در ایران ادبیات پلیسی نداریم

گفت‌وگویی منتشرنشده با **حسین مرتضاییان آبکنار**

پرویز جاهد

حسین مرتضاییان آبکنار را سال‌هاست می‌شناسم، از زمانی که با هم در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران همکلاس بودیم. من ادبیات نمایشی می‌خواندم و او طراحی صحنه. از همان زمان هم معلوم بود که بیشتر از طراحی صحنه به داستان‌نویسی علاقه دارد. وقتی اولین داستانش را که در کارگاه گلشیری نوشت (اگر اشتباه نکنم اسمش کنسرت تازهای ممنوعه بود) روی نیمکت دانشگاه برای من و چند نفر دیگر خواند، فهمیدم که به زودی با نویسندهٔ خلاق و متفاوتی روبه‌رو خواهیم بود. امروز حسین آبکنار نویسندهٔ مطرح و شناخته‌شده‌ای است که جوایز ادبی مهمی هم گرفته است. چند مجموعه‌داستان کوتاه خوب و یک داستان بلند درخشان دارد به نام «عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک» یا «از این قطار خون می‌چکه قربان» که چندی قبل به همت انتشارات لور در پاریس و به زبان فرانسه منتشر شد. حسین آبکنار برای زبان و فرم در داستان‌هایش خیلی اهمیت قائل است. او نویسنده‌ای است که داستان (چه ایرانی و چه خارجی) زیاد می‌خواند و فیلم هم زیاد می‌بیند و سینما به اندازهٔ ادبیات برایش جدی است. برای همین علاوه بر داستان‌نویسی، فیلمنامه هم می‌نویسد یا مشاور فیلمنامه‌نویسی برخی سینماگران بوده است. با حسین آبکنار که خود داستان‌نویس است و بخشی از داستان‌های خود را برای سینما نوشته و می‌نویسد، دربارهٔ مشکلات اقتباس سینمایی از داستان‌های معاصر فارسی، گفت‌وگویی کرده‌ام که می‌خوانید.

س: قبل از اینکه وارد بحث‌های تاریخی یا آسیب‌شناسانه دربارهٔ جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران بشویم، می‌خواهم نظرت را به عنوان یک نویسنده درباره تفاوت ماهوی زبان سینما و زبان داستان و ادبیات بدانم. این‌که بدانیم به طور کلی این دو رسانه یا هنر چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دارند تا با توجه به درک قابلیت‌های بیانی هر یک از آنها، بهتر بتوانیم دربارهٔ مسائل دیگر در این ارتباط حرف بزنیم.

ج: در وهلهٔ اول چیزی که به ذهن می‌رسد این است که اگر هر رسانه را به اجزاء کوچکش تقسیم کنیم، روشن است که ادبیات از کلمه یا جمله درست می‌شود، اما سینما از تصویر و پلان تشکیل می‌شود. این دو تا با هم خیلی تفاوت دارند. فیلسوفی هست که معتقد است زبان دوبعدی است، اما تصویر سه‌بعدی است. همان‌طور که ما در رؤیاهایمان با کلمه سروکار نداریم، بلکه با تصویر سروکار داریم. برای همین رؤیاهایمان سه‌بعدی است، اما آن‌چه مکتوب است دو بعدی است. دیگر این‌که اگر بخواهیم حرکت از یک کلمه به تصویر را نشان دهیم، یک کلمهٔ ساده، مثل «میز» خیلی سریع برای ما یک مابه‌ازا در ذهن ایجاد می‌کند. شما به راحتی با شنیدن کلمهٔ «میز»، تصویری از یک میز را در ذهن خود تجسم می‌کنید. بنا بر این یک کلمه به تصویر تبدیل می‌شود، اما میزی که در ذهن شما تصویر می‌شود با میزی که در ذهن من تصویر می‌شود فرق دارد. پس ما یک صفت‌هایی را بهش اضافه می‌کنیم. مثلاً «میز گرد»؛ و تمام میزهای مستطیل را کنار می‌گذاریم. حالا می‌گوییم «میز گرد فلزی». بنا بر این تمام میزهای چوبی کنار می‌رود و بعداً می‌گوییم «میز گرد فلزی به رنگ نقره‌ای». با صفاتی که به کلمه اضافه می‌کنیم، در واقع به تصویر واحد نزدیک می‌شویم. تا اینجا من و شما می‌توانیم در این مورد بین کلمهٔ «میز» و آن تصویری که مد نظر ماست اشتراکاتی پیدا کنیم، اما جلوتر که می‌رویم به یک سری کلمات می‌رسیم که پیدا کردن مابه‌ازای تصویری‌اش سخت می‌شود. مثلاً اگر بگوییم «محبت»، شما برای «محبت» مابه‌ازای تصویری مشخصی مثل میز ندارید. امکان دارد «محبت» شما را به تصویری برساند که یک کنش است؛ مثل مادری که دست به سر فرزندش می‌کشد یا او را بغل می‌کند یا آدمی که کسی را در آغوش می‌گیرد.

