تبصره ۲۲

## من می‌نشینم تا بنویسم که می‌دمو*

پویا رفویی

■ اقتباس مفهوم سهل و ممتنعی است خارج کردن متنی از محیط رسانه‌ای‌اش و بدتیج آن و فارد کردن آن در رسانه‌ای دیگر. از این بابت اقتباس شبیه به نوعی ترجمه است و درست به همین دلیل مثل نظریه ترجمه پای امکان‌پذیری‌های زبان‌هاتیز به میان می‌آید همان‌طور که ترجمه را نمی‌توان به طی مسیری ممتن از متن مبدأ به متن مقصد تصور کرد و به برداشتی خطی از آن رسید در مورد اقتباس وضع به مراتب رفرنتر است. غالبا اقتباس سینمایی را به نوعی سازگاری متن ادبی با سینما تصور می‌کنند و از آنجا که سینما هنر هفتم است، از رابطه فیمابین ادبیات و سینما به نحوی نسبت غالب و مغلوب مراد می‌شود. با این همه هیچ دلیل قطع کننده‌ای وجود ندارد که سینما از اقتباس اکسپرسیون بیشتری داشته باشد. تصویری که انسنس برگر به دست می‌دهد، حاکی از کلیشه‌ای فرهنگی است که مدام از بابت افت مطالعه و مهجور ماندن ادبیات هشدار می‌دهد و رسانه‌های تصویری را اعم از سینما و تلویزیون محل رسانه‌های مکتوب به‌خصوص کتاب می‌داند. به زعم انسنس برگر این توصیه‌ها بی‌نتیجه است. زیرا بخش زیادی از ادبیات فعلی متاثر از رسانه‌های تصویری است. تفاوت چشمگیری بین وجه غالب ادبیات و سینما وجود ندارد. انسنس برگر می‌پرسد چه چیز خاص در ادبیات هست که مخاطبان باید به خاطرش تلویزیون‌های خود را خاموش کنند. بنابراین اقتباس دال بر عملیات خاص نیست که پارهایی از اثر ادبی را به نسخه‌های سینمایی مبدل می‌کند. اتفاقا برعکس همه آثار ادبی اقتباس هستند مگر آنکه عکس آن ثابت شود. ادبیاتی که از قبل وجود دارد، به زحمت اقتباس نمی‌ارزد. گرچه مثل همه چیزهایی که به زحمتش نمی‌ارزد باز ذاعی دارد ولی به این معنا نیست که از ادبیات کاری برای سینما برنمی‌آید. اقتباس «ماکی اقولس» از «هوپلس» در فیلم «ماکی اقولس» تردید به ارزش سینما افزوده است. همان‌طور که اقتباس‌های «ریسون» از «برتلوس» نحوه رایانه‌برداری در سینما را دستخوش دگرگونی کرده است. مساله بر سر این است که کنش اقتباس دقیقا از همان نقاط بدان‌بابدری شروع می‌شود از جایی که کلمه و تصویر معنی رطبی با هم پیدا نمی‌کنند. بسان کناره‌آمیز گارد به قدر کافی گویاست: «سینما مجموع همه هنرهاست. سینما ویرانه همه هنرهاست» بنا بر بوش، در گزارش انتقادی خود از رویانشناسی از تاریخ سینما به طرح این پرسش می‌پردازد که سینما در دو تولد رویایی نبود و در عین‌حال استعدادی هم برای رویایی شدن نداشت. فرض بوش درست برخلاف طرز تلقی رایج است که سینما قابلیتش از ادبیات بیشتر است. شرح سیر تاریخی رولت در سینما بر مبنای نظریه بوش در این نوشته جایز نیست اما به همین بسنده می‌کنیم که وضعیت آمریکای دهه ۳۰ میلادی به گونه‌ای است که ادبیها باز بر آن هستند که بر وضعیتی غلبه کنند یا در تکاپو هستند که خود را ورا وضعیتی تازه کنند این مهم نیست که موفق نمی‌شوند یا شکست می‌خورند. در واقع رویای نوین سینما از منظر بوش نتیجه جلبی شکلی از زندگی آمریکایی بود که از آرای وضعیت زیستن و وجیه اخذ اسانی ناشی می‌شد. اقتباس در چنین فرایندی با به عرصه حیات می‌رسد و به شکلی بی‌واسطه، انتقال متن امی به رانری سینمایی را سرانمادفمی می‌کند با این حال در تقابل با نظریه انتقال شکل دیگری از اقتباس سینمایی نیز همزمان طرح می‌شود. راسیر در کتاب حکایات سینمایی فلیم تارنوف موناتو را نمونه درخشانی از این نوع مواجهه میان ادبیات و اقتباس قلمداد می‌کند. چگونه مورناتو بر آن می‌شود تا نمایشنامه‌ای پردیاگوگ را در فیلمی صامت به نسخه‌ای سینمایی تبدیل کند؟ در متن کتاب قابل تحلیل راسیر آن وجهی از نوشته است که سینما نمی‌تواند به صورت باز، ناقص و نوشته شده باشد. دلیلش هنر دقیقا در نقاط کور و ناتوانی سینما آغاز می‌شود. معمولا سینماگران برای اقتباس آثار ادبی را دستکاری می‌کنند تا نسخه تصویری مطلوبی از متن ادبی به دست دهند. اما مورناتو از منظر راسیر سینما را دستکاری می‌کند تا بتواند به آستانه اقتباس برسد. اما از وجه دیگر قضیه نباید غافل بود. اکثر آثار ادبی در وضعیت فعلی حاصل تلاوتی و محروبیت از حضور در عرصه سینما هستند. گفتن ندارد که اقتباس ادبی در سال‌های اخیر با افت شدیدی روبه‌رو بوده است. نه از آثاری متوسط به اقتباس‌های خوب رسیده‌ایم و نه برعکس. از آثاری خوب به اقتباس‌هایی متوسط. شیوه مسلط فیلمنامه‌نویسی در کنار گارگاه‌های قصه، هر یک بر مبنای دیگری به جلوه را کنترل چی‌های خلاقیت هنری در امدفاد بررسی اجمالی کتاب‌های حل‌المسایل داستان‌نویسی الگوبردازی و تاثیرپذیری از سینما را به‌خوبی نشان می‌دهد. از طرف دیگر در فیلمنامه‌نویسی هم کوبیتش تفاوتی میان سینما و ادبیات برجسته نمی‌شود. اقتباس‌های مطلوب سینما محصل غلبه یکی از دوسامه طرفین نیست. آنها تنها در شرایطی بروزمی‌کنند که سینما و ادبیات هر دو «بوش» را به صورت ارزشی واحد پذیرفته باشند. اقتباس در شرایط فعلی عبارت از وجود نوعی عقده سینمارا در ادبیات است. نویسندگان از سطح پایین مخاطبان و تیراژ جبران می‌شود. لکه کفش گمشده نویسنده در دست کارگرانی است که همین روزها تعالی می‌گیرد و بیشبهاد اقتباس سینمایی می‌دهد. در تواری این فرآیند سینما نیز با ادبیات عقده خودکمپینی خود را التیام می‌بخشد. دلیلش هم شاید این باشد که سینماگران نمی‌توانند کار دلخواه خود را به انجام برسانند. نتیجه ملغمه‌ای سادومازوخیستی است که نیازهای ضروری یکی با نمادی دیگری پیوند می‌خورد.

