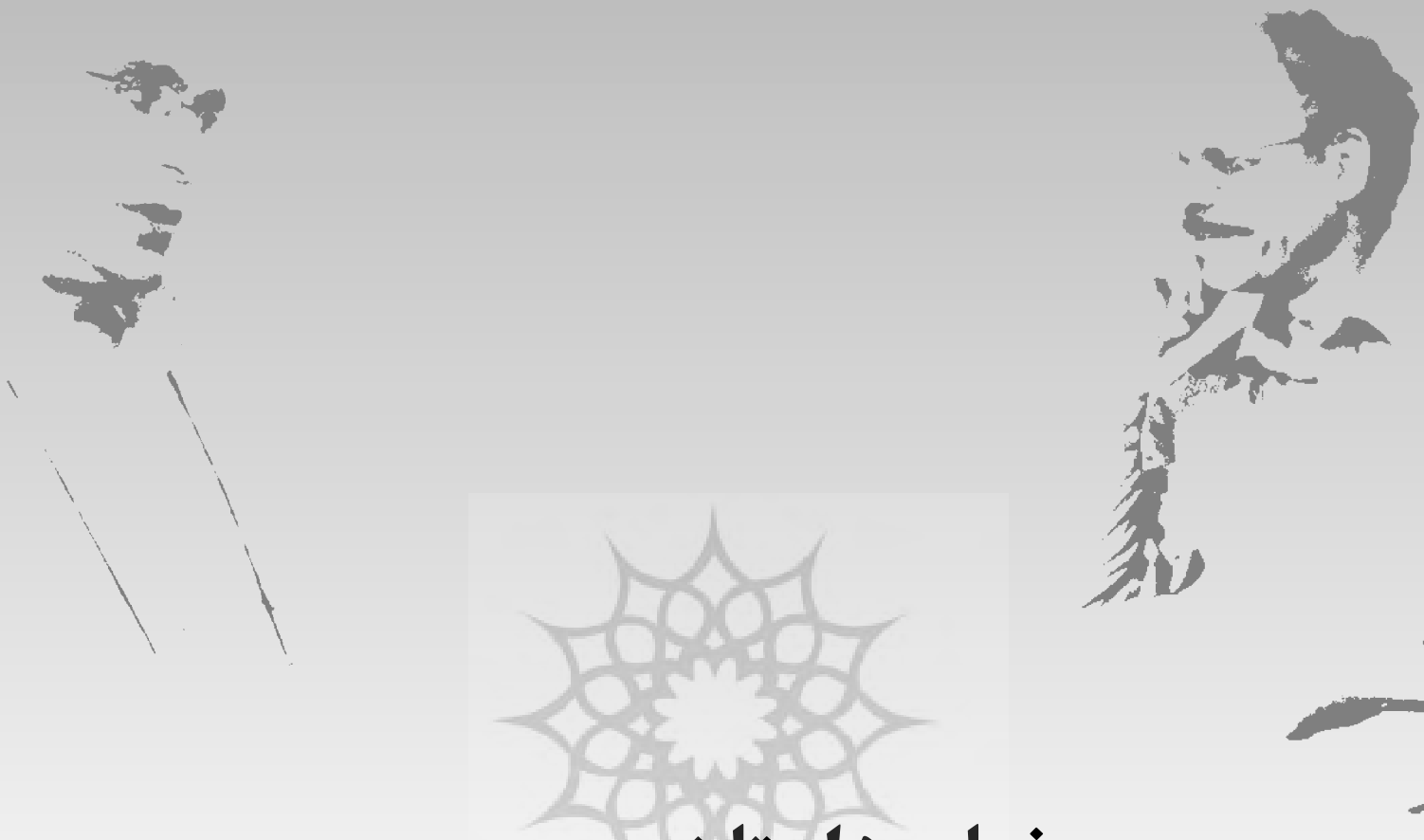


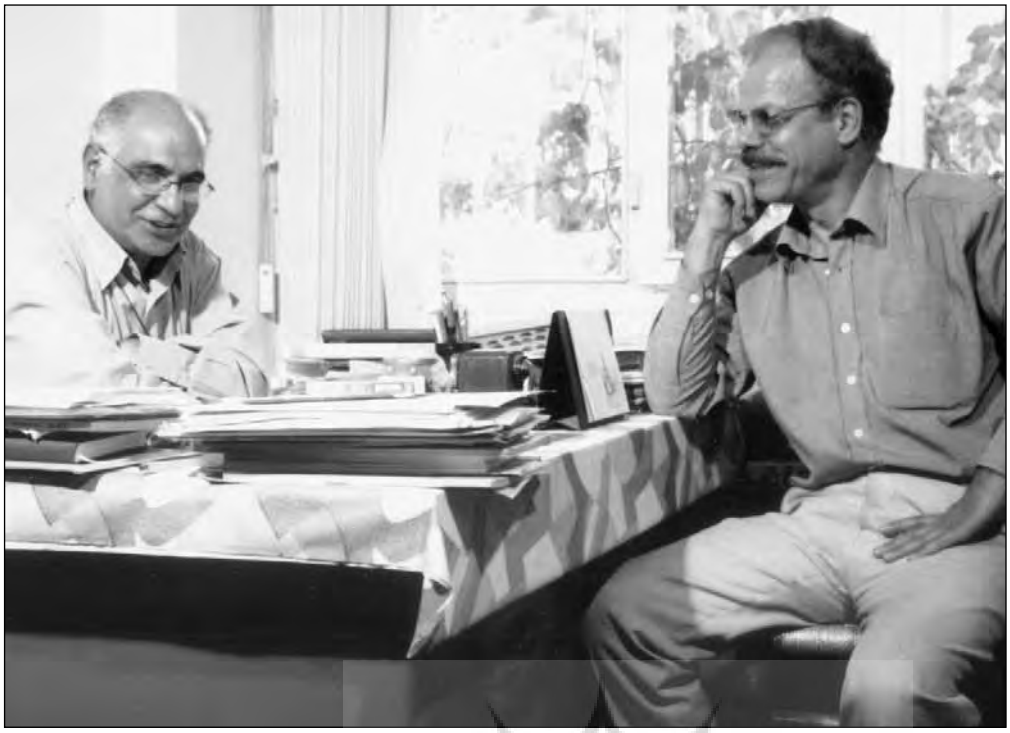
نما ـ داستان
یا داستان‌های سینماگرا

گفت‌وگو با هوشنگ مرادی کرمانی

عباس جهانگیریان

جهانگیریان: هوشنگ عزیز! تو تنها نویسنده ایرانی هستی که به جز چندتایی از آثارت، همهٔ داستان‌هایی که نوشته‌ای، برای سینما و تلویزیون اقتباس شده (اگر اشتباه نکنم دو سریال و هفده فیلم سینمایی). بی‌تردید این نمی‌تواند یک اتفاق یا امری رابطه‌ای یا اقبالِ آثاری که آفریده‌ای باشد. باید یک ویژگی در آثارت باشد که طی دو دهه، توانسته هفت ـ هشت کارگردان حرفه‌ای را به خود جذب کند. اگر کیومرث پوراحمد ارزش‌های سینمایی قصه‌های مجید را کشف نمی‌کرد، یکی دیگر آن را دست می‌گرفت. میوهٔ رسیده و خوب، به درخت نمی‌ماند.

اخیراً کسی به گلایه گفته بود: «مرادی کرمانی از ادبیات فاصله گرفته و فقط برای سینما، داستان می‌نویسد.» البته من چنین نمی‌بینیم و فکر نمی‌کنم داستان‌هایت را آگاهانه و به قصد، برای سینما بنویسی، بلکه باور من بر این است که سینما را هوشمندانه به خدمت گرفته‌ای و شاید هم از پیوند این دو، به سبکی رسیده‌ای که می‌توان آن را نما ـ داستان، فیلم ـ داستان، داستان‌های نمایشی، داستان‌های سینمایی یا داستان‌هایی برای سینما نام گذارد یا هرچه می‌خواهید اسمش را بگذارید! فقط این



را می‌دانم که آن چه می‌خواهی بگویی، سعی می‌کنی نشان بدهی و ذهن را به عین تبدیل کنی و این اتفاقاً عین ادبیات است؛ ادبیاتی خلاق، با جوهره‌ای نمایشی. این درک من است از شیوه کار تو. این طور نیست؟

مرادی: می‌گویند یک پیرمردی بوده که ریش‌های خیلی بلندی داشته و سال‌ها با همین ریش‌ها زندگی می‌کرد. تا این که یک روز یک مرد سلمانی که در همسایگی‌اش زندگی می‌کرده، از او می‌پرسد: «بابا جان، شما وقتی شب‌ها می‌خوابی، ریش‌هایت را می‌گذاری روی لحاف یا زیر لحاف؟!» پیرمرد آن شب، وقتی می‌خواهد بخوابد، هی این ریش‌ها را می‌برد زیر لحاف، می‌بیند خوابش نمی‌برد. می‌آورد روی لحاف، باز هم خوابش نمی‌برد. آن قدر این کار را ادامه می‌دهد تا به بی‌خوابی می‌افتد. آن شب و شب‌های دیگر!

