گفت‌وگو با «داریوش نوروزی»، مسئول بخش انتشارات فارابی

اقتباس ادبی نیازمند پژوهش است... که نداریم!

منوچهر اکبرلو

اشاره:
آن چه می‌خوانید، گفت‌وگو با «داریوش نوروزی»، درباره اقتباس ادبی در سینمای کودک و نوجوان است. تأکید این گفت‌وگو بحث روی وجوه اشتراک و تفاوت‌های داستان و فیلم‌نامه و اتفاقاتی است که در روند اقتباس ادبی رخ می‌دهد. «داریوش نوروزی» با نوشتن داستان، فیلم‌نامه و مسئولیت‌های ادبی، مطبوعاتی و سینمایی خود، برای اهل ادب و هنر کودک و نوجوان، نام آشناست.

منوچهر اکبرلو: چقدر طرح موضوع اقتباس ادبی را ضروری می‌دانید؟

داریوش نوروزی: در مورد این موضوعات، متن سامان‌دهی شده و یا کار تحقیقی منظمی نیست که بگوییم در این وادی صحبت می‌کنیم. البته می‌شود موضوع‌بندی کرد و شاخه‌های مختلفی داشت، آن چه من انتخاب کرده‌ام، دیدگاه خاصی است که خودم هم به آن علاقه داشتم که این نکات را بگویم.

فکر کنم بهتر است با تعامل سینما و ادبیات شروع کنیم. اولین جمله این است که بارها در موردش صحبت شده و من این را جزو امور بدیهی می‌دانم که سینما و ادبیات روی یکدیگر تأثیر گذاشته‌اند. این طور نبوده که فقط

ادبیات به کمک سینما آمده و یا زمینه خوب و غنی‌ای برای سینما باشد. سینما هم روی شیوه‌های قصه‌نویسی و داستان‌پردازی تأثیر گذاشته. برای همین، ادبیات مدرن به شدت متأثر از سینماست. من فرض را بر این گذاشتم که مخاطبان ما، اغلب افرادی هستند که در این زمینه کار کرده‌اند. بنابراین، فقط یادآوری می‌کنم که بعد در بحث مجبور نباشم به آن رجوع کنم. سینما و داستان هر کدام مشخصه‌های خاصی دارند که با شناخت مشخصه‌های هرکدام، متوجه می‌شویم که وقتی ما از یک مدیوم یا یک واسطه بیانی و روایتی، به یک مدیوم و وسیله دیگری می‌رویم، چه اتفاقی می‌افتد.

اولین مسئله‌ای که در ادبیات وجود دارد، این است که داستان، براساس کلمه است و نقش اساسی‌ای که کلمه در ادبیات بازی می‌کند، در سینما منتفی می‌شود. وقتی روایتی را بیان می‌کنیم، از کلمه بهره می‌بریم و کلمه در واقع نماد و سمبل یا به هر حال حروفی است که روی یک کاغذ می‌آید و یک تصویر ذهنی به ما می‌دهد. چرا؟ فرض کنیم ما به عنوان یک قصه‌نویس، تصمیم می‌گیریم که چه طور بنویسیم.

این که چگونه یک واقعیت اجتماعی یا سیاسی یا ترسیمی را مشاهده کرده باشیم، این در ما تبدیل به یک روایت می‌شود. ما در واقع، عین واقعیت داستان را نمی‌نویسیم، بلکه آن را پردازش می‌کنیم. وقتی می‌خواهیم این واقعیت ذهنی شده در ذهن را به کسی انتقال دهیم، با تبدیل آن به کلام، شروع می‌کنیم به توضیح دادن. کلمه‌ها نماد و سمبل و مفهوم‌هایی از یک مصداق هستند.

داریوش نوروزی

اینکه ما در کسب این واقعیت، در تحلیل ذهنی‌اش و در بیانش چقدر موفق باشیم. این چیزی است که باعث می‌شود به شدت از واقعیت فاصله بگیریم. حالا دیگر کلمه‌ها، مصداق نیستند. مثلاً وقتی می‌گوییم صندلی، یک میلیون نوع صندلی وجود دارد و ما می‌گوییم صندلی. حتی وقتی توصیف کنیم که صندلی لهستانی یا صندلی راحتی است، باز هم گویا نیست. در مورد یک شیئی ساده، دچار مسئله هستیم، چه برسد به وقتی که می‌خواهیم یک روایت، یک تصویر کلی، یک فضا، یک حس پیچیده، یک تفکر خاص یا حال و هوای ویژه‌ای را وصف کنیم. طبیعتاً وقتی می‌خواهیم این را بیان کنیم، دیگر همه واقعیت از دست می‌رود و آن چه ما برای یک فرد دیگر بیان می‌کنیم، تصویر آن واقعیت می‌شود.

این جا باز اتفاق دیگری می‌افتد. در این فاصله گرفتن. چقدر موافق بوده‌ایم در بیان ضمیر خودمان به عنوان یک روایت، خواننده ما هم با ذهنیت خودش برداشت می‌کند؛ یعنی او تلقی خاص خودش را از نوشته ما دارد. مثلاً وقتی می‌گوییم شخصی غمگین، عصبانی یا ناراحت بود و یا احساس شکست می‌کرد، این احساسات و مفاهیم، در هر انسانی، شدت، ضعف و نوع متفاوتی دارد.

اکبرلو: جنبه مثبت هم دارد...

نوروزی: بله، مخاطب قصه در بازسازی قصه مشارکت می‌کند. ممکن است که ما بگوییم او مردی فقیر بود. وقتی می‌گوییم مرد فقیری بود، او فقری را که می‌شناسد، به دست می‌آورد و با آن همذات‌پنداری بیشتری می‌کند. اگر بگوییم ثروتمند، ثروتی را که می‌شناسد و اگر بگوییم آدم مورد نفرت، نفرتی را که می‌شناسد و اگر بگوییم آدم خویشاوند، زن زیبا و دختر بچه بانمک، او تصویر ذهنی خودش را می‌آورد. طبعاً مشارکتش زیاد می‌شود. وقتی مشارکتش زیاد می‌شود، تعلق خاطرش بیشتر می‌شود و تصویر ذهنی‌اش مطلوب‌تر است.

