اقتباس ادبی در سینمای ایران

قسمت دوم و پایانی

شیر بی‌یال و دم و اشکم!

نگار باباخانی

در شماره گذشته در مبحث «اقتباس ادبی در سینمای ایران» نگاهی داشتیم به مسئله اقتباس ادبی و رابطه سینما و ادبیات از منظر تاریخی و مروری کردیم بر شاخص فیلم‌های اقتباسی این سامان؛ و خیل فیلم‌های بی‌ارزشی که با استفاده از انبوه پاورقی‌های منتشر شده درآن سال‌ها (که با قطع جیبی و قیمت‌های ناچیزشان سنتی – هر چند عقب افتاده – ادبی! را شکل بخشیده بودند)، ساخته شد.

در این شماره، می‌کوشیم نگاهی داشته باشیم به موانع همیشه‌گی و گاه ذاتی سینما در این سامان و سینمای ایران .... چه این حقیقت را دوست داشته باشیم و چه نه؛ چه به آن باور داشته باشیم و چه نه؛ تفاوتی در اصل این حقیقت تلخ و – البته – باور نکردنی و آزارنده، پیش نمی‌آید که وقتی در شماره گذشته می‌خواستیم فهرستی از بهترین فیلم‌های اقتباسی را تنظیم کنیم، به زحمت، تعداد این فیلم‌ها به تعداد انگشتان دو دست رسید. و این خیلی راحت، نشان می‌دهد که «یک جای کار می‌لنگد» و سینمایی که عمری – تقریباً – به قدمت سینمائی دنیا دارد (حالا یک چند سال این ور و آن ورش چندان فرقی داشته باشد)، نتوانسته – حتی – به تعداد انگشتان دو دست فیلم اقتباسی خوب و قابل تأمل داشته باشند باید فاتحه‌اش را خواند و این کمبود،وقتی با سینمای هالیوود (که اغلب روشنفکران ایرانی، از شنیدن نامش تنشان کهیر می‌زند) مقایسه می‌شود و این حقیقت را که حداقل هفتاد درصد تولیدات سالانه هالیوود آثاری اقتباسی هستند (حتی اگر شده، اقتباس از یک مقاله روزنامه‌ای!) قرار داده می‌شود، آزارنده‌گی‌اش را بیشتر و بیشتر به رخ می‌کشد....

راستی دلیل این اتفاق چیست؟ دلیل این واقعیت که اگر داریوش مهرجویی و مسعود کیمیایی و ناصر تقوایی را از سینمای ایران بگیریم دیگر حتی به تعداد انگشتان یک دست هم فیلم قابل تأمل و قابل تحمل اقتباسی نخواهیم داشت، آیا استغنا و بی‌نیازی سینمای ایران تا این حد رسیده که خودش را از هر نوع تعاملی با ادبیات، یا گونه‌های هنری دیگر بی‌نیاز بداند؟ یا این که عوامل دیگری در این فراق و دوری مؤثر است؟

این نوشته می‌کوشد پاسخی تیتروار برای عوامل این دوری و کمبود آشکار داشته باشد، که ما حصلش، بی‌بهره‌گی سینما از یکی از منابع الهام، از مهم‌ترین زبان روایی است....

۱- تفاوت ذاتی ادبیات و سینما

در این‌باره تا کنون، بسیار سخن گفته شده است، که نیازی به دوباره‌گویی آن‌ها نیست. این را دیگر همه می‌دانند که سینما و ادبیات، دو زبان جدا از هم هستند، که اقتضائات روایی خودشان را دارند. ادبیات در اصل و ذات خود، امری ذهنی است، و روایت آن نیز می‌تواند از قواعد و قوانین روایت ذهنی پیروی کند. اما سینما و روایت آن، ساخته و شکل داده می‌شوند تا دیده شوند. به عبارتی، روایت سینمایی عینی است و ادبیات، روایتی ذهنی دارد. این، باعث ناهم‌سازی میان این دو روایت شده و این دو امکان بیانی را کاملاً ناهمخوان با هم جلوه می‌دهد.

