چرا سینما به اقتباس ادبی روی می‌آورد؟

پنجاه و سومین نشست نقد آثار تخیلی کودک و نوجوان

اشاره:

پنجاه و سومین نشست نقد آثار تخیلی، با عنوان «تعامل ادبیات کودک و سینما»، با حضور منوچهر اکبرلو و عباس جهانگیریان، یک شنبه ۸۴/۲/۴ برگزار شد.

مهدی کاموس: با نام خدا و سلام نشست امروز ما، سومین نشست با موضوع تعامل سینما و ادبیات کودک است. در خدمت آقای عباس جهانگیریان هستیم. ایشان نویسنده، پژوهشگر، مدرس دانشگاه و عضو هیأت‌مدیرهٔ کانون نمایش‌نامه‌نویسان ایران هستند. «دفترچهٔ مشکل‌گشا» که اخیراً برندهٔ جایزهٔ صلح شده، از جمله کارهای ایشان است. هم‌چنین، رمان‌های تاریخی فارابی، ابن مقفع و اردشیر بابکان، فرهنگ تاترها و نمایش‌های تلویزیونی، فرهنگ مجموعه‌ها و سریال‌های تلویزیونی، فرهنگ فیلم‌های کودکان و نوجوانان، داستان «شازده کدو» که بر اساس آن فیلم سینمایی مرد کوچک ساخته شده، نمایش‌نامهٔ تلویزیونی «هنگام که گریه می‌دهد ساز»، نمایش‌نامهٔ «میلاد»، نمایش‌نامه «یادگار جم» و رمان «هامون و دریا» هم از ایشان است که «هامون و دریا» را امور سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به فیلم تبدیل می‌کند آقای جهانگیریان هم اکنون مدیر عامل بنیاد پژوهش و نگارش و مجری بخش تاتر، سینما و تلویزیون طرح فرهنگ جامع هنرمندان معاصر ایران هستند. بعد من آقای اکبرلو را معرفی می‌کنم.

جهانگیریان: من به دوستان عزیز سلام می‌کنم. این فاصلهٔ سی ـ چهل روزه با اولین نشست، باعث شده بحث‌های گذشته را کمی از یاد ببریم. با این حال، سعی می‌کنم آن چه به عرض‌تان می‌رسانم، تکراری نباشد. پیش از هر چیز، باید بگویم که ما جزو هشت کشوری هستیم که جشنوارهٔ فیلم‌های کودکان و نوجوانان در آن‌ها برگزار می‌شود؛ ده دوره در سال‌های پیش از انقلاب که کانون برگزار کرد و در سطح بین‌المللی هم برگزار شد و بیست دوره هم که بعد از انقلاب برگزار شده. اصولاً از کشورهایی که صاحب این جشنواره‌ها هستند، انتظار می‌رود که یک جریان حرفه‌ای تولید فیلم کودک در طول سال داشته باشند. متأسفانه، ما به آن معنا یک جریان فعال فیلم‌سازی در حوزهٔ کودک و نوجوان نداریم و اگر هم داشتیم، متأسفانه در این سال‌ها سیر نزولی داشته.

شما اگر به تاریخچهٔ تولید فیلم کودک در ایران نگاه کنید، هم در کانون پرورش فکری و معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و هم در تلویزیون، این سیر نزولی را می‌بینید. در تلویزیون از سال ۱۳۵۸ تاکنون، دقیقاً نمودار موجود، یک سیر نزولی را نشان می‌دهد. در سینما هم همین‌طور. من چون چندین دوره در جشنوارهٔ فیلم‌های کودکان حضور داشته‌ام و در جریان تولید فیلم کودک بوده‌ام، در جریان مشکلات فیلم‌سازان کودک هم هستم. آن چه مهم است، این است که همین تعداد فیلمی که در ایران تولید شده، بیشتر فیلم‌هایی بوده که رویکرد جشنواره‌ای داشته؛ یعنی فیلم‌ها به قصد اکران عمومی تولید نشده. ما در جهان مقام دوم را در دریافت جوایز بین‌المللی سینمایی داریم؛ یعنی دومین کشور به لحاظ تعداد دریافت جایزه در حوزهٔ سینما هستیم که هفتاد تا هشتاد درصد این جوایز در حوزهٔ سینمای کودک و نوجوان بوده. البته این جوایز کافی نیست؛ چون همهٔ فیلم‌هایی که در جشنواره‌های بین‌المللی جایزه می‌گیرند، اگر در ایران اکران شوند، من فکر نمی‌کنم بیش از یکی ـ دو ردیف از صندلی‌های سینماها تماشاگر داشته باشند. این فیلم‌ها عمدتاً دربارهٔ کودکان است و متأسفانه فیلمی که برای بچه‌ها ساخته شده باشد و بچه‌ها ضمن این که لحظات مفرح و شادی را در کنار هم داشته باشند و از دیدن فیلم لذت ببرند، اندیشه‌ای را هم در فیلم دنبال بکنند، نداریم یا کم داریم.

برای این که اتفاقی در سینمای کودک بیفتد، ما چند سمینار در اصفهان برگزار کردیم که یکی از این سمینارها خارج از زمان برگزاری جشنوارهٔ فیلم‌های کودکان بود و صرفاً به مسئلهٔ برون رفت از بحران کنونی سینمای کودک

اختصاص داشت. متأسفانه هفتهٔ پیش پی‌گیری کردم و دیدم که هیچ‌کدام از آن طرح‌ها و پیشنهادها هنوز محقق نشده. مثلاً یکی از پیشنهادها این بود که آموزش و پرورش، به عنوان نمادی که سیزده تا چهارده میلیون دانش‌آموز در اختیار دارد، بودجه‌ای را با هدف تولید و پخش فیلم اختصاص دهد. وقتی صبحت از این بود که حوزهٔ هنری، با توجه به صدوبیست سینمایی که در کشور در اختیار دارد، ده ـ پانزده تا از این سینماها را در اختیار آموزش و پرورش بگذارد تا آموزش و پرورش بتواند ضمن این که فیلم‌هایی تولید می‌کند و به صورت سیار در مدارس نشان می‌دهد، سینماهای ثابتی هم داشته باشد که بتواند بچه‌ها را هدایت کند به سینما و بچه‌ها با تهیه بلیت ارزان فیلم ببینند. اگر کشوری امروز تماشاگر سینما دارد، این تماشاگر از کودکی تربیت شده. اگر کودک و نوجوانِ امروز ما علاقه‌ای ندارد که به سینما برود، یک بُعدش ضعیف بودن فیلم‌هاست و دور بودن از ذائقهٔ کودک ایرانی. دومین علتش این است که کوشش انجام نگرفته تا این کودک را به سینما علاقه‌مند بکند.

به نظر من هر چیزی در هر جامعه‌ای تا نهادینه نشود، در بزرگسالی نمی‌شود حسابی روی آن باز کرد؛ مسائل زیست‌محیطی تا میراث فرهنگی و آن چه امروز دغدغهٔ بزرگ‌ترهاست، این‌ها اتفاق نمی‌افتد مگر این که بچه‌ها از کودکی در مدارس آموزش ببینند و علاقه‌مند شوند. ما هیچ برنامه‌ای برای تربیت تماشاگر و گسترش دامنهٔ جمعیت تماشاگر نداریم. آموزش و پرورش در این زمینه بسیار کوتاهی کرده است و بایستی برود به طرف فیلم‌سازی. ما در مدارس، هم می‌توانیم از سینما به عنوان امکانی برای پرکردن اوقات فراغت بچه‌ها و هم به عنوان یک ابزار آموزشی استفاده کنیم.

امروزه تاتر، سینما، داستان، موسیقی و به طور کلی هنرها در مقام بهترین، تأثیرگذارترین و ماندگارترین شیوه‌های انتقال مفاهیم آموزشی به کار می‌رود، ولی در کشور ما متأسفانه چنین نیست. با بسیاری از مسئولان آموزش و پرورش هم در این باره صحبت کردیم. استقبال می‌کنند، ولی هیچ اتفاقی نمی‌افتد. به هر حال، ما بایستی به طور بنیادی فکری بکنیم؛ یعنی چیزی به نام سینمای کودک را در سطح کشور فعال کنیم. من طرحش را به طور جامع در اختیار سمینار سینمای کودک گذاشتم که ما چه کار می‌توانیم بکنیم که دارای یک متولی برای سینمای کودک بشویم و این که چه باید بکنیم تا در طول سال تولید فیلم داشته باشیم و چگونه حرکت کنیم تا جشنواره‌ها پربارتر برگزار شود.