تا اینجا هنوز هم امکان اشتراک ذهنی وجود دارد. اما کلام گاهی به جایی می‌رسد که تبدیل به استعاره می‌شود. من مثالی می‌زنم از یکی از شعرهای فروغ که می‌گوید: «به ایوان می‌روم و انگشتانم را به پوست کشیدهٔ شب می‌کشم.» حال می‌بینیم که کدام یک از اجزاء این شعر کلمه هست و قابل تصویر شدن است. «به ایوان می‌روم» را می‌شود به شکل رفتن یک آدم به ایوان نشان داد. وقتی می‌گوید «انگشتانم را به پوست کشیدهٔ شب می‌کشم»، ما دیگر به راحتی نمی‌توانیم این‌ها را به تصویر تبدیل کنیم. اینجا دیگر یک برداشتی است که باید از استعاره انجام بگیرد که این برداشت مطمئناً در آدم‌های مختلف فرق می‌کند. این استعاره‌ها گاهی به جایی می‌رسد که اصلاً امکان برداشت از آنها وجود ندارد. اگر بخواهی تصویر اولیه‌ای را که از «کشیدن انگشتان به پوست شب» به ذهنت می‌رسد تصویر کنی، شاید تصویر خیلی دم‌دستی باشد و اصلاً جذاب نباشد، اما می‌توانی با تروکاژها و ترفندها و جلوه‌هایی که برای تصویر انتخاب می‌کنی، این استعاره را به اقتباس خودت در بیاوری. مطمئناً وقتی وارد استعاره می‌شویم، تصویرهایی که ایجاد می‌شود در اقتباس‌ها خیلی با هم متفاوت‌اند.

س: برداشتم از حرف‌هایت این است که روند اقتباس بیشتر یک کار خلاقه است و به خلاقیت یک سینماگر وابسته است و در این فرآیند بین تبدیل یک داستان یا تراژدی به سینما، اتفاق‌هایی می‌افتد که بیشتر ناشی از درک و شعور فیلمساز و پشتوانه‌ی ادبی، هنری، اجتماعی و فلسفی اوست که به شدت در این کار دخالت می‌کند. با در نظر گرفتن این ویژگی آیا می‌توان اصولی را بنا نهاد که در تمام اقتباس‌ها به عنوان اصول و معیارهای غالب قطعی و مسلم در نظر گرفته شود؟

ج: به نظر من اقتباس تام و تمام غیرممکن است. یعنی امکان ندارد حتی یک کلمه را تام و تمام به تصویر بکشید. نهایتاً شما برداشت خود را خواهید داشت، اما در همین سه مرحله‌ای که من گفتم شما در مرحلهٔ اول و دوم خیلی دچار مشکل نمی‌شوید. اقتباس شما می‌تواند خیلی نزدیک باشد به آن چیزی که کلمه می‌خواهد برساند یا مدنظر نویسنده بوده؛ یعنی «میز» با کمی تفاوت قابل تصویر شدن است یا همین‌طور صفتی که می‌خواهد به تصویر کشیده شود، اما در مرحلهٔ سوم که بحث استعاره مطرح است، آنجا دیگر کاملاً جنبه‌ی شخصی پیدا می‌کند و در واقع هر فیلمسازی برداشت شخصی خود را از آن جمله‌ی استعاری ارائه می‌کند.

من مثالی در این باره می‌زنم. شما دیوان حافظ را باز می‌کنید که با مینیاتورهای قدیمی تزئین‌شده است و یک تصویری دارد که مربوط به شعر «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» هست و دقیقاً یک فرشته را کشیده‌اند که دارد در میخانه را می‌زند. در حالی‌که آن شعر، یک شعر استعاری است و آن مینیاتوریست و نقاش در واقع اقتباس ساده و عامیانه و سطحی خود را از آن شعر ارائه کرده و مابه‌ازا و برداشت عین به عین کرده است.

س: یعنی تصویرساز در واقع رفته به سراغ دم‌دست‌ترین معادل تصویری برای آن شعر.

ج: ساده‌ترین و دم‌دست‌ترین.

س: آلبرتو موراویا معتقد است که اصولاً وفاداری سینما به ادبیات غیرممکن است، چون به اعتقاد او سینما نمی‌تواند تمام دستاوردهای شاعرانه و زیبایی‌شناسانهٔ یک اثر ادبی را به فیلم برگرداند. به نظر تو آیا اقتباس وفادارانه اصلاً در سینما ممکن است؟ و اگر قرار باشد فیلمسازی بیاید و وفادار باشد به یک متن ادبی مثل داستان یا رمان، در واقع چه مسایلی را باید رعایت کند و به چه الزاماتی باید پایبند باشد؟

ج: به نظر من هم این طور است که اقتباس تام و تمام از یک اثر ادبی غیرممکن است. البته خیلی به خود اثر بستگی دارد. ما نمی‌توانیم وقتی از اثر حرف می‌زنیم همه را در یک دسته بگنجانیم. آثار ادبی چند دسته‌اند. برخی از آثار ادبی به راحتی قابل‌تصویرشدن‌اند. به راحتی می‌توان از آنها اقتباس کرد. به خاطر این‌که دارای یک سری ویژگی‌هایی هستند. مثلاً قصه و پلات در آنها قوی است. شخصیت مهم است در قصه و چیزهای دیگر. این‌ها که گفتم از آن شاعرانگی که شما گفتید فاصله می‌گیرد. تا اینجا اقتباس ممکن‌تر است تا زمانی که با یک اثر ادبی روبه‌رو هستیم که شاعرانگی دارد. این شاعرانگی، مرزی است که اقتباس را مشکل می‌کند و برداشت‌های شخصی کارگردان را به میان می‌کشد.

اما نکته‌ای را در مورد اقتباس بگویم و آن این است که هر اثر ادبی که قرار است ارزش اقتباس بشود دارای ویژگی‌هایی است که از مجموع این ویژگی‌ها، یکی از ویژگی‌ها مهم‌تر و عمده‌تر است. اگر کارگردان به عنوان کسی که دارد اقتباس می‌کند آن ویژگی اثر را کشف کند به نظر من به ذهن نویسنده نزدیک‌تر شده و کارش به روح اثر نزدیک‌تر است.

