در جست‌وجوی روشنایی

نوشتن، کارگردانی و ادوارد آوردن

الیور استون

ترجمهٔ کورش جاهد

www.ketab.ir

در جستجوی روشنایی

ناشر: کتاب آبان
نویسنده: الیور استون
مترجم: کورش جاهد
ویراستار: نازنین اردو بازارچی
مدیر هنری و طراح جلد: احسان رضوانی
صفحه‌آرایی: آتلیه گرافیک آبان (لیلی بزرگان‌نیا)
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: بوستان کتاب
نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۳
تیراژ: ۵۰۰ جلد
شابک: ۹-۵۳-۶۰۲۵-۶۲۲-۹۷۸
کلیهٔ حقوق برای ناشر محفوظ است.

سرشناسه: استون، اولیور، ۱۹۴۶- م.
Stone, Oliver
عنوان و نام پدیدآور: در جستجوی روشنایی: نوشتن، کارگردانی و ادامه زندگی در فیلم‌های: قطار نیمه‌شب، صورت زخمی، سالوادور و جوخه
نویسنده الیور استون؛ ترجمه کورش جاهد؛ ویراستار نازنین اردوبازارچی.
مشخصات نشر: تهران: کتاب آبان، ۱۴۰۲.
مشخصات ظاهری: ۵۲۷ ص.
شابک: ۹-۵۳-۶۰۲۵-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی:
Chasing the light : writing, directing, and surviving Platoon, Midnight express, Scarface, Salvador, and the movie game,c2020.
عنوان دیگر: نوشتن، کارگردانی و ادامه زندگی در فیلم‌های: قطار نیمه‌شب، صورت زخمی، سالوادور و جوخه.
موضوع: استون، اولیور، ۱۹۴۶- م.
Stone, Oliver
سینما - ایالات متحده - تهیه‌کنندگان و کارگردانان - سرگذشتنامه
Motion picture producers and directors - United States - Biography
شناسه افزوده: جاهد، کورش، ۱۳۵۳ -، مترجم
رده بندی کنگره: PN۱۹۹۸/۳
رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۷۵۰۹۲
شماره کتابشناسی ملی: ۹۳۲۷۲۷۰

تهران | خیابان انقلاب | خیابان فخر رازی | کوی فاتحی داریان | شماره ۲ | طبقهٔ همکف | واحد ۱۰
کد پستی: ۱۳۱۴۷۳۴۸۶۶ | شماره تماس: ۶۶۹۵۵۰۱۲ (۰۲۱)
وب سایت: www.abanbooks.com | پست الکترونیک: info@abanbooks.com

www.ketab.ir

فهرست

پیشگفتار مترجم | ۹

مقدمه | ۲۳

۱
فرزندِ طلاق | ۳۳

۲
روزگار غریب | ۷۵

۳
سرزمینی در امتدادِ دریا | ۱۳۳

۴
قطار نیمه‌شب | ۱۷۱

۵
سرباسی | ۲۱۹

۶
در انتظار معجزه | ۲۶۳

۷
جنوبِ مرز | ۳۱۷

۸
سالوادور، بازگشت از جهنم | ۳۶۷

۹
بازگشت به جنگل | ۴۰۷

۱۰
سربلند و شادمان | ۴۴۳

سپاسگزاری | ۴۹۹

تصاویر | ۵۰۱

نمایه | ۵۱۹

www.ketab.ir

پیشگفتار مترجم

اردیبهشت سال ۱۳۹۷ شب‌هنگام با اتومبیل پژو ۲۰۶ قسطی خودم به سمتِ هتل اِسپیناس تهران در بلوار کشاورز، محلِ اقامتِ الیور استون در جشنوارهٔ جهانی فجر، در حال حرکت بودم. پس از رسیدن به هتل، ضمن پرس‌وجو از مسئولِ هتل پیرامون حضور شخصی به اسم الیور استون (که قاعدتاً شناخت چندانی از هویت این فیلم‌ساز مشهور نداشتند) و پرسیدنِ ساعات ورود و خروج این شخص و پس از حدود یک ساعت که در لابی هتل در انتظار ماندم، بالاخره یکی از لحظاتِ جادویی‌ام زندگی فرارسید. باعلامتِ نگهبانِ هتل، که پیش‌تر با او هماهنگ کرده بودیم، متوجه رسیدنِ جناب الیور استون به محلِ هتل و آمدن او و همسرش به سمتِ در ورودی هتل اِسپیناس شدم. تا جایی که یادم هست ساعت بین ۱۱ تا ۱۲ نیمه‌شب بود. در فاصلهٔ بین محل نشستنِ خودم تا رسیدن به مقابل در برای دیدار با یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین افراد زندگی‌ام، تصاویری از تمام خاطراتی که با فیلم‌های این کارگردان داشتم و امیدها و هیجاناتی که در اثر این علاقه به من دست داده بود، مقابل چشمانم ظاهر شد. پس از چند ثانیه تصویرِ مرد استوارِ ۷۲ ساله‌ای همراه با همسر اهلِ آسیای شرقی‌اش مقابل چشمانم ظاهر شد که سالیان گذشته سینما را با عشق او دنبال کرده بودم. اِستون متوجه حضور من و دلیل ایستادنم در مسیر عبورش تا آسانسور هتل شد و پس از دست دادن باهم رو به من کرد و گفت: «من خیلی خسته‌ام» ظاهراً از یک مصاحبهٔ تلویزیونیِ خسته‌کننده و طولانی بازگشته بود. واقعاً نمی‌دانستم جز سلام‌وعلیک

www.ketab.ir

و دست دادن چه‌کار دیگری می‌توانستم در این لحظات انجام بدهم. آن‌قدر هیجان‌زده بودم که کتابِ نوشتهٔ خودم به زبان فارسی (*تحلیل و درک فیلم در جهان پست‌مدرن*) را به دستش دادم و پیش از بسته شدنِ در آسانسور گفتم که دربارهٔ چند تا از فیلم‌هایش در این کتاب مطالبی نوشته‌ام و او همراه همسرش با لبخند پاسخم را دادند. در این چند لحظه، حتی فراموش کردم مانند عادات رایج این روزها یک عکس سِلفی با کارگردان محبوبم، که از آن‌سوی جهان به اینجا آمده بود، بگیرم. هرچند، خیلی بهتر شد که چنین کاری نکردم. ناخودآگاه ارزش این دیدار برایم خیلی بیش از ثبت تنها یک لحظه با دوربین موبایل بود. و این بود خاطرهٔ چند لحظه دیدارِ نزدیکِ من با کارگردان و هنرمند بی‌نظیری که عشق من به سینما را شکل داده و شاید هم، باوجود این میزان فاصلهٔ فیزیکی، جایگزین پدری برایم شده بود که در کودکی از دستش داده بودم. کسانی که بدون پیش‌داوری و قضاوت‌های رایج در جهان توسعه‌نیافتهٔ فیلم جی‌اف‌کی (۱۹۹۱) ساختهٔ این فیلم‌ساز بزرگ را دیده باشند متوجه خواهند شد چرا و به چه دلیل از لقبِ «هنرمندِ بی‌نظیر» برای این کارگردان استفاده می‌کنم. ملاقات در چند روزی که «جشنوارهٔ جهانی فجر» در ایران و تهران در حال برگزاری بود، هنگام رانندگی به‌طور اتفاقی یک موسیقی جالب را در سیستم پخش اتومبیلم گوش می‌دادم که هم‌زمان با آمدنِ استون به ایران ارتباطِ روانی من با این کارگردان از سالیان گذشته تا آن روز را تداعی می‌کرد. موسیقی به نام همچنان *اوستت دارم!* ساختهٔ گروه بوی بلو [Boy Blue] در اتومبیل و غرق شدن در خاطرات تمام ۲۳ سال گذشته

I remember Life, was only just a dream
In the fantasy of time, I was never used to be

زندگی را به یاد می‌آورم، آن‌گونه که تنها یک رؤیا برایم بوده
در گسترهٔ خیال‌انگیز زمان که هرگز بدان عادت نکرده‌ایم...

نمی‌دانم! علی‌رغم تمام شور و اشتیاقی که برای دیدار این فیلم‌ساز سینمای امریکا در تمام این سال‌ها داشتم، با شنیدن خبر حضور او در تهران، هم‌زمان دچار نوعی کرختی هم شده بودم؛ حس می‌کردم در این زمان افراد بسیاری در سینمای ایران اطراف این هنرمند را گرفته‌اند و برای انجام یک دیدار مناسب و صمیمی نوبت به اَفرادی مانند من نخواهد رسید. همیشه در ذهنم تصور می‌کردم اگر روزی آقای الیور استون به ایران بیاید شاید به‌واسطهٔ سابقهٔ کار در «بنیاد

www.ketab.ir

سینمایی فارابی» FCF و ارتباط با همکاران این مرکز، به طور مثال، بتوانم با اتومبیل خودم آقای الیوراستون را سوار کنم و برای گشت‌وگذار به نقاط مختلف شهر تهران برویم و دربارهٔ موضوعاتِ مختلف باهم به گفت‌وگو بپردازیم، چون پیش‌تر بین سال‌های ۸۰ تا ۸۳ (زمانی که در جشنواره فیلم فجر با مسئولین جشنواره همکاری داشتم) با بسیاری از فیلم‌سازان و مهمانان جشنواره به نقاط مختلف تهران می‌رفتیم و دربارهٔ سینما و مسائل جامعه و سینمای ایران گفت‌وگو می‌کردیم.