*برگرفته از زمان «سفار کاتبان» ایوتراپ خسروی

---

جدال بی‌مدعی: روایت احمد غلامی از گفت‌وگو با بهمن فرمان‌آرا

# شناسنامه‌ات را پاره کنی پدرت عوض نمی‌شود

مهرداد قیدی

**کلشیری و فضای «دست تاریک دست روشن» را برایم تعریف کرد. فکر می‌کرد سه، چهار صفحه بیشتر نمی‌شود ولی این داستان را پرداخت کلشیری جوشش بود، ولی فصیح با برنامه‌ریزی می‌نوشت. دو سال جست‌وجو می‌کرد، بعد فصل‌ها را مثل سکانس می‌نوشت. فیلم‌های من هم می‌تواند کتاب بشود، اما من آنها را برای سینما نوشته‌ام**

**کلشیری فضای «دست تاریک دست روشن» را برایم تعریف کرد. فکر می‌کرد سه، چهار صفحه بیشتر نمی‌شود ولی این داستان را پرداخت کلشیری جوشش بود، ولی فصیح با برنامه‌ریزی می‌نوشت. دو سال جست‌وجو می‌کرد، بعد فصل‌ها را مثل سکانس می‌نوشت. فیلم‌های من هم می‌تواند کتاب بشود، اما من آنها را برای سینما نوشته‌ام**

**کلیوس‌های زندگی‌ام این بوده که روزی ناچار شوم به کشورم خیانت کنم. حالا می‌فهمم آن احساس خیلی عشق به وطن نبوده بلکه ترس از خیانت بوده. این همه عشق به وطن در فیلم‌های شما از کجا آمده؟**

**کلیوس‌های زندگی‌ام این بوده که روزی ناچار شوم به کشورم خیانت کنم. حالا می‌فهمم آن احساس خیلی عشق به وطن نبوده بلکه ترس از خیانت بوده. این همه عشق به وطن در فیلم‌های شما از کجا آمده؟**

**بیگانه‌هراسی شدیم. یکی از کلیوس‌های زندگی‌ام این بوده که روزی ناچار شوم به کشورم خیانت کنم. حالا می‌فهمم آن احساس خیلی عشق به وطن نبوده بلکه ترس از خیانت بوده. این همه عشق به وطن در فیلم‌های شما از کجا آمده؟**

**دست به سرش کردم، اما یک‌بار آنقدر پافشاری کرد که گفتم باشد. ولی شروط دارد. گفت: چه شرطی؟ گفتم: وقتی آمدی مسجد، بگو اسمم رضاست. گفت: برای چی؟ گفتم: آخه... منظورم را فهمید گفت: باشه. شب که قرار بود برویم مسجد، نیامد. بعد از آن هم مدت‌هاندیدمش...**

**نمی‌خواهی بگویی که شهید شد؟**

**نه یابا وضعش توپ شد. سرمیدان «حر» ایستاده بودم، ماشینی جلو پایم ترمز زد. سوار شدم. چه ماشینی، چه سر و وضعی! گفتم: کاس ماشاءالله همه چیزر و به راهد. گفت: آره بابا، همه اینها را از تو دارم. گفتم: از من؟! گفت: آره، وقتی اسمم را عوض کردم، سرنوشتم عوض شد. کاس خیلی سوسولی بود. لگد به بخت آدم می‌زد. گفتم: حالا اسمت چیه؟ گفت: رضا. من را تا خانه نرساند. چون از «خواب» به سمت شمال تهران رفت و من سلامت‌اله پیاده به طرف جنوب راه افتادم.**

**یعنی اسمم را عوض می‌کردم بهتر بود؟**

**دربواره شما نمی‌دانم، من که اسمم را عوض نکردم کارم خیلی گیر کرد. راستی حالا چه کار باید کرد؟**

فکر می‌کنم باید کار کرد. هر موقع فیلم قدیمی یک آدم دیگر جای تو می‌آید که معلوم نیست بهتر از تو باشد. «سمندریان» ۱۰ سال کار نکرد، یکی در خانه‌اش را زد. سمندریان در تئاتر آنم مهمی است. خیلی عجیب است دولتی ۱۰ سال رضایت بدهد که او کار نکند و سراغش نرود.