این معادله، وقتی به سوی ادبیات ایرانی کشیده می‌شود، اوضاع آشفته‌تر و پیچیده‌تر نیز می‌شود. شاید به دلیل فرهنگ درونی‌تر این مرزوبوم، یا شاید به هر دلیل دیگری ادبیات ایران، ادبیات درونی‌تر است، که با برخی کج فهمی‌ها، از آن به عنوان عارفانه تعبیر می‌شود.

ادبیات ما، که به شعر شناخته می‌شود، هم خاصیت تک آوایی و تک گویی شعر را دارد، هم خاصیت درون‌نگری داستان مدارانه این گونه بیانی را، بی‌راه نیست اگر بگوییم ادبیات داستانی ما هم که عمری کوتاه‌تر از – حتی – یک دوره شعری دارد، ریشه در این خصایص ادبیات نظمی ما افکنده است، که می‌دانیم، به هیچ وجه چنین زبان، لحن و بیانی قابلیت برگرداندن به زبان سینما را ندارد. وقتی هم

پای ادبیات داستانی در این میان وسط می‌آید، باز هم چنین خصایل و خصایصی آن را از «سینما شدن» وا می‌دارد. به عنوان مثال، شاید «معصوم»های هوشنگ گلشیری در مدیوم خودش، جزو داستان‌های به یادماندنی تاریخ نه چندان پربار ادبیات داستانی ما باشند، ولی فکر نمی‌کنم حتی یک نفر هم این فکر را به ذهنش راه دهد که از این داستان‌ها فیلم بسازد؛ و اگر هم این کار را بکند،تبدیل به فیلم «گاوخونی» بهروز افخمی خواهد شد که هم خصایص ادبی و هم خصایص سینمایی خود را از دست داده و تبدیل به «شیر بی‌یال و دم و اشکم» غیر جذابی شده است که کمتر کسی رغبت و حوصله دیدن آن را روی پرده سینماها دارد....

شاید به این دلیل باشد که در این سینما، کسانی بیشتر سراغ ادبیات آمده‌اند، که خودشان سلیقه و سابقه ادبی دارند. «محمد بهارلو» داستان نویس معاصر در این مورد می‌گوید: «در دهه چهل» مثلا کسانی می‌آیند سراغ متن‌های ادبی، که خودشان کما بیش سابقه و گرایش ادبی دارند. یعنی هم بیضایی، هم تقوایی و هم حاتمی و دیگران که چند فیلم غیر متعارف سینمای ایران را ساختند. همه‌شان سابقه ادبی دارند. بعضی‌ها خودشان کار ادبی کرده‌اند، یا خواننده همیشه‌گی ادبیات بوده‌اند.»

«داریوش مهرجویی» جوان بودن فعالان در دهه‌های چهل و پنجاه را، عامل مهمی در گذر از خط و خطوط همیشگی ما بین سینما و ادبیات می‌داند، و به عقیده او، این خود عاملی بوده که آن‌ها، فارغ از تفاوت‌هایی زبانی و بیانی سینما و ادبیات دست به خلق کارهایی ماندگار بزنند. همه کسانی که آن موقع کار می‌کردند بیست تا سی سال داشتند. در شعر، مثلا شاملو یا امید، فروغ یا سپهری و در داستان: ساعدی، صادقی یا گلشیری همه جوان بودند. نسل جوانی از شاعران، نویسندگان و فیلمسازان این جریان ادبی و فیلمسازی را پیش می‌بردند و بده بستان‌های ادبی و فکری در این دوره زیاد اتفاق می‌افتد. مثلا تقوایی، بر می‌دارد و «آرامش در حضور دیگران» را فیلم می‌کند یا خیلی‌های دیگر.

«سیروس تسلیمی» تهیه کننده‌ای است که فیلم با ارزشی چون «زندان زنان» را در کارنامه‌اش دارد. او درباره تفاوت‌های ذاتی سینما و ادبیات می‌گوید: «توصیفی بودن اغلب آثار ادبی، دست فیلم‌نامه‌نویسان را برای اقتباس سینمایی بسته است. ادبیات ما توصیفی است و تصویری نیست و وقتی می‌خواهد به زبان سینما درآید، کار مشکل می‌شود. برای این که نویسنده بخواهد حرفش را به جامعه منتقل کند، از استعاره استفاده می‌کند، که این شیوه در سینما به سختی جواب می‌دهد.»