چند روز بعد به سلمانی می‌رود و از او می‌خواهد که ریش‌هایش را بتراشد! مرد سلمانی می‌گوید: برای چه می‌خواهی ریش‌هایت را بزنی؟! پیرمرد می‌گوید، آخر این چه سؤالی بود که از من پرسیدی!؟ سلمانی می‌گوید: منظوری نداشتم. فقط یک سؤال پرسیدم! پیرمرد می‌گوید بله، فقط یک سؤال بود، اما این سؤال هرچه بود خواب و خیال مرا به هم زد. سلمانی شرمنده می‌شود و می‌گوید: «من بیست سال بود که می‌خواستم این سؤال را از تو بپرسم، اما رویم نمی‌شد و هرگز نمی‌دانستم با این سؤال ساده، تو را به بی‌خوابی و دردسر می‌اندازم...!» حالا وضعیت من این روزها، بی‌شباهت به این پیرمرد نیست. من داشتم کار خود را می‌کردم. حالا هم کار خودم را می‌کنم. وقتی می‌گویند من به قصد سینما می‌نویسم، یک جوری مرا هم دچار همان وضعیتی می‌کنند که آن پیرمرد دچارش شد.

ممکن است نمایش‌نامه‌نویسان و فیلم‌نامه‌نویسانی که به داستان‌نویسی روی می‌آورند، آگاهانه تجربیات خود را هنگام نوشتن داستان به کار گیرند که البته این کار نه تنها هیچ اشکالی ندارد، بلکه خیلی هم خوب است، اما من واقعاً آگاهانه این کار را نمی‌کنم. انکار نمی‌کنم که سینما، بر نگاه و ذهن من تأثیر گذاشته و تآتر بر زبان و گفتارم.

من از پانزده سالگی که به تهران آمدم، مرتب فیلم دیده‌ام. اولین فعالیت شغلی‌ام در تهران را با کار در سینما شروع کردم؛ با آگهی‌نویسی و کارهای تبلیغاتی و غیره. من با نگاهم ناخواسته یک جوری عکاسی می‌کنم. تصویر در ذهن من خوب جای می‌گیرد. این تصاویر ذهنیِ ضبط و ثبت شدهٔ دیروز و امروز، موقع نوشتن به کمکم می‌آیند. مدتی تآتر کار کردم. مدتی در رادیو کار کردم. نمایش‌نامه نوشتم و همه این تجربه‌ها، هرچند خرد و پراکنده، امروز به کمکم می‌آیند.

خلاصه بگویم که سینما و تآتر، آرام‌آرام در من رسوب کرد و در ذهن و نگاه و زبانم تأثیر گذاشت و باعث شد، نوشته‌های من به سینما نزدیک شود؛ نوشته‌هایی که به دلیل ماهیت تصویری و نمایشی آن، خود به خود قابلیت تبدیل شدن به فیلم‌نامه را هم پیدا می‌کند.

جهانگیریان: من بر این باورم که نویسنده، مثل کارگردانی که پشت دوربین، می‌ایستد و همه چیز را می‌بیند و مراقب همه کس و همه چیز هست، باید ناظر بر همه چیز باشد؛ از طراحی صحنه و میزانسن گرفته تا فیزیک و گریم و صورت آدم‌هایش،

مرادی کرمانی:
ممکن است نمایش‌نامه‌نویسان و فیلم‌نامه‌نویسانی که به داستان‌نویسی روی می‌آورند، آگاهانه تجربیات خود را هنگام نوشتن داستان به کار گیرند که البته این کار نه تنها هیچ اشکالی ندارد، بلکه خیلی هم خوب است، اما من واقعاً آگاهانه این کار را نمی‌کنم. انکار نمی‌کنم که سینما، بر نگاه و ذهن من تأثیر گذاشته و تآتر بر زبان و گفتارم

تا لباس، صدا، نور و انتخاب درست مکان و لوکیشن‌ها و حتی عمق صحنه و پس‌زمینه صحنه‌ها و هر آن چه می‌توان با حواس پنج‌گانه و حس زیبایی‌شناسی دریافت کرد و به ادراکی ایماژیستی از پشت و روی مفاهیم و مضامین رسید...

من وقتی آثار تو را می‌خوانم، احساس می‌کنم مرادی کرمانی این جا روی کاغذ، هم نویسنده است، هم کارگردان و نگاهی عمیق و جامع به آدم‌های داستان و دنیای پیرامون‌شان دارد.

مرادی: همین طور است. من وقتی می‌نویسم، به خوبی می‌دانم که شخصیت داستانم از کجا می‌آید، کجا می‌ایستد و کی حرفش را می‌زند.

موقعیتی که برای حرف زدن و اعمالش ایجاد می‌کنم، موقعیتی دراماتیک است. من از ویژگی‌ها و عناصر سینما زیاد بهره می‌برم که یکی هم ایجازش است. سعی می‌کنم دچار پرگویی و زیاده‌گویی نشوم.

جهانگیریان: یکی از ویژگی‌های تو ایجاز است. نگاه یا رویکرد سینمایی تو، چه تأثیری بر داستان‌نویسی‌ات داشته؟

مرادی: ما در نوشتن داستان، محدودیت کاغذ و زمان و مکان نداریم. تا هرکجا که داستان و آدم‌هایش با ما بیایند، به پیش می‌رویم. در حالی که سینما چنین نیست. سینما محدودیت و زمان و مکان مختص دارد. حد معمول و پذیرفته شده یک فیلم سینمایی، حدود صد و بیست دقیقه است و در این حیطه محدود، تو مجبوری به سرعت حرف خودت را بزنی.

در ادبیات می‌توانی قلم‌فرسایی کنی، اما در سینما، دوربین تهیه‌کننده‌ای که روی متن تو سرمایه‌گذاری کرده، چنین فرصتی به تو نمی‌دهد. در سینما نمی‌توان آب به ماجرا بست و داستان را کش داد.

جهانگیریان: پس موقع نوشتن داستان، نگاهی هم به سینماداری؛ حالا خواسته یا ناخواسته بودنش فرقی نمی‌کند.

مرادی: گفتم من از سینما تأثیر گرفته‌ام، ولی به قصد سینما نمی‌نویسم. آن چه می‌نویسم، از ذات و ذهن من برمی‌خیزد و ارادی و حساب شده نیست و همان طور که خودت اشاره کردی، من واقعاً نشان می‌دهم. طبیعی است که وقتی تو با این ویژگی‌ها می‌نویسی و چنین ذهن و زبانی را در خلق یک اثر به کار می‌گیری، ناخواسته به سینما نزدیک می‌شوی. خب، کارگردان‌ها وقتی می‌خواهند اثری را برای اقتباس انتخاب کنند، به سراغ داستانی می‌روند که قابلیت و ظرفیت تصویری داشته باشد.

باز تأکید می‌کنم که ایجاز بهترین درسی است که من از سینما گرفتم. در ادبیات هم ایجاز یک اصل است، اما سینما مرتب به آدم یاد می‌دهد و یادآوری می‌کند که کم‌گو و پرمایه بگو یا کم‌گو و خوب‌گو!

من حرف معروف چخوف را که گفت: «در صحنه تآتر، اگر تفنگی بر دیواری آویخته شده، باید شلیک شود، وگرنه کاربردی در تئاتر ندارد»، آویزهٔ گوشم کرده‌ام. اگر شخصیت داستانم را معلول، قد کوتاه یا خیلی قدبلند گرفته‌ام، باید از این ویژگی‌ها در داستان استفاده کنم. هیچ چیز بی‌دلیل، اضافی و بی‌اهمیت را من در داستانم بر نمی‌تابم. انکار نمی‌کنم که همیشه از امکانات زبانی و بیانی سینما استفاده کرده‌ام، اما از هول آش نیفتادم توی دیگ!