هر سال معلوم است که خیلی زور زده شده تا تعدادی فیلم به جشواره اصفهان برسد که مثلاً ایران هم به عنوان میزبان، دست خالی در جشنواره حضور نیابد! این در حالی است که ما از ظرفیت‌های بسیار بالایی برای تولید فیلم برخورداریم. یکی از مشکلات موجود سینمای کودک (بعد از سرمایه) فیلم‌نامه است. بچه‌ها داستان می‌خواهند؛ داستان‌هایی خوب و پرکشش. اما سینمای کودک ما فاقد یک جریان فیلم‌نامه‌نویسی حرفه‌ای است. البته کارهایی شروع شده که یکی از آن‌ها انعقاد قرارداد بین بنیاد سینمایی فارابی و انجمن نویسندگان کودک و نوجوان است و من به عنوان داور و دبیر اجرایی این طرح، به همراه آقای حسین فتاحی کار را شروع و در مرحله اول، ده رمان انتخاب کرده‌ایم. متأسفانه این ده اثر انتخاب شده هم، دارای ظرفیت‌های مطلوب سینمایی نیست. من در یادداشتی هم که برای بنیاد فارابی نوشتم، اشاره کردم که این‌ها دارای ارزش‌هایی هستند که فیلم‌نامه‌نویس می‌تواند از آن‌ها بهره بگیرد و اقتباس کند. کارهای ترجمه شده هم، مثلاً کارهایی که آقای کمال بهروزکیا از نویسندگان آلمانی ترجمه کرده‌اند، از قابلیت‌های خوبی برای اقتباس سینمایی برخوردارند. نویسنده به گونه‌ای کار را نوشته که نگاهی هم به سینما دارد. من در قسمت‌های بعدی این را توضیح می‌دهم؛ چون عنوان صحبت‌های بعدی من این است که چرا من اقتباسی می‌نویسم؟ چرا من فیلم ـ داستان می‌نویسم؟ بسیاری از رمان‌های خارجی، به نوعی فیلم ـ داستان محسوب می‌شوند. حتی بعضی از این رمان‌ها به حدی سینمایی نوشته شده‌اند که یک کارگردان قدرتمند می‌تواند این رمان‌ها را بدون این که تبدیل به فیلم‌نامه کند، جلوی دوربین ببرد. خوشحال می‌شوم که گوش بسپاریم به صحبت‌های آقای اکبرلو و بقیهٔ صحبت‌هایم را بعداً بگویم.

اکبرلو:

ایدهٔ بکر معمولاً در سینمای مخاطب خاص، مثل سینمای روشنفکرانه، سینمای محافل هنری و سینمای فرهیختگان تجربه می‌شود. و نه سینمایی که بر اساس اهداف اقتصادی شکل می‌گیرد

کاموس: آقای اکبرلو می‌خواهند در زمینهٔ ارتباط ادبیات و درام صحبت کنند. آقای منوچهر اکبرلو در رشته هنرهای نمایش لیسانس گرفته‌اند و فوق‌لیسانس پژوهش‌های هنری با گرایش تاتر و سینما هستند. ایشان در دانشگاه آزاد، ادبیات نمایشی تدریس می‌کنند و هفت جلد کتاب آموزشی برای نهضت سوادآموزی، شش جلد کتاب مصور یا کمیک استریپ برای کودکان و هفت مجموعهٔ نمایش‌نامه، به عنوان نمایش‌نامه‌های مدرسه، برای کودک و نوجوان و جوانان چاپ کرده‌اند. ایشان کتاب «تکنیک‌های نمایش خلاق» یا همان کتاب آموزشی برای مربیان پیش‌دبستانی را به همراه «شعبدهٔ سینما» یا سینما برای نوجوانان زیر چاپ دارند. نقدهایی از آقای اکبرلو در کتاب ماه و نشریاتی مثل فیلم نگار، صحنه و نمایش چاپ شده است. ایشان مؤلف و مترجم مدخل‌های ادبیات و هنر دائرة المعارف «هاینمن» هستند که در انتشارات محراب، با عنوان

دایرةالمعارف مدرسه، به سرپرستی آقای صالحی چاپ شده. آقای اکبرلو خواهش می‌کنم بفرمایید.

منوچهر اکبرلو: سلام می‌گویم به دوستان گرامی. با توجه به این که عنوان اصلی بحث، تعامل بین ادبیات و سینما است، بنده در یک بخش از حرف‌هایم، به مقولهٔ اقتباس و مشخصاً رابطهٔ ادبیات و سینما می‌پردازم و در قسمت دوم هم خواهم گفت که یک اثر سینمایی وقتی موفق است که تفاوت‌های زبان ادبیات و زبان سینما (یا زبان درام) را بشناسد. هم چنین مشخصات، تفاوت‌ها و شباهت‌های ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی به معنی عام (یعنی هم نمایش‌نامه و هم فیلم‌نامه) را در یک جدول به صورت فهرست‌وار قرار داده‌ام و اگر فرصت شد، تیتروار آن را هم خواهم خواند.

کاموس: ببخشید، این عام است یا فقط به حوزهٔ کودک مربوط می‌شود؟

اکبرلو: مشترک است. در مواردی مضمون و مخاطب را عوض می‌کنیم، ولی ویژگی‌ها عام و قواعد، کلی است؛ مثل قافیه در شعر.

بحث‌مان بحث اقتباس است. با توجه به حجم زیاد مطالب، من سعی می‌کنم تیتروار بگویم. سینما از همهٔ هنرها اقتباس می‌کند. برای نگارش فیلم‌نامه از ادبیات، برای بازیگری از تاتر، برای فیلم‌برداری از عکاسی، برای

رنگ‌آمیزی از نقاشی، برای طراحی صحنه از معماری و... بنابراین، سینما اساساً بر اساس اقتباس شکل می‌گیرد. البته آن چه سینما را حفظ می‌کند و به آن تداوم می‌دهد، «داستان» است. در بعضی دوره‌ها مثل دههٔ شصت میلادی، مشخصاً در فرانسه، کسانی مثل «ژان لوک گدار» گفتند که بیاییم علیه سینمای داستانی قیام کنیم و سینمای بدون قصه، مستندگونه و معترضانه به وضعیت موجود داشته باشیم (که حالا رگه‌هایی از آن را مثلاً در کار آقای کیارستمی در ایران می‌بینیم)، ولی فراگیر نشد. نشان داد که تماشاگر قبل از هر چیز، برای دیدن یک داستان به سالن سینما می‌رود.

فیلم‌نامه‌ها را به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌کنم: «اوریجینال» و اقتباسی. همه جا در مباحث آکادمیک، فیلم‌نامه‌ها به این دو دسته کلی تقسیم می‌شوند، ولی به نظر من فیلم نامه‌های «اوریجینال» هم به نوعی اقتباسی‌اند. درواقع این‌ها هم مجموعه‌ای هستند از تأثیراتی که یک فیلم‌نامه‌نویس گرفته از تجربه‌ها، تصورات و پندارهای شخصی‌اش، از الهاماتش، رؤیاهایش، از نحوهٔ زندگی افراد خاص که دیده یا زندگینامه‌های آن‌ها را خوانده. به هر حال، به گونه‌ای از محیط پیرامونش یا از درون اقتباس کرده، ولی معمولاً ما به این فیلم‌نامه‌ها اقتباسی نمی‌گوییم. نوع دوم فیلم‌نامه، اقتباسی است که از ادبیات قدیمی، جدید، نمایش‌نامه، رویدادهای مهم معاصر، قصص مذهبی یا کتاب‌های دینی، فولکلور، مطالب نشریات و سوژه‌های دیگر فیلم‌ها می‌شود که معمولاً به آن‌ها فیلم‌نامه‌های اقتباسی می‌گوییم. چرا سینما این قدر به اقتباس روی می‌آورد؟

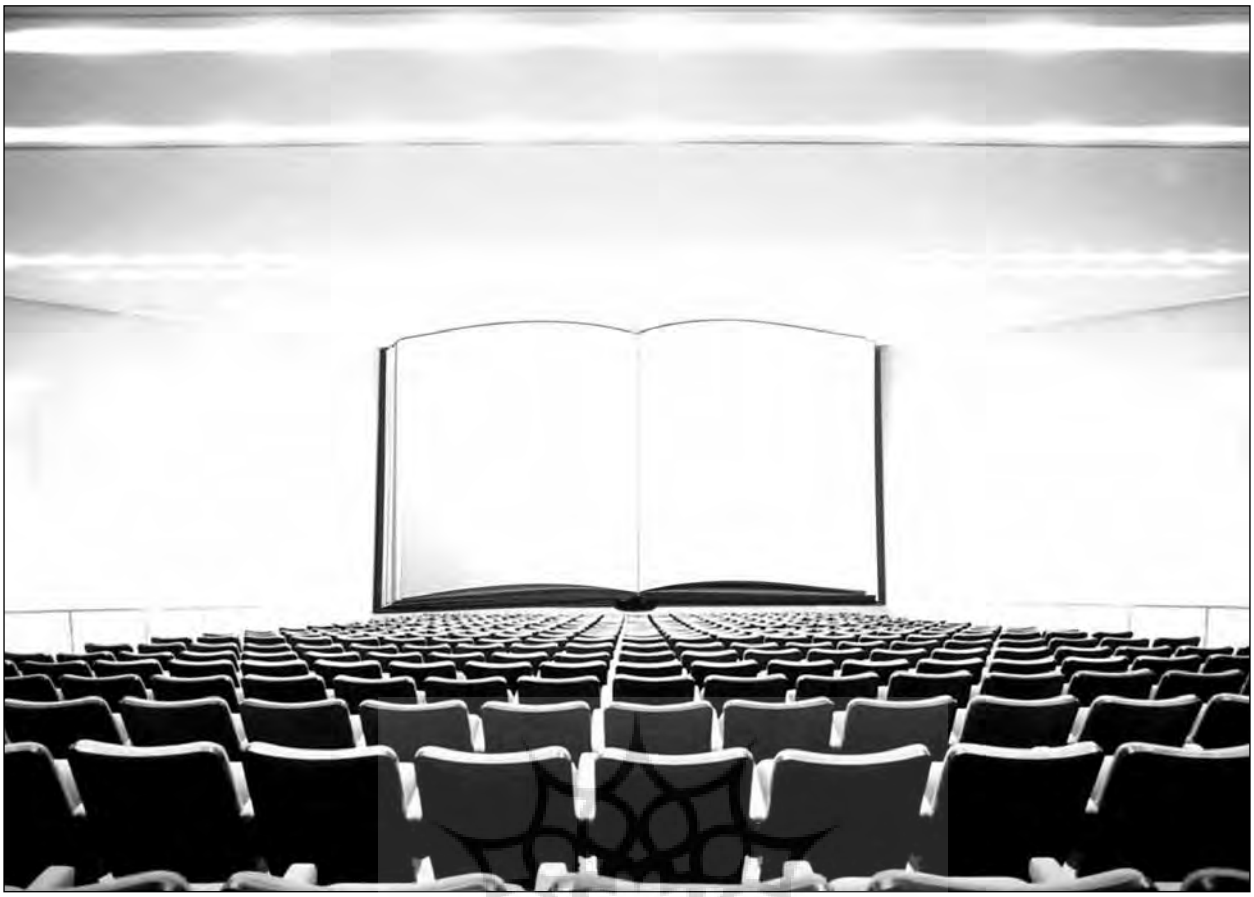
۱ ـ سینما یک هنر جدید است. سینما نسبت به هنرهای دیگر که پیشینه چند هزار ساله و بعضی حتی معادل سن بشر سابقه دارند، مثل یک نوزاد است. عمرش چیزی بیشتر از صد سال است.