گاهی اقتباس‌های ناموفق از اینجا می‌آید که آن ویژگی اصلی اثر کشف نشده. حالا آن ویژگی هر چیزی می‌تواند باشد. امکان دارد که یک قصه‌ای، پلات‌اش خیلی مهم باشد. بنا بر این شما باید به آن پلات وفادار بمانید. شما نمی‌توانید آن را تغییر بدهید. امکان دارد قصه‌ای فضاسازی در آن مهم باشد و اگر شما فضاسازی را نادیده بگیرید، در واقع اقتباس خوبی نکرده‌اید. باید دید هر اثری کدامیک از این وجوه درش عمده‌تر است و این آن درک متنی است که کارگردان باید داشته باشد و بهش برسد. اگر این درک متن وجود داشته باشد، به نظر من اقتباسی که صورت می‌گیرد، در واقع دِین خود را به اثر ادا کرده است. نکتهٔ بعدی هم که می‌خواهم بگویم این است که خیلی بحث می‌شود بر سر این موضوع که آیا یک اقتباس سینمایی که از یک کار ادبی شده، موفق بوده یا ناموفق.

اعتراض‌ها هم معمولاً در مورد کارهای اقتباسی زیاد است. اما یک نکته را به عنوان یک نویسنده باید بگویم؛ حتی اگر کارگردان آن چیزی را که واقعاً مدنظر نویسنده است و او توقع دارد که به تمامی به تصویر کشیده شود، تصویر کند، مطمئناً خود آن نویسنده هم راضی نخواهد بود. به خاطر این‌که قرار نیست یک اثر به‌تمامی به تصویر کشیده شود. به هر حال در اقتباس یک نظر دیگری قرار است بیاید و چیزی را بهش اضافه کند و در تبدیل آن متن به تصویر از بعضی لحاظ آن متن را بالاتر ببرد. خیلی از نویسنده‌ها که از اقتباسی که از متن‌شان صورت گرفته، ناراضی‌اند، اگر به آن شکلی که آنها می‌خواهند از کارشان اقتباس شود، معمولاً کار خوبی از آب درنمی‌آید. این عدم وفاداری فیلمساز به متن، اذیت‌شان می‌کند، ولی اگر متن آنها عین به عین تصویر می‌شد، به نظر من شاید اثر سینمایی‌ای که تولید می‌شد، دارای ارزش بالایی نمی‌بود.

س: یعنی اقتباس دقیق و موبه‌مو از یک رمان چیزی بیشتر از یک فتورمان نخواهد بود.

ج: دقیقاً. در عین حال اگر توقع نویسنده‌ها را مرور کنیم می‌بینیم که توقع آنها دقیقاً همین فتورمان است. چون وقتی می‌گویند وفاداری، منظورشان این است که کارگردان دست توی هیچ‌کدام از این عناصر نبرد.

س: یعنی یک درک ناقص و یک سوءبرداشت از مسئله‌ی اقتباس وجود دارد در سینما و ادبیات ایران.

ج: درست است. چون اقتباس را برداشت عین‌به‌عین خود داستان می‌دانند، در حالی که اقتباس می‌تواند جور دیگری عمل کند. به همین دلیل است که در سینمای دنیا اقتباس‌های متعددی از یک رمان صورت می‌گیرد.

اگر قرار بود که اقتباس، الگو و راه‌حل‌های مشخص و مطلق داشته باشد، باید فقط یک بار هملت ساخته می‌شد نه ده‌ها بار که در این ده‌ها بار، هر بار با بار قبلی متفاوت شده و اتفاقاً به یکی از ویژگی‌های عمدهٔ متن توجه کرده و آن را برجسته کرده و اقتباس شخصی آن کارگردان شده. اقتباس کوزینتسف با اقتباس لارنس اولیویه از هملت خیلی متفاوت است. هر دو با یک متن سر و کار دارند، با این حال هر دو اقتباس قابل‌دیدن و جذابند. هر کدام از یک زاویه‌ای به روح اثر وفادار است.

س: به نظر می‌رسد که در تئاتر این مسئله پذیرفته‌شده‌تر است. یعنی در تئاتر، غالباً انتظارات نویسنده (نمایشنامه نویس) معقول‌تر است. او انتظار ندارد که یک اجرای مطلق و بی‌نقص از نوشتهٔ او صورت بگیرد، بلکه انتظارش این است که کارگردان‌های متفاوتی با رویکردهای مختلف به سراغ متن او بیایند و تأویل و تفسیر خود را از متن او ارائه دهند. صدها اجرا از کارهای بکت، آرابال، ادوارد آلبی، چخوف و دیگران در جهان انجام می‌گیرد، اما در دنیای سینما این‌طور نیست. یک نوع مطلق‌نگری در مورد داستان و رمان وجود دارد. وقتی رمانی مورد اقتباس قرار گرفت، دیگر به‌ندرت کسی به سراغ آن متن می‌رود. به خصوص اگر نویسنده از نتیجهٔ اقتباس راضی باشد، دیگر پروندهٔ آن رمان و اثر ادبی بسته شده و راه برای اقتباس‌های بعدی باز نیست، در حالی که در تئاتر این راه باز است. چرا؟

ج: دو دلیل دارد. یکی اینکه اولاً کسی که نمایشنامه‌ای را می‌نویسد برای اجرا می‌نویسد. اما متن ادبی یعنی رمان را هیچ‌کس برای سینما نمی‌نویسد. چون در غیراین‌صورت می‌نشست و فیلمنامه‌اش را می‌نوشت. دوم اینکه وقتی با نمایشنامه‌ای روبه‌رو هستید، در آن می‌بینید که نویسنده راه‌های اجرای آن نمایشنامه را هم توضیح داده است. یعنی نمایشنامه با توضیح صحنه شروع می‌شود که صحنه مثلاً اتاق کوچکی است که سمت راست آن این است، سمت چپ این است.