جذابیت سینما هیچ وقت باعث نشد من داستان‌نویسی را با همه مشکلاتی که در این بازار فقیر و آشفته کتاب داشته و دارد،

جهانگیریان:
نویسنده امروز، اگر بگوید من با سینما و تصویر کاری ندارم، فاصله‌اش را از خواننده تصویرگرای امروز زیاد می‌کند. ما نباید از مخاطب خود عقب بیفتیم. مخاطب امروز، نگاه و ذهنیتی تصویری و سینمایی دارد. او هم یک جوری دنیای اطراف خود را عکاسی می‌کند و این تصاویر را در آرشیو ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه خود ذخیره می‌کند و در مواقع لزوم و نیاز، سراغ این منابع عظیم تصویری می‌رود

رها کنم و بروم سراغ سینما. سینما برای من موقعیت آتش در یک زمستان سرد را دارد و تجربه به من آموخته که برای گرم کردن خود، توی این آتش نیفتم؛ زیرا اگر توی آن بیفتم، می‌سوزم. فقط دست‌هایم را گرم کرده‌ام تا بتوانم از آن‌ها استفاده کنم و به کارم ادامه دهم. در همین زمستان‌های سرد ادبیات، آن چه از درون مرا گرم نگه داشته، همان عشق به ادبیات بوده که می‌گویی، گفته‌اند من از آن دور شده‌ام. تعریف من از ادبیات، همین است که دارم انجام می‌دهم، شاید کسانی باشند که زیبایی‌شناسی ادبی را هنوز در بازی با کلمات و چینش واژگان جست‌وجو می‌کنند که البته این هم ادبیات است، منتها قرار نیست همه نویسندگان مثل هم فکر کنند و مثل هم بنویسند. در سینما هم هر کس نگاه و سبک و سیاق خودش را دارد. قشنگی‌اش هم به این است که هرکس کار خودش را انجام دهد.

نویسنده در داستان می‌تواند دریایی توفانی را در ده‌ها صفحه توصیف کند، اما سینما مجبور است در چند ثانیه از این توفان بگذرد تا حادثه‌ای را در دل این توفان شکار کند.

دیگر دوره رمان‌های پنج ـ ده جلدی سپری شده، انسانِ شتاب‌زده امروز، آن فراغت طلایی را ندارد. نویسنده امروز مجبور است آن چنان موجز و جذاب بنویسد که نگذارد خواننده کتاب را زمین بگذارد و میان او و کتابش فاصله بیفتد. یک موقع پرداختن به توصیف‌های بیشتر و ریزه‌کاری‌ها، برای نویسنده یک نوع امتیاز بود، اما مخاطب امروز، انتظار دیگری از کتاب و داستان دارد.

جهانگیریان: می‌گویند سینما همه هنرها را در دل خود دارد. از همه هنرها یک جوری بهره می‌برد. من فکر می‌کنم داستان هم ظرفیتی دارد که می‌تواند از همه هنرها، از جمله سینما استفاده کند.

حتی مونتاژ در سینما می‌تواند الگوی نویسنده باشد در بازنویسی و ویرایش نهایی داستانی که می‌نویسد.

در سینما، کارگردان از یک پلان، گاه چند برداشت می‌گیرد. در پایان، این برداشت‌ها را در اختیار تدوینگر می‌گذارد. تدوینگر خود، ویراستار هنرمندی است که باید از همه برداشت‌های گرفته شده یک پلان، بهترینش را گزینش کند؛ به تعبیری تدوینگر، کارگردانِ

نشسته فیلم است.

کسی که پشت میز می‌نشیند و سروکارش با هزاران پلان فیلمی است که پیش‌رو دارد و حال باید گاه از چندهزار دقیقه فیلم، صد و بیست دقیقه انتخاب کند تا به یک چفت و بست دراماتیکی مطلوب برسد. می‌خواهم بدانم از صنعت تدوین، چقدر استفاده می‌کنی؟

مرادی: من حتماً از شیوهٔ تدوین در داستان استفاده می‌کنم. کتاب آخری‌ام، تو که غریبه نیستی را که تمام کردم، در بازنویسی پایانی، نزدیک به صد صفحه را حذف کردم!

به نظر من، بیش از هرچیز، مهم این است که چفت و بست دراماتیکی اثر حفظ شود و به خوب‌ترین شکل ممکن هم صورت گیرد.

بسیاری مواقع هست که چیزی نوشته‌ام و می‌بینم همین حرف را به یک شکل دیگر، پیش‌تر زده‌ام که به محضِ متوجه شدن تکرار، آن را برمی‌دارم.

چندی پیش، پشت صحنه یکی از فیلم‌های کوروساوا را می‌دیدم. کوروساوا می‌خواست مزرعه گندمی را نشان بدهد که رسیده و طلایی شده، اما به لحاظ زمانی، گندمزاری که در لوکیشن آن‌ها بود، هنوز زرد و طلایی نشده بود و کارگردان نمی‌توانست صبر کند تا گندمزار، رنگ زرد طلایی به خود بگیرد. کوروساوا می‌گوید همه خوشه‌ها را رنگ بزنید؛ طوری که اواخر تابستان را تداعی کند. این کار انجام می‌شود، اما پشت میز مونتاژ معلوم می‌شود که این رنگ‌آمیزی، نتوانسته آن حال و فضای موردنظر کوروساوا را ایجاد کند. بنابراین، پلان‌های مربوط به گندمزار را حذف می‌کند و از خیرش می‌گذرد.

من هم مواقع بسیار، این کار را می‌کنم. یک صحنه را چندین بار می‌نویسم و از آن رد می‌شوم و می‌روم و در پایان، در پاکنویس و ویرایش نهایی، انتخاب می‌کنم. من همیشه، هنگام نوشتن، نگرانم مبادا در حرکت ذهنی خواننده‌ام تعلل ایجاد کنم. شاید باور نکنید که من در نثر هم از سینما کمک گرفته و می‌گیرم.

جهانگیریان: چگونه؟

مرادی: در نثر، وقتی یک صحنه آرام و توصیفی است، مثلاً شبی مهتابی، مثل آن خواب‌نما در قصه‌های مجید، اگر یادت باشد، بی‌بی در شبی مهتابی بیرون می‌آید و یاد گذشته‌اش می‌افتد، یادِ فامیل و آدم‌هایی که دیگر نیستند و عمری را که پشت سر گذاشته... این‌ها با جملاتی گفته می‌شود که طولانی و فعل در آن کم است. بیشتر توصیف است، اما در صحنه‌ای که قاطری دارد برای عروسی آب می‌برد، رم می‌کند. هنگام فرار، شیر آب، باز می‌شود... در این صحنه، جمله‌ها فوق‌العاده ریز می‌شوند و سرعت می‌گیرند و در هر سطر، گاه چهار تا پنج فعل می‌آید؛ چون سینما اصولاً با فعل، اموراتش می‌گذرد، نه با وصف. هرچه در داستان ما، فعل و حرکت بیشتر باشد، طبیعتاً بیشتر به سینما نزدیک شده‌ایم. تآتر هم همین طور است؛ محیطی است که آدم‌ها در آن با هم حرف می‌زنند. کارکرد دیالوگ و گفتار در تآتر بسیار مهم‌تر از سینماست. در سینما، ما با عکس طرفیم و در تآتر با واژه مثلاً مونولوگ یا تک‌گویی در تآتر امری پذیرفته شده است، اما در سینما اگر طولانی بشود، ممکن است بیننده را خسته کند.

در سینما، اگر هم بخواهند از مونولوگ استفاده کنند، مجبورند آن را روی تصویر سوار کنند؛ مثلاً در نسخه سینمایی هملت شکسپیر، می‌بینیم وقتی از توفان درون هملت صحبت می‌شود، تصاویری از دریایی توفانی، می‌نشیند روی گفتار فیلم و کارگردان، یک جور پیوند میان توفانی طبیعی در دریا و توفان درون هملت برقرار می‌کند.