یادم هست، در یک نیمه‌شب از بهمن‌ماه ۱۳۸۱ آقای کریستوف زانوسی را از فرودگاه به محل هتل منتقل می‌کردم و فرصت خیلی کوتاهی برای گفت‌وگو با این فیلم‌ساز مشهورِ لهستانی داشتم. و یا به طور مثال، دیدارم با آقای داریوش خُنجی (فیلم‌بردار فیلم‌های *هفت*، *از رُم با عشق* و بسیاری فیلم‌های هالیوود) در روزهای برگزاری جشنوارهٔ فیلم فجر سال ۱۳۸۲ و برخی افراد دیگر که زمان‌های بیشتری را به هنگامِ برگزاری جشنواره فیلم فجر در تهران با ایشان وقت می‌گذراندیم. به هرشکل، متأسفانه این امکان برایم نشد تا به‌گونهٔ مشابه با کارگردان محبوبم در زمان اقامتش در تهران ملاقات داشته باشم. شاید بتوان گفت سیاسی امکان ارتباط با این فیلم‌ساز در زمان اقامتش در تهران خیلی محدود شده بود –از این جهت بیش از این هم شایعاتی دربارهٔ آمدنِ استون به ایران و ساخت یک مستند دربارهٔ آقای محمود احمدی‌نژاد هم مطرح شده و حضور این کارگردان در ایران از حساسیت سیاسی هم برخوردار بود. به هر شکل، همیشه فکر می‌کنم شاید خودم هم در این رابطه مقدار زیادی تعلل به خرج دادم که در این زمان محدود واقعاً این امکان دست نداد تا با کارگردان موردِعلاقه و الهام‌بخش زندگی‌ام دیدار صمیمانه‌تر و بیشتری داشته باشم. شاید هم به دلیل ویژگی‌های اکتسابی خانوادگی از دوران کودکی بایستی برای همه چیز، ازجمله به دست آوردن و استفاده از فرصت‌ها، در این مورد هم یک‌جور ازخودگذشتگی و واگذار کردن خواسته‌ها به دیگران اتفاق می‌افتاد. به خاطر می‌آورم در دوران کودکی، زمانی که شاید در کلاس دوم یا سوم دبستان مشغول تحصیل بودیم، بزرگ‌ترها برای رفتن به سینما بلیط تهیه کرده بودند و یک بلیط کمتر از تعداد ما بچه‌ها در فامیل تهیه شده بود. در آن روزها – که هم‌زمان با رویدادِ جنگ ایران و عراق هم بود– روحیاتی مبنی بر ایثار و از خودگذشتگی، از هر شکلی تبلیغ می‌شد. به هر روی، بزرگ‌ترها از بچه‌ها خواستند یک نفر به دلیل کم بودن یک بلیط (!) –از خودگذشتگی و ایثار به خرج داده و همراه سایر بچه‌ها برای تماشای فیلم به سینما نیاید! جالب اینکه اینجانب،

www.ketab.ir

کورش جاهد، در سنِ حدود نُه سالگی شاید برای خوشامدِ بزرگ‌ترها و شاید هم برایِ اینکه حس می‌کردم کار بزرگی انجام می‌دهم ایثار به خرج داده و به سینما نرفتم! یادم هست، البته، به این دلیل بسیار مورد تشویق بزرگ‌ترهای عزیزمان هم قرار گرفتم. اما هدف از بیان این خاطره در اینجا این بود که بگویم شاید عدم تلاش من برای دیدار کارگردان افسانه‌ای زندگی‌ام و واگذاری این فرصت به دیگران ناشی از این روحیهٔ اکتسابی از خودگذشتگی خانوادگی‌ام بوده!... افسوس که در مدت چند روز حضور الیور استون در ایران شاهد بودم افرادی از حضور این کارگردان استفاده سیاسی می‌کنند، بدون اینکه به تجارب سینمایی آقای استون توجه لازم را داشته باشند.

چند روز بعد، برای شرکت در «کارگاه آموزشی» آقای الیور استون، که از سویِ مسئولین جشنوارهٔ جهانی فجر در سینما فلسطین برگزار می‌شد، به طور اینترنتی (به‌وسیلهٔ روبات) ثبت‌نام و در این کارگاه شرکت کردم. یادم هست در انتظار آغاز این کارگاه در سالن انتظار سینما فلسطین نشسته بودیم که از پسر نوجوانی که کنار دستم نشسته بود پرسیدم: «شما هم برای شرکت در کارگاه آقای الیور استون ثبت‌نام کرده‌اید؟» و پسر نوجوان هم پس از نگاه به برگهٔ شرکت در جلسه و خواندن نام کارگردان دعوت شده پاسخ مثبت داد. (مشخص بود پیش از نگاه به برگهٔ ورود نمی‌دانست برای شرکت در کارگاه آموزشیِ چه شخصی ثبت‌نام کرده!) سپس دوباره در جوابِ من که دربارهٔ شناختش از این فیلم‌ساز پرسیدم خیلی صادقانه اذعان داد که هیچ‌کدام از فیلم‌های استون را ندیده و از اساس این فیلم‌ساز را نمی‌شناسد! این‌گونه که مشخص بود، تنها به دلیل علاقه به شرکت در فضای جشنواره، یا شاید دلایل دیگر، به این کارگاه آمده بود. به‌هرحال، برایم جالب بود غیر از من، که از ابتدای دوران دانشگاه (سال ۱۳۷۴) با فیلم‌ها و مطالب مربوط به این کارگردان لحظه‌به‌لحظه رشد و زندگی کرده بودم، اشخاص دیگری هم، به‌ویژه از نسل جوان‌تر، برای شنیدن سخنان این کارگردان در این کارگاه ثبت‌نام کرده بودند. با یک تیشرت سبزرنگ آستین‌کوتاهِ سه‌دکمه -به شیوهٔ لباس‌هایی که خودِ استون در عکس‌ها و مصاحبه‌ها می‌پوشد- در این نشست حاضر شده بودم. پس از صحبت‌های آقای امیر اسفندیاری، دبیر بخش بین‌الملل جشنواره، گردانندهٔ این کارگاه، آقای کامیار محسنین، دوست و همکار دورانِ اِشتغال من در بنیاد سینمایی فارابی، بر روی جایگاه سالن حاضر شد.

اولین نوبت، با واگذاری میکروفون دستی، به من داده شد تا پرسش یا مطلبم را با جناب

www.ketab.ir

اِستون در میان بگذارم. یادم هست آقای استون به دلیل هویتِ سیاسی‌اش در جهان سینما و علاقهٔ ایرانیان به این جنبهٔ سیاسی بیش از سایر جنبه‌های هنری الیور استون! در این جلسه هم تحت تأثیر روابط متشنج سیاسی میان ایران و امریکا در دورهٔ ریاست جمهوری دانلد ترامپ در حال بیان موضوعات سیاسی با اشاره به فیلم اخیرش، *دبلیو*، بود. به‌هرحال، با گرفتن میکروفون در دست حس کردم بهتر است فضای جلسه را از آن حالتِ سیاست‌زده کمی خارج کنم، بنابراین، به زبان انگلیسی شروع به طرح پرسشم دربارهٔ فیلم *دوربرگردان* ساختهٔ ۱۹۹۷ و تعابیر روانکاوانهٔ خودم از فیلم کردم. استون هم در پاسخ به پرسشِ من مطالبی بیان کرد. جالب اینکه بعد از گفت‌وگویِ من با استون در ابتدای جلسه در ادامه قرار شد سایر افراد برای ارتباط بهترِ دیگران، ابتدا به زبان فارسی پرسش‌هایشان را مطرح کنند تا مترجم جلسه بتواند این مطالب را به انگلیسی برای استون ترجمه کند. شاید اعتمادبه‌نفس من در بیان گفته‌هایم به زبان انگلیسی باعث شد در ابتدای جلسه به این زبان با الیور استون صحبت کنم، شاید هم در آن لحظه حس کردم زبان انگلیسی یادآور دیالوگ‌های فیلم‌هایش باشد و جهان ذهنی انگلیسی به‌مراتب بیشتر از زبان فارسی ارتباطِ ذهنی و روانی من را با آقای کارگردان برقرار کند. این را هم نمی‌دانم که سایر افراد حاضر در جلسه، که تعدادشان به ۳۰۰ الی ۴۰۰ نفر می‌رسید، هرکدام تا چه‌اندازه به زبان انگلیسی تسلط داشته یا مایل به بیان پرسش‌هایشان به زبان انگلیسی بودند، اما هرچه بود در این جلسه به توصیهٔ مترجم حاضر در جلسه، که مترجمِ هم‌زمان بسیار حرفه‌ای و ماهری بود، به شیوه‌ای که یاد شد تغییر پیدا کرد.

در بازگشت از این کارگاه، یاد دوران تحصیل در دانشگاه و خاطرهٔ نخستین آشنایی‌ام با فیلم‌های الیور استون برایم زنده شد. یاد اولین سال تحصیل در رشتهٔ کارگردانی سینما (۱۳۷۴) افتادم، زمانی که یکی از همکلاسی‌ها، که بعدها به امریکا مهاجرت کرد، یک عدد نوار ویدئوی وی‌اچ‌اس را به امانت به من داد تا ظرفِ روزهای آینده به او بازگردانم؛ یادم هست گفت: «اگر دوست داشتی فیلم داخل این نوار را هم ببین». چه تصادف جالب و سرنوشت‌سازی! این نوار وی‌اچ‌اس حاوی فیلم تکان‌دهندهٔ دورز بود که به شکل‌گیری گروه موسیقیِ سایکدلیک و راک دورز در دههٔ ۱۹۶۰ میلادی و زندگی آقای جیم موریسون خواننده و رهبر این گروه موسیقی می‌پرداخت. تماشایِ این فیلم برای نخستین‌بار، زندگی من را دچار تغییر شگرف کرد و، در

www.ketab.ir

مجموع، تصورم را از توانایی‌های هنر سینما به تمامی دگرگون ساخت. یادم هست ازآن‌پس تمام مسیر خانه تا دانشگاه را با شور و اشتیاق زیاد به زمزمهٔ ترانه‌های پخش شده در این فیلم و تصور صحنه‌ها و سکانس‌های مختلف آن در ذهنم می‌پرداختم و انرژی و انگیزهٔ بسیار زیادی از این فیلم و موسیقی‌ها و شیوهٔ کارگردانی‌اش دریافت می‌کردم. بعدها، با تماشای فیلم *قاتلین بالفطره* ساختهٔ ۱۹۹۴ (یک سال پیش از ثبت‌نام من در رشتهٔ کارگردانی فیلم در دانشگاه) انرژی و انگیزه‌های ضداِقتدارگرای درونم در آن روزگار باز هم افزایش پیدا کرد. به‌واقع، یادم نیست در آن سال‌ها چندین و چندبار کاست وی‌اچ‌اس این دو فیلم را -که در شرایط مختلف روانی تماشای سکانس‌های مختلف‌شان انرژی زیادی به من می‌داد- در دستگاهِ پخشِ ویدئو قرار می‌دادم.

