دیالوگ‌های لورل و هاردی است!

کمایی : توی یکی از همین نظرسنجی‌ها آقای عقیقی نوشته بود، با احترام به تاریخ سینما، فیلم‌هایم را از سال ۲۰۰۰ به‌بعد انتخاب می‌کنم!

عطاری : خسرو دهقان هم یک بار هفت فیلم اولش را از آثار کیارستمی انتخاب کرده بود، و آقای کاوه گفت که دهقان علاقه‌ای به کیارستمی ندارد و تنها برای طفره رفتن از جواب این کار را کرده.

بهارلو : البته دست انداختن کار جالبی نیست، ولی وضعیت حال آدم‌ها تعیین می‌کند که چه فیلمی برایش ماندگارتر است.

موسوی : چرا در دوره‌ای اسم غلام حیدری را روی کتاب‌های‌تان می‌گذاشتید؟ به اسم عباس بهارلو کتاب‌های کم‌تری از شما ثبت شده و جست‌وجوی کتاب‌های شما را کمی دشوار می‌کند؟

بهارلو : کتابخانه ملی هم با مشکل شده! آن‌ها هم نمی‌توانند اسم ثبت شده را تغییر بدهند، چون سیستم رایانه‌ای‌شان به‌هم می‌خورد. شاید یک جور بازی سینمایی باشد، اما علت اصلی‌ترش همان گریز و پرهیز از شهرت است، که در ابتدای گفت‌وگو اشاره کردم..

موسوی : در حال حاضر مشغول پژوهش و تحقیق درباره چه پروژه‌ای هستید؟

بهارلو : یکی «**سینما در دوره‌ی قاجاریه**» و یکی هم «**تاریخچهٔ سالن‌های سینما در ایران**». هر دو کارهای دشواری‌اند. متأسفانه منابع اندکی وجود دارد. شما نمی‌توانید دوره‌ی کامل بسیاری از روزنامه‌های دوره قاجاریه را در هیچ‌یک از کتابخانه‌های ایران پیدا کنید. واقعاً اسفبار است. چندی پیش تحقیقی انجام می‌دادم درباره «عکاسی فیلم در سینمای ایران» (برای فصلنامه عکسنامه، که **شادروان بهمن جلالی** سردبیر آن بود). برای این تحقیق چند باری به «اتحادیه عکاسان ایران» رفتم. همه‌ی پرونده‌های آدم‌ها و آتلیه‌های عکاسی غیرفعال و زیر سال ۱۳۴۸ را دور ریخته بودند. واقعاً چه کسی به آدمی که چند صباحی مسئول یک اداره یا نهاد دولتی و رسمی است اجازه داده که با اسناد چنین کند؟

موسوی : اگر حرف ناگفته‌ای مانده...

بهارلو : نه دیگر، همین اندازه‌اش هم امیدوارم حوصله‌ی خوانندگان‌تان را سر نبرد.

موسوی : آقای بهارلو، سپاسگزاریم که وقت‌تان را در اختیار ما قرار دادید.

بهارلو : من هم متشکرم، و امیدوارم که موفق باشید، و همیشه در کارهاتان سرِ ذوق و شوق بمانید.