س: در واقع نمایشنامه متنی دراماتیک است که همه چیز در آن به زبان عینی بیان شده و از ذهنی‌گرایی کاملاً به دور است. یعنی آن عینیتی که برای تئاتر و احتمالاً سینما لازم است در متن نمایش وجود دارد.

ج: بله و در عین حال از اول بنا بر این گذاشته شده که از این متن، اجرا و اقتباس‌های متعددی وجود داشته باشد، در حالی که اثر ادبی برای خواندن نوشته شده نه برای تصویر شدن و برای اینکه به تصویر کشیده شود باید ورسیون تصویری از آن نوشته شود؛ یعنی فیلمنامه.

س: حالا تا چه حد ارتباط یک نویسنده و فیلمنامه‌نویس یا کارگردانی که قرار است فیلمنامه را بنویسد، کمک می‌کند که اقتباس درستی از یک متن (نوشتهٔ همان نویسنده) صورت گیرد؟

ج: امکان دارد از این الگو استفاده کنیم جواب خوب بگیریم و امکان هم دارد که نگیریم. امکان دارد یک نویسنده و کارگردانی با همدیگر بحث کنند و با هم توافق کنند، اما نتیجهٔ همکاری‌شان کار خوبی نباشد، اما امکان دارد که از هم فاصله داشته باشند و کارگردان به تنهایی این کار را کرده باشد و نتیجهٔ خوبی از کار در بیاید. واقعاً نمی‌توان نظر مطلقی داد. اما نکته‌ای در اشتراک بین کارگردان و نویسنده باید وجود داشته باشد و آن هم این است که کارگردان باید به سراغ متنی برود که خودش با آن ارتباط برقرار کرده. نمی‌توان ذهن کلاسیکی داشت و بعد به سراغ یک اثر پست‌مدرن رفت. انتخاب خود اثر خیلی مهم است. مورد بعدی این است که برداشتی که یک فیلمساز از متن می‌کند اگر با متن عجین باشد و آن را دوست داشته باشد، اتفاقاً در تعاملی که با نویسنده پیدا می‌کند، به نظر من موفق‌تر است، اما اگر از متن فاصله داشته باشد و آن را خوب درک نکند اصلاً این اشتراک به وجود نمی‌آید و تبدیل به بحث و جدل بین نویسنده و کارگردان خواهد شد. در تاریخ سینمای ایران دیده‌ایم چه جاروجنجال‌هایی بعضی از اقتباس‌ها ایجاد کرده، به خاطر اینکه شاید اثر خوب انتخاب نشده یا این توافق و تعامل صورت نگرفته و به خاطر اینکه وجه اشتراک نویسنده و کارگردان خیلی زیاد نبوده.

س: یعنی از هم خیلی دور بودند.

ج: یعنی دو تا ذهنیت متفاوت، دو برداشت متفاوت، دو دنیای متفاوت. برای مخاطب جالب بود که افخمی که داستان گاوخونی (نوشتهٔ جعفر مدرس صادقی) را تبدیل به فیلم کرده، به نظر می‌آمد که تعامل خوبی با نویسنده این داستان داشته؛ یعنی درک متقابل داشتند. کاری اصلاً به نتیجه و دستاوردش ندارم، اما این تعامل صورت گرفته. ولی در تاریخ سینمای ایران، این تعامل نه‌تنها وجود نداشته بلکه اقتباس باعث دلخوری شده.

س: اما در دوره‌هایی از تاریخ سینمای ایران ما رابطهٔ درستی مثلاً بین داریوش مهرجویی به عنوان کارگردان و غلامحسین ساعدی به عنوان نویسنده یا بین بهمن فرمان‌آرا و هوشنگ گلشیری می‌بینیم که منجر به تولید برخی آثار قابل توجه در سینمای ایران می‌شود. چه عواملی باعث می‌شود که این رابطه به وجود بیاید؟

ج: دورهٔ ادبی دههٔ چهل و پنجاه، خیلی متفاوت با الآن است. به نظر من یک سری شرایط اجتماعی و سیاسی و اقتصادی در آن دخیل بوده که یک سری آثار متفاوت شکل گرفته در آن دوره؛ و سینما هم‌پای آن داشت جلو می‌رفت. سینما و ادبیات آن دوره خیلی به هم کمک کردند و آثار ادبی تعدادشان محدود و مشخص بود و برجسته بود و ارزش ادبی این کارها را کارگردانی که به سراغشان می‌رفت درک می‌کرد. الآن در دوره‌ای هستیم که اولاً با انبوهی

از آثار روبه‌رو هستیم که این انتخاب را کمی سخت کرده. ضمناً شرایط اقتصادی سیاسی تغییر کرده و باعث شده که فیلمسازها ناچار به سراغ یک سری متن‌های خاص بروند.

اینکه می‌گویم شرایط اقتصادی، فرض کن اگر می‌خواهی برداشت سینمایی از یک متنی داشته باشی که تاریخی باشد و خیلی هم دور نرود و بخواهد مثلا سال ۳۲ را بازسازی کند، تقریباً می‌شود گفت در سینمای ایران غیرممکن است. چون هزینه‌ها بالاست و این‌قدر محدودیت‌های تولیدی داریم که کارگردان صرف‌نظر می‌کند از این قضیه. در عین حال گیشه خیلی مهم می‌شود.

در دورهٔ گذشته در کنار فیلم‌هایی که گیشه داشتند، فیلم‌های روشنفکرانه ساخته می‌شد. الآن خیلی از کارگردان‌ها جرئت نمی‌کنند با پول خودشان یا پول تهیه‌کننده به سراغ متنی بروند و فیلمی را بسازند که جوابگوی این همه هزینه نباشد.

س: موافقم. چون این اتفاق در مورد فیلم گاوخونی افتاد. چون کار تهیه‌کننده‌ای که حاضر شد در مورد تبدیل رمانی که قابلیت‌های چندانی از نظر دراماتیک بودن و سینمایی بودن نداشت و بسیار درون‌گرایانه و تا حدی ذهنی بود، سرمایه‌گذاری کند، واقعاًیک ریسک بود. چون نتیجه‌ی آن عدم استقبال تماشاگر و عدم موفقیت در گیشه بود. به نظر تو با توجه به تجربهٔ فیلم گاوخونی، آیا تهیه‌کنندگان سینمای ما این جسارت و ریسک‌پذیری را دارند که بیایند در مورد اقتباس از رمان‌ها و داستان‌های معاصر سرمایه‌گذاری کنند و پیامدهای آن را هم بپذیرند؟

ج: به نظر من این جسارت هنوز موجود نیست، اما یک نکتهٔ خیلی مهم اینجاست و آن این است که یک اقتباس سینمایی از روی یک اثر ادبی، ارزش فرهنگی دارد. ما باید از نظر فرهنگی به این مرحله برسیم که دوست داشته باشیم و بخواهیم آثار ادبی‌مان را تبدیل به فیلم کنیم. حتی اگر از نظر گیشه ناموفق باشد. این فرهنگ‌سازی اتفاق نیفتاده. ما نباید مثلاً از شازده احتجاب یک اقتباس داشته باشیم؛ بلکه باید چند تا اقتباس داشته باشیم. ما نباید تعداد انگشت‌شمار اقتباس سینمایی از آثار ادبی داشته باشیم. باید تا حالا صدها فیلم از روی آثار ادبی، ساخته می‌شد. ما این فرهنگ‌سازی را متأسفانه نداریم. یعنی آن بحث اقتصادی تأثیرش را گذاشته و فرهنگ ما به نوعی در این زمینه عقب مانده است. ما باید از لحاظ فرهنگی این را جا بیندازیم که اگر کارگردان و تهیه‌کننده‌ای این جسارت را به خرج بدهد و این هزینه را بکند که یکی از متن‌های ادبی ما را تبدیل به فیلم کند، کار فرهنگی با ارزشی است، حتی اگر گیشه نداشته باشد.

س: در دوره‌ای از تاریخ سینمای ایران، ما شاهد تبدیل برخی از آثار ادبی مشهور به سینما هستیم و فیلم هایی مثل گاو، تنگسیر، خاک، داش آکل، آرامش درحضور دیگران و غیره ساخته می شود. در آن زمان تلویزیون و یا برخی تهیه‌کنندگان خصوصی جسوری بودند که با استفاده از فضای موجود، امکان ساختن این فیلم‌ها را فراهم می‌کردند. آیا فضای فرهنگی امروز، این اجازه را می‌دهد که آثاری مثل شازده احتجاب، دایرهٔ مینا، ملکوت، آرامش در حضور دیگران یا حتی فیلمی مثل گاو ساخته بشود، با تمام ارادتی که دستگاه فرهنگی فعلی نسبت به این فیلم دارد؟

ج: به نظر من نه. به نظر من بسترش اصلاً مهیا نیست، چرایش را باید یک جامعه‌شناس تحلیل کند. یعنی به این ضرورت فرهنگی نرسیده‌ایم. شاید اگر تهیه‌کننده‌ای شرایط مالی مناسبی هم داشته باشد، اصلاً به صرافت این قضیه نیفتد.

س: به نظر من علاوه بر مشکلات مالی، ممیزی و سانسور هم مانع بسیار مهمی در این زمینه است. نیست؟

ج: من مسئلهٔ سانسور را کم‌تأثیر نمی‌بینم. مطمئناً اگر الآن ما بخواهیم دوباره شازده احتجاب را بسازیم، خیلی از قسمت‌های آن را نمی‌توانیم بسازیم. یا اگر به سراغ فیلم گاو بریم، بخش‌هایی را نمی‌توانیم بسازیم. حتی قصهٔ ساعدی به خاطر اینکه اسم کاراکتر، اسلام است اجازهٔ تجدید چاپ نگرفته. چون اسلام شخصیت چندان مثبتی در قصه نیست.

س: یا حتی اسم خود ساعدی که نسبت به آن حساسیت وجود دارد یا اسم خیلی از نویسندگان دیگر.

ج: من منکر سانسور نیستم و واقعاً هم آسیب می‌زند به ادبیات وسینمای ما. به نظر من سانسور فقط یک عامل است. می‌توان به توانایی‌های سینمای ایران هم اشاره کرد. به نظر من سینمای ایران توانایی زیادی ندارد. چرا؟ به خاطر اینکه، ما اصلاً خودبه‌خود سراغ یک سری از متن‌ها نمی‌توانیم برویم. به همین دلیل است که فیلم‌های کم‌خرج از نوع فیلم‌های کیارستمی رونق می‌گیرد. به خاطر اینکه ما اصلاً نمی‌توانیم سراغ متن‌های ادبی‌ای که پرهزینه باشند و بحث تاریخی داشته باشند که فیلمساز ناچار باشد فضای قدیم را بسازد برویم. شما اگر بخواهید دوباره فیلم گاو را بسازید باید پروداکشن قوی داشته باشید که آن را دوباره بسازید.

در آن دوره، شاید هم زمانی متن با زمان ساخت فیلم باعث می‌شد که هزینه‌های فیلم به حداقل برسد. در عین حال ما نمی‌توانیم سراغ فیلم‌های تاریخی یا علمی تخیلی برویم. سینمای ما از نظر ساخت تروکاژ ضعیف است. اگر در سینمای ایران مثلاً بخواهند تایتانیک ساخته شود، علاوه بر مشکلات ممیزی، ما حتی خود آن کشتی را هم باید حذف کنیم چون نمی‌توانیم آن را بسازیم.

س: این درست است که قابلیت‌های فنی سینمای ایران این اجازه را به فیلمساز نمی‌دهد که به سراغ برخی از متون تاریخی یا برخی ژانرها مثل ژانر علمی تخیلی برود، چون تولید آنها بسیار سخت است. اما در مورد آثار معاصر چه‌طور که دربارهٔ زندگی امروز و با نگاهی رئالیستی نوشته می‌شوند؟ آیا اصلاً ما ادبیاتی داریم که زندگی معاصر امروز در آن با همهٔ تنش‌ها و جلوه‌های متنوعش جریان داشته و قابلیت تبدیل به سینما را داشته باشد؟

ج: من اینجا اشکال را از کارگردان‌ها برمی‌گردانم به نویسندگان. خیلی از آن‌ها متأسفانه این قابلیت را ندارند. ما متونی داریم که از لحاظ قصه‌پردازی و طرح و پلات ضعیفند و بسیار محدود اجرا شده‌اند. برای همین اگر قرار باشد که به سینما تبدیل بشود چیزی از آن باقی نمی‌ماند. خیلی از متن‌های ما لفاظی است، متن‌های زبان‌آورانه است. شروع کردند با زبان کار کردن که قابل تبدیل به تصویر و سینما نیست. این خودش یک مانع بزرگ است. اگر شما خلاصهٔ قصهٔ این داستان‌ها را درآورید، فارغ از کارهای زبانی که در آن صورت گرفته، از نظر قصه چیزی از تویش در نمی‌آید؛ یا قصه، قصهٔ بسیار ساده‌ای است و در آن لفاظی‌ها گم شده یا پنهان شده. خوب این به ایراد متن برمی‌گردد. کمتر متنی را می‌خوانیم که شخصیت‌های به یادماندنی داشته باشد. کمتر متنی را می‌خوانیم که پلات محکم و پیچیده‌ای داشته باشد. شما می‌دانید یکی از بیشترین متونی که در سینمای جهان مورد اقتباس قرار می‌گیرند، متون پلیسی است. ما اصلاً متن پلیسی در ادبیات ایران نداریم. در کل تاریخ ادبیات‌مان، ما ادبیات پلیسی نداریم. ما اصلاً رمان پلیسی، داستان کوتاه پلیسی نداریم. یک داستان داریم از غ-داوود که آن هم طنز پلیسی است و داستان پلیس را هجو کرده. ما اگر متن پلیسی داشتیم یک کارگردانی حتماً به سراغش می‌رفت.

س: و این در حالی است که فضای جامعهٔ ما، خصوصاً شهرهای بزرگ مثل تهران پر از قتل و جنایت است و صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها پر است از اخبار مربوط به آدمکشی، آدم‌دزدی، قتل‌های ناموسی، سرقت‌های مسلحانه و... به نظر شما چرا این حوادث که در عین حال بسیار پرهیجان و دراماتیک است، دستمایهٔ نویسندگان ما قرار نمی‌گیرد و خیلی کم در آثارشان بازتاب دارد. در این صورت ما می‌توانستیم ژانر تریلر جنایی قدرتمندی داشته باشیم.

ج: این هم باز بحث‌اش فرهنگی است. در واقع ادبیات پلیسی در غرب سابقهٔ صد ساله دارد. متون آن‌ها بر اساس وجود کارآگاه خصوصی شکل گرفته که در ایران وجود ندارد. متون ما بر اساس نیروی انتظامی شکل گرفته و نمی‌توانیم کارآگاهی را وارد قصه کنیم، چون جزو فرهنگ ما نیست. از طرف دیگر فرهنگ ما فرهنگ پوشاندن، مخفی کردن و افشا نکردن است. در حالی که فرهنگ غرب فرهنگ عریان کردن، سند ارائه کردن و تحقیق و جست‌وجوست و نتیجه‌اش این است که کارآگاهش می‌تواند به هر جا سر بزند و تمام انگیزه‌ها و دلایل و ارتباط‌ها را پیدا کند.

س: ضمن این که می‌تواند آدم بد یا منفی و فاسدی باشد. حتماً نباید آدم مثبت یا قهرمان باشد. در حالی‌که در فیلم‌های به اصطلاح پلیسی ما، پلیس، حتماً باید آدم مثبتی باشد و هیچ خطایی از او سر نزند.

ج: اما در همین اخبار حوادثی که می‌گویی، اگر بخواهی در مورد این حوادث تحقیق کنی به تو اجازه داده نمی‌شود. اگر بخواهی صرفاً به عنوان آدمی که کنجکاو است ته‌وتوی قضیه را در بیاوری، مطمئن باش که نودونه درصد اطلاعات به تو نمی‌رسد. گاهی قتل‌ها ناموسی بوده. گاهی قتلی اتفاق افتاده که ریشه در خیانت دارد. این‌ها اصلاً در فرهنگ ما قابل‌عریان‌شدن نیست؛ قابل گفتن نیست. نه از جانب قاتل نه از جانب خانوادهٔ مقتول. هیچ‌کدام نمی‌توانند با صراحت این قضیه را عنوان کنند. یا اگر هم عنوان بشود جامعه از نظر فرهنگی امکانِ پذیرش‌اش را ندارد. این باعث می‌شود که کارآگاه ما دستش بسته می‌شود. حتی اگر کارآگاه تخیلی را هم وارد فضای عجیب و غریب این حوادث در تهران بکنیم، دستش کاملاً بسته است. چون نمی‌تواند اطلاعات را جمع‌آوری کند. چون هر جا وارد شود او را پس می‌زنند. در واقع کارآگاهی می‌شود بدون سرنخ، بدون شواهد، بدون نتیجه‌گیری و راه به جایی نمی‌برد.

س: برخی از نویسندگان ما معتقدند که سینماگران، اصلاً توجهی به ادبیات ندارند. این نیست که هیچ اثر خوبی برای سینما وجود ندارد. حتماً در میان قصه‌های ایرانی، هست قصه‌هایی که از نظر داستان‌پردازی، روایت و شخصیت‌پردازی برای سینما جالب باشد، اما سینماگران ما به این آثار بی‌اعتنا هستند. آیا این حرف واقعیت دارد؟

ج: من این بی‌اعتنایی را اولاً دوطرفه می‌بینم. یعنی ما نویسندگانی داریم که با رسانهٔ سینما بیگانه‌اند، با تئاتر بیگانه‌اند، با موسیقی بیگانه‌اند، فکر می‌کنند که اگر نویسنده فقط به نوشتن بپردازد کافی است. این ضعف بزرگی است. از آن طرف کارگردان‌های ما نیز با متن بیگانه‌اند. تسلط ندارند به ادبیات. هر متنی چند ویژگی مهم دارد که کارگردان باید با درک متن آن ویژگی را دریابد و اقتباس درستی از آن متن بکند، ولی این صورت نمی‌گیرد.

من یک مثالی می‌زنم. به نظر من این خیلی به متون ما برنمی‌گردد. فرض را بر این بگذاریم که در ایران اثر ادبی قابل‌اقتباس وجود ندارد. من می‌گویم چرا کارگردان‌های ما سراغ متون غربی نمی‌روند. چرا هیچ کارگردانی مکبث نمی‌سازد؟ هملت نمی‌سازد؟ چرا کوروساوا این کار را می‌کند؟ می‌آید آثار شکسپیر را برای فرهنگ ژاپنی آداپته می‌کند و برداشتی بسیار اسطوره‌ای و محکم و به یادماندنی به جا می‌گذارد؟ درک متن خیلی مهم است. هر هنری وابسته به

درک متن است. شما اگر می‌خواهید کارگردان باشید باید کتاب خوانده باشید، شما اگر آهنگسازید، یا نقاش‌اید باید کتاب خوانده باشید، اما برعکس‌اش شاید صادق نباشد، شما اگر قرار باشد که نویسنده باشید، شاید اگر به موسیقی و سینما نپردازید مهم نباشد اما برعکس‌اش خیلی مهم است. یعنی تمام هنرها، زیربنایش می‌تواند به کلام برگردد، به ادبیات برگردد. جهان بدون سینما امکان‌پذیر است، ولی بدون ادبیات شاید غیرممکن و سخت باشد.

س: البته من با این حرف موافق نیستم چرا که اهمیت سینما امروز کمتر از ادبیات نیست، ولی خوب به هر حال قدمت ادبیات خیلی بیشتر از سینماست.

ج: قبول دارم. شاید در این حرف من کمی اغراق باشد. این را برای این گفتم که کارگردان‌ها کمی بیشتر به متن توجه کنند. اما امروز همچنان پس از هزاران سال به متن رجوع می‌کنیم؛ با اینکه رسانه‌های متفاوت‌تر و مدرن‌تر به وجود آمده‌اند، اما متن ویژگی‌ای دارد که همچنان در ما اثر متفاوت می‌گذارد. من این ویژگی را می‌توانم با کلمه مثال بزنم. وقتی ما کلمهٔ «لذت» و کلمهٔ «عشق» را به کار می‌بریم، خود این کلمات بار دارند. دارای بار خیلی سنگینی هستند. این‌ها اگر بخواهند به تصویر تبدیل شوند، جذابیت‌های دیگری خواهند داشت. اما جالب است که خود کلمهٔ «لذت» و کلمهٔ «عشق» و کلماتی از این دست این‌قدر بار قوی‌ای دارند که شما با به کار بردن آن‌ها دارید قدرت کلام را به مخاطب منتقل می‌کنید. رسانه‌های دیگر باید متوجه این قدرت کلمه باشند.

س: رابطهٔ بین نویسندگان و سینماگران در دوره‌ای که حرفش را زدیم رابطه‌ی بسیار عمیق و نزدیکی بود. اما پس از انقلاب این رابطه کم‌رنگ شده است یا حتی می‌توان گفت وجود ندارد. یعنی جامعهٔ سینمایی خود را از جامعهٔ ادبی جدا کرده. یعنی نویسندگان، کانون‌ها و مجامع خود را دارند، فیلمسازان انجمن‌های خود را دارند هر کدام جوایز خود را می‌دهند و هر کدام از دیگری تفکیک شده‌اند. اما در دوره‌ای این طور نبوده و تعامل بیشتری بین جامعهٔ سینمایی و جامعهٔ ادبی بود. در مجموع می‌توانم بگویم که فضای روشنفکری ما منحصر به ادبیات یا تعدادی سینماگر خاص نبود، اما به نظر می‌رسد که امروز سینماگران ما سعی می‌کنند خود را از جامعهٔ ادبی که به نظر آن‌ها جامعه‌ای مطرود و تا حدی خطرناک است، دور نگه دارند.

ج: این تصور هست ولی شاید همه جای دنیا همین‌طور است. آیا مگر در هالیوود همهٔ فیلم‌ها اقتباس شده است یا براساس متون ادبی است؟ از هزار تا فیلمی که در هالیوود ساخته می‌شود مگر چند تا اقتباس است؟ همان نسبت را اینجا در نظر بگیرید. اگر هفتاد تا فیلم در سال ساخته شود و یک فیلم اقتباسی باشد، نسبت می‌شود یک به هفتاد که با آن نسبت برابری می‌کند. این فاصله‌هایی است که بین بخش نخبه و عام وجود داشته.

اما من بی‌توجهی به ادبیات را در دورهٔ معاصر کاملاً می‌بینم و ما خیلی لطمه خورده‌ایم. سینما بعد از انقلاب راه خود را با فیلم‌های کم‌هزینه ادامه داد اما ادبیات در ده پانزده سال گذشته، دچار یک وقفه شده. کتاب چاپ نمی‌شد اما فیلم ساخته می‌شد. کتاب در بن‌بستی گیر کرده بود. در دههٔ شصت کتابی چاپ نمی‌شد. امکان چاپش نبود. کتابی را که می‌خواستم در دههٔ شصت دربیاورم، امکانش نبود و گذاشتم سال ۷۸ چاپش کردم. در واقع وقفه‌ای حداقل ده ساله بود که جان ادبیات را گرفت، ولی سینما به راه خود ادامه می‌داد. من به یکی از متون دورهٔ مشروطه رجوع کردم که نویسنده در مقدمهٔ آن نوشته وااسفا از مملکتی با این جمعیت که تیراژ کتابش ۱۰۰۰ تا باشد، در حالی که این کتاب مربوط به ۱۳۰۵ است. یعنی در ۸۰ سال پیش، تیراژ کتاب هزار تا بوده و الآن که در سال ۱۳۸۵ هستیم، تیراژ کتاب در همان حد یا کمی بیشتر است.

س: به عنوان یک نویسنده، اگر فیلمسازی به سراغت بیاید و بخواهد یکی از داستان‌های تو را فیلم کند، چه انتظاراتی از او داری و چه شرایطی برای این کار قائلی؟

ج: قبل از هر چیز برای من جذاب است که برداشت متفاوت یک کارگردان را از اثر خودم ببینم تا اینکه به او موبه‌مو بگویم چه کار کند بهتر است. چون مطمئناً درک تصویر او باید بیشتر از من باشد.
هر کارگردانی باید برداشت‌اش از متن، برداشت قوی‌ای باشد یعنی باید متوجه روح اثر من باشد، یعنی اگر روح اثر را درنیابد یا اشتباه برداشت کند، آن اثر از دست می‌رود. مثلاً ممکن است از داستان عطر فرانسوی من یک فیلم اروتیک بسازند، در حالی که بحث من در این داستان تمنّاست و تمنّا خیلی متفاوت خواهد بود با برداشت‌های دیگر از این متن.

س: آیا انتظارت این است که هنگام نوشتن فیلمنامه در کنار فیلمساز باشی یا وقتی حقوق اثرت را واگذار کردی خودت را کنار می کشی؟

ج: کارگردان می‌تواند با مشورت نویسنده تا جایی پیش برود، اما در نهایت اقتباس، اقتباس کارگردان است. معمولاً ما یعنی نویسندگان دوست داریم که خودمان در تبدیل متن به تصویر نقش داشته باشیم. البته امیدوارم خیلی برای کارگردان مخل نباشیم. اما نکتهٔ مهم این است که من اگر احساس کنم که این اقتباس که از متن من می‌خواهد بشود اولی و آخری است، خوب خیلی اضطراب دارم. اما اگر احساس کنم که نه، فرهنگش جا افتاده و بعدها قرار است کس دیگری بیاید اقتباس دیگری بکند از همین اثر و دستاورد دیگری داشته باشد دست و دلم برای در اختیار گذاشتن متن نمی‌لرزد.

س: به نظرت کدام یک از اقتباس‌هایی که تاکنون در سینمای ایران صورت گرفته، موفق‌تر و نزدیک‌تر به متن‌هایی بوده که از روی آنها ساخته شده‌اند؟

ج: من فقط می‌توانم بگویم فیلم گاو بهترین اقتباسی است که تا الآن در ایران صورت گرفته است.

این مصاحبه به تازگی در کتابِ «گفتگوهایی پیرامونِ اقتباس ادبی در سینمای ایران» توسط نشر ایجاز، سال ۱۴۰۱، چاپ شده است.