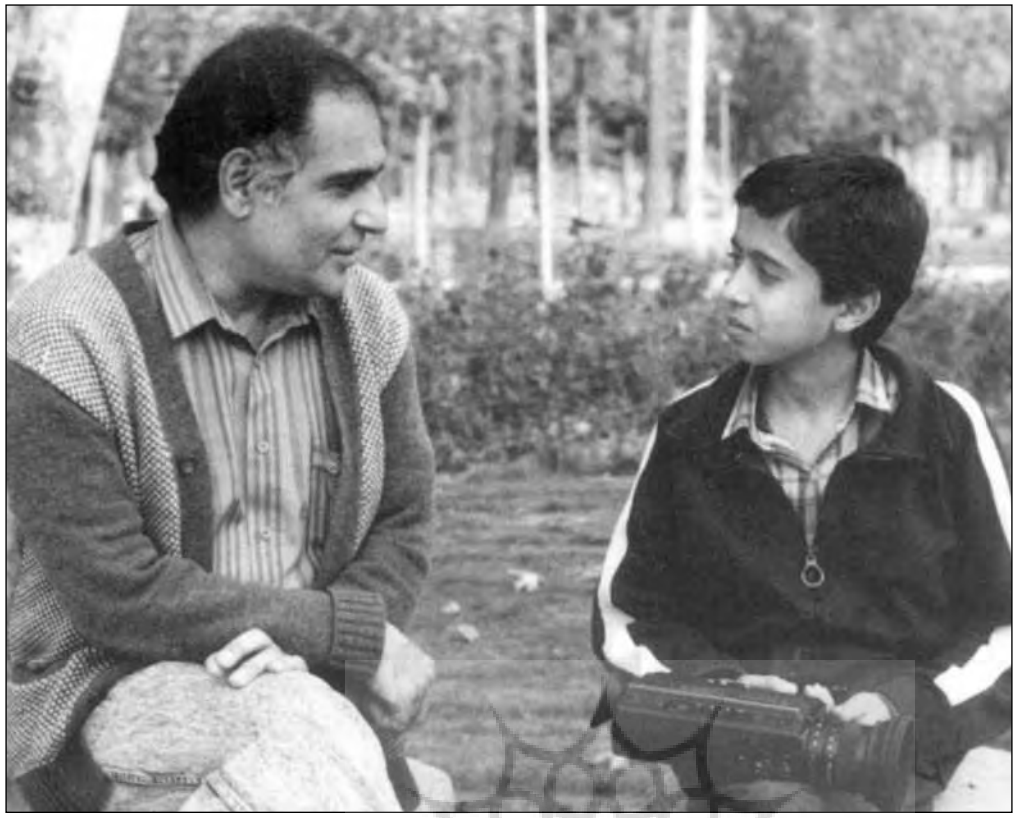
تماشاگر تآتر، از اول می‌داند که برای دیدن چیزی به سالن تآتر رفته و همین قرارداد میان او و تآتر، توقع و انتظار او را شکل می‌دهد.

رابطه شنونده یک نمایش رادیویی، واژه و افکت است و رابطه یک تماشاگر تآتر، واژه و عمل و این قراردادی است دو طرفه و شنونده و بینندهٔ نمایش، توقع دیگری از نمایش ندارد، اما وضعیت تماشاگر فیلم متفاوت است. سینما، بیشتر محصول چشم است تا گوش؛ البته در سینما هم دیالوگ داریم، منتها گفت‌وگو در سینما باید بسیار موجز و نمایشی باشد و روی طرف مقابل تأثیر بگذارد. خب، این شیوه، وقتی وارد داستان می‌شود، حالت همان ادبیات دراماتیک و فیلم‌نامه را پیدا می‌کند.

دومین آموزگار من، پس از سینما و تآتر، همینگوی است که بسیار موجز و کوبشی می‌نویسد. ضرباهنگ گفت‌وگونویسی همینگوی و صادق چوبک را خیلی می‌پسندم. آدم‌های چوبک از درون خودشان حرف می‌زنند، اما در آثار خیلی از نویسندگان، این نویسنده است که پشت شخصیت‌های مخلوق خود مخفی شده و حرف می‌زند. همه آدم‌ها یک جوری می‌بینی که حرف نویسنده را می‌زنند، مثلاً یک نگهبان بیاید و حرف‌هایی فیلسوفانه بزند! مثل شخصیت‌های زنده یاد علی حاتمی که حرف‌های

مرادی کرمانی:

تعریف من از ادبیات، همین است که دارم انجام می‌دهم، شاید کسانی باشند که زیبایی‌شناسی ادبی را هنوز در بازی با کلمات و چینش واژگان جست‌وجو می‌کنند که البته این هم ادبیات است، منتها قرار نیست همه نویسندگان مثل هم فکر کنند و مثل هم بنویسند. در سینما هم هر کس نگاه و سبک و سیاق خودش را دارد. قشنگی‌اش هم به این است که هرکس کار خودش را انجام دهد



مرادی کرمانی:
من از سینما تأثیر گرفته‌ام، ولی به قصد سینما نمی‌نویسم. آن چه می‌نویسم، از ذات و ذهن من برمی‌خیزد و ارادی و حساب شده نیست و همان طور که خودت اشاره کردی، من واقعاً نشان می‌دهم. طبیعی است که وقتی تو با این ویژگی‌ها می‌نویسی و چنین ذهن و زبانی را در خلق یک اثر به کار می‌گیری، ناخواسته به سینما نزدیک می‌شوی. خب، کارگردان‌ها وقتی می‌خواهند اثری را برای اقتباس انتخاب کنند، به سراغ داستانی می‌روند که قابلیت و ظرفیت تصویری داشته باشد

همه‌شان بیش و کم شبیه هم است. اما چوبک حرف آن آدمی را می‌زند که توی داستان است. جلال آل احمد هم بیشتر، حرف‌های خودش را می‌زند. این آدم‌ها انگار همه آمده‌اند تا حرف جلال را بزنند و بروند! به همین دلیل است که برخی از آثار او به مقاله پهلو می‌زنند.

جهانگیریان: وقتی می‌گویند آدم تا حرف نزند شخصیتش رو نمی‌شود، برای این است که او به حرف که می‌آید، بخشی از هویتش را آشکار می‌کند و به مصداق ضرب‌المثل «تا مرد سخن نگفته باشد، عیب و هنرش نهفته باشد» یا به قولی «حرف بزن تا بگویم کیستی»، آدم‌ها با رفتار و گفتارشان است که خودشان را نشان می‌دهند.

البته این که گاهی کسی گفتارش و رفتارش با شخصیتش نمی‌خواند و به تعبیری، راهنمای چپ می‌زند و راست می‌رود، چیز دیگری است! در داستان و فیلم نامه، نویسنده باید خودش را حذف کند و پشت هیچ یک از شخصیت‌هایش مخفی نشود. خیلی‌ها هستند که در واقع خودشان را می‌نویسند، منتها در رمان، خواننده ممکن است نویسنده را تحمل کند، ولی سینما نه؛ زیرا جنس سینما جور دیگری است. این‌ها را بگذاریم برای فرصتی دیگر و برگردیم به موضوع اصلی‌مان، یعنی تعامل سینما و ادبیات و یا داستان‌نویس و فیلم‌نامه نویس (در فیلم‌نامه‌های اقتباسی). این که سینما و ادبیات، چه تأثیری بر یکدیگر داشته‌اند و این که چرا نویسندگان ما عمدتاً رویکرد خلاقی به سینما و تأثر ندارند و یا فیلم‌نامه‌نویسان حرفه‌ای ما در حوزه سنی کودک و نوجوان، سراغ ادبیات نمی‌روند؟

مرادی: ما نمی‌توانیم به نویسندگانی که نمی‌خواهند از عناصر سینما یا تأثر در آثارشان استفاده کنند، ایراد بگیریم. برخی داستان‌نویسان ما ارتباط و میانه خوبی با سینما و تأثر ندارند. برخی، آن چنان جامه فاخری بر تن ادبیات می‌کنند که جز خودشان بر هیچ تنی نمی‌نشیند و نمی‌خواهند هم تن دیگری در آن جای گیرد و شاید شأن ادبیات را بالاتر از سینما می‌دانند!

جهانگیریان: به هر روی، نویسنده امروز، اگر بگوید من با سینما و تصویر کاری ندارم، فاصله‌اش را از خواننده تصویرگرای امروز زیاد می‌کند. ما نباید از مخاطب خود عقب بیفتیم. مخاطب امروز، نگاه و ذهنیتی تصویری و سینمایی دارد. او هم یک جوری دنیای اطراف خود را عکاسی می‌کند و این تصاویر را در آرشیو ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه خود ذخیره می‌کند و در مواقع لزوم و نیاز، سراغ این منابع عظیم تصویری می‌رود.

این هم یک‌جور ذهن‌گرایی و ذهن‌پردازی است و این درونی و بیرونی کردن ذخایر تصویری، وجه تمایز این دوگونه نگارش است.

در رمان، نویسنده، این فرصت را دارد که به پنهان جاها و تاریک روشن‌های ذهن شخصیت‌های خود برود و آن‌ها را بریزد بیرون، اما در سینما، این امکان به سادگی صورت نمی‌گیرد.