کمی بعدتر، با ورودِ نسخه‌های نه چندان با کیفیت فیلم‌های *دوربرگردان* (۱۹۹۷) با بازی شون پن و جنیفر لوپز و دو سال بعد با دیدنِ فیلم *هر یکشنبه موعود* (۱۹۹۹) با بازی آل‌پاچینو و کَمرون‌دیاز تمام روزگار دانشجویی من به اشتیاق دیدن چندین‌بارهٔ این فیلم‌ها و زمزمهٔ دیالوگ‌ها و موسیقی‌های به‌کاررفته در سکانس‌های مختلف این چند فیلم گذشت. لازم به بیان است، هم‌زمان با تماشای نسخه‌های این فیلم‌ها، که سال‌ها بعد نسخه‌های بسیار با کیفیت‌تر آن‌های روی لوح فشرده دی‌وی‌دی هم به بازار عرضه شدند، به کتاب در دسترس دربارهٔ این فیلم‌ساز مونس و همدم من در دوران دانشجویی بود و باز هم به یاد ندارم چندصدبار به خواندن خطوط و مطالب آن کتاب که شامل مصاحبه‌ها و مقالات مختلف دربارهٔ آثار سینمایی الیور استون بود پرداختم. کتابِ موردِنظر با جلدِ قرمز و سفید *الیور استون، یک نوع نگاه* نام داشت (چاپ ۱۳۷۷) که روی جلد آن نوشته شده بود: به کوشش سید احمد پایداری که بنیاد سینمایی فارابی چاپ کرده بود و به نظر می‌رسد پیش از کتاب حاضر یگانه کتاب موجود دربارهٔ این فیلم‌ساز صاحب‌نام سینمای هالیوود در ایران باشد (که البته حاوی مصاحبه‌های جالب و مطالب مفیدی دربارهٔ آثار سینمایی استون در آن دوران بود).

به‌غیراز نسخه‌های نه چندان با کیفیت وی‌اچ‌اس از فیلم‌های الیور استون که برای تماشا و لذت بردنِ بسیار بارها و بارها در دستگاه پخش ویدئو می‌گذاشتم و این کتابِ چاپِ بنیادِ فارابی، در آن روزگار و پیش از ورود «اینترنت»، به طور مطلق هیچ وسیلهٔ دیگری برای دسترسی به مطالب و عکس‌هایی از این فیلم‌ساز و البته همهٔ فیلم‌سازان و هنرمندان دیگر در اختیار نبود.

www.ketab.ir

جالب اینکه، در آن روزگار یگانه منابع موجود دیگر گزارشات پراکنده و کم تعداد دربارهٔ الیور استون در مجلات کاغذی و روزنامه‌های سینمایی بود که من، مانند هر سینمادوستِ دیگری، از دکه‌های روزنامه‌فروشی می‌خریدم و، به‌عنوان یک جوانِ تازه‌به‌دانشگاه‌رفته در رشتهٔ سینما، عکس‌های آقای استون را هم گهگاه برای چسباندن به دیوار اتاق از داخل این مجلات جدا می‌کردم. یادم هست در عنوانِ یکی از این گزارش‌ها و کنار عکس کلوزآپی از استون نوشته شده بود: «می‌خواهم در این فیلمِ آخرم همهٔ حرف‌ها را بیان کنم!» بعدها، با آگاهی یافتن بیشتر از عقاید و دیدگاه‌های استون و، در اصل، مدلِ فیلم‌سازی در سایر نقاط جهان، از جمله هالیوود، متوجه شدم این رویکردِ ذهنی مبنی بر «بیان همهٔ حرف‌ها» قاعدتاً از یک نوع جهان‌بینی و تفکر ایرانی (با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی داخلِ سرزمین خودمان) شکل گرفته است؛ نکته‌ای که بعدها و با آمدن اینترنت و دسترسی به انواع و اقسام مصاحبه‌ها و گزارش‌های اینترنتی در «یوتیوب» و سایر مجراهای اینترنتی در گفته‌های خود فیلم‌ساز موردِنظر ما نیز یافت نمی‌شد. اینکه یک فیلم‌ساز چه اندازه باید با تئوری ایدئولوژیک برخوردار باشد، که وظیفهٔ تمام زندگی حرفه‌ای‌اش را بیان یک‌سری حرف‌های ازپیش‌تعیین‌شده بداند، دست‌کم بدین‌گونه که ما در تصورمان از هنر سینما می‌پنداریم، چندان دربارهٔ فیلم‌سازی آقای الیور استون و بسیاری از سینماگران دیگر جهان صِدق نمی‌کرد.

به هر شکل، با اِشتغال به کار در بنیاد سینمایی فارابی از سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۳، دید من به سینما و ارتباط با جهان خارج در زمینهٔ سینما گسترش پیدا کرد؛ از جمله دیدارِ اتفاقی من با آقای تام لودی، مدیر جشنوارهٔ «تِلوراید» امریکا، که در آن سال برای دریافت جایزهٔ سیمرغ بلورین «بهترین بازیگر نقش اولِ مرد» جَک نیکِلسون برای بازی در فیلمِ *قول* ساختهٔ شون پن به ایران آمده بود. من (که در آن زمان یک جوان ۲۶ ـ۲۷ ساله بودم) هنگام رساندنِ این مدیر جشنواره به مهمانی پس از اختتامیهٔ جشنوارهٔ فیلم فجر با اشتیاقِ غیرقابل‌وصفی داخلِ اتومبیل آدرس ایمیلم را روی کاغذ نوشتم تا به آقای الیور استون ـ که به گفتهٔ خودش در همسایگی ایشان در سانتامونیکا زندگی می‌کرد ـ برساند! (بگذریم که سیمرغ بلورین آقایِ جک نیکلسون به رسم امانت به اینجانب واگذار شد تا به طور موقت آن شب به خانه ببرم و پس از تعطیلات دوباره به ایشان برسانم تا پس از مراجعت به کشور امریکا به جناب جک نیکلسون تقدیم کنند!)

www.ketab.ir

به‌هرحال، پس از گذشت چند ماه، ایمیل بسیار کوتاه آقای استون -که به احتمال زیاد دستیار رسانه‌ای ایشان برایم نوشته بود- را چندین و چندبار خواندم و در یک کافی‌نِت در محلهٔ گیشا موفق شدم یک پرینت کاغذی هم از این ایمیل کوتاه تهیه و تا مدت‌ها در قفسهٔ کتاب‌هایم در خانه نگهداری کنم.

در همین دوران و پس از فارغ‌التحصیلی از دانشگاه و اشتغال به کار در بنیادِ فارابی بود که توانستم، با توجه به امکانات محدودِ آن دوران، سایر فیلم‌های کارگردان از جمله: جوخه، *وال‌استریت*، *متولد چهارم جولای*، ، *بهشت و زمین*، *نیکسون*، و *الکساندر* -که تا آن زمان ندیده بودم- را هم با حوصله و تعمق بیشتری نسبت به دوران جوانی دانشگاه تماشا کرده و به درک بهتری از ویژگی‌های سینمایی آقای استون دست پیدا کنم. گذشته از سلایقِ گوناگون و متنوع سینمایی، باید گفت که به‌واقع ساختِ هر کدام از این آثار با این میزان پرداخت به مسائل تاریخی، فرهنگی و به‌ویژه موضوعات سیاسی امریکا با این میزان زحمت در ساخت و پرداخت صحنه‌های مختلف از یک انسان عادی یک کارگردان معمولی به‌هیچ‌عنوان ساخته نبود. هرچند هنوز راه درازی تا شناختِ کامل‌تر نسبت به این سینماگر و سایر فیلم‌سازان سینمای جهان باقی مانده بود که همان‌گونه که گفته شد، با فراگیر شدن سیستم اینترنت و همچنین ورودِ نسخه‌های بهتر دی‌وی‌دی از فیلم‌ها در سالیان بعدی حاصل گردید.

به هرشکل، عشق‌ورزی ما به آثار سینمایی آقای الیور استون ادامه یافت تا بعدها با اوج‌گیری شایعات مبنی بر آمدنِ استون به ایران و ساخت فیلم مستندی دربارهٔ آقای احمدی‌نژاد (که هیچ‌گاه محقق نشد) شوروشوق زیادی همراه با نگرانی از چگونگی و کیفیت این سفر برای من و شاید همهٔ علاقه‌مندان دیگر این فیلم‌ساز، بالا گرفت. در همان سال، پیشنهادِ خودم مبنی بر گرفتنِ مسئولیتِ مترجمیِ آقای استون در زمان ساختِ فیلم مستند در ایران را به طور مکتوب به دفتر معاونت هنریِ ریاست جمهوری تقدیم کردم -که البته ساختِ این مستند هرگز اتفاق نیفتاد. تا اینکه فکر می‌کنم حدود سال ۱۳۹۰ با سفرِ آقای شون استون (پسر الیور استون که در این کتاب شرح تولدش نگاشته شده) به ایران مقداری از این اشتیاق لبریز شده فروکش کرد. دیدار چنددقیقه‌ای من با شون استون باز هم در لابی یک هتل (هتل لاله تهران) مقدار هرچند اندک اما دل‌نشین از عطشِ دیدار من با فیلم‌ساز موردِعلاقه‌ام را برطرف کرد. با دیدن این جوانِ بلند قامت

www.ketab.ir

و خوش‌تیپ در سالن انتظار هتل لاله، که به احترام تماس تلفنی من از اتاقش بیرون و به طبقهٔ همکف آمده بود، باز هم بسیار سریع نقش‌های سینمایی این مرد جوان را تقریباً در تمام فیلم‌های پدرش به خاطر آوردم -که از دورانِ نوزادی در فیلم *وال‌استریت* تا بازی در تمامِ فیلم‌های استون در زمان کودکی را در بر می‌گرفت. باری، دیدار من با پسر آقای الیور استون -که در یک شب در لابی هتل لاله تهران شکل گرفت- و رفتن این جوان از ایران باعث شد انتظار مبهم ما برای دیدار احتمالی با آقای استون -که در اثر شایعه‌ها و شنیده‌ها در آن سال‌ها ایجاد شده بود- همچنان باقی بماند.