«بهمن فرمان‌آرا» فیلم‌سازی که «شازده احتجاب» او بر اساس داستانی از هوشنگ گلشیری یکی از بهترین آثار اقتباسی سینماست، در این مورد عقیده دارد: «باید تفاوت‌ها را درک کرد. نویسنده آن‌چه را که نوشته برای یک نفر است، در حالی که در یک سالن سینما در هر نشست دویست تا ششصد نفر فیلم را می‌بینند. به عبارتی، مواجهه با سینما یک عمل جمعی و رودررویی با ادبیات انفرادی است. خواننده می‌تواند چند فصل به عقب برگردد، ولی فیلم‌ساز باید ضریب هوشی متوسط تماشاگران را در نظر داشته باشد و زیاد کمال گرایی نکند.»

مسعود کیمیایی، سانسور را در شکل دیگری می‌بیند، که به ناآگاهی داستان نویسان یا اطرافیان و علاقمندان مرتبط است: «اصولاً رفتن سراغ نویسنده‌ای که در ادبیات سایه بزرگی از خودش دارد، برای یک سینماگر مشکل است. چون هزار صاحب پیدا می‌کند که چرا این شد و چرا آن شد. چرا آن فضا درنیامد. یعنی همه، یکباره صاحب ادبیاتش می‌شوند و صاحب سینمایش. سینمایی که تا آن زمان فکرش را نمی‌کرده‌اند.»

«ناصر تقوایی» هم عقیده دارد: «داستان‌ها وقتی می‌خواهند به فیلم تبدیل شوند، به شدت از محمل اصلی خودشان دور می‌افتند. شاید به این دلیل باشد که نویسنده می‌تواند از توصیف برای فضاسازی و جذابیت رمان بهره ببرد، ولی در سینما هر چیز با چشم دیده می‌شود و چون نگاه ما به اشیاء و افعال تغییر نکرده، اثر چندانی روی ما نمی‌گذارد.»

به هر حال، این قصه سر دراز دارد....

۲-ممیزی یا سانسور

ادبیات، نسبت به سینما، عرصه انفرادی‌تری است. یک نویسنده به یک قلم و یک کاغذ نیاز دارد که آن‌چه را که در ذهن دارد روی کاغذ بیاورد. سینما، ولی این گونه نیست. سینما چون با سرمایه سر و کار دارد و چون مخاطبان بیشتری دارد، بنابراین، روند آفرینش خلاقانه در آن، کاملاً با عرصه ادبیات متفاوت است. نویسنده کاری ذهنی انجام می‌دهد، که هزینه چندانی ندارد اما یک سینماگر چون با چند صد میلیون تومان (یا دلار) سر و کار دارد، بنابراین قدرت ریسک پذیری او نیز کمتر است.

این روابط اقتصادی، در عرصه ممیزی و سانسور نیز دخیل است. در کشوری که تیراژ بهترین کتاب‌هایش به پنج هزار نسخه می‌رسد، اداره ممیزی، حساسیت کمتری نسبت به ادبیات ابراز می‌کندتا سینما. از دیگر سو، به دلیل فردی بودن روند خلق هنری در ادبیات، تحت هر شرایطی، می‌تواند کارش را انجام دهد، و در بدترین شکل، ارائه کارش را به تعویق اندازد. اما این قضیه در مورد سینما، صادق نیست، چرا که شرایط و روابط اقتصادی حاکم بر سینما که یک کار گروهی است، چنین روندی را بر نمی‌تابد.