در سینما هم البته اگر کارگردان کارش را خوب بلد باشد، می‌تواند به تاریکی‌ها و دالان‌های پیچ در پیچ وجود شخصیت‌هایش برود و اسانس و عطر درونیات آنها را در قالب تصویر به نمایش بگذارد.

به عنوان مثال، رسول صدرعاملی، در فیلم «دیشب باباتو دیدم آیدا» که فیلمی اقتباسی هم هست توانسته به درون ذهن آیدا برود و ذهنیات او را بریزد بیرون؛ یعنی دنیای درون آیدا را در واکنش‌های گفتاری و رفتاری آیدا، بازتاب دهد.

رمان شازده احتجاب گلشیری را خیلی از کارگردان‌ها گفته بودند برای اقتباس، هم دشوار است، هم ناشدنی، اما بهمن فرمان‌آرا، این ذهنی‌ترین اثر ادبی چند دههٔ پیش از انقلاب را به تصویر کشاند.

جهانگیریان:
در داستان و فیلم نامه، نویسنده باید خودش را حذف کند و پشت هیچ یک از شخصیت‌هایش مخفی نشود. خیلی‌ها هستند که در واقع خودشان را می‌نویسند، منتها در رمان، خواننده ممکن است نویسنده را تحمل کند، ولی سینما نه؛ زیرا جنس سینما جور دیگری است

گاه رمانی از دید یک فیلم‌نامه نویس، قابلیت لازم را برای راه یافتن به سینما و تلویزیون دارد و از دید فیلم‌نامه نویس دیگر ندارد. همین «مهمان مامان» خودت، نمونه دیگری از آثاری است که در نگاه اول، به نظر می‌رسد ظرفیت یک کار سینمایی را نداشته باشد. محمد علی طالبی که سه ـ چهار تا از داستان‌هایت را اقتباس کرده می‌گفت: من میهمان مامان مرادی کرمانی را خواندم، اما فکر کردم اقتباس خوبی از آن درنمی‌آید. میهمان مامان مهرجویی را که دیدم، احساس کردم کتاب، ظرفیت‌های پنهانی داشته که من شاید از آن غافل بودم.

مرادی: حتی خود مهرجویی هم همین طور می‌دید. چهار ـ پنج سال از گفت و گوی ما گذشته بود و مهرجویی با آن کلنجار می‌رفت. هیچ تهیه‌کننده‌ای هم حاضر نمی‌شد روی آن هزینه کند. می‌گفتند این داستان، آن حرکتی را که سینما می‌طلبد، در ذات خود ندارد و من می‌گفتم دارد!

جهانگیریان: در مورد کارهای دیگرت هم این اتفاق افتاده. یک کارگردان گفته فلان داستان، ظرفیت یک فیلم سینمایی را ندارد، اما کارگردان دیگری، همان داستان را اقتباس کرده و اتفاقاً در پسند همان‌هایی هم که می‌گفتند ظرفیت سینمایی ندارد، درآمده! من خود شاهد این نگاه‌ها و برخوردهای متفاوت فیلم‌نامه نویس‌ها و کارگردان‌ها، به برخی آثارت بوده‌ام.

مرادی: همین داستان ماه شب چهارده که آقای محمدعلی طالبی، یک فیلم سینمایی و یک مجموعه تلویزیونی ده قسمتی (براساس کتابی هفتاد ـ هشتاد صفحه‌ای) ساخته، نشان می‌دهد که داشتن ظرفیت سینمایی، به حجم کتاب ارتباطی ندارد.

جهانگیریان: من هم نسخه سینمایی آن را دیدم، هم سریال را. احساس نکردم طالبی به آن آب بسته و به قولی کش داده!

مرادی: بعضی وقت‌ها آدم‌ها و موقعیت‌های یک داستان، قابلیت تکثیر دارند. این با کش دادن و آب به دوغ بستن فرق دارد.

جهانگیریان: اصولاً یکی از شرایط مطلوب اقتباس، مشارکت و هم‌اندیشی داستان‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس با کارگردان است؛ به‌خصوص اگر داستان‌نویس و فیلم‌نامه نویس، به اتفاق فیلم‌نامه را بنویسند. من از کارگردان‌هایی که داستان‌هایت را اقتباس کرده‌اند، پرسیدم با توجه به اختلافی که همیشه میان نویسنده داستان و فیلم‌ساز بوده، شما چه داوری و حسی به مرادی کرمانی دارید!؟ این دوستان، همگی از آن به عنوان بهترین شکل همکاری یاد می‌کردند. من فکر می‌کنم با توجه به این که آدم مردم دار و باحیایی هستی، اگر هم جایی دلخور و ناراضی بوده‌ای، چه بسا به زبان نیاورده‌ای! پوراحمد می‌گفت: «مرادی نه تنها موقع نگارش فیلم‌نامه، در کنار من بود، بلکه پشت صحنه و سرلوکیشن هم حضور داشت.»

این مشارکت و همکاری، نه تنها کار فیلم‌ساز را در اقتباس آسان‌تر می‌کند، بلکه برای نویسنده هم تجربه خوبی است.

نویسنده و کارگردان می‌توانند از یکدیگر بیاموزند.

پوراحمد می‌گفت: «بسیار اتفاق می‌افتاد که یکدفعه سرصحنه، می‌خواستیم چیزی را تغییر بدهیم. در دسترس بودن نویسنده، باعث سرعت کار می‌شد. کارگردان نمی‌خواهد تغییری در متن بدهد که در پسند نویسنده نباشد و طبعاً دلش می‌خواهد نویسنده را هم متقاعد کند.»

اگر این مشارکت، تا پایان کار نباشد، می‌شود اوسنه باباسبحانِ دولت‌آبادی و فیلم‌سینمایی خاک مسعود کیمیایی و آن اختلاف‌ها، اعتراض‌ها و بحث‌های این اقتباس!

مرادی: بله، بده بستان نویسنده و فیلم‌ساز، به سود هر دو طرف تمام می‌شود؛ اما نویسنده‌هایی مثل من، استفاده بیشتری از کار مشترک با یک کارگردان با تجربه و حرفه‌ای می‌برند. من آدم‌های پیدا و ناپیدای سینما و جلو و پشت دوربین را دوست دارم. وقتی در صحنه حضور پیدا می‌کنم، به این نیازم هم پاسخ می‌دهم.

جهانگیریان: در واقع همین آدم‌های پشت دوربین هستند که به شخصیت‌های مخلوق مرادی کرمانی جان داده و آن‌ها را از حیات کاغذی‌شان به پردهٔ تلویزیون و سینما آورده‌اند تا میلیون‌ها کودک و نوجوان در این سو و آن سوی مرز، با آن‌ها آشنا شوند.

مرادی: من هر بار، با هر کارگردانی که کار کرده‌ام، یک پله از پلکان تجربه، بالاتر رفته‌ام. هم در فیلم‌های پوراحمد، هم طالبی، سرصحنه، پیشنهادهایی به آن‌ها داده‌ام که در کیفیت فیلم تأثیر داشته. همان‌جا به ذهنم آمده و به کارگردان داده‌ام.

در فیلم ماه شب چهارده، برای این که خانه پیرزن، کمی ترسناک بشود، به کارگردان گفتم بهتر است پیرزن به بچه‌ها بگوید که پدرش در همین خانه دفن شده... و چون بچه‌ها از مرده و قبر می‌ترسند، بهتر می‌توانیم فضاسازی کنیم و بهتر می‌توانیم آن خانه مهجور و دور افتاده را ترسناک‌تر جلوه دهیم. در فیلم تیک تاک، من چون در کنار کارگردان بودم، همان‌جا برای بچه‌ای که کمی او را متفاوت دیدم، برای این که بیشتر در فیلم باشد، برایش دیالوگ نوشتم تا نقش و حضور بیشتری در فیلم داشته باشد.

جهانگیریان: نویسنده‌ای که هنگام به فیلم درآمدن داستانش، درصحنه و در کنار کارگردان حضور دارد، فرصت خوبی پیدا می‌کند تا شاهد جان گرفتن شخصیت‌های کاغذی خود باشد. شخصیت‌ها، وقتی از کاغذ می‌آیند بیرون و به صحنه و پردهٔ سینما و تلویزیون راه پیدا می‌کنند، ضمن عینیت و تجسم یافتن در صحنه، مخاطب وسیع‌تری پیدا می‌کند، یعنی مجیدی که در کتاب، در نهایت ده بیست هزار مخاطب دارد، وقتی در تلویزیون و سینما ظاهر می‌شود، مخاطبی میلیونی پیدا می‌کند و بعد هم در قالب نوار سی دی یا وی اچ اس به خانه‌ها، کتابخانه‌ها و مراکز فرهنگی سفر می‌کند و مثل کتاب در دسترس مخاطب خود قرار می‌گیرد. من فکر می‌کنم نویسنده نباید این فرصت‌ها را از دست بدهد.