**یک سفرهای بهن است: هرکسی قبرکند، بقیه خوشحال می‌شوند. ما توی خانه هفت، هشت تا بچه بودیم. هرکسی از سر سفره قبر می‌کرد و کنار می‌رفت، هیچ‌کس ناراض را نمی‌کشید. پدرمن می‌گفت یک نان خور کمتر بهتر. اگر مادرم نبود معلوم نبود وضع شکم گرسنه چه می‌شد.**

داستان این آدم‌ها با بقیه فرق می‌کند. کسی نمی‌تواند جای آنها را بگیرد. به‌خصوص بعضی‌ها که دیگر از دست رفته‌اند: زرین‌کوب، شاعرخ مسکوب، کریم امامی، احمد شاملو، هوشنگ گلشیری، احمد محمود... چه کسی جای آنها می‌آید. واقعا جای آنها را می‌شود پر کرد؟

**واقعا نه! راستش بعضی وقت‌ها کار نکردن بهتر از کارکردن است. مثل نخودن و از سر سفره کنار رفتن. شاید اسمش قهر باشد. اما اصل آن چیز دیگری است.**

آن چیزی که بعضی‌ها به آن می‌گویند بدقلقی، من می‌گویم اخلاق اجتماعی هنرمند. مردم گذشته از اینکه روزنامه می‌خواندند یا نه، حواس‌شان جمع است که چه کسی چه می‌گوید و چه کار می‌کند. من فقط می‌گویم، در این شرایط نمی‌توانم کار کنم. وقتی عده‌ای می‌آیند و سرمایه‌گذاری می‌کنند برای فیلمی مثل «خاک آشنا» و بعد دو سال این فیلم را نگه می‌دارند و بعد هم چهار سکانس از آن حذف می‌شود، چه لزومی دارد سرمایه کس دیگری را بیاورم و به خطر بیندازم؟ حالا عده‌ای می‌گویند بیسا کارکن. آخر نمی‌شود. من می‌خواهم کار سینما بکنم. منتها برای این کار نیساز به آزادی دارم، می‌خواهم بتوانم حرفم را بزنم. اخر سر باید به من پروانه نمایش بدهند، مثل همه جای دنیا. حالا یک جایی مثل آمریکا پروانه نمایش می‌دهد و جایگاه فیلم تو را سن تماشاگران مشخص می‌کند. یعنی می‌گویند PG می‌گیری، این فیلم را بچه‌های ۱۵ سال به پایین هم می‌توانند ببینند. اگر R بگیرید یعنی محدود است و دیگر بچه‌های ۱۵ ساله نمی‌توانند تماشا کنند و باید از ۱۸ سال به بالا تماشا کنند. اگر X هم بگیرید که به دلیل مسایل اخلاقی هیچ روزنامه‌ای تبلیغ آن را قبول نمی‌کند. حالا داستان اینجا جور دیگری است. وقتی پروانه نمایش گرفتی، عده‌ای دست به کار می‌شوند که چه کسی آنرن نروز را بگیرد. چه کسی نگیرد. سینمای شهرستان‌ها را به فلان بدهیم به فلان ندهیم. آخرسر باز می‌بینی گرفتار بازگشت پولت شدی. تقریبا سه سال و نیم از اکران فیلم