۲ ـ سینما یک صنعت است یا بهتر بگوییم: «صنعت ـ هنر» در مقایسه با تولیدات دیگر هنری که ادبیات هم شاملش هست، این وجه سینما خیلی به چشم می‌خورد. به هر حال یک تیم فیلم‌سازی باید حسابگرانه عمل کند، استفاده از سوژه‌ای که قبلاً موفقیت داشته، مثل اقتباس از یک کتاب پر فروش، طبیعی است که احتمال موفقیت اثرش (احتمال سوددهی و حضور بیشتر تماشاگر) را بیشتر کند. همین حسابگری گروه فیلم‌سازی است که باعث می‌شود سراغ اقتباس برود.

۳ ـ استفاده از یک سوژهٔ بکر، معمولاً یک ریسک است. تجربه نشان داده که بسیاری از تیم‌های فیلم‌سازی که دست به کار خلق یک اثر زده‌اند و هزینه زیادی هم گذاشته‌اند، تست‌های زیادی هم زده‌اند و تمام جوانب را هم در نظر گرفته‌اند که فیلم‌شان فروش برود، مواقعی پیش آمده که فیلم نفروخته و گروه دچار شکست شده. بنابراین، اگر بخواهیم ابتدا به ساکن از یک سوژهٔ بکر استفاده کنیم، طبیعی است که درصد ریسک زیاد خواهد بود. تجربه هم نشان داده که معمولاً فقط مخاطب خاص به سوی ایده بکر می‌رود. بنابراین، استفاده از ایدهٔ بکر معمولاً در سینمای مخاطب خاص، مثل سینمای روشنفکرانه، سینمای محافل هنری و سینمای فرهیختگان تجربه می‌شود. و نه سینمایی که براساس اهداف اقتصادی شکل می‌گیرد. یعنی ساخته می‌شود که تماشاگر بلیت بخرد و آن فیلم را ببیند و سازنده را به اصل سرمایه و سودش برساند.

۴ ـ علت دیگر این است که در روند اقتباس، نیازی نیست انرژی فیلم ساز صرف ساختِ ساختار داستان و روایتش شود. او این انرژی را می‌تواند ذخیره کند برای بیان جذاب‌تر و پرفروش‌تر داستانی که پیش از آن، در شکل ادبی ارائه شده است.

۵ ـ یک عنصر در سینما و ادبیات مشترک است و آن «روایت» است. البته تفاوت‌هایی هم دارند که بی توجهی به آن‌ها باعث می‌شود یک اثر ادبی خوب، به یک فیلم خوب تبدیل نشود، ولی در هر حال، هر دو روایت می‌کنند. این



جهانگیریان:

بچه‌ها از فیلم داستان‌ها بیشتر استقبال می‌کنند. آن چه نویسنده خودش می‌نویسد، اگر فیلم‌نامه‌نویسی بلد باشد و خودش بنویسد، بهتر است

اگر کشوری امروز تماشاگر سینما دارد، این تماشاگر از کودکی تربیت شده. اگر کودک و نوجوانِ امروز ما علاقه‌ای ندارد که به سینما برود، یک بُعدش ضعیف بودن فیلم‌هاست و دور بودن از ذائقهٔ کودک ایرانی

باعث می‌شود که ادبیات جذبه‌ای برای فیلم ساز داشته باشد.

۶ ـ سینمای کودک همیشه عقب‌تر از ادبیات کودک است. شاید برای این که پروسهٔ تولید یک اثر سینمایی، خیلی کم طول بکشد یک سال لازم دارد، ولی یک اثر ادبی می‌تواند در یک سفر، یک گوشه با یک قلم و کاغذ توسط یک نویسنده خلق شود (این جا من اصلاً بحث ارزشی ندارم که بگویم این خوب است یا آن، فقط سعی می‌کنم ویژگی‌ها را مطرح کنم. «سینما عقب‌تر از ادبیات است»؛ یعنی ادبیات زودتر به آن چه در اجتماع اتفاق می‌افتد، واکنش نشان می‌دهد؛ مخصوصاً سینمای کودک ما که معمولاً از وضعیت جامعه دور است. درواقع، اغلب سراغ افسانه‌ای می‌روند که در هر زمانی می‌توانست تولید شود و الزاماً ربطی به شرایط یا نیازهای کودک یا نوجوان ما ندارد. ما کمتر تولیداتی داریم که بازتاب زمانهٔ خودشان برای کودکان یا نوجوانان باشند.

بحث بعدی من دربارهٔ تعامل نویسنده و فیلم‌ساز است. در این زمینه، نظریات مختلفی وجود دارد. من این دیدگاه‌ها را مطرح می‌کنم و بعد هم دیدگاه خودم را می‌گویم. برخی از نویسندگان ادبیات داستانی معتقدند که فیلم ساز در حاشیهٔ فرهنگ زندگی می‌کند. در حالی که اندیشه فقط از ریشه‌های اصلی فرهنگ جاری می‌شود. در حاشیهٔ فرهنگ، نوعی درک حسی وجود دارد که غیر استدلالی است. این درک در بهترین شکلش، انسان را به کشف اندیشه‌های درجه دو هدایت می‌کند، نه اندیشه‌های متعالی و ناب. بنابراین، سینما مجبور است این درک درجهٔ دو را با درک‌های درجهٔ یک یا اصیل که از ادبیات سرچشمه می‌گیرد، عجین بکند. برای همین است که سراغ ادبیات می‌آید.

دیدگاه دیگر معتقد است که خالق اصلی یک اثر سینمایی کارگردان است و در ادبیات فقط یک خالق داریم و آن هم نویسنده است. برای همین هم، خیلی از نویسنده‌ها برای سینما می‌نویسند؛ چون فکر می‌کنند در بهترین شکلش، به یک عامل درجه دو تبدیل می‌شوند. آن‌ها سعی می‌کنند داستان بنویسند و چاپ کنند و خالق اولیه و درجه یک اثرشان باشند.

دیدگاه دیگری می‌گوید، فیلم‌ساز قرار نیست قصه بسازد. او فقط یک روایت را برای سینما انتخاب، تفسیر و تصویر می‌کند و در واقع ابعاد جدید و بکری به یک قصه می‌دهد. صاحبان این دیدگاه معتقدند که فیلم‌ساز وقتی اقتباس انجام می‌دهد، این طور نیست که یک قصه را مصور کند. او خلق دوباره‌ای انجام می‌دهد؛ حتی در کارهای اقتباسی.

یک دیدگاه دیگر که بعضاً به نام «سینمای مؤلف» مطرح می‌شود، معتقد است که سینما یک هنر کاملاً مستقل است. سینما گرچه خیلی جدید است،

بسیار مستقل است و نیازی هم به ادبیات ندارد. اقتباس در بهترین شکلش، آراستن اثر دیگری است. در حالی که فیلم باید زاییدهٔ افکار و احساسات و دغدغه‌های خود فیلم ساز باشد؛ یعنی حاصل نگاه او باشد به جهان و زندگی. برای همین هم در آثار این افراد، معمولاً نویسندهٔ اثرشان خودشان هستند. مثالش را در ایران ـ با یک مقدار تسامح ـ می‌توانیم آقای کیارستمی ذکر کنیم. این‌ها معتقدند که سینما نیازی به یک موجودیت از پیش ساخته شده؛ مثل ادبیات ندارد. البته ممکن است گفته شود که هر نویسنده‌ای حتی اگر دغدغه‌های شخصی‌اش را بگوید، نوع ارائه این دغدغه‌ها بازتاب الهاماتی است که می‌گیرد. بله، این‌ها معمولاً کسانی هستند که می‌گویند ما ادبیات نمی‌خوانیم یا حداقل در ارتباط با فیلم‌سازی‌شان نمی‌خوانند. حتی می‌گویند فیلم هم کم می‌بینیم و برای این که الهام بگیریم تا فیلم بسازیم، کافی است به سفر و گردش برویم و با آدم‌های کوچه و بازار گپ بزنیم. می‌بینید که در زمینهٔ تعامل نویسنده و فیلم ساز، دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد که می‌تواند به شدت با هم متفاوت یا حتی متضاد باشد.