سال‌ها از پس یکدیگر آمدند و علاقهٔ من به این کارگردان بزرگ به شکل نمایش آثارش در کلاس‌هایم و تحلیل و بررسی این آثار برای هنرجویان امتداد یافت. تحلیل و بررسی رویدادهای فرهنگی و اجتماعی دوران «جنگ ویتنام» و دههٔ ۱۹۶۰ در فیلم‌های *دورز* و *متولد چهارم جولای* و تحلیل روانکاوانه و فرم‌گرایانهٔ *قاتلین بالفطره* و *دوربرگردان* و تماشای دسته‌جمعی این فیلم‌ها همراه هنرجویان روی پرده‌ای بزرگ از تلویزیون ۲۱ اینچ دوران دانشجویی و کیفیت به‌مراتب بهتر دوران وی‌اچ‌اس‌های نه چندان باکیفیت [illegible] غیرقابل‌وصفی را برایم به همراه داشت. تا اینکه در سال ۱۳۹۸ و با نمایشِ نسخهٔ دوبله و بسیار باکیفیت فیلم *جی‌اف‌کی* در یک سالنِ بزرگ لذت بسیار زیاد من از تماشای فیلم‌های الیور استون به اوج خود رسید، به‌گونه‌ای که پس از اتمام فیلم و در آغاز نشستِ نقد و بررسی فیلم -که در مقابل تعداد زیاد حاضرین به تنهایی عهده‌دار آن بودم- نتوانستم جلوی اشک‌هایم را بر روی سِن بگیرم. درواقع، از شدتِ هیجان ناشی از برخورد با انگیزهٔ بی‌نظیر و وصف‌ناشدنی یک فیلم‌ساز برای ساختِ چنین فیلمی با این میزان زحمتِ بی‌بدیل، که به واکاوی جسورانه و هوشمندانهٔ ماجرای ترور جان اف کندی (سی‌وپنجمین رئیس جمهورامریکا) در سال ۱۹۶۳ می‌پرداخت، بغض در گلویم ترکید و پیش از شروع گفت‌وگوها در رابطه با بررسی و تحلیل این فیلم برای چند لحظه امکان شروعِ صحبت را نداشتم.

بدین ترتیب، علاقهٔ یک دانشجوی سالِ اول سینما با شور و هیجانات معمولِ یک دانشجو در این سنین و موقعیت - که سال‌ها قبل و با تماشای فیلم‌های نامتعارف‌تر الیور استون مانند *قاتلین بالفطره* و *دورز* آغاز شده بود- در گذر این سالیان -که با بیش از دو دههٔ پرحادثه در تاریخ زندگی اجتماعی و سیاسی ما ایرانیان هم‌زمان گردید- با تماشا و نمایش سایر آثار این کارگردان مهم

www.ketab.ir

سینمای امریکا برای دیگر علاقه‌مندان تا امروز امتداد یافت تا اینکه دست روزگار و سرنوشت به‌گونه‌ای موجبات دیدار من با این فیلم‌ساز را درست در شهر محل زندگی‌ام، تهران، (آن‌گونه که در رؤیاهایم می‌توانستم ببینم) فراهم کرد تا به دور از «بُت‌سازی»های مرسوم و بزرگ‌نمایی‌های اغراق‌آمیز و «شخصیت‌پرستانه» -که به طور معمول در موردِ شخصیت‌های هنری و سینمایی اتفاق می‌افتد- به ترجمه و چاپ کتابِ پیش‌رو منتهی گردد. به‌ویژه که شخصیت این کارگردان، گذشته از سبکِ سینمایی‌اش، به دلیل ۱) هویتِ مشخصاً دو ملیتی او (مادر فرانسوی- پدر امریکایی) که خودش در این کتاب به تفصیل دربارهٔ کیفیات آن مطالب جالبی را به رشتهٔ تحریر درآورده، ۲) شرکت او در جنگ ویتنام و همین‌طور ۳) تغییر افکار و نگرش الیور استون، آن‌گونه که خودش بارها در مصاحبه‌ها گفته، از رویکرد جناحِ راستِ «جمهوری‌خواه» به اِرث برده از پدرش به یک کارگردان متعلق به «چپِ لیبرال» و معترض در هالیوود، اهمیت مطالعه و پرداختن به زندگی و رویدادهای مختلف آن را صد چندان جذاب‌تر، خواندنی‌تر و قابلِ مطالعه‌تر می‌سازد.

از یک جهت، الیور استون به عنوان فیلم‌سازی از نسل «بیبی بومرز» -که اکنون دههٔ هفتم زندگی‌شان را می‌گذرانند- آن‌طور که خودش در این کتاب مفصل توضیح داده، هم‌زمان با شکوفاییِ اقتصادی امریکا پس از جنگ جهانی دوم پا به عرصه وجود گذاشت و با جنگ ویتنام و اعزام جوانان به جبهه‌های جنگ- دغدغه‌ها و مسائل مختلفی داشته است. به‌طوری که مطالعهٔ حوادثِ زندگی این فیلم‌ساز به نوعی می‌تواند بررسی و مرورِ یک دوره از مهم‌ترین دوران تاریخ امریکا و همچنین کلِ جهان را هم دربر بگیرد. برای خودِ من، به‌عنوان مترجم این کتاب، گذشته از شباهت‌های بسیار زیاد و گاه شگفت‌انگیزِ زندگی این کارگردان با زندگی خودم، خواندن مطالبِ مطرح شده در این کتاب باعث آشنایی هر چه بیشتر با اصطلاحاتِ مختلف و همچنین مؤلفه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و هنری در ایالات متحده و سایر نقاطِ جهان گردید، همچنان که نکات بسیار مهم و جالب‌توجه در زمینهٔ خود سینما و حرفهٔ فیلم‌سازی را نیز به همراه داشت -که به‌طورقطع برای فیلم‌سازان جوان و هنرجویانِ رشته کارگردانی از جذابیت بسیار زیاد برخوردار است.

خوشبختانه، با در دسترس قرارگرفتن شبکه‌های مختلف اینترنتی در سالیان اخیر و دسترسی به انواع و اقسام مطالب و مصاحبه‌ها این امکان برایم فراهم شد تا به‌ویژه در ۳-۴ سال اخیر به تماشای تعداد بسیار زیادی از مصاحبه‌های الیور استون -حتی مصاحبه‌اش در سالیان اولیهٔ

www.ketab.ir

جوانی تا امروز- بپردازم که کمک بسیار زیاد و مفیدی در درک بهتر جملات، موقعیت‌ها و رویدادهای ذکر شده در کتاب را هنگام انجامِ ترجمه برایم فراهم می‌کرد. با تماشا و گوش سپردنِ دقیق به این مصاحبه‌ها می‌توان دریافت که بر خلاف تصور بسیاری از منتقدان و سینما دوستان در ایران، که به‌عنوان‌مثال استون را سینماگر بسیار موردِ حمایتِ دولتِ امریکا و گاه کاملاً برعکس، یک هنرمندِ تحسین شده به دلیل آنچه ایشان «مخالف‌خوانی» می‌دانند، (صرف‌نظر از اینکه این اصطلاح از اساس چه معنایی دارد) استون در سیستم فیلم‌سازی هالیوود به سبب همین مخالف‌خوانی تا چه میزان دچار بی‌مهری شده و، آن‌طور که خودش بارها در مصاحبه‌ها ذکر کرده، در تمام این سال‌ها رسانه‌ها و جریانات مختلف او را به حاشیه رانده‌اند.

ساختِ فیلم *جوخه* در سال ۱۹۸۶ جایزهٔ اسکار را برای او به ارمغان آورد اما آن‌طور که خودش می‌گوید، فیلم‌نامهٔ این فیلم را در سال ۱۹۷۶، یعنی یک دهه پیش از ساخته شدنش، نگاشته و تهیه‌کنندگان به دلیل رویکرد واقع‌گرایانه‌اش نسبت به جنگ ویتنام به مدت ده سال از ساختِ آن امتناع می‌کرده‌اند. خودِ استون بارها در مصاحبه‌هایش می‌گوید: «ساختِ فیلم *جوخه* برایم یک «تراژدی» بود چرا که دوبار پیش از ساخته شدنش مراحل ساختِ فیلم تا نیمهٔ‌کار انجام و رها شده بود!» فکر کنید خودِ کارگردان از فیلمِ اسکارگرفته‌اش به‌عنوان یک «تراژدی» اسم می‌برد! یا حملاتِ بسیار گستردهٔ رسانه‌ای و شخصی که بابت ساختِ فیلم *جی‌اف‌کی* نسبت به این فیلم‌ساز انجام شد تا به قول خودش او را به محدوده‌هایی خارج از هنر فیلم‌سازی نسبت بدهند.

الیور استون در دههٔ ۱۹۸۰ بابتِ نگارش فیلم‌نامهٔ *صورت‌زخمی* ساختهٔ ۱۹۸۳ و فیلم‌های *جوخه* و *متولد چهارم جولای* در مراسمِ اسکار مورد تحسین قرار گرفت، اما به طور مشخص از سال ۱۹۹۰ به بعد و با تغییر رویکرد در فیلم‌سازی و ساختِ آثار سیاسی و اعتراضی مانند *دورز*، *جی‌اف‌کی* و به‌ویژه *قاتلین بالفطره* و بعدها فیلم‌های دیگر، چندان موفق به جلب‌توجه رسانه‌ها و مراسم اسکار نشد. هرچند، به‌عنوان نمونه، آقایان مارتین اسکورسیزی (کارگردان) و راجر ایبرت (منتقد فقید) در یک انتخاب سلیقه‌ای به طور مشترک فیلم *جی‌اف‌کی* را بهترین فیلم دههٔ ۱۹۹۰ امریکا لقب داده‌اند. به هر شکل، هدف از بیان همهٔ این موضوعات و بسیاری دیگر از واقعیت‌ها ،که در حوصلهٔ مقدمهٔ این کتاب نبوده و از خلالِ نوشته‌های خود فیلم‌ساز قابلِ‌درک است، امید می‌رود تا خوانندگان هم‌وطن ایرانی‌مان بتوانند به دور از پیش‌داوری‌ها و تصوراتِ معمول و رایج

www.ketab.ir

در این گوشه از جهان (ایران) به درک عمق جهان‌بینی و ادراکات فیلم‌ساز و هنرمندی بپردازند که به‌نظر می‌رسد به دلیل هویت دوملیتی (که به‌نوبهٔ خود ویژگی منحصربه‌فردی است) و همچنین جدایی پدر و مادرش در کودکی و بعدها شرکت در جنگ ویتنام و دگرگونی اندیشه‌هایش نسبت به مفاهیم میهن‌پرستانه و سیاسی از عمق و معنای بسیار بیشتر و جهان‌شمول‌تر نسبت به بسیاری دیگر در آن گوشه از جهان (امریکا) برخوردار باشد. ضمن اینکه، باید پذیرفت مطالب بیان شده از جانب این سینماگر مشهور در موردِ اعتراض به جنگ و سایر سیاست‌های جهانی از نگاه یک انسان امریکایی با مختصات سیاسی، اقتصادی و نظامی آن کشور بیان گردیده و به‌طور حتم با نگاه و برداشت ما از این مسائل در گوشهٔ دیگر جهان تفاوت‌های اساسی دارد.

هرچه باشد -آن‌گونه که از مصاحبه‌ها و روند فیلم‌سازی این کارگردان می‌توان دریافت- استون را می‌توان فیلم‌سازی در نظر گرفت که با علاقه به سرزمینش به انتقاد بی‌رحمانه از موضوعات مختلف سیاسی و اجتماعی در آن کشور می‌پردازد. مهم‌ترین زمینهٔ انتقاد استون از مسائل امریکا از «یک جانبه‌گرایی امریکایی» به‌ویژه در سالیان اخیر، بوده که به عقیدهٔ مترجم کتاب بخشی از آن به دلیل هویت نیمه‌امریکایی - نیمه‌فرانسوی او در ناخودآگاهش شکل گرفته است. اینکه در تضاد با نگرش یک‌طرفهٔ سیاست‌مداران امریکا در زمینهٔ مسائل جهانی -که به طور عمده به دلیل پیروزی این کشور در «جنگ دوم جهانی» ایجاد شده- شنیدن صداها و نگرش‌های دیگر از سایر سرزمین‌ها هم اهمیت و ضرورت لازم را داراست. فیلم‌های مستند ساختهٔ الیور استون در سالیان اخیر دربارهٔ شخصیت‌های سیاسی نظیر ولادیمیر پوتین، هوگو چاوز، فیدل کاسترو و چند شخصیت سیاسی دیگر هم در همین راستا قرار دارند.

از آنجا که تاکنون تعداد بسیار محدودی کتاب (شاید فقط دو کتاب شامل مقاله‌های منتقدان) دربارهٔ فیلم‌ها و فعالیت سینمایی این کارگردان مهم سینمای جهان در ایران ترجمه و چاپ شده، به لطف این کتاب با گوشه‌ها و زوایای بسیار جالب زندگی و آثارش با زبان و قلم خود فیلم‌ساز آشنا می‌شویم که بیان آنها در مصاحبه‌ها و برنامه‌های تلویزیونی بدین شکل مقدور نبوده و همین خواندن این موضوعات را در قالب نوشتار و کتاب به مراتب جذاب‌تر و آموزنده‌تر می‌سازد. گذشته از این، اینجانب به‌عنوان مترجم این کتاب در طول مدت انجام این ترجمه لازم بود تا بارها و بارها به منظور درک بهتر واژه‌ها و عبارات به منابع مختلف، از جمله مصاحبه‌ها و فیلم‌های مستند

www.ketab.ir

ساخته شده دربارهٔ آثار مختلف الیور استون و حوادث تاریخی و اجتماعی پیرامون آن، مراجعه کنم اما در جریان ترجمهٔ جملاتِ اغلب طولانی و پیچیدهٔ آقای الیور استون (که مهم‌ترین چالش در ترجمهٔ این کتاب بود) و در نگارش وقایع و خاطرات زندگی‌اش تلاش شده تا به‌منظور درک بهتر و ارتباط بیشتر با جهان‌بینی مستتر در پدیدهٔ «زبان» به واژگان و عبارات انگلیسی به‌گونه‌ای دقیق وفادار بمانیم تا در جریان ترجمه واژه‌ها و جملات به فارسی برگردانده شوند.

همان‌گونه که می‌دانیم، «زبان» یکی از کلیدی‌ترین عناصر در ادراک و انتقال جهان‌بینی‌های مختلف و شیوهٔ ادراک ملیت‌های مختلف از پدیده‌های گوناگون است که از ساختارِ یک زبان به زبان دیگر می‌تواند متفاوت باشد به همین دلیل، آن‌طور که گفته شد، در برخی موارد که لازم به نظر رسیده در ترجمهٔ جملاتِ این کتاب ضمن برگردان دقیق واژه‌ها به فارسی در بسیاری موارد ساختار انگلیسی جمله حفظ شده تا خواننده به عمد در مواجهه با نگرش موجود در زبان انگلیسی به تعمق بیشتر در شیوهٔ نگاهِ این فیلم‌ساز به جهان واداشته شود. اما نکتهٔ جالب این که هنگام خوانش و سپس بازنگری جملات این کتاب احساس من به‌عنوان مترجم ابتدا بر این بود که نگارش جملات و مطالب کتاب ممکن است از روی گفتارِ ضبط شدهٔ آقای استون از روی فایل شنیداری (صوتی) انجام گرفته باشد و چه بسا فیلم‌ساز به‌منظور صمیمیت و شفافیتِ بیشتر و فی‌البداهه بودن صحبت‌ها در گفتار شفاهی، ابتدا این مطالب را به‌صورت گفتار بیان و ضبط کرده و سپس این گفته‌ها به‌صورت مطلبِ نوشتاری از روی فایل صوتی به روی کاغذ پیاده‌سازی شده‌اند. اما به هرگونه که جملات در متن اصلی نگاشته شده، آنچه خواننده از خوانش جملات و مطالب کتاب دریافت می‌کند، بسیاری از جملات و در اساس شیوهٔ بیان بسیاری از جمله‌ها و عبارت‌ها در کتاب به‌گونه‌ای بوده که نگارنده به‌صورت کاملاً محاوره‌ای و با استفاده از اصطلاحاتِ رایج در فرهنگ، زبان و گویش امریکایی به بیان این مطالب پرداخته، که به‌نوبهٔ خود ترجمه و برگردان جملات مختلف و مطالب را با چالش زیاد مواجه ساخته است.

به همین گونه، با مطالعهٔ متن انگلیسی کتاب به‌طور بسیار مشهود در می‌یابیم که آقای استون به عمد یا غیرعمد در هر پاراگراف یک واژهٔ کاملاً جدید و متفاوت از واژگانِ قبلی ارائه کرده که به واقع ناشی از دایره لغات بسیار گسترده و شگفت‌انگیز نگارندهٔ کتاب است. بنابراین، به‌طورقطع بسیاری از این اصطلاحات برای افراد دیگر از سایر فرهنگ‌ها (از جمله فرهنگ فارسی) می‌تواند

www.ketab.ir

از جنبهٔ آموزنده بسیار زیادی برخوردار باشد. درعین‌حال، به عقیدهٔ اینجانب به‌عنوان مترجم کتاب، تلاش شده تا حد امکان و در صورت لطمه وارد نشدن به مفاهیم اصلی از معادل‌های فارسی جالب و ملموس در برگردان بسیاری از عبارت‌ها و واژه‌ها استفاده شود تا خواندن کتاب را برای فارسی زبانان هر چه بیشتر لذت‌بخش کند. هر چند، در برخی موارد - آن‌گونه که پیش‌تر گفته شد- چاره‌ای به‌جز استفاده از عبارات و اصطلاحات اصلی وجود نداشته است.

کورش جاهد

پاییز ۱۴۰۰

www.ketab.ir

مقدمه

در خیابانی سنگ‌فرش‌شده، با سرعت زیاد در حال حرکت از داخل یک شهر کوچکِ قرن شانزدهمی در کشور مکزیک هستیم که با کلیساها، میادین و پل‌های سنگی بر بالای پیچ‌وخم سیلاب‌های جاری در میان محل احاطه شده است.

صدها سیاهی‌لشکر و افرادِ فنی در کنار بازیگرها در انتظار فرمان من برای تعیین محل، زمان و چگونگی انجام کارها و فیلم‌برداری هستند. اکنون، من در سرزمینِ زاپاتا، در ایالت مورلوس، قرار گرفته‌ام که از جنوب دو ساعت تا مکزیکوسیتی فاصله دارد.

در یکی از خیابان‌ها ۱۵۰ سرباز از ارتش مکزیک در اختیار داشتم که به‌شیوهٔ نیروهای ارتش السالوادور در حدود سال‌های ۱۹۸۰ لباس پوشیده‌اند. در یک سمتِ دیگر، هفتاد سوارکار، که از بهترین شکارچیان و سوارنظام جنگی انتخاب شده‌اند، خیابان را به طور پراکنده پوشانده و کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. همهٔ اینها روی پلی که به میدان اصلی شهر می‌رسید ایستاده‌اند که نیروهای دولتی به شکل حیرت‌انگیزی آنرا محاصره کرده‌اند. ما انفجارهای پرشماری را در اطراف محل استقرارِ این نیروها پیش‌بینی و آماده کرده بودیم تا در موقع مناسب عمل کنند. در میانهٔ این دو ردیف، تعداد زیادی از روستاییان و شهرنشینان در نقش سیاهی‌لشکر گرد هم آمده بودند تا با علامتِ موردِنظر به اطراف پراکنده شوند.

هنرپیشه‌های اصلی فیلمِ من که نقش خبرنگار را بازی می‌کردند درست در میانهٔ این جمعیت

www.ketab.ir

در حال تماشای سواره‌نظامی بودند که در دو طرف خیابان به سمتِ دوربین‌ها حرکت می‌کرد. من هم لازم بود در کنار بازیگر و ستارهٔ عصبیِ فیلم بایستم که ترسیده بود از جانب کارگردانِ دیوانه‌ای مثل من آسیب ببیند، چون از دید او بارها نزدیک بوده من این بازیگر را در جریان فیلم‌برداری به کشتن بدهم. درواقع، بازیگر اصلی فیلم هرگز به کارگردانی مثل من اعتماد نداشت چرا که، به عقیدهٔ او، من کهنه‌سرباز ناخوش‌احوالِ جنگ دیگری (جنگ ویتنام) بودم که اعتقاد دارد همهٔ هنرپیشه‌ها ناز پرورده هستند. او بر این باور بود که به‌زودی صورتش به دلیل انفجارِ بمب‌های گاز مخصوص جلوه‌های ویژه در فیلم ما آسیب دیده و آیندهٔ حرفه‌ای‌اش یکسره بر باد خواهد رفت.

سر ظهر، تیغ آفتاب بسیار سوزنده و داغ بود. آماده بودم تا فرمانِ «حرکت» بدهم! بعد از چیزی نزدیک به پانزده سال تلاش برای ساختِ فیلم امروز آن رؤیا به حقیقت پیوسته بود - این تصویر ذهنیِ همان کودک شش ساله‌ای است که زیر درختِ کریسمس با سربازهای اسباب‌بازی و قطار الکتریکی‌اش دنیای بسیار شخصیِ خودش را ساخته بود. من همچون مهندسی بودم که قدرت آن را داشت تصمیم بگیرد که در این نمایش بمیرد و چه کسی زنده بماند. این تمام آن چیزی است که ساختِ فیلم را برای من مثل یک کودک، هیجان‌انگیز می‌کرد؛ یعنی میادین جنگ، حرکاتِ پراحساس افراد مختلف و به‌دست آوردنِ نتایج مهم...

هم خداوندگار این عرصه بودن برای این چند روز می‌توانست هیجان‌انگیز باشد اما مشکلاتِ پشتِ صحنهٔ فیلم، به‌همراهِ چشم‌انداز و شرایط انسانی موجود در این کار، تناقض انکارشده‌ای با جنبهٔ دیگر آن داشت. واقعیت این بود که ما به شدت بی‌پول بودیم. پنجاه نفر از گروه شصت‌نفری ما تبعهٔ خارجی بودند که در کشور مکزیک گیر افتاده و قاچاقی در حال وقت‌کُشی بودند. حدود شش هفتهٔ پیش بود که این پروژهٔ بزرگ با ۹۳ نقشِ سینماییِ دیالوگ‌دار به دو زبان مختلف، حدود پنجاه محل فیلم‌برداری و تعدادی مخزنِ آب سوار بر هواپیما و هلیکوپتر برای ساخت یک فیلم حماسی دربارهٔ جنگ داخلیِ کشور اِل‌سالوادور در اوایلِ دههٔ هشتاد آغاز شده بود. ما در سه ایالتِ مختلف کشور مکزیک کار می‌کردیم که فاصلهٔ زیادی از یکدیگر داشتندو قرار بود از یک کشتارجمعی در بیرون از کلیسای جامعِ مکزیکو سیتی (به سبک سان‌سالوادور) با حضور جوخه‌های مرگ و تجاوز و قتل راهبه‌ها به دست افراد این جوخه‌ها و تمامی صحنه‌های هراس‌انگیز حملهٔ اسب‌ها فیلم‌برداری کنیم. جالب اینکه،

www.ketab.ir

ساختِ همهٔ این صحنه‌ها با بودجهٔ تخیلی و مسخرهٔ کمتر از سه میلیون دلار در حال انجام بود! ما دیوانه بودیم که با این شرایط فیلم می‌ساختیم.

اکنون صاحبانِ پول خارج از مکزیکوسیتی همچنان کنترل ساخت فیلمِ ما و تهیه‌کننده را در دست داشتند. واقعیت این بود که ما با بودجه‌ای کار می‌کردیم که کسی از وجود آن خبر نداشت. تنها دو هفته تا پایان فیلم‌برداری باقی مانده بود و تصمیم‌گیرندگان بایستی درموردِ بودجهٔ فیلم دوباره فکر می‌کردند. افراد حاضر در لس‌آنجلس که تحت عنوان «بنیاد ضمانت» حضور داشتند (جالب اینکه تنها واژه‌ای که تهیه‌کننده‌ها از آن وحشت داشتند) و «تکمیل» و اِتمام فیلم را به‌عنوان یک شرکت بیمه تضمین می‌کردند، بایستی برای جانِ آدم‌ها تا روز مرگشان ارزش قائل می‌شدند و این مسئله جزو اصول ما بود. با وجود اشتیاق و شور من برای رسیدن به این لحظات، هم‌زمان احساس افسردگی من داشت بیشتر و بیشتر می‌شد چرا که ممکن بود این مراحل، فیلم‌برداری آخرین صحنه‌های من در حرفهٔ فیلم‌سازی باشد که تا اینجا هم به‌شدت برای انجامش قمار کرده بودیم و اکنون در آستانهٔ فروپاشی به‌سر می‌بردیم. صدایِ فریادِ «حرکت» من از چند ساختمان آن‌طرف‌تر هم، بدون وجود دستگاه بی‌سیم، به‌گوش عوامل فیلم می‌رسید. درواقع، دستیاران من این فرمان‌ها را با استفاده از شاخِ گاوهای اسپانیایی مخصوصی به دیگران ابلاغ می‌کردند. هم‌زمان، صدای سُم اسب‌ها بر روی سنگ‌فرش قدیمی خیابان هر لحظه بیشتر به گوش می‌رسید؛ صدای گام‌های ۲۸۰ اسب که از فاصلهٔ کمی دورتر در حال نزدیک شدن به متصدیان دوربین بودند. من دعا می‌کردم هیچ‌کدام از سوارکاران در این خیابان‌های باریک از روی اسب‌هایشان به زمین نیفتند، چرا که در این صورت حتماً زیر سُم اسب‌ها جانشان را از دست می‌دادند.

من رو به دو نفر از هنرپیشگان فیلم، که نقش دو خبرنگار را مقابل دوربین‌های ۳۵میلی‌متری بازی می‌کردند، فریاد زدم «آماده!» هنرپیشهٔ اصلی فیلم بسیار عصبی بود و آن دیگری می‌خواست تا به‌عنوان اولین سوار در یک گوشه از تصویر دیده شود و هم‌زمان، شلیک اسلحه‌هایشان در حال غریدن بود. چه مردانِ شجاعی! اولین گروه اسب‌ها، در حالی که انفجار سرخ رنگی اطرافشان به چشم می‌خورد، گویی در حال پرواز بر فراز این پل بودند. دو یا سه نفر از سواران بدون اینکه زخمی شوند به روی نقاط از پیش‌تعیین‌شده می‌افتند. در همین لحظات، خیلِ سوارکاران را همچنان در حال تاخت می‌بینیم. از آنجا که حرکتِ سواره‌نظام در این صحنه

www.ketab.ir

مهم‌ترین صحنهٔ این سکانس هیجان‌انگیز بود، می‌دانستم که باید بتوانیم این صحنه را به بهترین شکل ممکن فیلم‌برداری کنیم. پس، به‌هرصورت که بود توانستیم خشونت جاری در این لحظه را ثبت کنیم و بسیار هم خوب و واقعی از آب درآمد. سپس، درحالی‌که هفتاد اسب بر بالای پل در حال حرکت به سمت ما بودند، هنرپیشهٔ اصلی ما به یک‌باره دچار وحشت شد. ازآنجاکه سوارکاران هنوز پنجاه یارد دورتر از محل استقرار من و بازیگران بودند، شاید ترس این بازیگر از هجوم اسب‌ها مقداری زود بود - اما مگر می‌شد انسان از این صحنه دچار اضطراب نشود؟ درست مانند موجی سهمگین که به بدنهٔ کشتی برخورد می‌کند، صدای هجوم اسب‌ها به تنهایی می‌توانست روح و روان هر تنابنده‌ای را به وحشت بیندازد. بازیگرِ نقش مکمل فیلم تحتِ تأثیر این لحظهٔ باشکوه مانند یک صخره استوار ایستاده و در حال عکس‌برداری از این صحنهٔ کلاسیک بود. در فاصلهٔ سی‌یاردیِ این محل خطاب به او فریاد زدم تا شروع به دویدن کند: از اونجا بیا بیرون! - و او فیلم‌بردار شجاعم می‌دانستیم تا زمانی که از مسیر این گروه اسب‌ها عبور نکنیم نمی‌توانیم از این کارگاه جان سالم به در ببریم. پس باید از آنجا می‌رفتیم!

در فاصلهٔ بیست یاردی، دوربین هنرپیشهٔ بی‌باک و زیرک فیلم توانست با پریدنِ به‌موقع خودش را نجات بدهد. هوا داشت سرد می‌شد. حاشیهٔ صوتی فیلم همراه با این تصاویر پر تنش می‌توانست تأثیر این صحنه‌ها را به مراتب بیشتر کند. درواقع، این تصاویر مربوط به یک صحنهٔ بسیار تماشایی از فیلم بودند. هرچند خیلی بد شد که هنرپیشهٔ نقش اول بسیار زود صحنه را ترک کرد... اما... این حرکات داشت «شخصیت» اصلی فیلم ما را شکل می‌داد که با مشخصات یک قهرمان هالیوودی فاصلهٔ زیادی داشت.

سپس من فریاد می‌زنم: «کات!» چون اسب‌ها و سایر عوامل فیلم، تا پیش از جمع شدن دوبارهٔ افراد در کنار هم، انرژی زیادی صرف کرده بودند. هم‌زمان با اعلام دستورات بعدی به زبان اسپانیولی برای عوامل فیلم و انجام مقدمات لازم، نفس‌نفس زدن اسب‌ها شکم‌هایشان را تکان می‌داد. یخ‌ها برای اجرایِ این صحنه آب شده بود و من دستور برداشتِ دوم را دادم. حلقه‌های فیلم داخل دوربین‌ها در حال چرخش بود و در دو ساعت بعدی ما چهار برابر فیلم خام بیشتر مصرف کرده بودیم تا از زوایای مختلف صحنهٔ ازدحام نیروهای دولتی (که بیشتر سیاهی لشکرهای مکزیکی بودند) را پوشش دهیم تا نشان داده شود جریانِ مبارزه به سودِ معترضان تغییر

www.ketab.ir

یافته است. تا اینکه -در داستانِ فیلم- سفارتِ ایالات متحده با یک تماس تلفنی در این جنگ داخلی دخالت می‌کند تا با ورود پیشرفته‌ترین تانک‌ها و سلاح‌های جدید از امریکا اوضاع به نفع دولت این کشور تغییر پیدا کند. با وجود سه تانک و همراهی پوششِ هوایی، به اضافهٔ آتش توپخانه، قدرت آتش لازم برای عقب‌راندنِ موقتِ هجوم معترضان فراهم شد و، به‌این‌ترتیب، استحکام نیروهای دولتی به‌اندازهٔ کافی بیمه شد.

در دو روز آینده ما مشغول برنامه‌ریزی فیلم‌برداری این صحنه‌ها بودیم تا صحنه‌های نبرد را پیش از قطع تزریق سرمایه به پایان برسانیم، اما وقتی دیدم تهیه‌کننده با همان اَخم همیشگی‌اش با نگرانی به سمت من آمد، تمام وجودم منقبض شد. او با همان لهجهٔ آرام انگلیسی‌اش بسیار شوخ‌طبعانه می‌گوید: «*من که اخم نکردم، اخم کردم؟*» بعد ادامه می‌دهد: «*ما یک میلیون دلار پول گرفتیم!*» واوو! این یعنی زندگی، یعنی نفسِ تازه! مبلغ یک میلیون دلار از طرفِ «اتحادیهٔ سرمایه‌گذاران فیلم مکزیک» که با هماهنگی دوستانهٔ همسر مکزیکی تهیه‌کننده قرار بود به ما پرداخت شود. بدین ترتیب، از دشت این «بنیادضمانت» شیطانی نجات پیدا کرده بودیم که یکی از نمایندگانش مانند جلوه‌ای از «الههٔ مرگ» یا دیگری همچون یک «اسکاتلندی» مهربان، درست شبیه به نمایندگان ادارهٔ مالیات، اطراف محدوده فیلم‌برداری ما در حال قدم‌زدن، شمارش و حساب و کتابِ همه چیز بودند. خوشبختانه، هر دوی آنها پس از یک تماس تلفنی به موقع از مقامات بالاتر در لس‌آنجلس برای بازگشت به شهر خودشان فراخوانده شدند. بااین‌وجود، مشکل از جایی آغاز شد که از فردای آن روز دیگر هیچ خبری از دریافتِ آن پول مکزیکی نشد! تماس‌های تلفنی زیادی از فردا به‌صورتِ پیام‌هایی از یک بانک در آمستردام به لس‌آنجلس و سپس به مکزیک و در نهایت به تلایاکاپان، جایی در آخر دنیا که ما در آن قرار داشتیم، مخابره شد تا اینکه، در نهایت، مقداری پول از طرف فردی ناشناس دریافت کردیم. در آن زمان، آن‌قدر خسته بودم که از اساس برایم مهم نبود این مبلغ از کجا و از طرف چه کسی به دستمان رسیده است. بنابراین، دوباره گام از پیِ گام به فیلم‌برداری صحنه‌های نبرد ادامه دادیم.

فقط قدم بعدی یعنی تمام کردن فیلم بود که در این موقعیت برایم اهمیت داشت چون تا همین‌جا هم مقدار زیادی خطر کرده بودم. بارها افراد مختلف گفته بودند که من قادر به کارگردانی فیلم نیستم! چون تا آن زمان من دوبار در فیلم‌سازی و اتمام ساختِ فیلم شکست خورده بودم.

www.ketab.ir

در آستانهٔ چهل‌سالگی بودم، اما از بیست‌وسه سالگی در تلاش برای ساختِ فیلم خودم بوده و تا آن زمان بیش از بیست فیلم‌نامه نوشته بودم - اما این‌بار دیگر نقطهٔ عطفی در زندگی و حرفهٔ من به شمار می‌آمد. هالیوود هم هیچ‌گونه حمایتی از من برای ساختِ این فیلم نکرده بود، چرا که هیچ اعتقادی به کارِ من نداشتند، چون از اساس بر این باور بودند که ساختِ فیلمی دربارهٔ یک کشورِ «فلک‌زده» مانند اِل‌سالوادور نمی‌تواند برای مخاطب امریکایی جالب باشد، چه برسد به اینکه کمابیش در صدد ساختِ یک فیلم با موضوع انقلابی هم بودیم! از نظرِ آنها، در چهل‌سالگی به آخر خط رسیده بودم و من هم از این دیدگاهشان آگاه بودم. تا آن زمان، دشمنان زیادی برای خودم تراشیده بوده و به دلیل شخصیتِ تحریک‌آمیزی که داشتم، پل‌های زیادی را تا آن زمان پشت سَرم خراب کرده بودم. به هر شکل، تا روز چهل و دوم فیلم‌برداری را ادامه دادیم و شش روزِ هفته را به شکل طاقت‌فرسایی کار می‌کردیم. عوامل مکزیکی فیلم برای بار دوم دست به اعتصاب زده بودند؛ حق با آنها بود، بیشتران مانند همیشه دیر پرداخت شده و شرایطِ پروژه بحرانی و تا اندازه‌ای غیرقابل‌تحمل بود. ضمن اینکه، در این مقطع پنهانی و با شتاب در حال ترکِ مکزیک و پشتِ سرگذاشتنِ تعداد زیادی از بدهکاران و حقوق پرداخت نشدهٔ افراد مشغول به کار در پروژه بودیم. به هر شکل ممکن، در لحظهٔ آخر همه این بدهی‌ها یک‌باره پرداخت شد و اکنون ما فقط یک فیلم در اختیار داشتیم که، به عقیدهٔ من، یک فیلم بزرگ بود. هرچند، حاصل اولیهٔ کارمان یک فیلم صدپاره بود که نیاز به تدوین دوباره داشت.

همیشه می‌دانستم *سالوادور* داستانِ پرشوری دارد که فیلم‌نامه آن به همراهِ دوستِ خبرنگاری که ماجرای فیلم را از زندگی کرده به نگارش درآمده بود. اما اکنون هردو ناامیدانه در انتظار تمام شدن فیلم بودیم. در بازگشت به ایالات متحده، پول بیشتری برای فیلم‌برداریِ از پیش برنامه‌ریزی‌شدهٔ هشت روزه در سن‌فرانسیسکو و لاس‌وگاس احتیاج داشتیم. ما با این فرض که پول موردِنیاز برای تکمیل فیلم‌برداری را به‌منظور صرفه‌جویی در هزینه‌ها در انتهای کار به ما خواهند داد، صحنه‌های آغاز و پایان فیلم را برای پایان برنامهٔ فیلم‌برداری نگاه داشته بودیم. هرچه بود، در آخر هم ما چندصددلار دیگر دریافت کردیم تا، در نهایت، آخرین صحنهٔ کلیدی فیلم را در ساعت ۷:۴۲ شامگاه، با نوری که در دامنهٔ کوهستان بر بالای صحرای سوزانِ وگاس تابیده بود، با سختی هرچه تمام‌تر فیلم‌برداری کنیم.

www.ketab.ir

ازاین‌جهت، عنوانِ کتاب -در جستجوی روشنایی- به نظر می‌رسد همان چیزی است که در تمام زندگی حرفه‌ای‌ام انجام داده‌ام.

ساختِ فیلم *سالوادور* در سال ۱۹۸۵ و اکران آن در ۱۹۸۶ نخستین فیلم تکمیل‌شدهٔ من به شمار می‌رفت که بدونِ کمک هیچ استودیویی از ابتدا تا انتها انجام گرفت. ساخت و اکران این فیلم بدون هیچ‌گونه تمهیدات لازم برای توزیع و اکران و تنها با ایمان راسخ دو تهیه‌کنندهٔ جسور و مستقلِ انگلیسی ساخته شد که، در مناسب‌ترین شکل، بهتر است آنها را دو «قمارباز» بنامیم، یا نجیبانه‌تر است که این دو نفر را راهزن‌هایی خطاب کنیم که در جستجوی امتیاز بیشتر خطر کشته شدن با طنابِ دار را به جان خریده بودند...

هر چه بود، نتیجهٔ کار فیلمی شد که به‌گونه‌ای شگفت‌آور خشن، دارای یک خشونت جنسی، رنگارنگ و فوق‌العاده بود. این فیلم در مقیاس نمایشِ سینمایی محدودش، به‌ویژه در قالب جدیدِ ویدئویی، به‌گونه‌ای غیرمنتظره با استقبالِ گسترده مواجه شد و در زمان اکرانش مردم و تماشاگران به طور گسترده دربارهٔ آن با یکدیگر به گفت‌وگو پرداختند چون با ساختِ آن یک فیلم‌ساز «جدید» به جهان سینما معرفی شده بود که در ظاهر به اِنکار هویتِ پیشین خودش پرداخته است. پی‌آمدِ ساختِ این اثر نامزدیِ دو جایزهٔ آکادمی اسکار شامل بهترین فیلم‌نامه غیراقتباسی و بازیگر نقش اول برای فیلم بود - یعنی همان بازیگر مخالفی و نگران که در صحنهٔ هجوم اسب‌ها به تماشای او نشسته بودیم. دوباره همراه با همان دو قمارباز نام برده، بی‌درنگ پس از اِتمام فیلم *سالوادور* راهی جنگل‌های انبوه فیلیپین شدیم تا فیلم کم‌هزینهٔ بعدی را به‌گونه‌ای معجزه‌آسا با همان بلندپروازی پیشین به تولید برسانیم که البته در ده سال پیش از آن ساختش با امتناع تهیه‌کنندگان مواجه شده بود؛ فیلمی که به دلیل تغییر شرایط در جامعهٔ امریکا به سال ۱۹۸۶ و درست در بحبوحهٔ ریاست‌جمهوری یک چهرهٔ محافظه‌کار (ریاست جمهوری رونالد ریگان) تولید آن به یک‌باره امکان‌پذیر شد. این فیلم جوخه نام داشت و نه‌تنها امریکا بلکه تمام جهان با ساختِ آن آمادهٔ مشاهدهٔ روایتِ واقعی و ملموس از کابوسِ جنگی بودند که خود من تجربهٔ حضور دستِ‌اول در آن را داشتم. ساخت این فیلم مانند قصه‌های افسانه‌ای بود و درست در همان سال هم‌زمان با نامزدی فیلم *سالوادور* در مراسم اسکار این فیلم کم‌هزینه هم به‌گونه‌ای شگفت‌آور در آوریل سال ۱۹۸۷ برندهٔ اسکار بهترین فیلم شد و برای خود من

www.ketab.ir

جایزهٔ «بهترین کارگردانی» را به همراه داشت. زندگی من پس از این ماجرا دیگر هرگز مانند گذشته نبود چون بعد از این دیگر می‌توانستم با استودیوهای واقعی و پول کافی و مناسب کار کنم، هرچند مانند بسیاری از کارگردان‌ها پس از آن هم فرازونشیب‌هایی در حرفه‌ام ایجاد شد و ساخت هر فیلم چشم من را به روی جهان بازتر کرد حرفهٔ فیلم‌سازی درست مانند کمک‌فنری بود که می‌توانست حرکتِ من را از درون تجربهٔ زندگی فشرده و تا اندازه‌ای دیوانه‌وار امریکایی در گذر از دهه‌های مختلف قابل تحمل کند. گاه برنده، گاه بازنده، موفقیت و شکست، هر دو بدان گونه که کیپلینگ[1] گفته همچون «*نیرنگ‌بازانی برابر*» هستند که یکی انسان را تا عرش بالا برده و آن دیگری تا فرش پایین می‌آورد.

پول‌درآوردن در حرفهٔ فیلم‌سازی، همچون یک فرسایش مداوم، می‌تواند روحیهٔ هر آدم سرزنده و شادمانی را تخریب کند، چراکه در این حرفهٔ بی‌رحم پول درآوردن همواره با فروپاشی روان انسان همراه است. اما ماجرای این کتاب وقایع‌نگاری زندگی ما در این سال‌ها و حتی سالیان پس از آن نیست. داستان ما عبارت بود از اینکه چگونه به هر قیمت توانستیم به یک رؤیا شکل دهیم، حتی در زمان‌هایی که هیچ پولی نداشتیم. بله، داستان فیلم‌سازی داستانِ حذف قسمت‌های اضافی، بداهه‌پردازی، کارکردن با شتاب، حرکت گام‌به‌گام با افرادِ دیگر تا اِتمامِ ساخت یک فیلم و رساندن آن به مرحلهٔ نمایش است. با این اینکه بدانیم بودجهٔ لازم برای ادامهٔ کار چه زمانی پرداخت خواهد شد، یا بارش نابهنگام باران چه زمان روی خواهد داد و یا نیش‌عقرب چه زمان در پایمان فرو خواهد رفت...

کارکردن در این حرفه، داستانِ نپذیرفتنِ پاسخ «نه» از دیگران است، داستانِ بیان دروغ‌های بی‌رحمانه و آمیختنِ آن با اشک و لبخند است تا بتوانی همچنان به زندگی و حرفه‌ات ادامه بدهی... داستان این کتاب از کودکی شگفت‌انگیز و جادویی من در نیویورک آغاز شده، با شرکت در جنگ ویتنام و تلاش من برای بازگشت از این جنگ ادامه یافته تا در پایان با ساختِ فیلم‌جوخه در سن چهل‌سالگی به پایان برسد. این کتاب داستانِ رشد شخصیت و دنیای درون من است. داستانِ شکست و از دست دادن ایمان و همچنین دربارهٔ موفقیت‌های اولیه و مغرورشدنِ من نیز هست. این کتاب داستان مصرفِ مواد روان‌گردان و نتایج سیاسی و اجتماعی آن است.

۱. رودیارد کیپلینگ، خبرنگار انگلیسی.ـم.

www.ketab.ir

داستان رؤیاپردازی ما برای به دست آوردن خواسته‌هایمان و تلاش برای دست پیدا کردن به آنهاست. داستانی سرشار از فریب، نیرنگ و خیانتِ کلاهبردارها و قهرمان‌ها و افرادی است که با حضورشان باعثِ رستگاری تو می‌شوند تا برسد به آدم‌هایی که اگر به آنها اجازه می‌دادی می‌توانستند به تمامی زندگی‌ات را ویران کنند.

مهم نیست من بعدها چقدر در زندگی احساس رضایت و شادمانی را تجربه کردم، مسئله این بود که در زمانِ بی‌پولی هیچ هورمون آدرنالینی هم در خونمان ترشح نمی‌شد. یکی از دوستانم، که از طبقات پایین اجتماع در انگلستان بود، یک‌بار به من گفت: «*تنها چیزی که پول قادر به خرید آن نیست فقر است.*» شاید منظور او درواقع واژهٔ «خوشبختی» بود. مسئله این است که پول حاشیه و شیوهٔ گفتار متکبرانه‌ای برای شما ایجاد می‌کندکه خواه‌ناخواه بدونِ این ویژگی‌ها شما انسان‌تر هستید. درست مانندِ وضعیت بازگشت من به دورانِ پیاده‌نظام خدمتِ سربازی که، با چشم‌اندازی بسیار محدود برای نگریستن به جهان، حتی دوشِ آب‌داغ یا خوردن غذای گرم هم می‌تواند برایتان موهبت بزرگی به‌شمار آید.

بسیاری می‌گویند «زمان» مهم‌ترین دارایی به‌شمار می‌آید. اطمینان ندارم با این گفته موافق باشم چرا که هیچ داستانی با ترتیب زمانی مشخصی روایت نمی‌شود بلکه در پیمایش مسیر زندگی از جوانی تا روزگار میانسالی و پیری در اصل خارج از زمان‌بندی می‌کنیم. همان‌گونه که در جریان زندگی لحظات بسیار عادی وجود دارند، لحظات بسیار شاخص و درخشان هم هستند که برای همیشه در ناخودآگاه ثبت می‌شوند؛ برخی لحظات خوب و برخی دیگر هولناک، اما هر دوی آنها قابل حذف از روان انسان نیستند. دست‌کم، زندگی من از گهواره تا گور زمان زیادی داشته تا حوادثِ بی‌شمار و حضور ارزشمندِ بسیاری از آدم‌ها در آن امکان‌پذیر شود. هرچند، این زمان دراز فراموشی برخی آدم‌ها و، در عوض، به‌یادسپاریِ اشتباه برخی دیگر را هم برایم ممکن ساخته است.

هرچه باشد، گام‌های ابتدایی در این مسیر نیازمند درکِ لحظات گران‌بها در گسترهٔ زمان و فهمِ معنای آنها است. این بزرگ‌ترین لذتِ من برای نوشتن، یعنی نکوداشتِ تمام این زمان‌ها و عشق‌ورزی دوباره با همگی لحظاتِ آن است. خاطره‌نگاری‌های متناوب من در موردِ تک‌تک این لحظاتِ ناب به هنگام نگارش بیشترین کمک را به بازسازیِ ذهن من کرده است. درواقع،

www.ketab.ir

هم‌زمان با افزایش سن‌وسال هیچ لذتی برایم عمیق‌تر از نگارش یک پاراگراف در ستایش این لحظاتِ با ارزش نیست.

من با رسیدن به چهل‌سالگی به موفقیت دلخواهم در همان زمین بازی‌ای که انتخاب کرده بودم دست یافتم. اما این نکته را به‌خوبی دریافتم که مهم نیست تا چه اندازه در زندگی به موفقیت‌های بیشتر رسیده باشم بلکه، تا همین‌جا، دست پیدا کردن به آن معنایی از زندگی که در ابتدای مسیر رؤیایش را در ذهن پرورانده بودم از اهمیت بیشتری برخوردار است. به همین دلیل، موضوع این کتاب دستیابی به رؤیای چهل‌سال ابتدای زندگی من است که تعیین کرده «*محدوده‌های من برای به حاشیه رفتن تا همیشه و همیشه*» تا چه اندازه بوده است. در روزگار جوانی، هیچ‌گاه نتوانستم معنای این عبارتِ زیبای تِنیسون را در شعر زیبای «اولیس» درک کنم، اما امروز بسیار بیش از گذشته قادر به ادراک آن هستم.

www.ketab.ir