**وقتی شرایط با اصول آدم منطبق نیست کار نکردن بهتر از کارکردن است.**

دقیقا. به‌خصوص در مورد سینما که بودجه کلانی می‌خواهد و گروه ۴۰-۵۰ آدمی در آن کار می‌کنند. نقاش می‌آیی، می‌توانی در خانه نقاشی کنی و نمایشگاه نگذاری. شاعر باشی می‌توانی بنویسی و منتشر نکنی، ولی در مورد سینما باید از مرحله فیلمنامه آغاز بگیری تا همه مرحل و فیلم می‌سازی. آخر سر هم پروانه نمایش می‌خواهد. تصمیم‌ها هم اغلب خلق‌الساعه است. در چنین شرایطی فکر می‌کنم رعایت سکوت مهمتر است. با اینکه در این مدت دو فیلم مستند ساختم‌اش، یک کتاب ترجمه کردم و یک نمایشنامه نوشته‌ام و نرفتم بنشینم و تلخی غم بغل بگیرم. کارهایی کردم که کنترلش دست خودم است و چون دست من است، نمی‌توانم بگویم کار نمی‌کنم. موقعی که گفتم چهار سال کار نمی‌کنم، نمی‌سنم بالا بود. من ۷۵ سالم نبودم که مثلا بخواهم ادعایی کنم. الان ۷۰ سالم است. یک سال و نیم کار هم از این چهار سال مانده. اگر می‌گویم کار نمی‌کنم از جنم مایه می‌گذارم، برای اینکه یای این ماجرا بایستم. سر خاک آشنا» قرار بود اسم یک شخصیت عوض شود هیچ چیز دیگری هم نخواستند. آقای «جدید» بنیاد فرایی شاهد این ماجراست. شخصیتی بود که شوهرخواهر «کیانیان» را بازی می‌کرد. در فیلم زنش می‌گوید: «شوهرم [...] می‌خواهد برود دوبی.» گفتند نمی‌شود. گفتم شروع داستان این است. دوراری‌م افتاد. گفتم منصور می‌تواند برود دوبی؟ گفتند: بله. صبر می‌کنند تا من ۳۴۰ میلیون پول مردم را خرج کنم و بعد با خودشان می‌گویند چون اینقدر خرج کرده ناچار است حرف‌های ما را گوش کند. در واقع این اجازه یک تله است. حالا شاید برداشت من غلط باشد اما این را چه می‌شود گفت، بعد از دو سال اکران که دادند، از شش هفته، سه هفته اولش در ماه رمضان بود. تلویزیون هم که فیلم ایرانی نمی‌خرد. ما فقط دو فقط اکران را داریم، نمایش خانگی را هم که قبلا گفتم چطور شد. پس چرا بیایم کار کنم بعضی از دوستان می‌گویند: آقا زندگی باید بگذرد، اما من این را هم نمی‌توانم بگویم، چون خوشبختانه زندگی من از سینما نمی‌گذرد.

**اگر می‌گذشت کارمی‌کردی؟**

باز هم نه. مادرم می‌گفت من نمی‌فهمم تو چرا سر هر چیزی لجبازی می‌کنی؟ از خانواده سنتی بزرگ شدیم. از چهار برادر و یک خواهر، من تنها بچه‌ای بودم که اگر با حرف پدرم موافق نبودم سر سفره حرفم را می‌زدم. بنابراین پدرم یکخرده درباره چیزهایی که به من می‌گفت مردد بود. آخر سر هم همه آنها رفتند. نساجی خواندند. پدرم به من گفت زندگی خودت است. می‌خواهی بروی سینما بخوانی برو و همان کار را بکن.

**پدر من کارش از احتیاط گذشته بود. بعضی وقت‌ها ما را فراموش می‌کرد. یک‌بار ظهر از مدرسه فرار کردم. داشتم می‌آمدم خانه تا پیچیدم توی خیابان دیدم پدر دارد توی پیاده‌رو قدم می‌زند مرا دید. داشت سیگار می‌کشید. اگر می‌گفتم اوضاع بدتر می‌شد. با ترس جلو رفتم و سلام کردم. گفت: سلام! از کجا می‌آیی؟ گفتم: از مدرسه. با تعجب گفت: مدرسه! مگه هنوز درس می‌خونی؟ پدرها اغلب در داستان‌ها نقش دارند، مثل پدر در فیلم‌های شما. ناگهانی همراه با عشق و انتقاد، البته نفرت نه.**

البته اصلا من عاشق پدرم بودم و هنوز هم هستم. فصل اول خاطراتی که به نام «هفتاد سال اول» می‌نویسم، عنوانش «فرزندان مصطفی» است. وقتی پدرم مرا به انگلیس فرستاد تا درس بخوانم نه او می‌دانست و نه من که مدرسه سینمایی در انگلیس وجود ندارد. من سال ۵۸ به انگلیس رفتم، درحالی که مدرسه سینمایی در سال ۶۲ تاسیس شد. پدرم بعد از یکسال که من مدرسه هنرپیشگی می‌رفتم، آمد و گفت قرار ما کارگردانی بود، نه هنرپیشگی و من را طرف ۱۰ روز فرستاد لس‌آنجلس. دانشگاه جنوب کالیفرنیا که «هجوم لوکاس» و خیلی از آدم‌های مهم‌ما من همکلاس بودند.