اگر تصویر ذهنی ناقص هم باشد، اما چون تصویر ذهنی خود فرد است، با آن بهتر رابطه برقرار می‌کند. آن حس را دارد، اما این عیب را هم دارد که به هر حال، آن چه من به عنوان قصه‌نویس نوشتم، به ذهن او می‌آید. نباید این امر را باور و خودفریبی کنم که آن چه من گفتم، واقعاً همان به ذهن او می‌آید. با این تصور ببینید که وقتی که یک قصه بخواهد تبدیل به یک فیلم شود، چه اتفاقی برایش می‌افتد. در هنرها کلاً من تصورم بر این است که هر چه‌قدر از کلام فاصله بگیریم، مثل این است که از مفهوم و معنا فاصله می‌گیریم.

قصه یک امر مفهومی معناگراست، اما عکاسی، نقاشی و سینما تصویر هستند. اگرچه باید به این نکته واقف

باشیم و قبول کنیم که به هر حال سینما در طول این صد و اندی سال که به وجود آمده، رشد کرده و برای بیان عواطف و احساسات و معنا و مفهوم، راه‌حل‌هایی پیدا کرده و در واقع این سینما، سینمای ۵۰ سال و ۸۰ سال پیش نیست و موفق شده مفاهیم را هم بیان کند و در آینده، ممکن است خیلی بیشتر از این‌ها پیشرفت کند، اما به هر حال، آن تصویر است و این مفهوم و معنا، پس طبیعتاً این فاصله وجود دارد.

اکبرلو: گفتید که سینما توانایی بیشتری پیدا کرده، منظورتان جلوه‌های ویژه است؟

نوروزی: نه، پیشرفت‌ها در رشد کارگردان‌ها و هنرمندانی است که برای بیان معنا و مفهوم، توانسته‌اند از تصاویر بهره ببرند. کما این که مثلاً فرض کنید ما قصه‌های دینی‌ای داریم که بر مفهوم و معنا و کم‌تر بر تصاویر متکی‌اند، ولی موفق شده‌اند.

طبیعتاً تنها وسیله‌ای که با آن داستان را پیش می‌بریم، بیان کلمات و توصیف و توضیحی است که باعث می‌شود در ذهن خواننده فضایی درست شود و مسایل دیگری نیز به دنبال داشته باشد. اولاً این که قصه‌نویس، قصه‌اش را در تنهایی می‌نویسد. یک کار فردی و درونی است. به قول فاکنر که می‌گوید عرق ریزان است. چرا؟ چون در تنهایی و در خلوت می‌نشیند و در ذهن خودش روایت را می‌پردازد و می‌نویسد و همان جا هنر تمام می‌شود.

از طرف دیگر، برای توضیح و توصیفاتی که در آن جا بیان می‌کند، نویسنده مجبور است از کلمات استفاده کند؛ یعنی صفحات زیادی بنویسد تا بتواند آن مفهوم ذهنی را که در اول توضیح دادم که نویسنده می‌خواهد به مخاطبش انتقال دهد، بیان کند. این نوشته باعث می‌شود که صفحات زیادی به یک موضوع ساده تعلق بگیرد و همین مسئله، برای خواننده موضوع را کسل کننده و کشدار می‌کند.

یادمان باشد که خواننده هم به طور خصوصی و تنها در یک گوشه، با داشتن سواد و با داشتن شرایط روحی و روانی و موقعیت خاص، باید بنشیند و این قصه را بخواند. طبیعتاً ما خیلی چیزها را این جا از دست می‌دهیم. مخاطب ما باید باسواد، اهل مطالعه، علاقه‌مند و با حوصله باشد. این وجه مشخصه‌ها باعث می‌شود که مخاطب قصه محدود باشد، بنابراین، اگر قصه به هر نحوی کمی پیچیده باشد، بسیاری از این مخاطبان باسوادش را هم از دست می‌دهد؛ یعنی صرف خواندن و نوشتن دیگر ملاک نیست. در حالی که فیلم نیازی به سواد ندارد و به راحتی ارتباط برقرار می‌کند. شخص به راحتی با آن حس می‌گیرد و طبیعتاً احتیاجی به شرایط خیلی خاص ندارد. آن گوشه خلوت و عزلت هم برای فیلم دیدن نیاز نیست.

وجه دیگری که باید آن را مقایسه کنیم، این است که در قصه، چون از کلمه استفاده می‌شود، شخص آن را به ذهن می‌برد و تبدیل به مصداق و تصویر می‌کند و در ذهن خود پرورش می‌دهد، اما این جا دیگر احتیاجی به این تخیل و این مشارکت ندارد. هر کدام از این‌ها معایب و محاسن خودش را دارد. در قصه خواننده مشارکت بیشتری می‌کند و در سینما کم‌تر.

برای همین، بسیاری از قصه‌نویس‌ها، قصه‌های‌شان را طور دیگری نوشتند و تلاش کردند تا مشارکت خواننده مخاطب را بیشتر کنند. یعنی مثلاً فرض می‌کنیم فصولی را جابه‌جا کردند و بخشی از قصه را ناگفته گذاشتند و در فصل دیگری بیان کردند تا ذهن و تخیل خواننده بیشتر درگیر شود؛ یعنی روایت را از آن حالت کلاسیک توالی منظم زمانی بیرون آورده‌اند. او آگاه بود که خواننده هر چه بیشتر درگیر شود و مشارکت داشته باشد، در واقع تخیل بیشتری دارد و علاقه‌مندتر می‌شود. در سینما این اتفاق نمی‌افتد؛ چرا که تصویر، امری کامل است که احتیاج به سواد ندارد.

این جا باید تصویر، تمام آن چه را مخاطب می‌خواهد بگوید، بیان کند. پس طبیعتاً مشارکتش هم کم‌تر می‌شود و به همان اندازه که مخاطبش بیشتر می‌شود، احتیاجی به مخاطب خاص ندارد.

در واقع شکست زمان، متأثر از قصه‌هایی است که به وجود می‌آید، اما این مشکل هم‌چنان به قوت خودش باقی است. تصویر در مقایسه با قصه، امر ساده‌تری است و مخاطب برای درک آن، به تخیل و تصور پیچیده‌ای احتیاج ندارد.

اکبرلو: سینما به هر حال یک فعالیت گروهی است...

نوروزی: اشاره‌ای داشتم که نویسنده در خلوت قصه‌اش را می‌نویسد. در مقایسه با او، کارگردان وقتی می‌خواهد سناریو را تبدیل به فیلم بکند، باید گروهی این کار را بکند. شما در نقاشی، قصه‌نویسی، شعر و در بسیاری از هنرهای دیگر یک شخص دارید که این کار را می‌کند، اما در سینما با یک گروه طرف هستید. یک نفر سناریو نوشته و یک نفر به عنوان کارگردان و یک نفر به عنوان فیلم‌بردار و یک عده بازیگرند و گروهی که مونتاژ و صدا و بسیاری کارهای دیگر را انجام می‌دهند و همه این عوامل، وابسته به تکنولوژی هم هستند.