با انتخاب هر کدام از این دیدگاه‌ها، فیلم سازها یا به شدت دور می‌شوند از ادبیات داستانی یا برعکس، به شدت وابسته هستند به اثر ادبی. برای همین هم در بعضی از فیلم‌ها می‌بینیم که مثلاً گفته می‌شود فیلم خوبی بود؛ چون فیلم‌نامهٔ خوبی داشت. این یعنی به شدت وابسته است به ادبیات. بر عکس، فیلم‌هایی می‌بینیم که می‌گوییم خیلی ضد قصه است، از ادبیات فرار مژی‌کند و «ادبیت» در آن وجود ندارد.

از راست: اکبرلو - جهانگیریان

برمی‌گردم به نکته‌ای که اول صحبتم گفتم که سینما گران به چه دلایلی از اقتباس استفاده می‌کنند. نکتهٔ مهم این است که اقتباس در همهٔ هنرها وجود دارد. مینیاتور ما از نقاشی چینی گرفته شده. «میکل آنژ» سبک پیکره سازی‌اش را از یونان روم باستان گرفته. این تأثیر و تأثرات به شدت وجود دارد و انکارناپذیر است. بنابراین، اقتباس سینما از ادبیات به نظر من یک چیز خیلی طبیعی است، نه می‌شود از آن گریخت و نه می‌شود خیلی نگرانش بود یا جذبش شد. واقعیتی که هست، این است که اقتباس سینما از ادبیات، دایرهٔ مخاطبان ادبیات را گسترده‌تر می‌کند. مخاطبان ادبیات محدودترند و در بهترین شکل ممکن، پرفروش‌ترین کتاب‌ها هیچ موقع از نظر تعداد و کمیت مخاطب، معادل یک فیلم «معمولی فروش» هم نمی‌شوند. ادبیات نشانه‌های نوشتاری دارد که در زبان خاصی معنا می‌دهد. واژه‌هایی که به کار برده شده، بار معنایی خاص و محدود و دستور زبان خاص خودش را دارد. در حالی که سینما یک سری نشانه‌های تصویری دارد و یک دستور زبان برای خودش که جهانی است. این‌ها در درس‌های فیلم نامه‌نویسی، به هنر جویان آموزش داده می‌شود که مثلاً معادل نقطه، «کات» است. معادل‌هایی دارد، ولی فرقش با ادبیات این است که جهانی، قابل فهم‌تر و عام‌تر است. بنابراین، اقتباس را نه می‌شود کاملاً رد کرد و نه می‌شود گفت سینما دربست در سیطرهٔ ادبیات باشد.

اما اقتباس موفق، چه نوع اقتباسی است؟ اقتباس موفق، اقتباسی است که هم امکانات بیانی سینما را بشناسد و هم تفاوت‌هایش را با ادبیات. در چنین شرایطی یک فیلم خوب درست خواهد شد که ارزشش به هیچ وجه کم‌تر از اثر ادبی اولیه نیست. یک نکته هم در مورد نقد یک فیلم اقتباسی بگویم. معمولاً این طور است که وقتی فیلمی اقتباسی ساخته می‌شود، بلافاصله منتقدان با اصل اثر مقایسه‌اش می‌کنند. اکثر مواقع هم می‌گویند، نتوانست حق مطلب را ادا کند! این نکته به نظر من انحرافی است؛ چرا که ما در یک مدیوم جدید صحبت می‌کنیم و اگر بخواهیم یک فیلم سینمایی را نقد کنیم، باید ارزش‌گذاری‌های‌مان براساس عناصر تشکیل دهندهٔ یک اثر «سینمایی» باشد و نه عناصر تشکیل دهندهٔ یک اثر «ادبی»؛ یعنی آن اثر اولیه به نظر من در نقد یک فیلم سینمایی، «اوریجینال» بودن یا اقتباسی بودنش، اصلاً در ارزش‌گذاری‌اش اهمیت ندارد. در نظر نگرفتن این نکته مهم، باعث می‌شود کسانی که اصل اثر را خوانده‌اند وقتی فیلم را می‌بینند (چه فیلم ایرانی و چه شاهکار خارجی باشد، چه فیلم کودک باشد و چه فیلم بزرگسال) تا حالا ندیده‌ام اظهار رضایت کرده باشند. طبیعی است که این فیلم مثل آن ادبیات نیست؛ چون شما آن جا (موقع خواندن اثر ادبی) با نشانه‌های ارزشی دیگری، احتمالاً از اثر خوش‌تان آمده، ولی این جا شما با یک مدیوم جدید سروکار دارید. بنابراین در نقد سینما، همیشه باید این نکته را در نظر داشته باشیم.

اما این اقتباس به چه صورت می‌تواند شکل بگیرد؟ پاسخ این پرسش، بخش بعدی صحبت من را تشکیل می‌دهد. اقتباس سه نوع می‌تواند باشد: اول وفادارانه یا تقریباً صد در صد وابسته به اصل اثر، و نوع دوم شخصیت‌ها، مکان‌ها و رویدادهای فیلم (یعنی عناصر) همان‌ها باشد که در متن ادبی وجود دارد، ولی الزاماً مضمون و یا فرجام کار همان نباشد و سوم این که فقط الهام بگیریم. یک فیلم را جایی دیده‌ایم، بر اساسش یک فیلم نامه می‌نویسیم و یک فیلم می‌سازیم که هیچ ربطی به آن ندارد و فقط از آن الهام گرفته‌ایم.

اجازه بدهید این نوع سوم را که فقط الهام است، اقتباسی ندانیم؛ چون به هر حال بخشی از تأثیر و تأثراتی که باعث می‌شود یک هنرمند به خلق یک اثر

هنری دست بیازد، الهامات زندگی اوست که می‌تواند فیلمی باشد که دیده یا حتی فیلمی که یکی برایش تعریف کرده. بنابراین، نوع سوم شامل اقتباس به معنای خاصی که ما می‌گوییم، نیست.

اما نوع اول و دوم. در نوع دوم که شخصیت‌ها و مکان و عناصر را وام می‌گیریم، طبیعی است که استفادهٔ از این موقعیت‌ها فی نفسه ارزش است. درواقع یک مجموعهٔ مواد خام و مصالح داریم که از آن‌ها استفاده می‌کنیم. اما اگر تعبیر سازنده‌ای داشته باشیم، آن موقع طبیعتاً یک فیلم اقتباسی موفق خواهیم داشت. به عبارتی: میزان تخیل فیلم‌ساز (این که چه نوری بتاباند، چه فضایی ایجاد کند یا چه احساسی را در مخاطب برانگیزاند) باعث می‌شود که احتمالاً آن فیلم دارای ارزش شود. در غیر این صورت، در حد همان فضاسازی‌هایی که در اثر ادبی اولیه وجود داشته، باقی می‌ماند. در واقع مجموعهٔ این تعبیرهاست که اثر سینمایی را از اثر اقتباسی اولیه جدا می‌کند. فیلم‌ساز براساس این تعبیرهایی که اثر ادبی دارد، از تکنیک‌های سینمایی استفاده و فیلم‌نامه‌اش را تنظیم می‌کند و نماها را تشخیص می‌دهد که کجا قطع کند و کجا بچسباند و نوع فیلم‌برداری و مونتاژ و غیره.

و اما دربارهٔ نوع اول، یعنی اقتباس وفادارانه، من معتقدم که اقتباس وفادارانه، هم خیانت به سینما و هم به ادبیات است! چون برای حفظ ارزشهای زیبایی‌شناسانهٔ یک اثر ادبی، شما نمی‌توانید نفس مدیوم سینما را نادیده بگیرید. یک فیلم، هر اصل و نسبی هم داشته باشد (هر اصل و نسبی که حتی غیر سینمایی باشد)، باز خودش یک فیلم است. در بحث نقد گفتم که ارزش یک فیلم، در مقایسه با معیارهای «سینمایی» است که سنجیده می‌شود و نه معیارهای آثار «ادبی».

اکبرلو

در بعضی دوره‌ها مثل دههٔ شصت میلادی، مشخصاً در فرانسه، کسانی مثل «ژان لوک گدار» گفتند که بیاییم علیه سینمای داستانی قیام کنیم و سینمای بدون قصه، مستندگونه و معترضانه به وضعیت موجود داشته باشیم (که حالا رگه‌هایی از آن را مثلاً در کار آقای کیارستمی در ایران می‌بینیم)، ولی فراگیر نشد

سینما یک هنر جدید است. سینما نسبت به هنرهای دیگر که پیشینه چند هزار ساله و بعضی حتی معادل سن بشر سابقه دارند، مثل یک نوزاد است. عمرش چیزی بیشتر از فقط صد سال است

من خودم همیشه موقع نوشتن نقد یک فیلم، فرض را بر این می‌گذارم که یک اثر «اوریجینال» می‌بینم، کاری ندارم که از فلان کتاب استفاده شده و معمولاً به این نکته مهم توجه نمی‌شود. برای همین، همیشه نویسنده‌ها معترض هستند و می‌گویند، فیلم‌ساز قصهٔ مرا خراب کرد. آن چیزی که او به صورت «ذهنی» کار کرده، وقتی «عینیتش» را می‌بیند، حس می‌کند محدود شده و محدودیت را در یک اثر ادبی، یک بار ارزشی منفی می‌داند. در حالی که در سینما این جور نیست. در سینما ذهنی‌ترین چیزها هم باید عینی شود.