**اما تفکر سینمایی شما آمریکایی نیست اتفاقا ایرانی است.**

در آمریکا هم سینمای مورد علاقمان سینمای فرانسوی بود. آنجا سینمایی بود که فیلم زاپنی نشان می‌داد. کارهای «وزو» را آنجا دیدم. فیلم‌های اروپایی را سایش می‌کردم. «برگمان» روی من خیلی تاثیر گذاشت. من از سینمای آمریکا انضباط را یاد گرفتم. مثلا آگهی می‌کنند که ۱۲ می در هفت‌هزار سینما فلان فیلم نمایش داده می‌شود نمی‌توانی بگویی فیلمت حاضر نیست. ۷۰هزار سینما از روز منتظر هستند. در دانشگاه هم اگر قرار بود در یک تاریخ مشخص فیلمنامه خود را تحویل بدهید حتی اگر تنها دو، سه روز دیر می‌شد، بهترین سناریو را هم که می‌دادید F می‌گرفتید. می‌گفتند سناریوی تو خیلی خوب است، ولی تعهد نداری به درد سینمای آمریکا نمی‌خوری. آدم‌هایی که با من کار کرده‌اند، می‌دانند هیچ کدام از فیلم‌های من، دیرتر از موعد مقرر تمام نشده‌اند. چه آنها که تهیه‌کننده‌شان بودم و چه آنهایی که کارگردانی کردم. می‌توانید از «بیضایی» و «کیارستمی» بپرسید چون تهیه‌کننده آنها بودم.

**اگر نه‌ای دین آن کجا ریشه می‌گیرد؟**

ما متعلق به نسلی هستیم که تلویزیون نداشت. رادیو بود، برنامه داستان‌خوانی «هوشنگ مستوفی» وقتی سواد خواندن و نوشتن پیدا کردم، غیر از کتاب چیز دیگری را به عنوان هدیه قبول نمی‌کردم. اولین نمایشنامه‌ام را ۱۲ سالگی نوشتم. زندگی ما کتاب بود: «همینگوی»، «خاک آشنا» می‌گذرد و هیچ‌یک از شرکت‌های نمایش داده‌اند که نخرند. وگرنه ۵۰ فیلم بعد از ما آمده که همه خیلی خیلی خوب‌اند. ما قراردادی با رسانه‌های تصویری داشتیم به رقم ۲۲میلیون. پیش‌نویسی را بچه فرستادند قدم می‌زنند، اینها را من اضافه کردم. ولی شیرهای همان داستان چهار صفحه‌ای بود که شده بود «سایه‌های بلند بلاد». در فیلمنامه «دست تاریک دست روشن» هوشنگ هیچ دخالتی نداشت. این فیلمنامه تا حالا سه‌بار رد شده. «ارمستان ۶۲»، «داستان جاویده» و «خاده کهن» اسماعیل فصیح را هم اجازه داشتم، اما هیچ کدام را نگذاشتند. بسازم. مثلا می‌شود از داستان جاوید، فیلم‌وستن ساخت. هیچ الزامی ندارید که چارچوب فاجرای‌اش را حفظ کنید. بی‌عدالتی و قیام علیه ظالم در زائر وسترن می‌گنجد. همان‌طور که رمان «اینجه ممد» وسترن است.

**کلیدر چی؟**

«کلیدر» سریال خوبی می‌شود، مثل «جنگ و صلح» تولستوی. در کلیدر شما ناچارید به سراغ سریال‌سازی بروید تا مجبور نشوید پایت اودرشی به قالب سینما بخش‌های زیادی از آن را حذف کنید. ولی رمان زمستان ۶۲ به راحتی می‌تواند یک فیلم خوب ضدجنگ باشد. تصویری که فصیح از جنگ می‌دهد، تصویر مملکتی است که به آن حمله شده و دارد از خودش دفاع می‌کند. در داستان آدمی (جلال آریان) از تهران آمده و دنبال پسر باغبانش می‌گردد. در آخرین سکانس پر را پیدا می‌کند و بر می‌گردد به تهران. نامه‌ای از منصور فرجام مانده که حکم وصیتنامه را دارد، نامه را می‌خواند. من آمدم به مملکتیم خدمت کنم که نشد. فکر کردم بروم بجنگم به علت اینکه آلمان دیگر کامپیوتر و اینها به درد نمی‌خورد. وقتی این نامه را می‌خواند پسر با باغبان وضو گرفته و می‌خواهد نماز بخواند، روی یک پا در دشت ایستاده است. این نامه که تمام می‌شود، می‌گوید: الله‌اکبر. الله‌اکبر.