در این صورت، وقتی پای اقتباس پیش می‌آید، اوضاع پیچیده‌تر می‌شود. ادبیات، نسبت به سینما آزادتر است، کمتر زیر فشار می‌رود، و کنترل به نسبت کم‌تری روی آن وجود دارد. این، به دلیل همان فردی بودن و کم هزینه‌تر بودن و به تبع این عوامل، کم مخاطب‌تر بودن آن است. همین هم باعث می‌شود فشار ممیزی بر گرده آن کمتر احساس شود. حال، وقتی چنین اثری قرار است منبع اقتباس باشد، آیا همان آزادی‌ها و راحتی‌ها را مدیومی که دارد اقتباس را انجام می‌دهد نیز دارد؟ آیا سینماگر نیز چون نویسنده می‌توان آن چه را که در ذهن دارد، بدون هیچ ترس و ملاحظه‌ای روی پرده نقره‌ای بیاورد؟ آیا ....

تفاوت‌ها در همین است. ادبیات عرصه ریسک‌پذیری است و سینما عرصه سرمایه. سرمایه ریسک‌پذیری را کاهش می‌دهد، چرا که هر نوع ریسک در سرمایه، مخل ادامه روند تولید است. سینماگر نیاز دارد تا سرمایه‌ای را که برای خلق اثری هزینه کرده، برگرداند. بنابراین، چنین هنرمندی، نمی‌تواند به سهولت سراغ مضامینی برود که ممکن است روند تولید را دچار خدشه کند. اما ادیب و نویسنده، این ملاحظات را ندارد. «احمد محمود» همسایه‌ها را می‌نویسد و چاپ هم می‌کند، اما «مهرجویی» چه قبل و چه پس از انقلاب، نمی‌تواند آن را بسازد..... و این مثال، همان تفاوت‌ها را برجسته‌تر می‌سازد.

«کیومرث پوراحمد» در این مورد می‌گوید: «مسئله ممیزی، ذهن را به جاهای بسیار دوری

«خرید حقوق اقتباس از یک رمان، برای تهیه کننده، هزینه‌ای مضاعف است. یعنی یک تهیه کننده که می‌تواند با چند میلیون تومان صاحب یک فیلم نامه آماده ساخت شود، به‌خودش زحمت نمی‌دهد تا هزینه‌های دیگر متحمل شود و حقوق اقتباس از یک کتاب را بخرد، و آن وقت تازه دردسرهایش شروع شده و پای نارضایتی نویسنده از محصول نهایی و ... هم وسط بیاید.»

می‌برد، اما در واقع کوچکترین عوامل و عناصر در این میان در کاهش روند اقتباس تأثیرگذار است. مثلاً در قصه و رمان، زمان قبل از انقلاب را خیلی راحت می‌توانیم بپاوریم، اما در فیلم اصلاً امکانش وجود ندارد.»

مسعود کیمیایی، ممیزی را در شکل دیگری می‌بیند، که به ناآگاهی داستان نویسان یا اطرافیان و علاقمندان مرتبط است: «اصولاً رفتن سراغ نویسنده‌ای که در ادبیات سایه بزرگی از خودش دارد، برای یک سینماگر مشکل است. چون اثر هزار صاحب پیدا می‌کند که چرا این شد و چرا آن شد. چرا آن فضا درنیامد. یعنی همه، یکباره صاحب ادبیاتش می‌شوند و صاحب سینمایش. سینمایی که تا آن زمان فکرش را نمی‌کرده‌اند.»

۳- موانع اقتصادی

این عامل در یک سینمای درست و ساختارمند، کار کردی ندارد، اما در سینمای ایران، که از نظر اقتصادی می‌لنگد، یکی از مؤثرترین عوامل و عناصر است. در سینمایی که می‌کوشد تا قصه‌ای را با ارزان‌ترین شکل ممکن و با حذف هر عامل هزینه‌زایی جلوی دوربین ببرد، انتظار این که بیاید و دل به ادبیات ببندد، که خاصیتش کمال‌گرایی است، تا حد زیادی به ساده‌انگاری پهلو می‌زند. در واقع، سینمای ایران در شرایط فعلی، خصوصاً در این چهارساله، می‌کوشد بی‌وسواس قصه‌ای سطحی و خنده‌دار با استفاده از ستارگان پول‌ساز را روایت کند، و قطعاً در چنین جوی، جایی برای ادبیات و وسواس‌های ادبی نیست، اما می‌توان قضیه را جور دیگری دید که این را خودم به عینه در گفت و گو با یک تهیه کننده سرشناس، که بنا به ملاحظاتی از ذکر نامش خودداری می‌کنم، شاهد بودهام.