جالب این جاست که بعضی مواقع که برخی فیلم‌سازها، یک اثر ادبی را کاملاً وفادارانه به سینما تبدیل می‌کنند، خیلی‌ها می‌گویند، فلانی که کاری نکرده فقط تقلید کرده. فقط جملات را مصور کرده! مجموعهٔ این عوامل است که باعث می‌شود من به آن جمله‌ام برگردم که «اقتباس وفادارانه هیچ گاه منطقی و جایز نیست و اثر مفیدی خلق نمی‌کند.» می‌خواهم این نتیجه را بگیرم که یک فیلم اقتباسی موفق، یک فیلم «مستقل» موفق است؛ یعنی به دلیل استقلالش موفق است، نه به سبب میزان وابستگی‌اش به اصل اثر. فیلم اقتباسی موفق، آن است که هم از امکانات بالقوه ادبیات استفاده کرده و هم تغییراتی در آن ارزش‌های شناخته شدهٔ ادبی داده. چرا؟ چون در مدیوم سینما کار می‌کند.

در میزگردی در کرمان، آقای مرادی کرمانی صحبت می‌کردند دربارهٔ تأثیری که سینما روی نوشته‌های ایشان گذاشته. یکی از دوستان سؤآل کرد «شما وقتی قصه می‌نویسید، از همان اول فکر می‌کنید که قرار است فیلم‌نامه شود؟» آقای کرمانی گفتند: «نه، این جوری نیست.» یا مثال هایی که آقای جهانگیریان از آثار خارجی زدند و هم چنین آخرین قصهٔ خودشان، یعنی «دفترچهٔ مشکل‌گشا». این قدر به زبان سینمایی یا تصویری نزدیک است که انگار برای «فیلم شدن» نوشته شده. علتش تأثیر زیادی است که سینما روی نویسنده، آگاهانه یا ناآگاهانه گذاشته. ما در سینما توصیف‌های طولانی نداریم. مجبوریم برش‌های کوتاه و سریع داشته باشیم و بیشتر از «کلمات»، مجبوریم به اشارات و «علائم تصویری» تکیه کنیم. در سینما روی واقعیات خاصی که در هر لحظه خاص مهم است، باید زوم بکنیم. این‌ها جزو ویژگی‌های زبان سینماست. خیلی از داستان نویس‌های امروزی ما، بسیارآگاهانه (یا غیرآگاهانه) از سینما تأثیر گرفته‌اند. خیلی از داستان‌های امروزی، مخصوصاً آثار خارجی این‌گونه است. دلیلش هم روشن است: فرهنگ تصویری در کشورهای غربی، بسیار رایج‌تر است تا در کشور ما که معمولاً نویسنده‌های ما پرهیز می‌کنند از سینما یا برعکس، سینما گرهای ما که متأسفانه خیلی با ادبیات و داستان و شعر کودک سروکار ندارند. من در جمع سینماگران کودک، در جشنواره‌های فیلم کودک اصفهانی بوده‌ام. جز چند نفر که همه می‌شناسند، بقیه با دنیای ادبیات و هنر کودک و نوجوان موجود (چه داخلی و چه ترجمه)، بیگانه هستند. گویا زیاد صحبت کرده‌ام.

کاموس: سپاس از آقای اکبرلو. در خدمت شما هستیم آقای جهانگیریان.

جهانگیریان: در ادامه بحث فیلم ـ داستان می‌خواهم اشاره کنم به نویسندگانی که از این رویه پیروی می‌کنند. شما اگر نگاهی بیندازید به آثار آقای مرادی کرمانی، می‌بینید نگاه سینمایی او در پرداخت اثر، باعث شده که جز دو ـ سه اثر بقیه به سینما و تلویزیون راه پیدا کنند. پیوند ادبیات و سینما یکی از راه‌های مؤثر، در ماندگار کردن ادبیات و سینماست. نمونه مشخص آن قصهٔ مجید مرادی کرمانی است که به سینمای پوراحمد پیوند خورد و این اثر را در خاطرهٔ یک نسل ماندگار کرد. امروز بچه‌ها یعنی مخاطبان ما، نوعی ذهنیت رسانه‌ای پیدا کرده‌اند وقتی مدام جلوی کامپیوتر و ماهواره و تلویزیون نشسته‌اند، طبیعتاً ذهنیت تصویری پیدا می‌کنند و بیشتر از تصویر بهره می‌برند تا کلام. به همین دلیل، نویسندگان ما باید خود را به این دنیا، یعنی قلمرو بصری ارتباط، نزدیک کنند.

یکی از دوستان نویسنده می‌گفت، چرا این قدر اصرار داری که ما سینمایی بنویسیم؟ گفتم من اصراری ندارم که شما سینمایی بنویسید، ولی از کارهای‌تان استقبال نمی‌شود. بچه‌ها دو فصل کتاب را که می‌خوانند، می‌گذارند زمین. وقتی نویسنده پرگویی کند و با توصیف‌های خسته‌کننده حرف‌هایش را بزند، طبیعتاً خواننده استقبال نمی‌کند.

من چهار دلیل خودم را برای این که چرا داستان اقتباسی می‌نویسم یا چرا فیلم. داستان می‌نویسم یا به قول آقای دولت آبادی «نما ـ داستان» می‌نویسم، بیان می‌کنم. بعد دلم می‌خواهد نظر و صحبت دوستان را هم بشنویم و استفاده کنیم برای این که مشغول نوشتن کتابی در موضوع اقتباس هستم و این بحث‌ها خیلی به من کمک می‌کند. اما چهار دلیل من:

۱ ـ گسترش میدان عمل و تجربهٔ نویسنده. سوژه‌ای در ذهن نویسنده می‌نشیند و درگیرش می‌کند. او به این موضوع علاقه‌مند می‌شود و می‌خواهد دربارهٔ آن بنویسد. گاه این موضوع ظرفیت سینمایی دارد، گاه نمایش‌نامه و گاه داستان و اگر نویسنده در هر سه ژانر، توانایی نوشتن داشته و هر سه گونهٔ نوشتن را تجربه کرده باشد، می‌گوید مثلاً این موضوع ظرفیت سینمایی‌اش بالاتر است، پس فیلم‌نامه می‌نویسم.

تجربه‌ای که من داشتم، این بود که در داستان‌هایی که می‌نویسم، هم از تجربیات نمایش‌نامه نویسی‌ام استفاده می‌کنم، هم از تجارب فیلم‌نامه‌نویسی احساس می‌کنم کارها ارتباط بهتری با بچه‌ها برقرار می‌کند. در آن کار تحقیقی که انجام می‌دهم، نمونهٔ چند صحنه را که یکی سینمایی نوشته شده و یکی صرفاً داستانی، در کنار هم قرار داده و جذابیت‌های هر یک را به داوری گذاشته‌ام.

نمونه‌ها را به چند نوجوان دادم و خواندند. دیدم در این سنجش، گرایش بچه‌ها بیشتر به کارهایی است که با استفاده از عناصر سینما نوشته می‌شود. بچه‌ها از فیلم داستان‌ها بیشتر استقبال می‌کنند. آن چه نویسنده خودش می‌نویسد، اگر فیلم‌نامه نویسی بلد باشد و خودش بنویسد، بهتر است. من چند تجربه داشتم و دیدم زمانی که کارگردان، داستان مرا تبدیل به فیلم‌نامه کرده، بسیار ناموفق بوده. علتش این است که آن جهان و شخصیت‌ها و صحنه‌هایی که من خلق کرده‌ام، در واقع دنیایی است که در ذهن من شکل گرفته پس خودم بهتر می‌توانم تبدیل به فیلم‌نامه کنم.

تهیه کننده داستان را از من می‌خرد و در اختیار کارگردان قرار می‌دهد و کارگردان این فیلم را می‌سازد. بعد وقتی کار ساخته می‌شود، می‌بینیم نتوانسته کار را خوب بپروراند علتش هم این است که آن فضاها را نمی‌شناسد و ما اگر خودمان بتوانیم داستان‌هایی را که می‌نویسیم، تبدیل به فیلم‌نامه کنیم، هم به لحاظ اقتصادی جواب بهتری می‌گیریم و هم با نوشتن یک فیلم‌نامه، چراغ تازه‌ای در کارنامه هنری خودمان روشن کرده‌ایم. به عنوان نمونه، شاید بتوانم به «رقص در غبار» اشاره کنم که اصغر فرهادی فیلم‌نامه‌اش را نوشت و ساخت و اگر فیلم‌نامه را خودم می‌نوشتم، فکر می‌کنم کار بهتری درمی‌آمد؛ چون من روی زندگی مارگیرها و روابط آن‌ها، با طبیعت و انسان‌های پیرامون‌شان کار کرده بودم. فرهادی، این زندگی را از بیرون می‌دید و من از درون. افزون بر این، تهیه کننده و کارگردان هیچ گونه مبلغی هم باعث طرح داستانی رقص در غبار پرداخت نکرد! مرجعی در کشور ما وجود ندارد تا از حقوق نویسنده دفاع کند. باید این حقیقت را بپذیریم که اقتصاد داستان در کشور ما، از اقتصاد فیلم‌نامه ضعیف‌تر است و نویسندگان ما، کم‌ترین درآمد را از تألیف‌شان دارند. و درآمدی که نویسنده از واگذاری اثرش برای اقتباس به دست می‌آورد و یا خود فیلم‌نامه‌ای بر اساس رمانش می‌نویسد، چندین برابر درآمد تألیف است. البته همیشه هم این طور نیست، گاه نه تنها درآمد نصیب نویسندگان مظلوم و بی‌صدای ما نمی‌شود، بلکه داستانش را هم تغییر می‌دهند و از ذائقهٔ نویسنده دور می‌کنند. و مبلغ بسیار ناچیزی به او می‌دهند. همان‌طور که در جلسهٔ قبل اشاره شد، اخیراً دیگر پولی هم به مؤلف نمی‌دهند، بلکه به مقدار طلبی که دارد، کتاب می‌دهند و آن هم به قیمت پشت جلد! البته همه ناشرها هم این طور فقیر و به تعبیری بی انصاف نیستند.

به هر حال زمانی که نویسنده فیلم ـ داستان می‌نویسد، اگر امید زیادی به

درآمد در بخش تألیف کتابش نداشته باشد، حداقل وقتی قرار است به اثر سینمایی تبدیل شود، مبلغی می‌گیرد. ما، هم با بنیاد فارابی صحبت کردیم و هم با کانون پرورش فکری، حداقل در حدود یک و نیم میلیون تومان قرار شده به رمان‌هایی که تأیید می‌شود، پرداخت کنند. من فکر می‌کنم تا حدی جبران آن کاستی را می‌کند. گاهی هم از بی‌خبری، سادگی و صداقت نویسندگان سوءاستفاده می‌شود. مثلاً تهیه کننده‌ای اثری را از یک نویسنده خریده بود سی هزار تومان، تبدیل کرده بود به فیلم‌نامه و فروخته بود دو میلیون تومان!

یعنی ما حتی دلالی گری را داریم به حوزه اندیشه و تخیل هم می‌کشانیم.

مسئله دیگر تأثیر سینما بر رشد مخاطب است. ما وقتی یک کتاب را با تیراژ دو سه هزارتایی چاپ می‌کنیم، معلوم است که حداکثر دو ـ سه هزار نفر در طول چند سال این کتاب را می‌خوانند، اما وقتی تبدیل به فیلم می‌شود، گاه تا ده میلیون نفر مخاطب پیدا می‌کند؛ چون همان فیلم بعداً از تلویزیون هم پخش می‌شود. و در مواردی با ورود به شبکه ویدیویی و... دامنهٔ گسترده‌تری پیدا می‌کند. اثری که مورد اقتباس قرار می‌گیرد، در دو جا ماندگار می‌شود، در کتابخانه و در آرشیوهای فیلم. اگر ما برای مخاطبان می‌نویسیم، طبیعتاً دوست داریم مخاطب بیشتری داشته باشیم. ما در حوزهٔ نمایش‌نامه هم این مسئله را

داریم؛ یعنی وقتی نمایش‌نامه‌ای می‌نویسیم، هر نمایش‌نامه‌ای حق دارد فقط برای سی و یک اجرا در تاترها برود. اگر متوسط ظرفیت هر سالن را هم صد نفر بگیریم، حدود سه هزار نفر یک نمایش‌نامه را می‌بینند و این نمایش‌نامه در بایگانی می‌رود و دیگر برای همیشه فراموش می‌شود.

من الان مجری طرحی هستم که قرار است برای همهٔ نمایش‌نامه‌های ایران، از ۱۳۰۰ تا امروز، شناسنامه درست شود. من وقعاً مانده‌ام که چه کار کنم؟ برای این که هیچ منبع و مرجعی برای شناسایی نمایش‌نامه‌های اجرا شده در سال‌های دور نداریم. ولی اگر همین نمایش‌نامه در قالب کتاب منتشر شود، دست کم در کتابخانه‌ها ماندگار خواهد شد. اگر صدا و سیما به وعده‌ای که داده عمل کند و نمایش‌نامه‌های خوب را ضبط تلویزیونی و از تلویزیون پخش کند، می‌تواند مخاطب سه هزار نفری را تبدیل به یک یا دو میلیون نفر کند که این کار تأثیر زیادی خواهد داشت بر رشد ادبیات نمایشی ما. من فکر می‌کنم این گسترش جمعیت مخاطب به مدد دوربین، یکی از امتیازهای اقتباسی نوشتن داستان است. ضمن این که سینما می‌تواند کمک کند به این که ادبیات ما رشد کند. کارهایی که به فیلم تبدیل شده، هم زمان با اکران یا پخش از تلویزیون، در تیراژ خوب تجدید چاپ شده‌اند؛ مثل قصه‌های مجید، هری پاتر، آن شرلی، قصه‌های جزیره و ... یعنی تلویزیون و سینما کمک می‌کنند به رشد کمی کتاب. می‌گویند سینمای انگلیس، مهم‌ترین بستر توسعهٔ ادبیات این کشور بوده، ولی سینمای ما متأسفانه در این زمینه کارنامهٔ خوبی ندارد.

بحث آخر، جذاب‌تر شدن اثر است. زمانی که تصمیم می‌گیریم داستان‌مان را با نگاه به سینما بنویسیم، یعنی از عناصر سینمایی و تاتری استفاده بکنیم، طبیعتاً کارمان هم جذاب‌تر می‌شود. چون ما در فرصتی کوتاه می‌خواهیم حرف‌مان را بزنیم، مجبوریم موجز بنویسیم. مجبوریم صحنه‌پردازی داشته باشیم که صحنه پردازی های سینمایی تأثیرگذارتر است. تفاوت دیالوگ‌ها در داستان و سینما این است که در سینما، دیالوگ‌ها به سبب نمایشی و موجز بودنش، تأثیرگذارتر و جذاب‌تر است. در فیلم‌نامه مجبوریم نویسنده را حذف کنیم و در داستان هم هر جا حضور نویسنده کم‌تر باشد، داستان قوی‌تر است. فیلم‌نامه چاره‌ای جز این ندارد که هر چه می‌خواهد بگوید، همراه با عمل و حرکت باشد. به همین دلیل، حرکت در اثر تندتر است و ضرباهنگ اثر را بهتر می‌کند. در مجموع، پرداخت دراماتیک، از ویژگی‌های دیگری است که کمک می‌کند به نویسنده تا اثر بهتری به وجود بیاورد.

دیگر این که نمابه‌نما نوشتن و سکانس به سکانس جلو رفتن، باعث می‌شود که ساختار محکم‌تری داشته باشیم. من فکر می‌کنم تعامل، پیوند و هم‌گرایی داستان نویسان و فیلم‌نامه‌نویسان کودک و نوجوان. در روند اقتباس، هم به رشد داستان‌نویسی ما کمک می‌کند و هم به فیلم‌نامه نویسی کودک و نوجوان. در این جا پیشنهاد می‌دهم بنیاد فارابی، انجمن نویسندگان کودک و نوجوان و مجمع سینمای کودک اگر بتوانند در کنار هم بنشینند؛ هم برای مدون کردن آیین‌نامه‌ای که حقوق نویسندگان را تأمین بکند و هم این که تعامل و هم‌اندیشی نویسندگان و فیلم‌نامه‌نویسان می‌تواند تأثیر زیادی بر تحول و روند فیلم‌نامه‌نویسی سینمای کودک و نوجوان داشته باشد. ممنوم که تحمل کردید.

کاموس: سپاس از آقای جهانگیریان و آقای اکبرلو که به نوعی جمع‌بندی نشست‌های گذشته ما را هم ارائه دادند. در جلسه‌های قبلی، دیدگاه‌های متفاوتی داشتیم. بعضی از دوستان نظرشان این بود که داستان‌نویس، داستان خودش را بنویسد و فیلم‌نامه نویس بیاید از روی آن فیلم‌نامه بنویسد. و بیاییم اعتماد بکنیم. گمان می‌کنم که این دو دیدگاه می‌توانند با همدیگر جمع شوند در واقع همدیگر را نفی نمی‌کنند. نکتهٔ دیگر این که بحث ساختار پر کشش داستان خیلی مهم است. متأسفانه یکی از آسیب‌های جدی که در ادبیات کودکان و نوجوانان ما وجود دارد، ساختار کم تحرک و کم هیجان داستان‌هاست. در بسیاری موارد، ما به سبب فرهنگ سنتی و شفاهی‌مان، دچار روایت محض می‌شویم و این روایت هم فقط در حوزهٔ گفتن است و در حوزهٔ نشان دادن نیست. متأسفانه داستان‌های ما از کشمکش، تعلیق و از کشش‌های جذاب به دور است.