مرادی: درست است. بعضی از دوستان نویسنده ما خیلی سخت می‌گیرند. در تاریخ سینمای اقتباسی در کشور ما، اختلاف بر سر اقتباس ادبی، کم نبوده که در این بحث و جدل‌ها، گاه نویسنده حق داشته، گاه فیلم‌نامه نویس، که به نظر من تفاهم بین این دو به درکی متقابل از سینما و ادبیات نیاز دارد و هر دو باید حرف‌های هم را بفهمند و تنها این درک متقابل است که به تفاهم می‌انجامد. من مزد واقعی کتاب‌هایم را وقتی می‌گیرم که احساس کنم با طیف‌های وسیع‌تری از مخاطبان خود، ارتباط برقرار

مرادی کرمانی:

در مواردی که برداشت آزاد از اثر نویسنده می‌شود، کار دشوارتر است و نویسنده اصلاً دستش به جایی نمی‌رسد. تازه من نویسنده شکایت هم بکنم، جز این که یک آدمی که نزد خانواده سینمایی و خانواده شخصی خود و آشنایانش آبرویی دارد و من این آبرو را بریزم، جز رنجاندن خانواده‌اش و بی‌اعتبار کردن جامعه سینمایی، چه حاصل دیگری دارد!؟

کرده‌ام. بخشی با خود کتاب، بخشی با فیلم، حالا چه سینما، چه تلویزیون و این حال و هوا و این دنیا، دنیای زیبایی است.

جهانگیریان: من در گفت‌وگوهایی که با دوستان عزیزم کیومرث پوراحمد، ابراهیم فروزش و محدعلی طالبی داشتم، از تجربه همکاری‌شان با تو پرسیدم. خب، پور احمد یک مجموعه تلویزیونی و سه فیلم سینمایی، فروزش، یک فیلم و طالبی چهار فیلم سینمایی و یک سریال تلویزیونی براساس داستان‌های قشنگ تو ساخته‌اند.

بالاخره در این تجربه‌های اقتباسی، اختلاف هم پیش می‌آید. نویسنده دلش نمی‌خواهد چیزی از داستانش کم شود، ولی کارگردان مجبور به حذف قسمت‌های غیرسینمایی رمان است. با وجود این، این هر سه گرامی می‌گفتند که با مرادی کرمانی مشکل چندانی نداشتیم و اگر هم او از ما دلخور شده باشد، به دلیل حجب و حیایی که دارد، ممکن است به زبان نیاورده باشد!

مرادی: من بیشتر جنبه‌های مثبت و انسانی افراد را می‌بینم. به شخصیت‌هایم هم همین‌طور نگاه می‌کنم. در همین کتاب آخری‌ام، پنجاه ـ شصت نفر آدم هستند که می‌آیند و می‌روند و در میان آن‌ها یک آدم بد به معنای مطلق دیده نمی‌شود. ما نه بد مطلق داریم، نه خوب مطلق. در داستان‌هایم ندارم؛ همان‌طور که در زندگی واقعی‌ام هم نداشته‌ام. آدم‌ها هم یک جوری خاکستری‌اند و کار خودشان را می‌کنند. اختلاف دولت آبادی و کیمیایی، بر سر همین اختلاف نگاه بود. البته در کشور ما، کار جمعی و مشارکتی بسیار دشوار است. در فوتبال، اگر دروازه‌بان زحمت‌کشی توپ را بگیرد، برایش هورا می‌کشند و اگر گل بخورد، او را هو می‌کنند و دشنام می‌دهند.

جهانگیریان: جامعه‌شناسی فوتبال ما، از جامعه‌شناسی ادبیات ما جدا نیست و جامعه‌شناسی ادبیات و سینمای ما از جامعه‌شناسی سیاسی ما.

ما، در کار جمعی مشکل داریم، نمی‌توانیم در کنار هم بنشینیم و با هم حرف بزنیم و به تعامل برسیم کار جمعی گذشت می‌خواهد. منیت، دیوارهای کوتاه و بلند ناپیدایی است که نمی‌گذارد ما به گفتمان و تفاهم برسیم و منافع فردی‌مان را هم در این جمع‌ها جست و جو کنیم.

کار بزرگ، دل بزرگ می‌طلبد و چشم فراخ.

مرادی: در مورد همکاری با کارگردان‌ها، من اولین بار که سریال قصه‌های مجید از تلویزیون پخش شد، دیدم پوراحمد در تیتراژ، ابتدا اسم مرا آورده، بعد اسم خودش را و همین کارهای ظاهراً کوچک است که هنرمندان را بزرگ می‌کند. خیلی از کارگردان‌ها وقتی به بخت فیلمی که ساخته‌اند، امیدوارند، سعی می‌کنند یک جوری اسم نویسنده را در سایه قرار دهند. در پوسترها، در تابلوهای تبلیغاتی، در تیزرهای تلویزیونی، در آنونس‌ها و تیتراژ فیلم و مصاحبه‌ها... اما پوراحمد انصافاً چنین نکرد. به همین دلیل، احترام من و بسیاری از اصحاب قلم را نسبت به خود برانگیخته. این بزرگواری‌ها و دیگر جنبه‌های مثبت کارگردان و فیلمی که ساخته، باعث می‌شود تو خرده بر او نگیری. اصولاً باید نیمه پر لیوان را دید. البته هستند کارگردان‌هایی که بعد از تمام شدن فیلم، نویسنده را از یاد می‌برند و حتی برای دیدن فیلم در اکران خصوصی‌اش، او را دعوت نمی‌کنند. دریغ از یک تلفن و به‌خصوص اگر پای مسایل مالی هم در میان باشد!

این فراموش کردن‌ها جنبه غیراخلاقی هم پیدا می‌کند. البته برای من، مهم این است که فیلمی که براساس داستان من

جهانگیریان:
اخیراً برخی از ناشران یاد گرفته‌اند بابت حق تألیف نویسنده، به جای پول نقد، چک‌های بلندمدت می‌دهند یا کتاب! حالا در چنین شرایطی، در نظر بگیرید یکی هم بیاید داستان او را سرقت کند و براساس آن فیلمی بسازد؛ بی‌آن‌که چیزی به او پرداخت کند. من فکر می‌کنم تراژدی مدرن یعنی همین!

مرادی کرمانی:
دومین آموزگار من، پس از سینما و تآتر، همینگوی است که بسیار موجز و کوبشی می‌نویسد. ضرباهنگ گفت‌وگونویسی همینگوی و صادق چوبک را خیلی می‌پسندم. آدم‌های چوبک از درون خودشان حرف می‌زنند، اما در آثار خیلی از نویسندگان، این نویسنده است که پشت شخصیت‌های مخلوق خود مخفی شده و حرف می‌زند. همه آدم‌ها یک جوری می‌بینی که حرف نویسنده را می‌زنند

ساخته شده، فیلم خوبی باشد. همین مرا راضی می‌کند. مسایل دیگر خیلی مهم نیست. آنانی که بدی می‌کنند یا خوبی، در واقع به خودشان نمره و امتیاز مثبت یا منفی می‌دهند.

مردم هم البته به آنچه پشت صحنه فیلم‌ها می‌گذرد، کاری ندارند. آن‌ها فیلم را می‌بینند و داوری‌شان روی فیلم و داستانی است که کارگردان اقتباس کرده. پس باید به این فکر باشیم که از مخاطب و مردم، نمرهٔ خوبی بگیریم.

من در همین کتاب آخرم، خودت خوانده‌ای، جایی ندیدی که من از کسی گلایه کنم؛ حتی آن‌هایی که مرا آزار داده‌اند؛ کسانی که داستانم را تغییر دادند و برایم مشکل به وجود آوردند.. هیچ وقت گلایه نکردم و نخواهم کرد.

در مورد کسانی که داستان‌های مرا اقتباس کرده‌اند، به هر حال ممکن است اختلافی هم بوده و جایی هم برای گلایه، اعتراض و شکایت وجود داشته باشد. اما من به آن اهمیت نداده‌ام؛ چرا که اعتقاد دارم خوبی و دوستی، از همه چیز قشنگ‌تر و ماندگارتر است.