«خرید حقوق اقتباس از یک رمان، برای یک تهیه کننده، هزینه‌ای مضاعف است. یعنی یک تهیه کننده که می‌تواند با چند میلیون تومان صاحب یک فیلم نامه آماده ساخت شود، به‌خودش زحمت نمی‌دهد تا هزینه‌های دیگری متحمل شود و حقوق اقتباس از یک کتاب را بخرد، و آن وقت تازه دردسرهایش شروع شده و پای نارضایتی نویسنده از محصول نهایی و ... هم وسط بیاید.»

این اصل داستان است. بیش از این، در این بخش نمی‌توان و نباید حاشیه روی کرد.

۴- عدم تعامل میان نویسندگان و سینماگران

این بخش را، در زیر مجموعه‌هایی می‌توان به بررسی نشست. در حقیقت، این عدم تعامل، در لایه‌های مختلفی رخ می‌دهد و صادق است. گاهی دو هنرمند دو عرصه متفاوت و ذاتاً جدا از هم، به هم اعتماد ندارند. گاه نویسنده‌ای که اثرش منبع اقتباس قرار می‌گیرد، شناختی از سینما ندارد، و در همه این موارد، شواهد به حد کافی وجود دارد که می‌توان این بحث را بیشتر و بهتر تبیین کند. شاید آشناترین و آشکارترین شکل، همان مسئله‌ای باشد که پس از ساخت فیلم «خاک» میان مسعود کیمیایی و محمود دولت‌آبادی، که خاک از داستان «آوسنه بابا سبحان» او اقتباس شده

بود، پیش آمد، و کار حتی به کتابچه چاپ کردن از طرف دولت آبادی و جواب دادن کیمیایی کشید. مسعود کیمیایی دراین مورد می‌گوید: «من حق اقتباس آزاد داشتم. یعنی هر نوع اقتباسی می‌توانستم بکنم. چون حالا آن دوره تمام شده، یعنی هی محمود نوشت و نوشت و من یک بار بهش جواب دادم و این ماجرا تمام شد، و من دیگر دلم نمی‌خواهد برگردم به آن دوره، ولی به هر جهت محمود خیلی از فیلم خوشش آمد. سه چهار بار توی فیلم بلند شد و گریه کرد و حتی فیلم قطع شد و گفت من مرگ برادر را سه بار دیدم. یک بار در واقعیت و دوبار در این فیلم به هر حال خیلی راضی آن شب از ما جدا شد و بعد از یک هفته آن اعتراض نامه را نوشت.»

محمود دولت‌آبادی در مورد دلیل نارضایتی‌اش، به سایت بی‌بی‌سی می‌گوید: «من همیشه شیفته دیوید لین بودم و ایشان شیفته سام پکین پا. در واقع از داستان نویسنده‌ای که دیوید لین را دوست دارد، کوشش شده فیلمی در بیاید که به آثار سام پکین پا نزدیک باشد. این کاملاً به نوع نگاه مربوط است. یعنی ممکن است هر دو در یک زمان معین نسبت به شرایط معترض بودیم، ولی سلیقه بیان این اعتراض دو گونه بود و متأسفانه کیمیایی رعایت نکرد. به گمانم او به داستان لطمه زد، اما بیش از این که به داستان من لطمه بزند، به خودش لطمه زد. آقای کیمیایی تغییراتی در داستان من داد که من این تغییرات را نپسندیدم و هنوز هم نمی‌پسندم و آن خشونت عریان بود.»