**مادر من هم خیلی وطن‌پرست بود. آنقدر که ما دچار بیگانه‌هراسی شدیم. یکی از کلیوس‌های زندگی‌ام این بوده که روزی ناچار شوم به کشورم خیانت کنم. حالا می‌فهمم آن احساس خیلی عشق به وطن نبوده بلکه ترس از خیانت بوده. این همه عشق به وطن در فیلم‌های شما از کجا آمده؟**

اما مساله گفتمان «فراگیری هنر» این است که در غیاب ادبیات، این نویسندگان به عرصه دیگر می‌روند تا بفرهنگ خودشان در هنرهای بصری مثلا سینما مخاطب بیشتری پیدا کنند و هنرشان فراگیر شود. خلق «ادبیات» دشوار است. پس نویسنده فیلمنامه، دست‌کم تا مدتی راهگزایی می‌شود برای موجود جلوه‌دادن ادبیات نامعوجود.

در بستر چنین گفتمانی است که کتابهایی چون «یک شوه» برای رمان‌نویسی» خود را به شکل سیمیتوم وضعیت موجود نشان می‌دهد. چرا که در این کتاب‌ها اسلوب‌های فیلمنامه‌نویسی برای نوشتن داستان پیشنهاد می‌شود. و اینجاست که ادبیات فیلمنامه‌ای هویت خود را آشکار می‌کند. ادبیاتی که خالی از هر نوع مقاومت، پیشاپیش سوپه تکین خود را به سیطره دیگر تقدیم کرده است.

این گفتمان روزی بر ادبیات ما سایه انداخت که بسیاری از نویسندگان در کنار داستان‌نویسی و برپایی کارگاه‌ها برای گسران زندگی و امنیت‌خاطر در موسسات دولتی و نیمه‌دولتی سناریو نوشتند و بعدها که کارگاه‌ها رونق گرفت و ادبیات چنان آسان‌یاب شد که بسیاری حس کردند با خود کتابی را حل می‌کنند. سناریونویسی گفتمان تازه‌ای را صورتبندی کرد که بزعم این نویسندگان به شکوفایی فرهنگ منجر می‌شد.

حضور بی‌دلیل انواع و اقسام نام‌های نویسنده و فیلسوف و فیلمساز در داستان‌های اخیر - که حامل هیچ معنا و دلیلی نیست جز زمینی بی‌حاصل که شاید تنها به کار ادبیات محفلی ما بیاید: از دیگر جلوه‌های این گفتمان است. وضعیت را بی‌شک نمی‌توان با مفهوم «بزاز» توضیح داد که جریان غالب ادبیات ما مدت‌هاست با این مفهوم گره خورده است. امروز تقدیر جریان غالب ادبیات ما را نظام عرضه و تقاضا رقم می‌زند. و همان‌طور که ژیل دلوز می‌گوید: «وقتی بازار غلبه کند، ادبیات فرع بر قضیه می‌شود»

این است که نویسندگان بیشتر و بیشتر می‌شوند اما نه گستنی انفاقی می‌افتد و نه داستانی که در یادها بماند. غالب این نویسندگان حال هنرمان با افت ادبیات، در تجربه پیوند ادبیات با حوزه‌های دیگر نیز ناموفق بوده‌اند.

چرا که گفتمان ادبی اخیر، درست معکوس گذشته است: اگر نویسنده/سناریست‌های متاخر به «جمع هنر» می‌پردازند و تلاش می‌کنند خود را در حوزه‌های دیگر ادامه دهند، نویسندگان بزرگ ما: غلامحسین ساعدی، ابراهیم گلستان، ناصر تقوایی، هوشنگ گلشیری و دیگران با حضور در حوزه‌های دیگر به «جمل هنر» خود پرداختند.