جهانگیریان: به این پرسش من شاید نخواهی پاسخ بدهی. می‌دانم سخت است؛ آن هم برای کسی که معروف است به نجابت و حرمت داری. می‌شود اقتباس‌های خوب و بدی را که از کارهایت شده، نام ببری!؟ یا اگر بدها را نمی‌خواهی بگویی، خوب‌ها را بگو. این به خواننده ما کمک می‌کند تا کارگردان‌هایی را که پیچیدگی‌های اقتباس را بهتر درک می‌کنند، بهتر بشناسند.

مرادی: گفتم که، خوب و بد مطلق نداریم. هر کدام حسن‌ها و عیب‌های خودشان را دارند.

جهانگیریان: اگر ملاک خوب و بد بودن را رضایت نویسنده بدانیم؟

مرادی: چند تایی از قصه‌های مجید را خیلی پسندیدم؛ مثل سفرنامه شیراز و یکی دو تا دیگر. چکمه و تیک و تاک هم خوب بود.

جهانگیریان: مشت بر پوست چی؟

مرادی: مشت بر پوست، ماجرایی دارد که بهتر است وارد آن نشویم. دلخوری به وجود می‌آید و من هم حوصله رنجاندن دیگران را ندارم.

جهانگیریان: اگر دیگران با کار ضعیف‌شان توی نویسنده را برنجانند، چی؟

مرادی: سعی می‌کنم فراموش کنم.

جهانگیریان: خب، اشکالی ندارد. من هم فراموش می‌کنم. برویم بر سر مسایل این دنیایی! نویسنده یک حقوق مادی دارد که بسیار اتفاق می‌افتد فیلم‌نامه نویس، کارگردان یا تهیه‌کننده، به درستی به او پرداخت نکنند و یا اصلاً بدون اجازه و اطلاع، داستانش را اقتباس می‌کنند. وقتی اسمش را به عنوان نویسنده در تیتراژ نمی‌آورند و گاه از آن بدتر که اجازه هم می‌گیرند، حقوق مادی اثر را هم پرداخت می‌کنند، اما اقتباس آن‌قدر بد انجام می‌گیرد که نویسنده احساس می‌کند اثرش و به تعبیر من بچه‌اش را مفلوج و معلول کرده‌اند! در چنین مواردی چه باید کرد؟ با توجه به این که ما در کشورمان، از قانون کپی‌رایت پیروی

جهانگیریان:
متأسفانه، ظرفیت طنز جامعه ما به دلایل فرهنگی و تاریخی، بسیار پایین است و هیچ کس انتقاد و شوخی را برنمی‌تابد. جامعه، چهره‌ای جدی، عبوس و منغبض دارد. این‌جا همه، یک جوری مقدس‌اند و نمی‌شود به حریم‌شان نزدیک شد. فقط مترسک‌های سرجالیز، مجسمه‌ها، محتکرها، دشمنان فرضی و بخش‌های نامشخصی از سوداگران اقتصادی (البته به شرط اشاره نکردن به نام و نشان و آدرس‌شان)، می‌توانند در دایره طنز و شوخی نویسنده و کاریکاتوریست، نمایشگر یا فیلم‌ساز قرار گیرند

نمی‌کنیم و خودمان هم قانون مدونی درخصوص سرقت ادبی نداریم و بسیار دیده‌ام که اثر نویسنده‌ای اقتباس شده و نویسنده برای رسیدن به حقوق مادی و معنوی‌اش، نمی‌داند به چه مرجعی باید شکایت ببرد! و وقتی می‌بیند دستش به جایی نمی‌رسد، از حق و حقوق خود می‌گذرد.

گیریم نویسنده شکایت هم بکند. قاضی می‌گوید مدرک! نویسنده می‌گوید کتابم. فیلم‌نامه نویس می‌گوید این فکر خود من است. من هم‌چنین کتابی را نه دیده و نه خوانده‌ام! و قاضی اگر در مدرسه قضا و داوری هم درس نخوانده باشد و با کار نویسنده و فیلم‌ساز هم آشنایی نداشته باشد، از آن‌جا که آموخته براساس اسناد و مدارک مستدل، فقط باید قضاوت کند، نمی‌تواند به «نویسندهٔ فاقد مدرک» کمکی بکند.

مرادی: در مورد من، بخشی از این اختلاف‌ها با کدخدامنشی حل شده. بسترهای قانونی مشخصی نداریم تا از آن عبور کنیم. این‌ها بیشتر به وجدان آدم‌ها بستگی دارد. اساس کار هنری، بر بنیاد اخلاق و ارزش‌های انسانی است. وقتی این بنیاد خراب باشد، دیگر چه باقی می‌ماند؟ این بلاها سر من هم آمده، اما شکایت نکرده‌ام. این جور وقت‌ها باید به خدا شکایت برد.

در مواردی که برداشت آزاد از اثر نویسنده می‌شود، کار دشوارتر است و نویسنده اصلاً دستش به جایی نمی‌رسد. تازه من نویسنده شکایت هم بکنم، جز این که یک آدمی که نزد خانواده سینمایی و خانواده شخصی خود و آشنایانش آبرویی دارد و من این آبرو را بریزم، جز رنجاندن خانواده‌اش و بی‌اعتبار کردن جامعه سینمایی، چه حاصل دیگری دارد!؟

جهانگیریان: در کشور هفتاد میلیونی ما، میانگین تیراژ کتاب، بین ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ نسخه در نوسان است. حتی رمان‌های نویسندگان مشهور ایرانی و خارجی، پس از انتشار، در انبار ناشر می‌ماند. کتابی که نویسنده به مدت شش ماه تا یک سال می‌نویسد، اگر بتواند نظر ناشری را جلب کند، ده درصد پشت جلد با او قرارداد می‌بندد که سر جمع، یک چاپ آن می‌شود دویست ـ سی‌صد هزار تومان! شما تصور کنید که یک نویسنده، شغل دیگری هم نداشته باشد و از این طریق بخواهد نانی در سفرهٔ خانواده‌اش بگذارد و بدا به حال او اگر بخواهد اجاره خانه و قسط هم بدهد! او چه باید بکند؟

اخیراً برخی از ناشران یاد گرفته‌اند بابت حق تألیف نویسنده، به جای پول نقد، چک‌های بلندمدت می‌دهند یا کتاب!

حالا در چنین شرایطی، در نظر بگیرید یکی هم بیاید داستان او را سرقت کند و براساس آن فیلمی بسازد؛ بی‌آن‌که چیزی به او پرداخت کند. من فکر می‌کنم تراژدی مدرن یعنی همین!

پس خیلی دنبال سوژه از زندگی دیگران، برای نوشتن نرویم! واقعاً نویسندگان ما در کجای این جامعه به شدت طبقاتی دیده می‌شوند؟

مرادی: الان وضعیت سینما هم خیلی بهتر از وضعیت کتاب نیست. مگر در همین شهر ده ـ دوازده میلیون نفری تهران، چند سالن سینما داریم و چند درصد مردم به سینما می‌روند؟ یک داستان تا به فیلم دربیاید و به اکران برسد، سر راهش صدها مانع و مشکل وجود دارد.

جهانگیریان: بیشترین خوشحالی‌های ما عبور کردن از بحران‌هاست. مثلاً توی این بی‌جایی و ترافیک، وقتی یک جایی برای پارک ماشین پیدا می‌کنیم، خوشحال می‌شویم. وقتی از یک چهار راه شلوغ عبور می‌کنیم تا رسیدن به چهار راه بعدی، در همین فاصله، یک خوشحالی کوتاه را تجربه می‌کنیم! با آن‌که می‌دانیم چند لحظه دیگر، در یک تنگنای ترافیکی دیگر، به تنگ خواهیم آمد.

چنین است خوشحالی یک فیلم‌ساز، در حد فاصل دریافت پروانه ساخت تا جواز اکران! البته اگر سفید شدن بخش دیگری از موها را در عبور از این گذرگاه‌ها نبینیم.

حالا در چنین شرایطی، یک تهیه‌کننده غیردولتی بخواهد روی یک رمان پرخرج مثل سووشون، کلیدر، همسایه‌ها، انجیر معابد، بامداد خمار، زمین سوخته، سرمایه‌گذاری کند! فکر می‌کنی چقدر از سرمایه‌اش برمی‌گردد؟ می‌دانید که ساخت این رمان‌ها پرهزینه است.