این همان عدم تعامل میان نویسنده و کارگردان است، که به اختلاف ختم می‌شود. یا همان که «فرمان آرا» گفته: «باید برای هوش متوسط فیلم ساخت». مسعود کیمیایی در این مورد عقیده دارد: «من برای میدان ژاله، میدان خراسان و برای مردم فیلم می‌ساختم. اگر شخصیتی چون آن زن خارجی را نشان دادم، برای این بود که نشان دهم و مردم بفهمند که استثمار اصلاً چی هست. ولی محمود می‌گفت نه و این کار رانباید بکنم. به هر حال این عادت نویسنده‌هاست که اعتراض کنند. نویسنده‌ها دوست دارند اثرشان فیلم شود اما بعد از این که این اتفاق افتاد، حالا می‌گردند عقب این که چه چیزی اشتباه شده. یعنی عقب اعتراض می‌گردند. این اصلاً بر حذر می‌کند فیلم سازان ما را که سراغ نویسنده‌های خوب بروند.» محمود دولت‌آبادی هم در مورد دعوایی که سر آن فیلم پیش آمد، می‌گوید: «بزرگترین لطمه‌ای که به من زد این بود که مرا از سینما بری کرد.»

نویسنده‌ها دوست دارند اثرشان فیلم شود اما بعد از این که این اتفاق افتاد، حالا می‌گردند عقب این که چه چیزی اشتباه شده.

به هر حال، این نمونه‌ای ترین درگیری سینمای ایران میان یک نویسنده و یک سینماگر بود که به دلیل عدم شناخت نویسنده از سینما و چگونه‌گی کار اقتباس و این حقیقت که سینماگر نیز موقع ساخت فیلم دنیای خودش را، گیریم بر پایه داستان نویسنده می‌ریزد، پیش آمد. چنین اتفاقاتی، که حاکی از عدم شناخت یکی از طرفین است، نه به این شدت، ولی بارها و بارها پیش آمده است.

بهمن فرمان آرا: «اکثر نویسندگان، فکر می‌کنند که فیلم‌ساز هر کلمه و هر نقطه‌ای را که در کتاب‌شان آمده است، باید به تصویر بکشد، در حالی که این امکان پذیر نیست.

«محمد بهارلو» اما حرف دیگری دارد. می‌گوید:«با اقتباس ادبی موافق هستم، ولی بیشتر ازآن، با برداشت آزاد از اثر ادبی موافقم، به این معنی که دست فیلمساز در استفاده از متن بازتر باشد.»

«کیومرث پوراحمد» هم عقیده دارد: اصولاً نویسنده‌ها، ظرفیت پذیرش این نکته را که داستان‌شان موقع ساخته شدن فیلم باید تغییر کند، نه این که ندارند، بلکه سخت‌شان است نمونه‌اش کاری که مسعود کیمیایی از این داستان دولت‌آبادی ساخته بود.»

«بهمن فرمان آرا» هم می‌گوید: «اکثر نویسندگان، فکر می‌کنند که فیلم‌ساز هر کلمه و هر نقطه‌ای را که در کتاب‌شان آمده است، باید به تصویر بکشد. در حالی که این امکان پذیر نیست، و در نتیجه اغلب نویسندگان از فیلم ساخته شده شکایت دارند. در عین حال، برخی کتاب‌ها نیز برای یک فیلم سینمایی مناسب نیستند. مثلاً کتاب «سال‌های ابری درویشیان» یا «کلیدر» دولت‌آبادی، که بیش از این که مناسب سینما باشند، برای ساخته شدن یک سریال مناسب به نظر می‌رسند.»

و در آخر، می‌رسیم به «احمد دهقان» نویسنده‌ای که این روزها مطرح است، و سینماگران اقتباس‌هایی از آثار او انجام داده‌اند. او می‌گوید: «خودخواهی است اگر بگوییم که فقط سینما از ادبیات استفاده می‌کند، در حالی که ادبیات هم از سینما استفاده می‌کند. این همکاری شروع شده تا این دو به‌هم کمک کنند.»

و اصل مطلب نیز این است: در بحران تیراژ کتاب، و در بحران بی‌مخاطبی سینمای اندیشمند، آیا هم‌نشینی این دو نمی‌تواند هر دو این هنرها را از گردابی که دچارش شده‌اند، درآورد؟ در مورد به این سوال باید بیشتر فکر کرد!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی