

# گزارش سانسور یک فیلم:

جنوب شهر فرخ غفاری

عباس بهارلو





نشر قطرہ

سلسلہ انتشارات - ۲۲۱۷

سینما - ۳۶

سرشناسه:	بهارلو، عباس، ۱۳۳۷-
عنوان و نام پدیدآور:	گزارش سانسور بک فیلم: جنوب شهر فرخ غفاری / عباس بهارلو
مشخصات ناشر:	تهران: نشر قطره، ۱۴۰۱
مشخصات ظاهری:	۲۷۸ ص، مصور.
فروست:	سلسله انتشارات - ۲۲۱۷. سینما - ۳۶
شابک:	۹۷۸ - ۶۲۲ - ۳۰۸ - ۰۲۷ - ۲
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیبا
یادداشت:	منابع: صفحات ۲۵۹-۲۵۱
موضوع:	جنوب شهر (فیلم: ۱۳۳۷) Jonoub Shahr (Motion Picture: 1958)
موضوع:	غفاری، فرخ، ۱۳۰۰-۱۳۸۵
موضوع:	سینما - ایران - سانسور
موضوع:	Motion Pictures-Censorship-Iran
موضوع:	سینما - ایران - تهیه‌کنندگان و کارگردانان - خاطرات Motion Picture Producers and Directors-Iran-Diaries
رده‌بندی کنگره:	PN ۱۹۹۷
رده‌بندی دیویی:	۷۹۱/۴۴۷۲
شماره کتاب‌شناسی ملی:	۸۸۴۳۵۱۳

نشر قطره از برجسب برای تغییر قیمت استفاده نمی‌کند.

تمامی حقوق برای ناشر محفوظ است.

تکثیر تمام یا بخشی از این کتاب به هر شکلی

(به صورت صوتی، تصویری، الکترونیکی و...)

و اجرای نمایش، منوط به اجازه کتبی ناشر است.

تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان شیخ‌لر، کوچه بنفشه، پلاک ۸

تلفن: ۳-۵۱۳۳۹۷۸۸

گزارش سانسور یک فیلم:

جنوب شهر فرخ غفاری

عباس بهارلو



---

## گزارش سانسوریک فیلم: جنوب شهر فرخ غفاری

عباس بهارلو

نمونه خوان: فاطمه عابدینی

صفحه آرا: ژیلای پی سخن

چاپ اول: زمستان ۱۴۰۱

چاپ: نهمین

شمارگان: ۴۰۰ نسخه

بها: ۱۴۵۰۰۰ تومان

برای برادرم محمد بهارلو



---

## فهرست

---

۹	پیش‌گفتار.....
۱۵	داستان یک زندگی.....
۱۳۹	داستان یک سانسور.....
۱۸۵	طرح اولیه فیلم‌نامه جنوب شهر.....
۲۰۷	آلبوم عکس‌ها.....
۲۵۱	منابع.....
۲۶۱	فهرست اشخاص.....
۲۷۳	فهرست فیلم‌ها.....





---

## پیش‌گفتار

---

تألیف این کتاب پیشنهاد برادرم محمد بود. او تصادفاً گفت وگویی صوتی شنیده بود که فرخ غفاری در آن ضمن شرحی تفصیلی از زندگی و سوابق فرهنگی خود بسته‌وگریخته به جریان ساختن فیلم نام‌آجور جنوب شهر و پاره‌ای دلایل اعلام‌شده توقیف آن اشاره می‌کند. آن اشاره‌ها، به‌ویژه جریان اعمال سانسور موحش و مضحک فیلم، اگرچه به همان شیوه مألوف و محتاط و سر بسته غفاری در نقل خاطرات شخصی و حوادث معروض آن است احتمالاً صریح‌ترین روایتی است که درباره ماجرای «فراموش‌شده» ساختن نامراد اولین فیلمش نقل شده است. در بادی امر به نظر می‌رسید که با فراهم آوردن گزارشی از جریان ساختن فیلم و سپس برچیدن آن از پس چند روز نمایش از پرده سینماهای پایتخت چه بسا بتوان تصویر زنده‌ای، ولو تند و گذران، از موقعیت و فضای یک دوره تاریخی ترسیم کرد و ضمناً نشان داد آدمی تحصیل کرده و مهذب و شیفته و شیدای سینما که به قصد ساختن فیلمی متفاوت از اروپا به ایران می‌آید از واخوردگی ناشی از ضربه اولین تجربه‌اش چه سرنوشتی پیدا می‌کند.

فرض من بر این بود که این گزارش، یا روایت، به ترسیم یک مرز تعیین‌کننده، یا نوعی مقطع، در تاریخ سینمای ایران نیز کمک می‌کند؛ زیرا

جنوب شهر و غفاری را نمی‌شد با گز آشنا و رایج سینمای ایران اندازه گرفت. جنم و تلقی او از فیلم‌سازی ریشه در فرهنگ و فضای آشکارا متفاوتی داشت که او سرخوشانه در آن بالیده بود و هدفش گذاشتن بنایی بود که پیش از آن وجود نداشت؛ اگرچه واقف بود که واکنش‌هایی را هم برمی‌انگیزد. این حقیقت از همان سال‌های اطراف ساخته شدن فیلم و توقیف آن کمابیش مشهود بود و به‌ویژه در سال‌های بعد منتقدان و فیلم‌سازان بسیاری با عبارت‌بندی‌های گوناگون آن را تأیید و تصریح کردند. با در نظر داشتن این فرض من مقدمات درازی را تصور نمی‌کردم؛ زیرا می‌خواستم رویدادی را تصویر کنم که به نظرم دامنه و مقدوراتش کمابیش محرز بود؛ اما پس از بررسی معلوم شد که این چارچوب، با توجه به مواد و مصالح موجود، وافی به مقصود نیست.

ظاهراً باید آشکار باشد که نوشتن از فیلمی که نسخه‌ای از اصل آن موجود نیست و نیز بالاتر از آن به دست دادن شرحی مستند از جریان سانسور پوشیده و اعلام‌نشده آن کاری است مخاطره‌آمیز که احتمالاً خالی از پاره‌ای کمبودها و لغزش‌ها نخواهد بود. کسانی که دست زدن به چنین کاری را روا می‌دارند این‌گونه سهوهای اجرایی را نیز می‌بخشایند، اگرچه لازم نیست بر آن چشم پوشند. اصولاً هیچ نویسنده‌ای، ولو با صرف کاوشی مستوفی، نمی‌تواند مدعی شود که روایتی از جوانب متعدد یک زندگی یا واقعه را تمام و کمال ثبت کرده است؛ زیرا رسیدن به چنین کمالی با روند گزینش و سایش میسر است که مستلزم تحقیق آزاد و پیوسته و دامنه‌دار است، و بر این روند معمولاً نقطه پایانی متصور نیست.