نوروزی: اولین مسئله‌ای که در ادبیات وجود دارد، این است که داستان، براساس کلمه است و نقش اساسی‌ای که کلمه در ادبیات بازی می‌کند، در سینما منتفی می‌شود. وقتی روایتی را بیان می‌کنیم، از کلمه بهره می‌بریم و کلمه در واقع نماد و سمبل یا به هر حال حروفی است که روی یک کاغذ می‌آید و یک تصویر ذهنی به ما می‌دهد

هر چه تکنولوژی پیشرفت می‌کند، آن عوامل هم بهتر می‌شوند و فیلم هم رشد می‌کند. طبیعتاً در این جا ما با قصه‌ای که نویسنده در تنهایی آفریده و تمام شده، مواجه نیستیم.

ما این جا چه قدر می‌توانیم یک نفر را صاحب این اثر هنری بدانیم؟ در سینما تئوری مؤلف به وجود می‌آید. ما به دنبال این می‌رویم که واقعاً فیلم را چه کسی آفریده؟ بعد کارگردان وارد عرصه می‌شود و همه چیز را از زاویه دید خودش نگاه می‌کند و به همین دلیل هم مثلاً سناریست کم‌رنگ یا سهیم می‌شود.

نوروزی: سینما تمام آن چه را که مخاطب به آن احتیاج دارد، در اختیارش می‌گذارد و او احتیاجی به اندیشیدن ندارد. در این صورت، این چنین به نظر می‌آید که سینما هنر خود بسنده‌تری است؛ یعنی مخاطب در دیدن فیلم به مراجعه به چیز دیگری نیاز ندارد. در حالی که شما به هر حال در خواندن یک اثر نوشتاری، همیشه به عوامل دیگری احتیاج دارید. عوامل سوادی که با کم و زیاد شدنش، درک‌تان نسبت به موضوع کم و زیاد می‌شود

تحقیقات زیادی در مورد این شده که مخاطب سینما در سالن سینما می‌نشیند و فیلم را با شرایط خاصی در تاریکی می‌بیند. حالا چه قدر این فضا به او کمک می‌کند که از فضای طبیعی خودش بیرون بیاید و در یک فضای انتزاعی قرار بگیرد و فیلم را ببیند، روی این کار تحقیقات زیادی شده و کتاب‌هایی هم نوشته شده که متأسفانه هنوز ترجمه نشده. سینما بخشی از این قضیه است. تلویزیون باز شرایط خاص خودش را دارد و باید در نظر بگیریم فرد یک سریال و یا یک فیلم سینمایی را در خانه و در چه شرایط روحی و روانی می‌بیند. این خیلی مهم است و خیلی فرق می‌کند با خواندن یک قصه یا دیدن یک فیلم در سینما. من نکته جالبی در مقاله‌ای خواندم. زندگی تولستوی در سال ۱۹۰۸ را در فیلمی دیدم. یادداشتی از او به جای مانده که من آن را عیناً برای‌تان می‌خوانم: «خواهید دید که این دستگاه عجیب کوچک که با دستگیره گردان کار می‌کند، انقلابی در زندگی ما نویسنده‌ها، پدید خواهد آورد. این یک جمله مستقیم به شیوه‌های قدیمی هنر و ادبیات است. ما ناچار خواهیم شد که خودمان را با پرده سینما و این ماشین سرد تطبیق دهیم. شکل نوینی از نگارش ضرورت خواهد یافت. این تغییر سریع صحنه و تلفیق احساس و تجربه، بسیار بهتر از نوع سنگین و کشدار نگارش است که به آن خو گرفته‌ایم. این شکل به زندگی نزدیک‌تر است.»

این را تولستوی احساس کرده که اگر قرار باشد پنج رمان در تمام عالم هستی انتخاب کنند، یکی از آن‌ها کار خودش خواهد بود. او هم این نکته را متوجه شده که چه‌قدر سرعت نمایش آن جا بیشتر است و به همین دلیل در نمایش، تصاویر جذاب‌تر می‌شود و از آن طرف، چه قدر کش‌دار است و فاصله دارد.

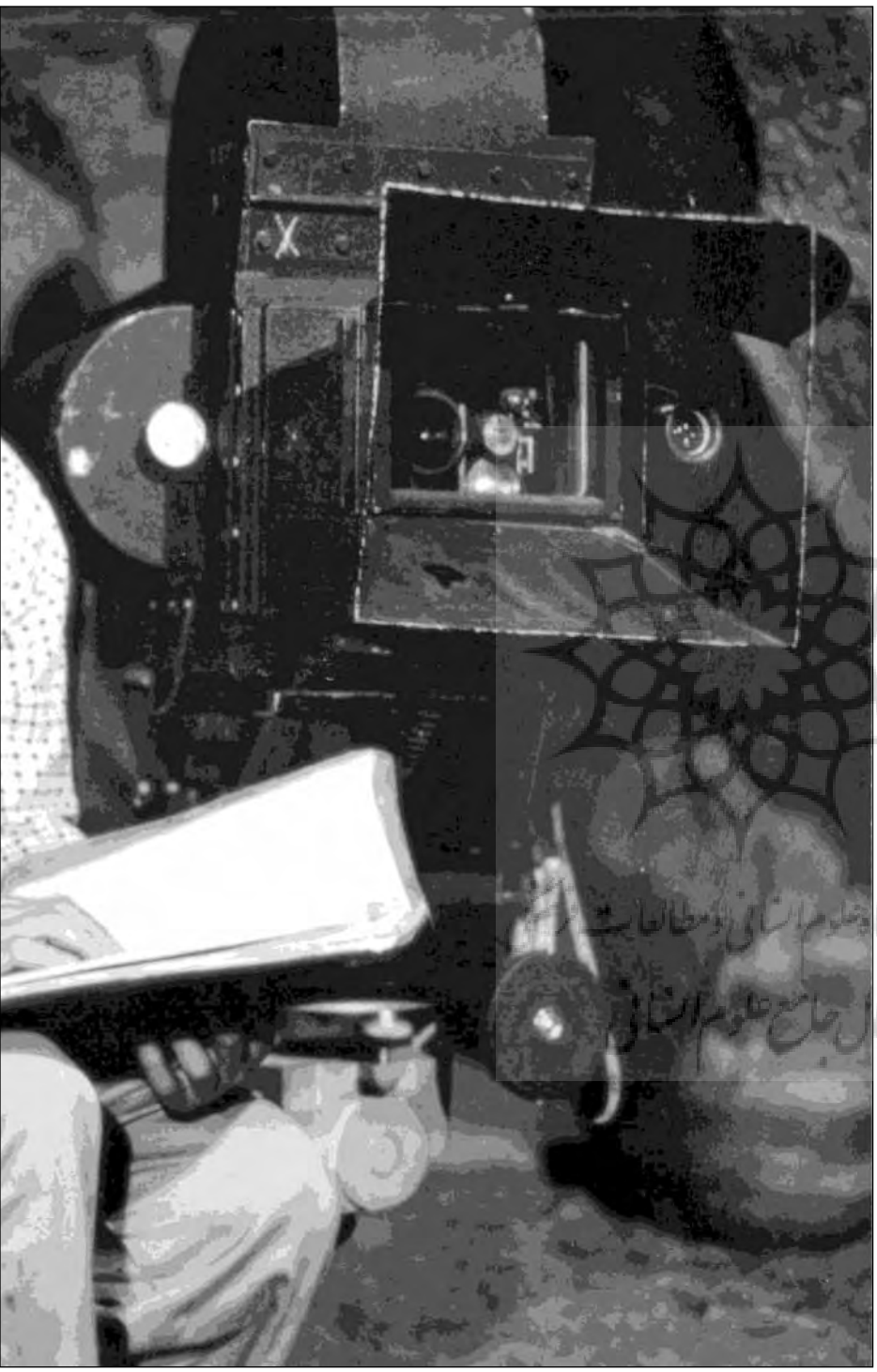
نکته دیگر این که در تبدیل قصه به فیلم، سرعت حوادث و اتفاقات شدید می‌شود. مثلاً توصیف صحنه داریم، توصیف درونیات شخص و توصیف ظاهر یک شخصیت در حالی که آن جا به سرعت است. حتی ما گذر سالیان را داریم که این جا با یک پرش سریع از صحنه‌ای به صحنه دیگر، این‌ها را متوجه می‌شویم. اتفاقی که این‌جا رخ می‌دهد، این است که شاید به نظر می‌آید و همین طور است که داستان ساده و خلاصه شده. این به سرعت حوادث و به جذابیت آن روایت کمک می‌کند، اما این قضیه هم وجود دارد که ما چون آن‌جا با کلمه سروکار داشتیم، تمام آن بازی‌های زیبای کلامی، نادیده گرفته می‌شود و همه از بین می‌رود. در واقع شما با خلاصه حوادث اصلی قصه مواجه‌اید و چون ما در سینما تصویر داریم و کنش مهم است، دیگر شخصیت‌پردازی هم به تعبیری که در کلام و قصه داریم، این جا نخواهیم داشت. این حوادث اصلی به سرعت باید نمایش داده شود. رمانی که چند صحنه است، در یکی دو صفحه نشان داده شود.

این هم باز مسایل خاص خودش را دارد. وقتی می‌گوییم بازی‌های کلامی حذف می‌شود، طبیعتاً معنی‌اش این است که بسیاری از مفاهیم و معناهایی که نویسنده در واژه‌های کلامی داشته ، از دست می‌رود. این باعث می‌شود که ما به عنوان قصه‌نویس، تصورمان بر این باشد که فیلم، داستان را به یک امر ساده و عامه‌پسند تبدیل می‌کند؛ یعنی بارمعنایی قصه از دست می‌رود، واگذاشته می‌شود و تبدیل به کنش و تصویر می‌شود. این نکته طبیعتاً می‌تواند باعث شود که قصه‌نویس از فیلم شدن قصه، ناراحت و ناراضی شود. او احساس می‌کند از تمام مفاهیمی که در کلمات بوده و آن زیبایی نثر، در این جا هیچ خبری از آن نیست. کلاً این نثر به یک سری عناصر بصری تغییر پیدا کرده.

یادمان باشد یکی از جنبه‌های دیگر سینما یا هنر تصویر، این است که دو وجهی است؛ یعنی هم دیداری است و هم شنیداری. در موقع دیدن دو حس به انسان می‌دهد. به همین دلیل، عمق توجه بیشتر است و مخاطب خود را شدیدتر به دست فیلم می‌سپارد. آن جا یک تصور رویاگونه دارد؛ یعنی او به یک حالت رویایی فرو می‌رود و با قصه ارتباط برقرار می‌کند.

در حالی که این جا حواسش کاملاً در اختیار فیلم قرار می‌گیرد. می‌توانیم بگوییم که به این تعبیر، سینما می‌تواند نفوذ بیشتری داشته باشد و مخاطب بیشتری جلب کند. تعبیری که می‌توانم درباره فیلم به کار ببرم، وقتی چنان اتفاقی برایش می‌افتد، این تعبیر است که چون احتیاجی به سواد ندارد، مخاطب سینمایی، هم می‌بیند و هم می‌شنود و به راحتی با سینما ارتباط برقرار می‌کند.

می‌توانیم بگوییم که سینما تمام آن چه را که مخاطب به آن احتیاج دارد، در اختیارش می‌گذارد و او احتیاجی به اندیشیدن ندارد. در این صورت، این چنین به نظر می‌آید که سینما هنر خود بسنده‌تری است؛ یعنی مخاطب در دیدن فیلم به مراجعه به چیز دیگری نیاز ندارد. در حالی که شما به هر حال در خواندن یک اثر نوشتاری، همیشه به عوامل دیگری احتیاج دارید. عوامل سوادی که با کم و زیاد شدنش، درک‌تان نسبت به موضوع کم و زیاد می‌شود. شما به شدت احتیاج به این دارید که کلماتی را بشناسید، بدانید و مفاهیمش را بشناسید. در حالی که سینما در واقع هنر عامه‌پسندتر و عوامانه‌تر و راحت الهضم‌تری است و به راحتی، همه آن عواملی را که فرد احتیاج دارد تا درک کند، در اختیار وی قرار می‌دهد. نکته مهم دیگر مربوط به بخش تجاری سینماست که به علت‌گران بودنش، طبیعتاً سیر و گردش پیدا می‌کند به طرف این که عامه‌پسند باشد؛ چون به مخاطب احتیاج دارد. نمی‌شود فیلم تولید شود، اما دیده نشود. در حالی که قصه می‌تواند نوشته شود، اما خوانده نشود. مسئله توجه به وجه صنعتی یا تجاری سینما مهم است.



در قصه، جنبه تجاری و بازرگانی و اقتصادی در نظر گرفته نشده که اگر مخاطب نداشته باشد، هزینه زیادی برای نویسنده داشته باشد. در حالی که برای فیلم میلیون‌ها تومان و میلیون‌ها دلار هزینه می‌شود و نمی‌توانیم بگوییم که بیننده نداشته باشد. این طور نیست. اصلاً فیلم ساخته می‌شود برای دید عموم. طرف نمی‌تواند بگوید که من فیلم برای خودم می‌سازم، دیگران نبینند. اما قصه‌نویس این طور نیست و می‌تواند این کار را بکند و می‌تواند بگوید قصه را برای خودم نوشته‌ام. حالا هر کسی می‌خواهد بخواند یا نخواند. معنی‌اش این است که فیلم باید عامه‌پسندتر و عامیانه‌تر باشد. در حالی که در قصه، این قضیه متفاوت است و آن جا می‌تواند متعالی‌تر و پربارتر باشد. از نظر تاریخی هم در شرق و غرب، این طور بوده که همواره، نوشته یک امر متعالی و حکیمانه بوده. در حالی که سینما از همان روز اول، هنر غیرمتعالی و عامه‌پسندی بوده و این تفاوت عظیم وجود داشته.

اکبرلو: اساساً سرگرمی‌ساز و هدفش این است که اوقات فراغت را پرکند. خاستگاهش همین است.

نوروزی: بله، سرگرمی‌ساز است. یکی دیگر از قضایایی که شاید باعث شده سینما عامه‌پسند شود، این است که سینما یک زاویه دید بیشتر ندارد که آن هم دانای کل است. در حالی که ما در قصه، تفاوت دیدگاه‌ها و تفاوت زاویه دیدها و راوی‌ها را داریم. آن جا این تفاوت راوی‌ها، باعث پیچیده‌تر شدن خود روایت می‌شود و به کمک راوی و نویسنده می‌آید. چه از نظر معنا و چه از نظر پیچیده شدن قصه و زیباشدن آن در سینما، تلاش شده که این زاویه دید و راوی را عوض کنند. مثلاً با گذاشتن یک نفر که قصه را روایت می‌کند، اما به هر حال بیننده، هم چنان از زاویه دانای کل همه‌چیز را می‌بیند. زاویه نگاه دوربین، زاویه دانای کل است. اگر

قصه با زاویه دیدهای متفاوتی نوشته شده یا اگر که زاویه دید خاصی داشته باشد، در سینما نمی‌تواند دیده و حس شود. همه چیز در این جا مثل همان قضیه قصه که گفتم، پیچیدگی‌های کلامی و بازی‌های کلامی‌اش را از دست می‌دهد. این هم از آن مواردی است که در فیلم شدن از بین می‌رود.

نکته دیگر این که بسیار پیش می‌آید مخاطب قصه، آن را می‌خواند و بعد فیلم همان قصه را می‌بیند. آن تفاوت عظیمی که وجود دارد، با توجه به نکاتی که گفتم، این است که مخاطبی که رمان را خوانده، یک تصویر ذهنی دارد.

نوروزی: جامعه متوازن، جامعه‌ای است که در آن همه چیز با هم رشد کند. کسی که می‌خواهد در یک جامعه متوازن برود و نمایش‌نامه ببیند، می‌تواند امشب برود نمایش ببیند و یا می‌تواند برود رزرو کند و بعد ببیند. می‌خواهد فیلم ببیند، می‌تواند. می‌خواهد قصه بخواند، می‌تواند. حتی اگر اراده بکند فیلم خاصی را ببیند، می‌تواند و طبیعتاً این نکته به او کمک می‌کند که یک مخاطب خوب باشد؛ یک مصرف کننده خوب، به معنای درستش

وقتی فیلم را می‌بیند، به شدت متفاوت است؛ چون او تصویر خودش را از قصه دارد. در حالی که این جا باید بکوشد تصویر ذهنی کارگردان یا سناریست را درک کند. این ناهمگونی و تفاوت که وجود دارد، باعث می‌شود خواننده رمان، همواره مثل همان نویسنده رمان، تصورش بر این باشد که رمان نازل شده و همه چیزش در فیلم از دست رفته است.

برای این که وقتی قصه را خوانده، تصویر دلخواه از آن ساخته و از این تصویر دلخواهش لذت برده و با آن ارتباط برقرار کرده. اکنون در فیلم، آن تصویر مسدود شده. طبیعتاً نمی‌تواند بگوید لذت می‌برد؛ چون فیلم، مدام دارد تصویر ذهنش را خراب می‌کند و این باعث می‌شود که او نتواند از فیلم لذت ببرد. وقتی لذت نبرد، معترض می‌شود که این فیلم، فیلم خوبی نیست. البته با این تعابیر، بسیاری معتقدند که اگر داستانی برای فیلم شدن مشکل است، به معنای این نیست که سینما ناتوان است. از زاویه دیگری نگاه می‌کنند و می‌گویند این روایت است که قابلیت فیلم شدن ندارد.

اکبرلو: این هم از آن بحث‌هایی است که اصلاً رویش کار نشده.

نوروزی: بله، کار تحقیقی مشکل و وقتگیر است و نیاز به اسباب و حمایت دارد. تحقیق همیشه به اسباب و ادوات احتیاج دارد. مثلاً یکی از آن کارهای خوبی که می‌تواند درباره اقتباس انجام داد، مقایسه رمان‌هایی است که از آن‌ها یا سه روایت ساخته شده یا حتی فیلم‌نامه‌هایی است که بعداً تقلید شده. این‌ها را می‌شود گردآوری و مقایسه کرد.

نوشته قداستی داشته که همواره هر چیزی که به صورت مکتوب در می‌آمده، برای مردم پذیرفتنی‌تر بوده و راحت‌تر قبولش می‌کردند. در حالی که سینما چنین رسالتی به عهده ندارد و هرگز این دید را نداشته است و شاید به همین جهت، مردم هنوز نوشته برای‌شان قداست دارد. وقتی یک نوشته تبدیل به فیلم می‌شود، احساس‌شان این است که آن قداست برداشته می‌شود و دیگر این تصور را در مورد آن روایت ندارند.

نکته دیگری که به آن می‌پردازم، این است که ما متن تئوری کم داریم: چه در زمینه بزرگسالان و چه در زمینه کودک و نوجوان. کار تئوریک کردن، جایگاه خودش را دارد و این طور نیست که قبلاً شخصی به نام ارسطو، در غرب کار تئوریک انجام دهد و نمایش‌نامه‌نویسان براساس آن نمایش‌نامه بنویسند، بلکه برعکس، در تمام دنیا آیین‌هایی رواج داشته که نمایش‌نامه هم در لابه‌لای آن اجرا می‌شده و مردم هم در تماشاخانه‌های بزرگ، تآتر دیده‌اند؛ نه فقط یک قشر خاص یا بخش خصوصی. نکته دیگر، نظریه‌پرداز است. ایراد اصلی کار این‌جاست که چون کار پژوهشی، ادوات می‌خواهد و هزینه‌بر است، تمایل و انگیزه کافی در افراد دیده نمی‌شود.

حالا به اقتباس از داستان می‌پردازیم. اقتباس فقط از داستان صورت نمی‌گیرد و ممکن است از نمایش‌نامه و یا از یک کتاب تاریخ صورت بگیرد. اگر ما به این مجموعه کلی نگاه کنیم که اقتباس فقط از تاریخ، نمایش‌نامه یا از داستان صورت نگرفته، آن وقت این نکته به ذهن‌مان می‌آید که اقتباس، یک امر خیلی ساده و پیش پا افتاده نیست. وقتی از تاریخ هم بخواهیم اقتباس کنیم، آیا به آن وفادار می‌مانیم یا نه؟ آیا اصلاً می‌شود به تاریخ وفادار بود؟

همین‌طور تآتر، وقتی این جا بحث تاریخ پیش می‌آید و این که ما می‌توانیم یا نمی‌توانیم و آیا باید یا نباید وفادار بمانیم، آن وقت در داستان ما متوجه می‌شویم که سناریست یا کارگردان‌ها چقدر می‌توانند به متن وفادار بمانند.

ما نمی‌توانیم برای تک تک خواننده‌های قصه‌مان توضیح بدهیم که شما قصه ما را این طور بفهمید. قصه ما چاپ می‌شود و به دست خواننده می‌رسد و او هر طور که دلش بخواهد، با آن ارتباط برقرار می‌کند. اما زمانی که قرار است از آن فیلم ساخته شود، ما توقع داریم که کارگردان یا سناریست، دقیقاً آن چه را که ما نوشته‌ایم و در ذهن‌مان بوده، منتقل کند؛ یعنی وفادار باشد. در حالی که کارگردان و سناریست هم یک خواننده هستند و برداشت خاص خودشان را دارند و ذهنیت خودشان را منعکس می‌کنند.

وفاداری به متن در داستان و تاریخ، مشکلی است که نویسنده نباید نگران آن باشد. فیلم‌نامه نویس یا کارگردان

حق دارد هر طور که دلش خواست، برداشت کند؛ عین همه خواننده‌های دیگر.

همواره به این دید نگاه نکنیم که سینما در این مورد موفق نبوده. نه، بسیاری از داستان‌ها و روایت‌ها نمی‌توانند از یک مدیوم به یک مدیوم دیگر بروند. این یک نقطه ضعف برای آن قصه‌ها محسوب می‌شود؛ لااقل از دید کسانی که در سینما هستند.

نکته دیگر در مورد تفاوت قصه و فیلم، این است که در سینما ما هم دیداری هستیم، هم شنیداری. در سینما مثلاً فرض می‌کنیم به عنوان نمونه چون شنیداری است، لهجه‌ها را به راحتی می‌فهمیم؛ یعنی اگر قرار باشد مثلاً کسی در فیلم با لهجه شمالی صحبت‌کند، همواره ما با لهجه شمالی او مواجه هستیم و این خیلی کمک می‌کند که ما درک درستی از شرایط داشته باشیم.

در حالی که در تمام قصه، نمی‌توانیم لهجه طرف را مدام داشته باشیم و چیزهایی از این دست. طبیعتاً در آن جا مجبوریم که مرتباً به این نکته اشاره کنیم که شخص لهجه‌اش شمالی بوده و یا این که دچار این مشکل می‌شویم که اگر بخواهیم لهجه را بنویسیم، ممکن است خواننده متوجه آن لهجه نشود. به همین علت در نوشتار، بسیاری از لهجه‌ها، عینیت پیدا نمی‌کنند و نمی‌توانند به راحتی منتقل شوند. این مزیت شنیداری را که هنر سینما و تلویزیون نسبت به داستان دارد، نباید فراموش کنیم. همین باعث می‌شود که به راحتی مخاطب بیشتری را بتواند جذب کند.

اکبرلو: خود من خیلی روی این مسئله تأکید دارم که اصلاً کار پژوهش و تئوریک نداریم و می‌پذیرم که این امر به زمینه نیاز دارد. تا احساس نیاز نباشد، هیچ کس در بخش دولتی یا خصوصی، به دنبالش نمی‌رود. حتی اهل پژوهش به طور شخصی هم به دنبالش نخواهند رفت. باید ببینند یک جایی نمود دارد، خوانده می‌شود و لازم است.

نوروزی: من بحث شما را این طوری ادامه می‌دهم که طبیعتاً وقتی زمینه اجتماعی و هنری‌اش وجود داشته باشد، تئوریسین‌هایش را هم باید یا پرورش دهیم یا پیدا می‌شود. البته لازمه‌اش این است که وقتی در جامعه ما، دولت متصدی چنین امری می‌شود، در این مورد سرمایه‌گذاری لازم را بکند تا بتوانیم بگوییم در این زمینه، این کار انجام شده.

اما فکر می‌کنم یکی از مشکلات ما این است که مطلب برای تحقیق و بررسی داریم، اما محقق به اندازه کافی نداریم. از نظر روند رشد اجتماعی و فرهنگی، همیشه همین طور است که اول باید زمینه‌هایش فراهم شود و بعد به دنبال آن، محققان رشد می‌کنند و به وجود می‌آیند و کار می‌کنند. در تکنولوژی هم همین‌طور است. تئوریسین‌ها و نظریه‌پردازها در زمینه تکنولوژی به وجود می‌آیند و تکنولوژی، به واسطه نظریات

آن‌ها رشـد می‌کند. همان‌طور که در غرب این اتفاق افتاده اسـت؛ مثل دکارت، فوکو، دریدا و ... چرا که آن‌ها در یک مرحله‌ای فلاسـفه و نظریه‌پردازان غربی را می‌آوردند برای بررسـی تحولات اجتماعی و فرهنگی جامعه. در حالی که در جامعه ما این اتفاق نیفتاده. این کمبودها الان چرا به شـدت دیده می‌شـود؟ به دلیل این که ما از پیامدهای جامعه غربـی برکنـار نبوده‌ایـم.

آن‌ها در غرب ۵۰ تا نظریه‌پرداز دارند، ولی ما در شرق نداریم که این کار باید حتماً صورت بگیرد و فکر می‌کنم چون متصدی‌اش هم دولت است، در این زمینه باید بودجه بیشتری صرف کند. کار تحقیقی، کار پایانی این است و بعد از همه این کارها اتفاق می‌افتد.

اکبرلو: از آن جایی که مخاطب اصلی‌مان سینمای کودک و نوجوان است، کودک و نوجوان وقتی قصه را می‌خواند، خیلی فعالانه‌تر در مورد آن برخورد می‌کند تا وقتی فیلم را می‌بیند. حداقل این که باید شخصیت‌ها، قصه‌ها، آن شاهزاده، آن چهره‌ها و آن فضایی را که قصه در آن اتفاق می‌افتد، تصویرسازی کند. در حالی که در سینما، چون تمام این چیزها برای او آماده شده است، دیگر نیازی نیست که شاهزاده، قصر و دشت را تصویرسازی کند. عیناً یک چیزی را می‌بیند و نمی‌تواند غیر از آن هم چیزی ببیند. نظر شما چیست؟ که حداقل به خاطر کودک و نوجوان، سینما، نسبت به قصه‌ای که کودک می‌خواند، موضع انفعالی‌تری دارد؟

نوروزی: تجربه‌ای که دارم، این است که بعضی از صحنه‌ها را در جمع که دیدم، آن صحنه فیلم برایم جالب بوده و بعد وقتی آمدم در خلوت دیدم، جذابیتش از دست رفته. معمولاً این دو را می‌توانیم مقایسه کنیم با فوتبال. وقتی می‌روید به استادیوم ورزشی، با این که فوتبال را تنهایی در خانه و در تلویزیون ببینید، فرق می‌کند. می‌خواهم بگویم که این‌ها احتیاج به تحقیق و بررسی دارند. از طرف دیگر، کلام، حرمت و قداستی دارد که طبیعتاً کودک هم وقتی مکتوب را می‌خواند، به علت آن درگیری ذهنی که با مفهوم مصداق در ذهنش پیدا می‌کند، تأثیر بیشتری از آن می‌پذیرد. همه این‌ها احتیاج به بحث‌های روان‌شناسی دارد که ببینیم چه قدر تأثیرات روانی و فرهنگی و تربیتی دارد که ممکن است در مجامع مختلف وجود داشته باشد.

اکبرلو: آیا نمی‌شود فیلم‌نامه‌هایی داشته باشیم که مثل نمایش‌نامه‌هایی که نوشته می‌شود، صرفاً برای خواندن باشد؟

نوروزی: به هر حال، همان‌طور که در ایران متداول شده، در غرب هم فیلم‌نامه‌های بسیاری چاپ می‌شود. البته این کار بیشتر برمی‌گردد به حوزه اختیار و اراده فرد برای این کار. فیلم‌نامه در وهله اول، برای این که به فیلم تبدیل شود، نوشته می‌شود در وهله دوم، فیلم‌نامه اگر چاپ و تکثیر شود، برای این است که دانشجویان و علاقه‌مندان این رشته، آن را مطالعه کنند و مورد بررسی قرار بدهند. این به اختیار و اراده فردی که این کار را انجام می‌دهد، برمی‌گردد.

با وجود این، آیا فیلم‌نامه به این دلیل نوشته می‌شود که یک نفر آن را مثل یک روایت یا رمان مطالعه کند؟ در آن صورت، دیگر شما نمی‌توانید دقیقاً آن را به شکلی بنویسید که برای یک کارگردان می‌نویسید. باید سعی بکنید که حس و فضا و حال و شرایطش را در نظر بگیرید و مسائل تکنیکی را هم رعایت کنید. به آن چه در عالم کارگردانی می‌خواهید توضیح بدهید، دیگر این جا نیازی نیست. اصلاً نوع نثرش هم متفاوت است. نثری که شما در فیلم‌نامه‌نویسی به کار می‌برید، مثل این است که همه چیز را به یک نفر توضیح می‌دهید که چه اتفاقی دارد می‌افتد که مخاطب شما مشتاق خواندن شود.

جامعه متوازن، جامعه‌ای است که در آن همه چیز با هم رشد کند. کسی که می‌خواهد در یک جامعه متوازن برود و نمایش‌نامه ببیند، می‌تواند امشب برود نمایش ببیند و یا می‌تواند برود رزرو کند و بعد ببیند. می‌خواهد فیلم ببیند، می‌تواند. می‌خواهد قصه بخواند، می‌تواند. حتی اگر اراده بکند فیلم خاصی را ببیند، می‌تواند و طبیعتاً این نکته به او کمک می‌کند که یک مخاطب خوب باشد؛ یک مصرف کننده خوب، به معنای درستش. در جامعه نامتوازن ما این جور نیست. در شهرستان‌ها که اصلاً تآتر وجود ندارد. در تهران هم که وجود دارد، شما هر لحظه که اراده کنید، نمی‌توانید ببینید. این مسئله در جامعه ما شخص را سوق می‌دهد به این که نمایش‌نامه را بخواند. اما اگر هر چیزی در جای خودش انجام شود، درست‌تر است و فکر نمی‌کنم نیاز به این داشته باشیم که بخواهیم افراد را وادار کنیم به این که حتماً یک فیلم‌نامه را بخواند.

در کشور خودمان، بیضایی بسیاری از فیلم‌نامه‌ها و نمایش‌نامه‌هایش را جوری نوشته که مخاطب می‌تواند به راحتی و مستقل، به عنوان یک اثر ادبی، آن‌ها را بخواند. این نمونه واضح و عینی و کاری است که شده.

اکبرلو: سؤالم را به این صورت مطرح می‌کنم که آیا در غرب، فیلم‌هایی که ساخته می‌شود فیلم‌نامه‌هایش

نوروزی: نوشته قداستی داشته که همواره هر چیزی که به صورت مکتوب در می‌آمده، برای مردم پذیرفتنی‌تر بوده و راحت‌تر قبولش می‌کردند. در حالی که سینما چنین رسالتی به عهده ندارد و هرگز این دید را نداشته است و شاید به همین جهت، مردم هنوز نوشته برای‌شان قداست دارد. وقتی یک نوشته تبدیل به فیلم می‌شود، احساس‌شان این است که آن قداست برداشته می‌شود و دیگر این تصور را در مورد آن روایت ندارند

هم انتشار پیدا می‌کند؟

نوروزی: بله، بسیار منتشر می‌شود و اخیراً در سایت‌ها و اینترنت، به راحتی شما می‌توانید هر کدام از این‌ها را پیدا کنید.

اکبرلو: دو بحث دیگر مانده که به یک قسمتش شما اشاره کردید. من می‌خواستم بحث‌مان کامل شود؛ چون سؤال ذهنی من هم بود. گفتید وقتی اقتباس صورت می‌گیرد، از آن اصطلاح وفادارانه استفاده کردید. معمولاً بیشتر در نمایش‌نامه این بحث هست که وقتی ما از یک اثر ادبی اقتباس می‌کنیم، در واقع سه نوع اقتباس می‌تواند وجود داشته باشد؛ یکی وفادارانه، یعنی عین همان را بیاورید، دیگر این که فقط داستان را بگیریم و آخری این که می‌شود پایان‌بندی‌اش هم تغییر پیدا کند و اصلاً پیام و مضمون، عوض بشود.

مثل فیلم «دیشب، باباتو دیدم آیدا»، کار آقای صدر عاملی که با توجه به قصه خانم شیرمحمدی، اما با یک پایان دیگر نوشته شده و کارگردان به تشخیص خودش، قصه را به‌گونه‌ای دیگر و از نو گفته است. این اقتباسی است که وفادار به آن معنا نیست.

ما قصه‌ای هم داریم؛ مثلاً افسانه حسن کچل یا قصه‌های مرادی کرمانی و می‌خواهیم به فیلم‌نامه تبدیلش کنیم...

نوروزی: طبیعتاً بخشی از قضیه، در ساخت از دست می‌رود و در این تبدیل، چیزهایی از رمان حذف و واگذاشته می‌شود. اما مسئله این‌جاست که آیا صحیح است یا نه؟ وقتی به این «باید» و «نباید» جواب می‌دهیم، آن وقت می‌فهمیم که نمی‌شود فرد را مجبور کرد به این که به متن وفادار باشد و بخشی از آن تکنیک، به دلیل رفتن از یک مدیوم به مدیوم دیگر، از دست می‌رود.

در اقتباس‌هایی که برای بچه‌ها صورت می‌گیرد، به دلیل این که قصه‌های کودک، آن حالت پیچیده روایت‌های بزرگسالان را ندارد و از روایت سر راست‌تری برخوردار است، کم‌تر دستکاری می‌شود. ما این جا تمام چیزهایی را که بررسی می‌کنیم و از یک مدیوم به مدیوم دیگر می‌بریم، با نظرگاه تخیلی ساده‌ای می‌سنجیم. در حالی که مقوله این جا کمی پیچیده‌تر از این است.

پیچیدگی این‌جاست که در گذشته و حال، حتی از دید بسیاری از نویسنده‌های تازه‌کار، تصور شده که در قصه، صفت حائز اهمیت است در حالی که با تحقیقاتی که صورت گرفته متوجه شدند که در قصه، فعل مهم است، نه صفت و این فعل است که حوادث را پیش می‌برد، نه صفت. در یک اثر هر چقدر افعال بیشتر باشد در واقع کنش، تحرک، جابه‌جایی و جذابیت هم بیشتر است و این وارد سینما هم که بشود، وفادارانه‌تر اتفاق می‌افتد. در داستان‌های کودکان، به علت این که صفت‌ها کم‌تر و افعال بیشتر است، طبیعتاً این اتفاق به طور طبیعی می‌افتد.

می‌خواهم توجه‌تان را به نکته‌ای جلب کنم؛ این که مثلاً آل احمد، هدایت، جمال‌زاده یا دیگران وقتی می‌خواهند حسی را به ما انتقال دهند، در چند کلمه انتقال می‌دهند، از چه کلماتی استفاده می‌کنند و از چه صفت‌ها و چه افعالی بهره می‌برند تا بتوانند آن حس را به ما منتقل کنند و تفاوت نویسنده‌ها در بیان احساسات چه طور است؟ دیده می‌شود که هدایت در دو سطر توضیح می‌دهد، جمال‌زاده در هشت سطر و آل احمد در دو سطر و نیم.

این جا این قفس است و شما ممکن است بگویید او غمگین شده. ممکن است بگویید که مثلاً غم تمام وجودش را فرا گرفت. ممکن است از خیلی جمله‌ها استفاده کنید، اما در سینما هیچ کدام از این‌ها به کار نمی‌آید. در سینما باید نشان بدهید. حال ممکن است حتی فیلم‌ساز در آن جا برایش نشان دادن یک چهره غمگین، کفایت نکند.

ممکن است بخواهید فضایی درست کند یا حادثه و اتفاقی را نشان بدهد که غمگین باشد. مثلاً فرض کنید آن قدر در خودش فرو رفته باشد که متوجه اتفاقی که در کنارش رخ داده، نشود. خب، او فضایی دیگر ساخته است. بعد مثلاً آن قصه‌نویس می‌گوید که اصلاً من این فضا را در قصه‌ام نداشتم و این از طرف خود کارگردان اضافه شده. این‌ها خیلی کارهای ظریف و دقیقی هستند. بسیاری از رمان‌ها به آن معنا روایت نیستند، بلکه شرایط یا شخصیتی را تحلیل می‌کنند. در این صورت، دیگر، دیگر اصلاً روایت سرراستی به آن معنا اتفاق نمی‌افتد که شما بتوانید به راحتی اقتباس کنید. مثلاً بارهستی میلان کوندرا تبدیل به فیلم شده در حالی که اصلاً قابلیت فیلم شدن ندارد.

نوع نگاهی که میلان کوندرا در آن رمان دارد، اصلاً حادثه‌ای نیست که آن حوادث را برداریم و عیناً منتقل نمی‌کنیم. در ادبیات کودکان هم من فکر می‌کنم، به دلیل این که آن پیچیدگی‌های ذهنی کلامی و آن توصیفاتی که در رمان بزرگسالان وجود دارد، وجود ندارد، راحت‌تر منتقل می‌شود. البته، نمی‌توانیم بگوییم که واقعاً این حرف ما دلیل یا سند خوبی است برای این که حتماً اقتباس‌ها این چنین باشد.

اکبرلو: کودک و نوجوان وقتی قصه را می‌خواند، خیلی فعالانه‌تر در مورد آن برخورد می‌کند تا وقتی فیلم را می‌بیند. حداقل این که باید شخصیت‌ها، قصه‌ها، آن شاهزاده، آن چهره‌ها و آن فضایی را که قصه در آن اتفاق می‌افتد، تصویرسازی کند. در حالی که در سینما، چون تمام این چیزها برای او آماده شده است، دیگر نیازی نیست که شاهزاده، قصر و دشت را تصویرسازی کند