داودی: به نظر من اگر آقای مرادی کرمانی، خودشان، هم داستان می‌نویسند و هم از روی داستان‌شان فیلم‌نامه می‌سازند، این است که نگران آن هستند که کارشان ثمره خوبی نداشته باشد. به هر حال، این نگرانی در بین نویسنده‌ها وجود دارد که اگر کارشان را بدهند به یک کارگردان یا فیلم‌نامه‌نویس، آن طور که باید از آب در نیاید. در ایران تنها فیلمی که می‌توانم بگویم بر اساس داستانی برای کودکان تهیه شده، برای بزرگترها ساخته می‌شود «مهمان مامان» آقای مهرجویی است. در بقیهٔ فیلم‌ها نمی‌بینیم که مثلاً داستان یا فیلم‌نامه برای کودک نوشته شده باشد. سؤآل من این است که آیا کارگردان‌ها و فیلم‌نامه‌نویس‌های ما که به سینمای کودک رو می‌آورند، تماشاگر خاص می‌خواهند یا عام؟ منظور من از تماشاگر خاص، تماشاگر روشنفکر یا قشر خاصی نیست که مثلاً نگاه نقادانه دارد. تماشاگر خاص یعنی بگویند فیلمی که می‌سازیم، برای افراد شش تا ده ساله است مثلاً. آیا این مد نظر ماست؟ اگر این‌طور باشد، شکست خواهد خورد. ما بعد از انقلاب، چند دوره سینما داریم که سینمای خانوادگی است و بعد جنگ می‌شود و سینمایی که جبهه را نشان می‌دهد و بعد با ورود آدم‌هایی مثل کامبوزیا پرتو و ابوالحسن داودی، وارد سینمای کودک می‌شویم. من سؤآلم را تکرار می‌کنم: آیا منظور این است که سینمای کودک ما جدا شود از صنعت سینما که نگاهش به گیشه است؟

جهانگیریان: سؤآل خیلی خوبی است. در دنیا هم با این دو مقوله روبه‌رو هستند. مثلاً در کشور آلمان، آموزش و پرورش یا شهرداری و غیره فیلم‌هایی تولید می‌کنند. دولت برای تولید فیلم کودک سوبسید می‌دهد، هزینه می‌کند و فیلم‌هایی تولید می‌کند به قصد این که آموزش بدهد و بچه‌ها را با مسائل مختلف آشنا سازد. این یک بخش است. بخش دیگر سینمای گیشه است؛ یعنی تهیه کننده‌ای که در بخش خصوصی سرمایه‌گذاری کرده، می‌خواهد سود ببرد. طبیعتاً در کشور ما هم جز این نیست. یا فیلم‌های ساخته شده سرمایه‌گذاری دولتی داشته که اکثر فیلم‌های جشنواره‌ای و کم‌فروش، فیلم‌های دولتی بوده‌اند. بخش خصوصی حاضر نیست فیلمی بسازد که گیشه نداشته باشد.

در مورد اشاره‌ای که به کار آقای مرادی کرمانی کردید، نمی‌خواهم بگویم

جهانگیریان

یکی از مشکلات موجود سینمای کودک (بعد از سرمایه) فیلم‌نامه است. بچه‌ها داستان می‌خواهند؛ داستان‌هایی خوب و پرکشش. اما سینمای کودک ما فاقد یک جریان فیلم‌نامه‌نویسی حرفه‌ای است. البته کارهایی شروع شده که یکی از آن‌ها انعقاد قرارداد بین بنیاد سینمایی فارابی و انجمن نویسندگان کودک و نوجوان است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

همهٔ کارهای ایشان صد در صد ظرفیت اقتباس سینمایی دارد. منظور من این است که مرادی بیشتر از دیگران سینمایی می‌نویسد و مخاطب بیشتری دارد. بچه‌ها از کتاب‌هایی که نویسندگان برای آن‌ها نوشته‌اند استقبال چندانی نمی‌کنند در حالی که به رمان‌های خارجی، چه پیش از انقلاب و چه پس از انقلاب، همواره علاقه نشان داده‌اند. ناگفته نماند که ما در کارهای‌مان مجبوریم رعایت یک سری مسائل را بکنیم درست همان چیزهایی را که سانسور می‌کنیم. بچه‌ها دوست دارند. بچه‌ها به چارچوب‌ها و قراردادهای تحمیلی تن نمی‌دهند. آنها یک جوری سرکشی می‌کنند در مقابل این قراردادها و به همین دلیل، سراغ کتاب می‌روند که بتوانند خارج از این چارچوب‌ها و قراردادها، چیزهایی پیدا کنند که برای آن‌ها لذت بخش باشد. بچه‌ها از فیلم چارلی چاپلین استقبال می‌کنند. مگر چارلی چاپلین فیلم را برای بچه‌ها ساخته؟ یا کارهای مهران مدیری را دوستدارند. مگر مهران مدیری این مجموعه‌ها را برای بچه‌ها ساخته؟ البته من بر آن نیستم تا مُهر تأیید بر همه کارهای مهران مدیری بزنم. می‌خواهم بگویم که بچه‌ها به طنز علاقه‌مندترند و به مسائل دیگر که شاید در پسند ما نباشد. چیزهایی که به نوعی ما بچه‌ها را از آن‌ها منع می‌کنیم، مورد علاقه بچه‌هاست.

شجاعی: بحث اقتباس و سینمای کودک بر یک مبنا استوار است و آن هم کودک و نوجوان است. ما این کودک و نوجوان را ابتدا به عنوان خمیرمایه و مبنای اثر داریم و سپس به عنوان مخاطب اثر. به نظر می‌رسد که ما این موجود را خوب نشناخته‌ایم و برخوردمان با او برخورد قشنگی نیست. انگار ما دنیای

اکبرلو:

سینمای کودک همیشه عقب‌تر از ادبیات کودک است. شاید برای این که پروسهٔ تولید یک اثر سینمایی، خیلی کم طول بکشد یک سال لازم دارد، ولی یک اثر ادبی می‌تواند در یک سفر، یک گوشه با یک قلم و کاغذ توسط یک نویسنده خلق شود

جهانگیریان:

باید این حقیقت را بپذیریم که اقتصاد داستان در کشور ما، از اقتصاد فیلم نامه ضعیف‌تر است و نویسندگان ما، کم‌ترین درآمد را از تألیف‌شان دارند. درآمدی که نویسنده از واگذاری اثرش برای اقتباس به دست می‌آورد و یا خود فیلم‌نامه‌ای که بر اساس رمانش می‌نویسد، چندین برابر درآمد تألیف است.

این‌ها را اصلاً نمی‌شناسیم. فکر می‌کنیم که او باید دقیقاً تفکراتش، علایق و سلایقش مثل ما باشد. در حالی که این منطقی نیست. لذا ما باید ابتدا تلاش‌مان را روی این مستقر کنیم که این مخاطب و این خمیرمایه را در هر دو موضعش خوب بشناسیم و سپس برایش کار کنیم.

خدیجه حدادیان: اگر ما نویسنده‌ها را تشویق کنیم که به نوشتن فیلم ـ داستان روی بیاورند، احساس می‌کنم که به نظام زبانی داستان خیانت کرده‌ایم. داستان برای خودش امکانات، ابزار و روایت‌هایی دارد. این که نویسنده‌های ما نمی‌توانند داستان‌نویس‌های موفقی باشند و مخاطب ندارند، این بحث آسیب‌شناسانهٔ دیگری دارد. ما نویسندهٔ خلاق خیلی کم داریم. بچه‌های ما از آثار ترجمه، مشتاقانه استقبال می‌کنند، در حالی که ما به زور می‌توانیم آن‌ها را به طرف قفسه‌های کتاب‌های نویسنده‌های ایرانی سوق بدهیم. اما راه حلش این نیست که نویسنده‌ها را تشویق کنیم که فیلم ـ داستان بنویسند. این که ما می‌خواهیم وضع اقتصادی نویسنده‌مان را خوب کنیم و مخاطب زیادی داشته باشیم، نمی‌توانیم بیاییم روی این زخم همین جوری چیزی بگذاریم و به فکر درمانی باشیم که نه تنها آن زخم را شفا نمی‌دهد، بلکه ممکن است زخم‌های دیگری ایجاد بکند. شما گفتید که گفت و گو و توصیف، مخاطب را خسته می‌کند. به نظر می‌رسد شما با حالت تحقیرآمیزی به این امکانات داستانی نگاه می‌کنید. من مثالی از رمان «جاودانی» «کوندرا» می‌زنم. در این کتاب، گفت و گوهای بسیار طولانی و تا دلتان بخواهد، توصیف هست، ولی هرگز شما از هیچ مخاطبی نخواهید شنید که بگوید من از این کتاب خسته شدم. خلاصه این که نباید نسخه بپیچیم که چون ما داستان‌نویس خوب نداریم، پس همه بیاییم از اصول سینمایی تقلید کنیم. آقای حسین رسول‌زاده که یکی از منتقدهای مورد علاقهٔ من هستند، می‌گویند اثر داستانی موفق، تن به اقتباس نمی‌دهد؛ چه اقتباس شفاهی و چه فیلم از آن ساخته شود. چنین اثری نظام زبانی ضعیفی داشته که تن به اقتباس داده. من خیلی به این صحبت اعتقاد دارم.

ژاله فروهر: من از خانم حدادیان تشکر می‌کنم به خاطر این صحبتی که کردند. من هم می‌خواستم این نکته را بگویم. آقای اکبرلو در صحبت‌های‌شان به این نکته اشاره کردند که سینما از ادبیات عقب‌تر است. من فکر می‌کنم ما فقط در ایران این وضعیت را داشته باشیم. در هیچ جای دنیا این‌طوری نیست. ما در خیلی از جاها می‌بینیم که یک اثر سینمایی بسیار ماندگار و خیلی اثر بخش‌تر از یک اثر ادبی خلق می‌شود؛ چه برای بزرگ‌ترها و چه برای کودکان. به هر صورت، ما در ایران متأسفانه ادبیات خوبی که بتوانیم از آن فیلم بسازیم، نداریم.

ساویسا مهوار: ادبیات هر جامعه‌ای آینهٔ تمام‌نمای زندگی آن ملت است. در کارهای آقای مرادی کرمانی، ساختار داستانی بسیار محکمی که ما می‌خواهیم، پیدا نمی‌شود. در نقدها هم این را می‌بینیم. یکی از دوستان می‌پرسید که این داستان نخل، معلوم نیست کی شروع می‌شود و کی تمام می‌شود؟ جواب من این بود که وقتی نویسنده قلم را روی کاغذ می‌گذارد، داستان شروع می‌شود و هنگامی که قلم را از روی کاغذ برمی‌دارد، داستان تمام می‌شود. به همین سادگی ما نمی‌توانیم از یک نویسنده ایرانی بخواهیم که بر اساس آن ساختارهای داستانی رایج در غرب کارش را بنویسد. کودک ما به سمتی می‌رود که ما نویسندگان از او عقب هستیم. پس باید ما از ساختار زندگی مردم خودمان دور نشویم. این‌طوری، هم داستان موفقی بیرون می‌آید و هم می‌تواند بن‌مایهٔ خوبی برای سینمایی باشد که بتواند ادبیات کودک را پوشش بدهد.

جهانگیریان: من باز هم تأکید می‌کنم که به هیچ عنوان ادبیات را نفی نمی‌کنم. همهٔ کارهایی که برای فیلم اقتباس می‌شود، اتفاقاً دارای ارزش ادبی هم هست. من می‌گویم به گونه‌ای بنویسیم که هم ارزش‌های ادبی در اثرمان رعایت شود و هم قابلیت اقتباس داشته باشد. به این معنا که ما اگر نگاه سینمایی داشته باشیم، با مخاطب خود ارتباط بهتری برقرار می‌کنیم.

کاموس: بسیاری از شاهکارهای ادبی دنیا تبدیل به نمایش‌نامه و فیلم‌نامه با انواع مختلف شده‌اند. اصلاً یکی از رمزهای ماندگاری آثار و شاهکارها، قابلیت تبدیل‌شدن به نوع‌های دیگر است. می‌گویند از آثار «شکسپیر»، بیشتر از پنجاه روایت در قالب‌های متفاوت وجود دارد. اگر تمام این‌ها را کنار هم بگذاریم، باز هم خواندن آثار «شکسپیر» تعطیل نمی‌شود. اصولاً سینما و تصویر محدودیتی دارد که ذهن بیننده را کانالیزه می‌کند. یعنی وقتی ما بینوایان را می‌خوانیم، مثلاً «ژاور» و «ژان وال ژان» برای ما فردی شده است و قطعاً «ژاور» من با «ژاور» شما تفاوت دارد، ولی وقتی «انیمیشن» یا فیلم سینمایی بینوایان را می‌بینیم، «ژاور» برای ما شخصیت مشخصی است. این‌ها بحث‌های خیلی عمیقی است که دیدگاه‌های مختلفی دربارهٔ آن وجود دارد. با این احوال، واقعیت امر این است که سینما و ادبیات در حوزهٔ کودک و نوجوان، می‌توانند با یکدیگر تعامل داشته باشند.

جهانگیریان: وقتی ما می‌گوییم سینمایی بنویسیم، به جای این که بگوییم علی شلخته است، این شلختگی را در طراحی صحنه داستان‌مان نشان می‌دهیم. منظورم از سینمایی نویسی این است که ما همهٔ آن چیزهایی را که می‌خواهیم توصیف بکنیم، در دیالوگ‌ها و اعمال و رفتار شخصیت‌های‌مان نشان بدهیم. این یعنی نگاه سینمایی داشتن «والسلام».

کاموس: ما در ادبیات هم چنین رویکردی داریم؛ به خصوص در ادبیات مدرن. شعار این است: نگو. نشان بده. این رویکرد از ناتورالیسم شروع می‌شود و تا پایان سوررئالیسم ادامه می‌یابد، اما در دوران پست‌مدرنیسم نقض می‌شود. در دوران پست مدرنیسم، روایت در حوزهٔ گفتاری جایگزین می‌شود.

اکبرلو: آن جا که می‌خواستم تأثیرات سینما روی ادبیات را بگویم و فرصت نشد، یک نکتهٔ خیلی شاخصش این بود که سینما به هر حال با حرکت همراه است. کنش و واکنش دارد. «آکسیون» یا act دارد. در هنرهای نمایشی ما می‌گوییم «کنش نمایشی». بیشتر چیزهایی که معمولاً در ادبیات به صورت سنتی با توصیف انجام می‌شود، در سینما تصویر و حرکت جایش را می‌گیرد. ایجاز و مبتنی بودن بر حرکت را نویسنده‌ها بیشتر از سینما گرفته‌اند؛ یعنی تأثیر سینما روی آن‌هاست. فکر می‌کنم منظور آقای جهانگیریان این بوده، نه این که الزاماً همه سینمایی بنویسند. این امر خودش توانایی خاصی می‌خواهد. این دو تفاوت‌هایی با هم دارند. من حدود سی ـ چهل ویژگی را آماده کردم که فرصت نشد بگوییم. این که شخصیت، ساختار، روایت، ارتباط صحنه‌ها، انگیزه‌ها و زمان و غیره در ادبیات داستانی چه ویژگی‌هایی دارد و در ادبیات نمایشی (یعنی تاتر و سینما) چه مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی. اگر به این مشابهات و تفاوت‌ها آگاه باشیم، طبیعتاً به ما کمک می‌کند.

اما در مورد نکته‌ای که سرکار خانم فروهر گفتند، من آن جایی که در مورد عقب ماندن سینما صحبت کردم، داشتم به بازتاب اجتماعی اثر می‌پرداختم. تکرار می‌کنم که سینما در بازتاب آن چه در اجتماع اتفاق می‌افتد، از ادبیات عقب‌تر است. برای این که ادبیات تولیدش سریع‌تر است. می‌خواهم بگویم که سینما دیرتر بازتاب نشان می‌دهد؛ یعنی مثلاً جنگ یا زلزلهٔ بم را در نظر بگیرید. می‌بینید که تولیدات در ادبیات زودتر اتفاق می‌افتد. برای این که پروسهٔ تولید فیلم، مدت بیشتری می‌خواهد.

زینب طالبی: من آموزگار بازنشسته‌ام. من کلاس اول تا پنجم ابتدایی تدریس می‌کردم. داستان‌هایی در این کتاب‌ها بود که دیالوگ هم نداشت. نیم ساعت آخر زنگ را بچه‌ها نمایش‌نامه اجرا می‌کردند و خودشان دیالوگ‌ها را می‌نوشتند و قصه‌های مجید که این قدر طرفدار دارد، دلیلش این است که خود بچه‌ها در آن نقش دارند. متأسفانه بزرگ‌های ما بزرگانه می‌نویسند، نه کودکانه. علت عقب ماندگی ما هم فکر می‌کنیم این باشد. ما روی مکتب‌ها حساب می‌کنیم و روی کودک حساب نمی‌کنیم.

حامد نوری: راجع به ویژگی‌های نمایشی یک متن، باید بگویم که فیلم‌هایی مثل هری پاتر، فروش خوبی داشته، اما من از نوجوانی که، هم کتاب را خوانده و هم فیلم را دیده، پرسیده‌ام، گفته که کتاب از فیلم بهتر بوده. درست است که فیلم فروش خوبی داشته، یکی از دلایلش داستان جذابش بوده. سؤآلم این است که وقتی می‌گوییم فیلم‌نامه‌ای بنویسید یا اقتباس کنیم، این روند چه‌جوری اتفاق می‌افتد؟ آیا راه حلی برای این قضیه داریم یا نه؟ آیا باید این قدر فیلم دیده باشیم و فیلم نامه بخوانیم تا نوشته‌های خودمان هم این شکل را پیدا کند؟ یعنی آیا این خلق الساعه است و یا این که باید کوشش کنند تا به این شکل بنویسند؟ آیا این اتفاق باید در درون نویسنده بیفتد یا این که می‌تواند سعی کند که این جوری بنویسد؟

جهانگیریان: در مورد صحبت آقای نوری، فکر می‌کنم نویسنده نمی‌تواند از ابتدا تصمیم بگیرد و با خودش بگوید، می‌خواهم فیلم ـ داستان بنویسم. همان طور که اشاره شد، بعضی نویسندگان اصلاً شیوهٔ نوشتن‌شان این طور است. به دلیل همان نگاه سینمایی که دارند. حالا ممکن است کسانی هم باشند که از اول، به قصد اقتباس بنویسند، همیشه این گونه نیست.

کاموس: خیلی ممنون از همه دوستان. خدانگهدارتان.

کاموس

متأسفانه یکی از آسیب‌های جدی که در ادبیات کودکان و نوجوانان ما وجود دارد، ساختار کم تحرک و کم هیجان داستان‌هاست. در بسیاری موارد، ما به سبب فرهنگ سنتی و شفاهی‌مان، دچار روایت محض می‌شویم و این روایت هم فقط در حوزهٔ گفتن است و در حوزهٔ نشان دادن نیست. متأسفانه داستان‌های ما از کشمکش، تعلیق و از کشش‌های جذاب به دور است

حدادیان

بچه‌های ما از آثار ترجمه، مشتاقانه استقبال می‌کنند، در حالی که ما به زور می‌توانیم آن‌ها را به طرف قفسه کتاب‌های نویسنده‌های ایرانی سوق بدهیم. اما راه حلش این نیست که نویسنده‌ها را تشویق کنیم که فیلم ـ داستان بنویسند. این که ما می‌خواهیم وضع اقتصادی نویسنده‌مان را خوب کنیم و مخاطب زیادی داشته باشیم، نمی‌توانیم بیاییم روی این زخم همین جوری چیزی بگذاریم و به فکر درمانی باشیم که نه تنها آن زخم را شفا نمی‌دهد، بلکه ممکن است زخم‌های دیگری ایجاد بکند