مرادی: یکی از دلایلی که کارگردان‌ها به سراغ آثار من می‌آیند، کم هزینه بودن آن‌هاست. داستان‌های من ساده است. دو تا کوچه، یک مدرسه، یک خانه، چند تا بچه و یکی دو تا پیرزن و پیرمرد و پایان! حالا بیا و یک فیلم تاریخی در این شرایط بساز! اسب بیار، مهتر بیار، اسلحه و لشکر بیار، جامه و سیاهی لشکر بیار... این‌ها هم پرهزینه است، هم سخت. تازه، معلوم هم نیست با این حال و هوای سردی که بر سینمای ما حاکم است، حتی بخشی از سرمایه سرمایه‌گذار هم برگردد!

جهانگیریان: فکر می‌کنی این فیلم است که به کتاب اعتبار می‌دهد یا کتاب به فیلم؟

مرادی: در ایران، فیلم، اعتبار زیادی برای کتاب نمی‌آورد. خوانندگان من ممکن است به خاطر کتابم، بروند فیلم را ببینند، ولی کم‌تر پیش می‌آید که فیلم را ببینند و بگویند حالا برویم ببینیم در خود کتاب، قصه، چگونه روایت شده! از میان آن همه آدم که فیلم میهمان مامان را دیدند، حدود پانصد نفر کتاب را خریدند؛ یعنی فیلم تأثیر زیاد چشم‌گیری بر فروش کتاب نداشت.

جهانگیریان: چه بسا آن‌هایی هم که بر آن بوده‌اند تا کتاب را بخرند و بخوانند، با دیدن فیلم، کنجکاوی‌شان ریخته و به سراغ کتاب نرفته‌اند!

مرادی: بیشتر آدم‌هایی که به سینما می‌روند، اصولاً اهل کتاب نیستند و نمی‌توان انتظار داشت که قبل یا بعد از دیدن فیلم، بروند و کتاب را بخرند و بخوانند. گاه اتفاق می‌افتد که مخاطب، کتاب را بهتر از فیلم می‌پسندد. ممیزی سینما نسبت به فیلم سخت‌گیرتر است. آن‌ها می‌گویند بر روابط و اتفاق‌هایی که در کتاب پیش می‌آید، می‌توان چشم پوشید، اما سینما به دلیل عام‌تر بودن و مخاطب میلیونی آن، طبعاً حساسیت بیشتری در ممیزی وزارت ارشاد ایجاد می‌کند. گذشته از این، اکثر مردم ما سواد خواندن ندارند. در میان جمعیت چهل ـ پنجاه درصدی باسوادان شهری، یکی ـ دو درصد کتاب می‌خوانند. گاهی طنزی در کتاب می‌آید. هیچ مشکلی هم با ادارهٔ ممیزی و مخاطب پیدا نمی‌کند، اما همین طنز به محض این که وارد سینما می‌شود، حساسیت برمی‌انگیزد؛ زیرا ممکن است تیر طنز، اشخاص یا طیف‌هایی از جامعه را دربر گیرد.

جهانگیریان: متأسفانه، ظرفیت طنز جامعه ما به دلایل فرهنگی و تاریخی، بسیار پایین است و هیچ کس انتقاد و شوخی را برنمی‌تابد. جامعه، چهره‌ای جدی، عبوس و منغبض دارد. این‌جا همه، یک جوری مقدس‌اند و نمی‌شود به حریم‌شان نزدیک شد. فقط مترسک‌های سرجالیز، مجسمه‌ها، محتکرها، دشمنان فرضی و بخش‌های نامشخصی از سوداگران اقتصادی (البته به شرط اشاره نکردن به نام و نشان و آدرس‌شان)، می‌توانند در دایره طنز و شوخی نویسنده و کاریکاتوریست، نمایشگر یا فیلم‌ساز قرار گیرند. این‌جا یک پاسبان، معلم، پزشک و مدیر کوچک هم خط قرمز دارد.

نمونه‌اش را خودت در داستان ماه شب چهارده، به خوبی نشان دادی که یک قصاب هم در یک روستای دورافتاده، حاضر نیست دماغ درازش در نگاه یک کاریکاتوریست ده ـ دوازده ساله به تصویر درآید و اگر درآید، باید هزینه‌اش را هم بپردازد.

عقربه ساعت کمی امشب با ما نامهربان بود. تند رفت، رفت و رفت و افتاد روی عدد ۹ و من باید زحمت را کم کنم. من همیشه شرمنده محبت‌های صمیمانه‌ات بوده‌ام و همان‌طور که در مراسم نکوداشت تو در کرمان و اصفهان گفتم، اگر شاهکاری داشته باشی، آن شاهکار خودت هستی و زندگی‌ات که پر است از صفا و مهر.

توی این چهار دیواری، زیرا این سقف، در خانه مرادی کرمانی، آن‌قدر روابط آدم‌ها سالم، زیبا و گرم است که آدم فکر نمی‌کند بر آن حتی خطی بیفتد. هیچ دوست داشتنی بی‌دلیل نیست و من اگر تو را دوست داشته‌ام، برای همین چیزها بوده... پرباری، فروتنی و مهرِ بسیارت.

فیلم‌شناسی

فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌های اقتباس شده از آثار هوشنگ مرادی کرمانی:

۱ـ سینمایی بیگانه ، صدیق برمک ، ۱۳۶۶ (در افغانستان) براساس قصهٔ صنوبر

۲ـ سینمایی کاکلی، فریال بهزاد، ۱۳۶۸، فیلم‌نامه هوشنگ مرادی کرمانی

۳ـ سریال قصه‌های مجید، کیومرث پوراحمد، ۱۳۷۰، برگرفته از مجموعه پنج جلدی قصه‌های مجید

۴ـ سینمایی صبح روز بعد، کیومرث پوراحمد، ۱۳۷۱، براساس قصه‌های مجید

۵ـ سینمایی شرم، کیومرث پوراحمد، ۱۳۷۱، براساس قصه‌های مجید

۶ـ سینمایی نان و شعر، کیومرث پوراحمد، ۱۳۷۲، براساس قصه‌های مجید

۷ـ خمره، ابراهیم فروزش، ۱۳۷۱، براساس کتاب داستان آن خمره

۸ـ چکمه، محمدعلی طالبی، ۱۳۷۱، براساس داستان چکمه

۹ـ تیک تاک، محمد طالبی، ۱۳۷۱، فیلم‌نامه هوشنگ مرادی کرمانی/ طالبی

۱۰ـ تنور، فرهنگ خاتمی، ۱۳۷۴، براساس داستانی از مرادی کرمانی

۱۱ـ کیسه برنج، محمد علی طالبی، ۱۳۷۵، فیلم‌نامه هوشنگ مرادی کرمانی/ طالبی

۱۲ـ رضایت‌نامه، سیروس حسن‌پور، ۱۳۷۶، فیلم‌نامه هوشنگ مرادی کرمانی

۱۳ـ مربای شیرین، مرضیه برومند، ۱۳۷۸، فیلم‌نامه فرهاد توحیدی براساس داستان مربای شیرین مرادی کرمانی

۱۴ـ تک درخت‌ها، سعید ابراهیمی فر، ۱۳۷۹، فیلم‌نامه مرادی کرمانی/ ابراهیمی فر براساس چهار قصه از لبخند انار

۱۵ـ قصه‌ها، مهدی جعفری، ۲ و ۱۳۸۱ مستندی از زندگی مرادی کرمانی

۱۶ـ موشو (مشت بر پوست)، محمدرضا عالی پیام، محسن محسنی نسب، ۱۳۸۲، براساس داستان مشت بر پوست مرادی کرمانی

۱۷ـ مهمان مامان، داریوش مهرجویی، ۱۳۸۲، فیلم‌نامه مهرجویی، مرادی کرمانی، وحیده محمدی‌فر، براساس داستان مربای شیرین مرادی کرمانی

۱۸ـ پیدایم کن، علی محمد قاسمی، ۱۳۸۳، فیلم‌نامه هوشنگ مرادی کرمانی

۱۹ـ ماه شب چهارده، علی محمد طالبی، ۱۳۸۴، فیلم‌نامه مرادی کرمانی/ طالبی

داستان‌هایی که فیلم نشدند

۱ـ معصومه ۱۳۵۰

۲ـ من غزال ترسیده‌ای هستم

۳ـ بچه‌های قالیبافخانه، ۱۳۵۹

۴ـ نخل، ۱۳۶۱

۵ـ کوزه (نمایش‌نامه) ۱۳۷۵

۶ـ شما که غریبه نیستید ۱۳۸۴