بی‌شک آنچه در همسان دوران، نویسندگانی با عقاید متفاوت و حتی متضاد را در کنار هم می‌نشاند، جدای از یافتگی بر حفظ استقلال ریشه در وضعیت موجود نیز داشته است: اینکه اهالی فرهنگ در آن دوران مدتا تمام هنرپیشگی می‌رفتم، آمد و گفت قرار ما کارگردانی بود، نه هنرپیشگی و من را طرف ۱۰ روز فرستاد لس‌آنجلس. دانشگاه جنوب کالیفرنیا که «هجوم لوکاس» و خیلی از آدم‌های مهم‌ما من همکلاس بودند.

**اما تفکر سینمایی شما آمریکایی نیست اتفاقا ایرانی است.**

در آمریکا هم سینمای مورد علاقمان سینمای فرانسوی بود. آنجا سینمایی بود که فیلم زاپنی نشان می‌داد. کارهای «وزو» را آنجا دیدم. فیلم‌های اروپایی را سایش می‌کردم. «برگمان» روی من خیلی تاثیر گذاشت. من از سینمای آمریکا انضباط را یاد گرفتم. مثلا آگهی می‌کنند که ۱۲ می در هفت‌هزار سینما فلان فیلم نمایش داده می‌شود نمی‌توانی بگویی فیلمت حاضر نیست. ۷۰هزار سینما از روز منتظر هستند. در دانشگاه هم اگر قرار بود در یک تاریخ مشخص فیلمنامه خود را تحویل بدهید حتی اگر تنها دو، سه روز دیر می‌شد، بهترین سناریو را هم که می‌دادید F می‌گرفتید. می‌گفتند سناریوی تو خیلی خوب است، ولی تعهد نداری به درد سینمای آمریکا نمی‌خوری. آدم‌هایی که با من کار کرده‌اند، می‌دانند هیچ کدام از فیلم‌های من، دیرتر از موعد مقرر تمام نشده‌اند. چه آنها که تهیه‌کننده‌شان بودم و چه آنهایی که کارگردانی کردم. می‌توانید از «بیضایی» و «کیارستمی» بپرسید چون تهیه‌کننده آنها بودم.

**اگر نه‌ای دین آن کجا ریشه می‌گیرد؟**

ما متعلق به نسلی هستیم که تلویزیون نداشت. رادیو بود، برنامه داستان‌خوانی «هوشنگ مستوفی» وقتی سواد خواندن و نوشتن پیدا کردم، غیر از کتاب چیز دیگری را به عنوان هدیه قبول نمی‌کردم. اولین نمایشنامه‌ام را ۱۲ سالگی نوشتم. زندگی ما کتاب بود: «همینگوی»، «فاکنر»... اینها زیربنای بزرگ شدن ما بودند. اگر نگاه کنید می‌بینید کیارستمی و بیضایی هم کتاب زیاد می‌خوانند. تفریح اصلی ما کتاب خواندن بود.

**اگر یکوبیم فیلم‌هایتان را می‌شود رمان کرد، ناراحت می‌شوید؟**

نه اصلا. یکسری نویسنده رمان‌هایی هستند که ما به آنها می‌گوییم Pop Novelist. خدایامرزدش، اسماعیل فصیح یکی از آنها بود که مدل آمریکایی می‌نوشت. از آن داستان‌هایی که می‌خواستی سینمایی باشدش چه می‌شود. یک رمز و رازی داشت. هوشنگ گلشیری وقتی «دست تاریک دست روشن» را برایم تعریف کرد، فکر می‌کرد سه، چهار صفحه بیشتر نمی‌شود. چون راجع به دختر حاکمی بود که کفن می‌دزدید ولی این داستان با پرداخت بیشتر، شد ۴۴-۳۳ صفحه. کار گلشیری جوشش بود، ولی فصیح با برنامه‌ریزی می‌نوشت. دو سال جست‌وجو می‌کرد، بعد فصل‌ها را مثل سکانس می‌نوشت