من تا پیش از تألیف کتاب به تناوب و به مناسبت‌هایی درباره غفاری، فیلم‌هایش، فعالیت‌هایش در کانون فیلم و فیلم‌خانه ملی ایران، نوشته بودم؛ فیلم‌هایش را، چه سینمایی و چه مستند، دیده بودم و کتاب‌ها و مقاله‌ها و گفت‌وگوهایش را از نظر گذرانده بودم و، چنان‌که اشاره کردم،

فرضم بر این بود که تألیف کتابی دربارهٔ فیلمی از او نباید چندان دشوار و غامض باشد؛ اما در اثنای کار، در ضمن گردآوردن مواد و مصالحی که به جنوب شهر مربوط می‌شد، آن‌چه در عمل پیش آمد آشکارا خلاف انتظارم بود؛ به‌ویژه زمانی که لازم آمد شرحی کمابیش مختصر از زندگی خود غفاری را نیز ضمیمه کنم. اطلاعات موجود، منعکس در گزارش‌ها و مصاحبه‌ها، غالباً کلی و نارسا و متناقض بود و در بسیاری موارد فاقد مآخذ روشن و مستند. مقاله‌ها معمولاً این عیب را داشتند که به‌طور ناهشیار بنا را بر اتفاق‌ها و شواهدی می‌گذاشتند که به نحوی با امیال و نظر گوینده جور در بیایند. حتی ترتیب حوادث و رویدادها، چه بسا ناخواسته، عوض شده بود و حدسیات جای واقعیات را می‌گرفت. در این میان خود غفاری نیز در نقل خاطرات خود گاه به این سردرگمی افزوده بود؛ به‌ویژه که بسیاری از گفتارها و مصاحبه‌های او مربوط است به سال‌های واپسین اقامتش در خارج از کشور که ظاهراً به مآخذ و منابع کافی دسترسی نداشته است و حافظه‌اش نیز بر اثر بیماری و کهنولت قدری سستی گرفته است.

به دست آوردن روایت‌ها و شواهد تازه و مستند مستلزم جست‌وجویی مجدد پیرامون جوانب تاریک‌ماندهٔ زندگی غفاری و آثارش، به‌ویژه جنوب شهر، بود. منابع و آرشیوهای نشریه‌ها و بایگانی برخی سازمان‌ها و نهادهایی که اسناد و اطلاعاتی را ذخیره می‌کنند این نیاز را برطرف نمی‌کرد. به نظر می‌رسید که مراکز سینمایی و کتاب‌خانه‌های اروپایی، به‌ویژه فرانسوی، از این بابت می‌تواند غنی و چه بسا مدرسان باشد؛ زیرا غفاری نزدیک به نیم قرن - حدود چهارده سال در ایام جوانی و تقریباً سی سال از واپسین دورهٔ زندگی‌اش - را در فرانسه گذرانده بود. او در کانون‌های فیلم و نشریه‌های مختلف فعالیت کرده و نوشته بود و دنبال کردن رد کارها و اثر دستش می‌توانست تحقیق و تألیف کتاب را از حیث مواد و مصالح به حد کفایت برساند. تحصیلات دانش‌گاهی‌اش در شهر گرنوبل در جنوب

شرقی فرانسه و فعالیتش در گروه‌های نمایشی و نیز هم‌کاری‌اش با هانری لانگلو در «سینماتک پاریس» بر اهل تحقیق پوشیده نیست؛ هم‌چنین نوشتن نقد و گزارش برای نشریه‌های سینمایی، از قبیل «پوزیتیف»، «عصر سینما» و «لوموند». برای دسترسی به این اطلاعات می‌بایست با مراکز فرهنگی گوناگونی (مثل سینماتک فرانسه، کتاب‌خانه ملی فرانسه، بایگانی جشنواره کن، دانش‌گاه و سینماتک گرنوبل، آرشیو مدارک بریتیش پترولیوم، انجمن نویسندگان و آهنگ‌سازان دراماتیک، آرشیو روزنامه لوموند، آرشیو مجله پوزیتیف، کالیندکس / فهرست‌نگاری مطبوعات سینمایی فرانسه زبان، آرشیو تئاتر و هنرهای نمایشی فرانسه، آرشیو تصویری مرکز ملی تحقیقات علمی فرانسه، آرشیو روزنامه دوفینه لیبره و مرکز فرهنگی ژرژ پمپیدو) تماس گرفته می‌شد؛ اما دوری از این مراکز و نهادهای جاسنگین، و مقررات دست‌وپاگیرشان برای مراجعه و دسترسی محقق غیراروپایی به منابع آن‌ها، و بدتر از آن عارضه طوفان کرونا و اعمال تعطیلی‌ها و قرنطینه‌های عمومی مزید بر علت بود. با این همه تماس‌ها و نامه‌نگاری‌های من آغاز شد؛ اگرچه می‌دانستم این روند به سرانجام رساندن کار تألیف کتاب را به تأخیر می‌اندازد. گاهی دریافت پاسخ‌ها چند هفته به درازا می‌کشید. هم‌راهی خستگی‌ناپذیر و جست‌وجوی بی‌پایان دوست نادیده‌ام هانی ظهیری در پاریس مدرسان و مشوق من شد. او با پی‌گیری و دقت و ادب بسیار بخش مهمی از مقاله‌ها و اسناد ضروری را طی هفته‌ها و ماه‌های متمادی فراهم آورد و برآیم فرستاد. از او دینی به گردن دارم که از عهده ادای آن در این جا برنمی‌آیم. مراجعه و دسترسی به منابع کتاب‌خانه‌های داخلی مانند «ملک»، «ملی»، «مجلس»، «دایرةالمعارف بزرگ اسلامی» و «سازمان اسناد ملی ایران» به منظور تهیه پاره‌ای از مطالب مندرج در نشریه‌های گوناگون را مدیون تلاش و هم‌کاری دوستانم سامان بیات، علی معینی و محمد جعفری‌قنواتی هستم؛ زحمت مراجعه به

«سازمان اسناد انقلاب اسلامی» با فرانک آرتا بود که متأسفانه به‌رغم پی‌گیری‌های مکررش پاسخ درخوری نگرفت؛ سعید نوری، که متن گفت‌وگوی مفصلی را با غفاری در مجلدی منتشر کرده است، گفت‌وگو با زکریا هاشمی و فخری خوروش را برای این کتاب انجام داد و عکس‌هایی از غفاری و صحنه‌های فیلم‌هایش را سخاوتمندانه در اختیارم گذاشت؛ محمد حقیقت بخشی از گفت‌وگوی منتشر نشده‌اش با غفاری را از راه لطف برایم فرستاد؛ یلدا ابتهاج، ریحانه عابدنیا، شهره هدایتی، امیر امیرافشاری، حسین عصاران، امیرحسین قاسمی، یوسف حاجوی و امین حیدری مرا در یافتن منابع باارزشی یاری رساندند. سپاس من از یک‌ایک آن‌ها ژرف و صمیمانه است.

بهمن ۱۴۰۰

عباس بهارلو



---

## داستان یک زندگی

---

فرخ غفاری شب نوروز ۱۳۰۱ در تهران متولد شد، اما تاریخ تولدش را در شناسنامه هفتم اسفند ۱۳۰۰ ثبت کردند. او در بیست و ششم آذر ۱۳۸۵/ هفدهم دسامبر ۲۰۰۶ میلادی در پاریس درگذشت و همان جا به خاک سپرده شد. در بیش از هشت دهه‌ای که عمر کرد مجال کافی داشت که درباره کارنامه سینمایی و فرهنگی‌اش در گفت‌وگوهای پراکنده و تفصیلی بسیار سخن بگوید؛ اگرچه در برخی امور، بنا به پاره‌ای ملاحظات، صراحت لازم به کار نمی‌برد و هیچ‌گاه در توضیح ناکامی‌ها و سنگ‌هایی که پیش پایش انداختند حرفی نزد که نماینده بدخواهی و بیزاری او از کسی یا چیزی باشد. نَسَبِ خانواده پدری و مادری‌اش، هر دو، به غفاری‌های متعین و متنفذ کاشان می‌رسید، که اصالتاً «خود را از بازماندگان ابوذر غفاری می‌دانند». (غفاری، ۱۳۵۳، ۶۲) جدّ اعلایش فرخ‌خان امین‌الدوله در زمان فتح‌علی‌شاه از کاشان به تهران فراخوانده شد و در دوره ناصرالدین‌شاه نخستین سفیری بود که به حضور ناپلئون سوم رسید؛ کسی که سرورش اصفهانی، ملک‌الشعرا دربار قاجار، قصیده‌گرایی در ستایش او سروده است. پدر بزرگش غلام‌حسین غفاری، به تاسی از نیای خود، مناصب بلند دیوانی داشت و «صاحب اختیار» و والی تهران، فارس، خراسان و کرمان



بود و بعدها عهده‌دار ریاست دفتر احمدشاه شد. پدرش، حسن علی غفاری (معاون‌الدوله)، در دوره پهلوی اول رییس تشریفات بود و پس از آن معاون و کفیل وزارت خارجه شد. به سه زبان روسی و آلمانی و فرانسوی به روانی سخن می‌گفت و دو پسرش، یکی همین فرخ و دیگری حسین علی، که سه سال بزرگ‌تر بود، زندگی را در آرامش و آسودگی می‌گذراندند. (نراقی، ۱۳۵۳، ۲۶). در منزل مجلل آن‌ها دو پرستار روس به دو برادر آداب معاشرت و آشنایی با زبان لاتین می‌آموختند و پدر که «عمیقاً اعتقاد به ایرانی بودن داشت» شب‌ها برای آن‌ها شاهنامه می‌خواند. این وضع تا یازده سالگی فرخ، که دوره تحصیلات ابتدایی را در «مدرسه علمیه» می‌گذراند، ادامه داشت. (غفاری، ۱۴-۱۹۱۳، ۴)

سال ۱۳۱۲، پس از آن که عبدالحسین تیمورتاش، وزیر دربار، از چشم رضاشاه افتاد یا او را از چشم شاه انداختند، حسن علی غفاری، که روابط تنگاتنگی با تیمورتاش داشت، از غضب شاه به هراس افتاد و با پیشنهاد مهدی‌قلی هدایت، نخست‌وزیر، در بهار ۱۳۱۲ به‌عنوان وزیرمختار به بلژیک رفت تا جلو چشم شاه نباشد. فرخ جوان نیز همراه پدر راهی بروکسل شد و تحصیلاتش را همان‌جا ادامه داد. پدرش مایل بود پسرش مثل خود او و پدر بزرگش دیپلمات شود؛ اما فرخ جوان، که مزاجی متفاوت داشت و چشمش به دنیای تازه باز شده بود، خیلی زود دریافت که کار دیوانی چنگی به دلش نمی‌زند و همان دو سه دیپلمات برای هفت پشت‌شان بس است. بنابراین دور از چشم پدر، در سال‌هایی که پانزده‌شانزده سال بیش‌تر نداشت، با تشویق و همراهی دوستانی که اغلب گرایش‌های آزادی‌خواهانه داشتند پایش به «کلوب اکران» (Club de l'Ecran) باز شد، که در سال ۱۹۳۱ به همت آندره تیریفیس، خبرنگار و فعال چپ بلژیکی، تأسیس شده بود. فکر اولیه کلوب از آشنایی تیریفیس با یک شرکت کوچک پخش فیلم‌های آوانگارد شوروی شکل گرفته بود و مدیریت کلوب به پی‌یر

ورمیلن، رییس سابق انجمن دانش جویان مارکسیست دانش گاه آزاد بروکسل، واگذار شده بود، و از سال ۱۹۳۴ فعالیت‌های آن‌ها روبه گسترش گذاشت. تیریفیس گفته است: «ما عضو هیچ حزبی نبودیم، اما بسیار به ایده‌های چپ و سینمای آوانگارد متمایل بودیم، و معمولاً فیلم‌هایی را به نمایش می‌گذاشتیم که با نگاهی اجتماعی، سیاسی و زیبایی‌شناختی ساخته شده بودند»؛ فیلم‌هایی از لویس بونوئل، رنه کلر، ابل گانس، فریتس لانگ، جان فورد، دیوید وارک گریفیث و البته سینمای شوروی و در درجه اول فیلم‌های ایزنشتاین.

بار اول که غفاری پا به این «سینه‌کلوب» گذاشت از ورود آن نوجوان ریزنقش و کم‌سن‌وسال به سالن نمایش جلوگیری کردند. در آن سال‌ها در بلژیک و فرانسه قانونی اجرا می‌شد که تماشای برخی از فیلم‌ها را برای کودکان قدغن می‌کرد. غفاری که بعدها این ایام را به یاد می‌آورد می‌گوید: «هم‌چنان که به منزل برمی‌گشتم شروع به گریه کردم، به طوری که نمی‌توانستم از گریه‌ام جلوگیری کنم.» (غفاری، ۲۰۰۶، ۷۳) یک هفته بعد دوستانش حقه‌ای سوار می‌کنند و با جعل کردن برگه‌ای سن او را دو سال بزرگ‌تر می‌گیرند. به این ترتیب موفق می‌شود به سینه‌کلوب برود. «این قضیه گاهی می‌گرفت و پا به سینما می‌گذاشتم و گاهی هم جلویم را می‌گرفتند و می‌گفتند نه آقا، این شناسنامه و مدرک شما نیست.» (غفاری، ۱۹۹۹، ۲۵) درواقع سینما او را گرفته بود و به وجد می‌آورد و در معرض هوش و بینش تازه‌ای قرار می‌داد. در این ایام کتاب «تاریخ هنر سینما» هم به دستش رسید که ریخته‌قلم کارل وینست بود؛ نویسنده و مورخی که تصدی مدیریت «کلوب سینمایی بروکسل» را داشت. درواقع از همین زمان اشتیاقی نیرومند به خواندن کتاب‌های تازه و تماشای فیلم در او پیدا شده بود.

سال ۱۳۱۶ش/۱۹۳۷م، مقارن با خاتمه دوره خدمت دیوانی پدرش، به شهر کوچک دینا نقل مکان کردند که با فرانسه مرز مشترک داشت. اروپا هنوز

از جراحات‌های جنگ جهانی اول التیام نیافته بود و در آستانه کشاکش و بحران هول‌آور تازه‌ای بود. سال ۱۳۱۹ش / ۱۹۴۰م، پس از حمله ارتش آلمان به هلند و بلژیک و فرانسه، غفاری بزرگ که گمان می‌کرد با ماندن‌شان در دینا او و همسر و فرزندانش در امان نخواهند بود، آن شهر کوچک مرزی را ترک کردند و راهی سوییس شدند. فرخ، که بنایش بر ادامه تحصیل بود، راهی فرانسه شد و در فاصله سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۴ (۱۹۴۱ تا ۱۹۴۴) در گرنوبل، شهری در قلب کوه‌های آلپ فرانسه، اقامت گزید. تحصیلاتش را ابتدا در رشته حقوق و پس از آن، با مشورت پدرش، در رشته ادبیات ادامه داد. در سال ۱۹۴۲ رییس کمیته جشن‌ها و نمایش‌های انجمن دانش‌جویان دانش‌گاه شد و هر زمان که مجالی می‌یافت به سینما، به‌ویژه به دیدن فیلم‌های کلاسیک، می‌رفت. گرنوبل شهری مدرن و دومین قطب پژوهشی بعد از پاریس بود. فضای فرهنگی شهر - با جشنواره‌های فیلم و موسیقی و تئاتر - برای آدمی که مجذوب هنر شده بود، طبعاً مایه شکوفایی استعداد و الهام‌بخش بود. «ما سالی چهارپنجم نمایش را به صحنه می‌بردیم که در بعضی از آن‌ها من بازی داشتم.» (غفاری، ۱۰ مهر ۱۳۵۶، ۱۰) در همین حال، با چند تن از دوستانش در طبقه فوقانی کافه‌ای، دور از چشم مقام‌های رسمی شهر، «سینه‌کلوب» جمع‌وجوری راه انداخته بودند و فیلم‌های ۹/۵ و ۱۶ میلی‌متری نمایش می‌دادند و مراقب بودند که کارشان اقدامی ضدآلمانی تلقی نشود. (غفاری، مستند «ریشه‌ها»، ۱۹۹۴، قسمت اول) استقبال از فیلم‌هایی که نمایش می‌دادند آن قدر بود که دل‌شان را گرم کند؛ به‌ویژه که او برای یکی از روزنامه‌های صبح گرنوبل هم گزارش‌های کوتاه سینمایی می‌نوشت. در بیست و دو سه سالگی مقاله‌ای درباره ابل گانس، فیلم‌ساز متجدد و مهذب فرانسوی، نوشت که انتشار آن شهرتی برایش به هم‌راه آورد. از میان فیلم‌های گانس بیش از همه چرخ (۱۹۲۲) را ستوده بود، و تدوین فصل «منظومه ریل‌ها» را، با اشاره و تأکیدی بر درآمیختگی «دورنمای طبیعت با تصویر

چهره‌های انسانی و چرخ‌های لوکوموتیو» که «اضطراب» و «وحشت» را به بیننده القا می‌کرد. (مبارک، مرداد ۱۳۳۰، ۷۶)

اما این فعالیت‌ها دیری نپایید و با شعله‌ور شدن آتش جنگ و سپس اشغال گرنوبل شهر وضعیت جنگی به خود گرفت و طبعاً فعالیت‌های فرهنگی و هنری نیز تعطیل شدند. غفاری با شور و سودایی که در سر داشت نمی‌توانست با وضع ناهنجار پیش‌آمده کنار بیاید. این در آن در زد تا این که مخفیانه به «نهضت مقاومت فرانسه» پیوست و در ابتدا به‌عنوان نامه‌رسان (پیک) فعالیت خود را آغاز کرد. «من توی نهضت مقاومت بودم تا ۱۹۴۴. در حدود پنج‌شش ماه قبل از این که فرانسه آزاد بشود.» (غفاری، ۱۹۸۳-۱۴، ۵) پس از چندی با آندره بازن آشنا شد، اگرچه بازن در نظریه‌پردازی و نقد سینمایی هنوز آوازه‌ای به هم نرسانده بود، این آشنایی راهی را که می‌خواست قدم‌هایش را در آن قرص‌تر بردارد بیش از پیش در برابرش گشود.

پایان جنگ، با بحران‌های اقتصادی و سیاسی و فقر عمومی، مسئله‌آگاهی اجتماعی را در کانون توجه جوان‌های حساس و شورنده قرار داده بود. غفاری که نمی‌توانست خود را از مسایل حاد اجتماعی و سیاسی بر کنار نگه دارد زیر تأثیر مستقیم یکی از استادان دانش‌گاه به نام ژان دوفود به مطالعات سیاسی رو آورده بود. ژان دوفود به تفصیل درباره «کمونیسم به‌طور کلی و فتوحات شوروی و مخصوصاً نمونه‌ای که [مقاومت] استالین‌گراد برای تمام نسل ما بود» با حرارت و شور بسیار سخن می‌گفت. سخنان دوفود تأثیری بر او گذاشت که به‌رغم خاستگاهش، که نَسَب از اعیان و اشراف می‌بُرد، به عضویت حزب کمونیست فرانسه درآمد. «ما رفته‌رفته افکار چپی پیدا کردیم... من یکی دو بار هم کارتم را تجدید کردم در پاریس، این بود که اسماً عضو حزب کمونیست بودم.» (همان‌جا) او بعدها با امساک و پرهیز درباره فعالیت‌هایش در نهضت مقاومت و عضویتش در حزب کمونیست

فرانسه سخن می‌گفت. این خودداری، خواه از فروتنی و بی‌ادعایی شخصی او آب بخورد و خواه از هر چیز دیگر، باعث شده است که گاه در باره برخی امور حرف‌های مبهم و دوپهلوی بزند. از جمله، در گفت‌وگویی در واپسین سال‌های حیاتش، عضویت خود را در حزب کمونیست فرانسه انکار کرد: «جنگ جهانی ای که در اروپا دیده بودم باعث شد که اعتقادات چپی پیدا کنم... ولی هیچ‌گاه عضو حزب نشدم.» (غفاری، ۲۰۰۵-۰۶، ۴۶)

سال ۱۹۴۵، چند ماهی پس از پایان جنگ، روانه پاریس شد، با این هدف که فعالیت‌های هنری را از سر بگیرد. سه چهار سالی دور از خانواده گذرانده بود و پدرش نظارتی بر کارهایش نداشت، و در نتیجه با انگیزه‌های شخصی راه خود را پی می‌گرفت؛ اما اوضاع عمومی ثبات پیدا نکرده بود و نمی‌دانست راهش را در تناثر دنبال کند یا سینما. تابستان آن سال تصادفاً سر از خیابان «اینا» درآورد؛ جایی که در تالار «انجمن مهندسان» فیلم‌های کلاسیک و مهجور تاریخ سینما را نمایش می‌دادند. در آن جا بود که نخستین بار با هانری لانگلوآ رویه‌رو شد، که از ۱۹۳۶ شالوده سینماتک پاریس را ریخته بود. لانگلوآ، که در سال‌های جنگ موفق شده بود تعدادی از فیلم‌های کلاسیک تاریخ سینما (به‌ویژه فیلم‌های امریکایی) را از خطر نابودی نجات دهد، جلسه‌های نمایش فیلم برگزار می‌کرد. غفاری دیدار نخست خود را از جلسه نمایش فیلم و آشنایی با لانگلوآ ثبت کرده است: «آقا، جای شما بسیار خالی بود آن شبی که رفتم و دیدیم در سالنی که هنوز هم هست، حدود صدوپنجاه نفر نشسته‌اند و لانگلوآ داشت فیلم‌های کابویی قدیمی، که بعضی‌شان هم صامت بودند، نشان می‌داد. می‌خکوب شده بودم و من که روی فیلم‌های روز کار می‌کردم و فکر و ذکر من این بود، یک مرتبه رفتم توی گذشته سینما و در آن غرق شدم.» (غفاری، ۲۰۰۵-۰۶، ۴۳)

در این جلسه‌ها چهره‌های نام‌آوری چون ژاک پره‌ور و ژوزف کوسما، آهنگ‌ساز مجار، نیز حضور داشتند، و طبیعی بود که محیط و آدم‌های

هوشمند و بیدار شده امثال غفاری را برانگیزند تا خود را به تراز بالاتری از جهات فکری و معنوی بکشانند. شبی که قرار بود دو فیلم از سینمای اکسپرسیونیستی آلمان نمایش داده شود، لانگلو قبل از نمایش فیلم از کوسما دعوت کرد که با نواختن پیانوی گوشه تالار به نماهای صامت فیلم مطب دکتر کالی گاری (روبرت وینه، ۱۹۲۰) جان تازه‌ای بدهد. کوسما، که نخستین بار بود فیلم وینه را می‌دید، ضیافت پرشوری با هم‌راهی نماهای کابوس‌گونه فیلم برپا کرد. غفاری شب‌های بعد فیلم‌های اکسپرسیونیستی دیگری هم همان‌جا دید: دانش جوی پراگی (استلان ریه، ۱۹۱۳)، گولم: چه‌گونه به دنیا آمد (پاول واگنر و کارل بوزه، ۱۹۲۰) و نوسفراتو: سمفونی وحشت (فریدریش ویلهلم مورنا، ۱۹۲۲). به خود می‌بالید که اقبال تماشای فیلم‌هایی را یافته است که دیدن‌شان برای کم‌تر کسی از هم‌نسلانش فراهم بود. «بعد از جنگ ما شاهد اوج‌گیری نئورئالیسم ایتالیا بودیم و هم‌چنین تماشاگر سلسله فیلم‌های مستند و حماسی روسیه که از جنگ ساخته شده بود.» (غفاری، ۱۰ مهر ۱۳۵۶، ۱۰) علاوه بر آن، فرصتی پدید آمد که فیلم‌های جدیدی از سینمای امریکا و مکزیک را هم در سینماهای پاریس ببیند، و به این ترتیب با انواع کم‌تر شناخته‌شده‌ای از گونه‌های سینما آشنا شد.

در فاصله میان نمایش فیلم‌های سینماتک، هر بار که مجال دست می‌داد، مشتاقانه به سراغ لانگلو می‌رفت تا پرسش‌های بی‌شمارش را با او در میان بگذارد. لانگلو با گشاده‌رویی او را می‌پذیرفت. وقتی از اصلیت ایرانی غفاری با خبر می‌شود از زاده شدنش در ترکیه و خاطرات نوجوانی‌اش در آن‌جا می‌گوید، و از علاقه‌اش به فرهنگ شگرف شرقی و ایرانی. در همین دیدارها است که موضوع ضرورت دسترسی به نسخه‌هایی از فیلم‌های خارجی در مخزن‌ها و آرشیوهای ترکیه و ایران مطرح می‌شود و این که چه‌گونه می‌توان به غنای گنجینه سینماتک افزود. غفاری این فکر را که راه انداختن موزه‌های

سینمایی، به نوبت خود، حفظ و ثبت خاطرات جمعی و پرورش میراث فرهنگی ملت‌ها را در پی خواهد داشت مرهون آشنایی با لانگلو می‌داند. او به غفاری توصیه می‌کند: «شما بروید این فیلم‌ها را بخرید و اگر خودتان یک فیلم‌خانه ساختید این‌ها را نگه دارید، وگرنه همه‌شان را برای مان بفرستید تا بینیم آیا چیز جالبی در میان آن‌ها هست یا نه.» (همان، ۴۱) پس از این گفت‌وگوها است که غفاری به صرافت می‌افتد تا با دوستانش در ایران تماس بگیرد و از تجربهٔ بدیع سینماتک پاریس بگوید و فکر راه‌اندازی «کانون فیلم» در ایران را با آن‌ها در میان بگذارد.

حضور در جلسه‌های نمایش سینماتک سبب آشنایی و هم‌کاری غفاری با «شرکت گرانیه - هوسنو» شد که در سال ۱۹۴۶ دو بازیگر فرانسوی به نام‌های ژان‌پی‌یر گرانیه و اولیور هوسنو آن را تأسیس کرده بودند، و نمایش‌هایی را در تماشاخانهٔ «کمدی‌های شانزده‌لیزه» روی صحنه می‌بردند. غفاری در سه نمایش کمدی و پانتومیم با آن‌ها هم‌کاری کرد و به ایفای نقش پرداخت. (غفاری، ۱۰ مهر ۱۳۵۶، ۱۰ و ۱۹۹۲، از متن نوار گفت‌وگو) اما، چنان‌که خودش گفته است، «شوق اصلی من سینما بود و کارگردانی». بنابراین در شهر «نیس» در مدرسه‌ای به نام «مرکز هنری و فنی جوانان سینما» یک دورهٔ آموزشی می‌بیند، که بعدها تشکیلاتش به پاریس منتقل شد و به «مدرسهٔ مطالعات عالی سینما» یا «ایدک» تغییر نام داد. (غفاری، ۱۴-۱۹۸۳، ۱)

در تابستان ۱۳۲۷/۱۹۴۸ ابتلایش به بیماری سل او را ناگزیر به آسایش‌گاه کوهستانی و معروف لژن سوییس کشاند، که دودمه پیش حسن مقدم، نویسندهٔ جوان «جعفرخان از فرنگ برگشته»، در آن‌جا از همین ناخوشی چشم از جهان بسته بود. مدتی بعد مجید رهنما - فرزند زین‌العابدین رهنما، نویسنده و ناشر روزنامهٔ «ایران» - و ملک‌الشعرا بهار را هم، که هر دو به عارضهٔ شایع سل گرفتار شده بودند، به آن‌جا آوردند.

قصیده بلند بهار با نام «به یاد وطن»، یا «لَرنیه»، محصول همین ایام نقاقت است. غفاری و رهنما بیش از یک سال با بهار هم نشین بودند و گفت‌وگو و بحث‌های طولانی داشتند و برخی نشریه‌های ادبی را که از ایران به دست‌شان می‌رسید با هم می‌خواندند. نامه‌ای که غفاری در «دفاع از زبان فصیح فارسی»، و در تعریض به ابداعات و لغت‌سازی‌های نامتعارف و بی‌پروپای فرهنگستان، برای عباس اقبال‌آشتیانی، سردبیر مجله «یادگار»، فرستاده است تاریخ همین روزها را دارد. به‌رغم آن‌که پانزده سالی از ایران دور بود کماکان به فرهنگ و زبان فارسی حساسیت نشان می‌داد. در پایان نامه پیشنهاد می‌کند: «از مسایل سیاسی بگذرید و برای نجات زبان فارسی دست‌چپی و دست‌راستی، مترقی و مرتجع همه را در یک کانون گرد آورید و با هم بیندیشید» که چه راهی برای «خراب نمودن و نیست‌کردن این کلمات غلط و خراب می‌توان یافت». (غفاری، ۱۳۲۷، ۱)

در مدت اقامت در لرن، پس از بازیافتن نسبی سلامتی‌اش، به‌عنوان دست‌گرمی و با هزینه شخصی، فیلم خانه انسان را ساخت که درباره یک پیرمرد روستایی اعیانی بود که در سرمای طاقت‌فرسای کوهستان از دوازده گاویش با سرسختی نگه‌داری می‌کند. فیلم صامت بود و کوتاه (پانزده دقیقه) و در قطع ۱۶ میلی‌متری، که یکی از دوستان بلژیکی‌اش آن را فیلم‌برداری کرده بود. در ژوئن ۱۹۴۹ به تشویق هانری مانیون، نویسنده و منتقد سینمایی روزنامه «لوموند»، راهی شهر کوچک ساحلی کنوک در بلژیک شدند تا در دومین دوره «جشنواره جهانی فیلم و هنر» شرکت کنند؛ جشنواره‌ای که سینماتک سلطنتی بلژیک در رقابت با جشنواره‌های ونیز و کن راه انداخته بود. آن سال بزرگ‌داشت پنجاه سالگی سینما هم برگزار می‌شد و به همین مناسبت در بخش جنبی جشنواره معروف‌ترین فیلم‌های سوررئالیستی، داداییستی، آبستره و نظایر این‌ها به نمایش درمی‌آمد. این بخش چنان نظر بینندگان و اهل سینما را گرفت که به‌زودی به جشنواره‌ای مستقل بدل شد.



در بخش جنبی فیلم‌هایی نظیر نقاشی متحرک شماره یک / Motion Painting No.1 (۱۹۴۷) به کارگردانی اسکار فیشینگر، اوبرویلیسه / Aubervilliers (۱۹۴۷) ساخته‌الی لوتار، هن هاپ / Hen Hop (۱۹۴۳) و فیدل - دو - دی / Fiddle-de-dee (۱۹۴۷) از نورمن مک لارن، مطالعه بر روی رنگ‌ها / Studi sul colore (۱۹۴۰) از لوییجی ورونزی، انعکاس نور / Light reflections (۱۹۴۸) از جیمز دیویس، و پنج فیلم آبستره از جیمز و جان ویتنی به نمایش درآمدند.

ظاهراً بخت با غفاری یار بود که مانیون در میانه روزهای برگزاری جشنواره ناگزیر از بازگشت به پاریس شد. او با جلب موافقت سردبیرش از غفاری درخواست کرد به جای او گزارشی برای لوموند بنویسد. غفاری نیز دست‌به‌کار شد و مقاله‌ای با عنوان «نامه‌ای از کنوک در ایام جشنواره» نوشت که در شماره بعدی لوموند چاپ شد: «جشنواره فیلم کنوک - لزوت پس از شروعی آرام حالا قدری سرزنده‌تر به نظر می‌رسد. ادویگ فویر، آرلتی، مدلن سلوین، درک باند، آلبرت پرژان و ستاره ناشناخته‌ای که همه نگاه‌ها را مجذوب خود کرده است: تاتانوی پرتغالی، جملگی در کنوک حاضر هستند.» در ادامه نیز «به انتخاب هوشمندانه فیلم‌های تجربی و شاعرانه از سینمای آوانگارد و تولیدات سوررئالیستی کشورهای مختلف اشاره کرد» و از جمله به فیلم‌سازی نظیر لوییس بونونل، ژاک پرهور، من ری، ژان ویگو و اسکار فیشینگر. سپس چند کلامی هم درباره چند فیلم نوشته است: «امریکا با مستند آن که سکوت کرده است (The quiet one) به کارگردانی سیدنی میرز حضور دارد؛ مستندی طولانی و داستان‌گو درباره بهبود وضع کودکان بزه‌کار که تأثیرپذیری آن از سینمای ایتالیا مشهود است؛ از جمله فصل تحسین برانگیزی که در حاشیه خیابان‌های هارلم جریان دارد و بدون خودنمایی به پرسش‌هایی درباره نژادپرستی پاسخ می‌دهد. آناتول لیتواک فیلمش با نام متأسفم، اشتباه گرفتید! (Sorry, Wrong Number) را

براساس یک نمایش رادیویی و شگردهای مورد علاقه ژان کوکتو (به طور خاص در اجراهایش در تئاتر گراند گینیول) ساخته است که فیلم‌های پراتهاب و هیجان‌انگیز آلفرد هیچکاک را واخوانی می‌کند. در خاتمه هم به دوسه فیلم دیگر اشاره کرده است که از نظر او چنگی به دل نمی‌زنند: آسمان زرد (Yellow Sky)، وسترنی ملودراماتیک، رُزندا (Rosenda) فیلمی فاقد هیجان، و داستان یک زن بد (Historia de una mala mujer) از لویس ساسلاوسکی که نتوانسته است روح نوشته اسکار وایلد را تداعی کند. (غفاری، ۱۹۴۹، ۸)

یک سال بعد، یک‌شنبه ۲۷ آذر ۱۳۲۸/۱۸ دسامبر ۱۹۴۹، غفاری با انبانی از تجربه و نقشه‌های بسیار به ایران بازگشت. دوستش مجید رهنما - در فرودگاه به پیشوازش آمده بود. او در مسیری که غفاری را به خانه پدری‌اش می‌رساند این «خبر خوش» را می‌دهد که به کمک دوستانش سرانجام «کانون ملی فیلم» را به ثبت رسانده‌اند، و همان شب اولین جلسه آن با نمایش فیلم مهمانان شب (مارسل کارنه، ۱۹۴۲) در «موزه ایران باستان» افتتاح خواهد شد. رهنما از غفاری می‌خواهد که در این جلسه چند کلمه‌ای درباره کارنه و فیلمش به زبان فارسی و فرانسه بگوید؛ به‌ویژه که نمایندگان بخش فرهنگی سفارت فرانسه نیز دعوت شده بودند. غفاری، که فیلم را در آسایش‌گاه کوهستانی سوییس دیده بود و از مراسم برگزاری نمایش فیلم توسط لانگلو در پاریس تجربه‌ها آموخته بود، آمادگی داشت درباره کارنه و این فیلم سخن بگوید؛ اما در شب افتتاح به جای فیلم کارنه چهار فیلم کوتاه نمایش داده شد: دستاوردهای علمی یا آثار علمی پاستور (ژرژ روکیه و ژان پنلوه، ۱۹۴۷)، مترسک (پل گریمو، ۱۹۴۳)، صیدهای نپتون (فیلیپ است و ژان فوشه، ۱۹۴۹) و یک فیلم کوتاه «توریستی» که نامش ذکر نشده است. در ابتدای جلسه مجید رهنما درباره اهمیت راه‌اندازی «کانون ملی فیلم» و لزوم تداوم برگزاری جلسات آن با حرارت

سخن گفت: «برای مبارزه با کسانی که سینما را به انحطاط می‌برند... ایجاد یک مرکز هنری فیلم لازم و اساسی به نظر می‌رسید و [از همین رو] مبادرت به تشکیل آن شد»، که «شناساندن هنر سینما و ترویج علم و هنر به وسیله فیلم» از اهم وظایف آن خواهد بود. رهنما این را هم افزود که با برگزاری جلسه‌های کانون و دامن زدن به «بحث‌های انتقادی عمومی» قصدشان این است که «رفته‌رفته سطح قضاوت مردم را درباره سینما بالا ببرند و همه را روزبه‌روز با آخرین فیلم‌های بزرگ هنری آشنا سازند». پس از رهنما، پروفیسور مارسل بالتازار، رییس انستیتو پاستور در ایران، که فیلم‌شناس حرفه‌ای بود و به‌عنوان رییس افتخاری کانون فیلم انتخاب شده بود، با کلامی شوخی‌آمیز چند جمله‌ای گفت: «بیش‌تر خانم‌ها و آقایانی که این‌جا جمع شده‌اند قطعاً برای دیدن فیلم آمده‌اند و باید مطمئن باشند که نه پرحرفی خواهم کرد و نه از باسیل کوخ و مرض سل برای آن‌ها حرف خواهم زد.» و سپس با لحن ملایم‌تری نسبت به رهنما یادآوری کرد: «سینه‌کلوب‌ها از این لحاظ به‌وجود آمدند که فیلم‌های گران‌بهای گذشته و کلاسیک‌های عالم سینما را از خطر سرمایه‌داران و دارندگان بنگاه‌های تجاری فیلم محفوظ دارند.» بعد نوبت به غفاری رسید که درباره هر چهار فیلم و سازندگان‌شان به دوزبان فارسی و فرانسوی سخن بگوید. او مطالبی را پیش کشید که به‌زعم عده‌ای «در ایران سابقه نداشت، و حقیقتاً قابل تقدیر بود». (تماشاچی، ۱۳۲۸، ۴) او هم‌چنین بعد از نمایش فیلم با علاقه‌مندان به گفت‌وگو پرداخت. «این اولین بحث سینمایی بود که در ایران در یک جلسه نمایش فیلم به شکل سینه‌کلوب‌هایی که در خارج زیاد دیده بودم، انجام شد.» (غفاری، ۲۰۰۵-۰۶، ۴۳) در واقع تأسیس «کانون فیلم» در ایران برگشتگاه یا نقطه عطفی بود که نسل جوان علاقه‌مند به سینما را که شوری برای کسب اندیشه‌های تازه و خلوص هنری در سر داشتند صاحب سنت و میراثی کرد که الهام‌بخش بسیاری شد و به

شکل‌های گوناگون پرورش و تحول پیدا کرد. مهمانان شب کارنه، که قرار بود در این شب نمایش داده شود، دو ماه بعد، ۲۲ بهمن ۱۳۲۸، با نام فرستاده‌های شیطان، که برای پخش خارجی انتخاب شده بود، در موزه ایران باستان نمایش داده شد.

در آن سال‌ها سینماهای اسم‌ورسم‌دار تهران، که اغلب در خیابان‌های لاله‌زار و اسلامبول پراکنده بودند، فیلم‌های ملودرام و تفریحی مصری، هندی، اروپایی و امریکایی نشان می‌دادند که اغلب‌شان چنگی به دل مشتاقان فرهیخته سینما نمی‌زد. جوان‌های تحصیل‌کرده شهری امکان دسترسی به فیلم‌های «هنری» و کلاسیک تاریخ سینما را نداشتند و جای نشریه‌های سینمایی و کتاب‌های نقد و تحلیل فیلم نیز خالی بود. غفاری و دوستانش - مجید رهنما، دکتر عبدالله حبیبی و بهرام نوری اسفندیاری - که اقبال و شور علاقه‌مندان را از نخستین جلسه نمایش فیلم دیده بودند بر آن بودند تا به نوبت خود این خلأ معنوی را پر کنند. میان خودشان قراری گذاشتند و وظیفه هر یک را مشخص کردند. بنا شد از محل کار دکتر حبیبی، که آزمایش‌گاهی در جنب پمپ بنزین خیابان کالج بود، به‌عنوان دفتر کانون استفاده شود؛ نوری اسفندیاری مسئولیت اداره امور داخلی و برگزاری جلسه‌های نمایش فیلم و رهنما و غفاری نیز تصدی انتخاب و تهیه فیلم‌ها را به‌عهده گرفتند. معرفی فیلم‌ها و تدارک بولتن و برگزاری جلسه‌های پرسش و پاسخ نیز اغلب به‌عهده غفاری بود؛ اما مشکل اصلی انتخاب و تهیه فیلم‌های مناسب بود. جز انجمن فرهنگی ایران و فرانسه و واردکننده‌های خصوصی فیلم‌های تجاری منبع و امکان دیگری در اختیار نداشتند. «ما فیلم‌ها را از انجمن‌های فرهنگی و واردکنندگان فیلم می‌گرفتیم و نمایش می‌دادیم.» (غفاری، ۱۳۵۶، ۱۴) «کانون ملی فیلم»، که در زمان کوتاهی سرزبان‌ها افتاد، به تدریج توانست حدود یک‌صد تا یک‌صد و پنجاه عضو بگیرد و به پاتوقی فرهنگی بدل شود و این گام نخست

بود، در راهی که به هیچ‌رو هموار و سراسر است نبود. رهنما گفته است: «تمام رفقا، هرکسی به دیگری می‌گفت، و با صحبت کردن با هم‌دیگر خبردار می‌شدند؛ مثلاً صادق هدایت دوبار فرصت کرد و به آن‌جا آمد، و کم‌کم جمعیت زیاد شده بود.» (رهنما، آوریل ۲۰۱۰، نوار گفت‌وگو)

به‌عنوان گام جدی بعدی، از هفتم تا دوازدهم مرداد ۱۳۲۹، به ابتکار «کانون»، جشنواره‌ای از فیلم‌های انگلیسی در محل «انجمن فرهنگی بریتانیا» (خیابان هدایت) برگزار شد که جزوه‌ای با نام «سینما در انگلستان» به امضای «کانون ملی فیلم» در روزهای نمایش فیلم میان بینندگان توزیع می‌شد. سال بعد نیز به همت کانون جشنواره‌ای از فیلم‌های فرانسوی برگزار شد که سه فیلم را از لانگلو و باقی را از بخش فرهنگی سفارت فرانسه در ایران به امانت گرفته بودند. محل نمایش فیلم‌های اخیر «استودیو پارس فیلم» (در خیابان تخت جمشید) بود؛ استودیویی که در راه‌اندازی سینمای تجاری ایران نقش تعیین‌کننده‌ای داشت. دکتر اسماعیل کوشان، برادرش محمود و شریک‌شان سیامک یاسمی، اگرچه با در اختیار گذاشتن محل استودیو با «کانون» راه می‌آمدند، غفاری و دوستانش را از طعنه‌های خود بی‌نصیب نمی‌گذاشتند: «غفاری کاشکی چند تا فیلم حساسی می‌آوردی، این قدیمی‌ها چیه؟ این‌ها را ما هم ندیدیم.» (غفاری، ۱۹۹۹، ۲۸) طبعاً استقبال از این فیلم‌ها عمومی نبود و بیش از هرکس مشتاقان سینه‌چاک سینما، اهالی سینه‌کلوب، را به وجد می‌آورد.

غفاری از همان ابتدا به صرافت افتاد تا به توصیه لانگلو نیز عمل کند، و به جست‌وجوی آن بخش از فیلم‌های قدیمی تاریخ سینمای جهان پرداخت که احتمال می‌داد در انبار استودیوها و سالن‌های سینما محفوظ مانده باشند. او موفق شد تکه‌هایی از فیلم‌های نییلونگن‌ها (فریتس لانگ، ۱۹۲۴)، دزد دریایی سیاه‌پوش (آلبر بارکر، ۱۹۲۶)، سلطان جاز (جان مورای اندرسن، ۱۹۳۰) و نسخه چند فیلم دیگر را پیدا کند. پس از

کاوش‌ها و پرس‌وجوهای بی‌وقفه خود وقتی دریافت که بسیاری از فیلم‌های نمایش داده شده در ایران بر اثر سهل‌انگاری در آتش‌سوزی‌ها یا در انبارهای نمور و متروک از بین رفته‌اند در مقاله «صنعت سینما در ایران»، با امضای م. مبارک، به تشریح لزوم تأسیس کانون فیلم و فیلم‌خانه و توضیح وظایف و عمل‌کرد آن‌ها پرداخت. «بقالان سینمایی نمی‌دانند که حفظ فیلم برای مطالعه تاریخ سینما اهمیت بسیار دارد. آن‌ها نمی‌دانند که این‌گونه آثار را می‌توانند نزد کانون‌ها و فیلم‌خانه‌های مخصوصی (که یکی از آن‌ها خوش‌بختانه هفت ماه پیش در تهران تأسیس شده است) امانت گذارند تا ما هم مانند موزه‌ها و کتاب‌خانه‌های ممالک شرقی دیگر مجموعه‌های گران‌بهای گرد آوریم. از مجلس باید قانونی گذرانند و نابود ساختن فیلم‌ها را قلع‌و‌معقل نمود. دولت به جای این‌که به فکر ایجاد مرکز تولید و انحصار فیلم در ایران بیفتد بهتر است صنایع ملی و کانون‌های فیلم را تشویق کند.» (مبارک، مهر ۱۳۲۹، ۱۴)

غفاری همان قدر که از برگزاری جلسه‌های کانون به وجد می‌آمد از مشاهده اوضاع عمومی جامعه و تنگناهای اجتماعی و سیاسی و از قوانین دست‌وپاگیر دستگاه‌های دیوانی و اداری ملول و رنجیده‌خاطر می‌شد. او می‌دید که زندگی تاریک و آشفته توده مردم با آن‌چه از زندگی اجتماعی در اروپا تجربه کرده بود وجه شباهتی ندارد. بنابراین پُربی‌راه نبود اگر می‌دید که مردم، به‌ویژه جوان‌ترها، رسیدگی به نیازهای معیشتی و رفاه و آسایش خود را به تماشای فیلم‌های گم‌نام اروپایی ترجیح می‌دهند. «از دیدن مملکتی عقب‌افتاده دلم گرفت. همان‌جا فکر کردم نباید مملکت با این سیاست اداره شود. من در آن شرایط تنها نبودم. روشن‌فکران دیگر هم معتقد بودند که فلاکت مردم ناشی از سیاست‌های غلط است و مملکت باید تکانی بخورد. البته وقتی مملکت تکان هم خورد سیاست‌های اداره حکومت را نمی‌پسندیدم.» (غفاری، ۱۳۷۵، ۳۷)