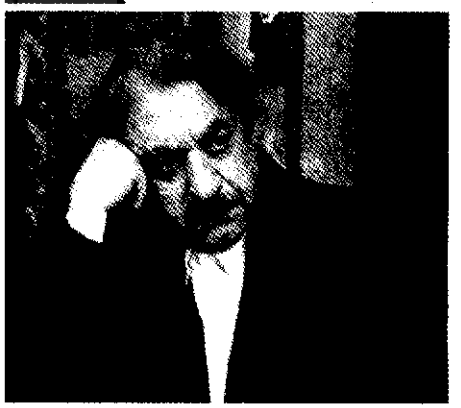
نقد فیلم گاوخونی

ساخته بهروز افخمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



دربارهٔ «گاوخونی» آخرین ساختهٔ بهروز افخمی

■ اخیراً از روی رمان «گاو خونی» نوشته جعفر مدرس صادقی فیلم بلندی توسط بهروز افخمی ساخته شده است. این اقتباس را دستمایه گفت‌وگو با جنابعالی قرار داده‌ایم.

نقطه نظر ادبیات داستانی در طرح فیلم‌هایی که از آثار داستانی مکتوب اقتباس شده‌اند، توّجه به ساختار داستانی آنهاست. می‌خواهیم بدانیم این دو چه تعاملاتی با یکدیگر دارند. اگر فیلمی از یک رمان یا داستان بلند ساخته شود، اغلب، چه ویژگی‌هایی در آن داستان مرجع لحاظ می‌شود.

امّا به عنوان مقدمه‌ای بر طرح این سؤال، می‌خواهیم پیشینهٔ سینمای اقتباسی ایران را مورد کنکاش قرار دهیم. شاید یکی از شاخص‌ترین این فیلم‌ها، سریال «آتش بدون دود» باشد، نظر شما چیست؟

□ علاوه بر «آتش بدوْن دود» که شخص نادر ابراهیمی کارگردانی‌اش کرد. فیلم‌هایی حتّی در قبل از انقلاب وجود دارد که از رُمان‌های نسبتاً موفّق اقتباس شده است. از جمله «شوهر آهو خانم» که علی‌محمّد افغانی آن را نوشت و بعدها در فیلمی اقتباس شد و مورد توّجه منتقدین هم قرار گرفت. نجف دریابندری درباره این رمان گفته بود که یکی از رئالیستی‌ترین رمان‌هایی است که نوشته شده. بعد از انقلاب هم، هوشنگ مرادی کرمانی داستان‌های مجید را نوشته بود، که توسط کیومرث پوراحمد در تلویزیون به صورت سریال ساخته شد و به قول شهید آوینی، یکی از اصیل‌ترین یا ایرانی‌ترین نوع سریال‌سازی بود و مورد استقبال مردم عادی هم قرار گرفت. علاوه بر این، بخش‌هایی از کتاب‌هایی که هوشنگ مرادی کرمانی نوشته بود، مثل «کیسه برنج» که طالبی آن را اقتباس کرده یا «خمره» و یا «میهمانی مامان» که مهرجویی این آخری را ساخت، از جملهٔ این فیلم‌ها هستند.

امّا اقتباس در ایران، دشوار است. به این معنی که استقبال زیادی از آن نمی‌شود. به همین دلیل است که اکثر اقتباس‌هایی که از روی ادبیات صورت می‌گیرد. معمولاً فیلم‌هایی هستند که مخاطب خاصّ دارند. مانند خمره‌ای که ابراهیم فروزش آن را ساخت. یا فیلم گاو خونی که بهروز افخمی آن را اقتباس کرده است.

سازندگان این آثار یا علایق ویژه‌ای دارند یا اینکه در طی پروسه زمانی عمرشان به این نتیجه می‌رسند که این کار خاص را هم انجام دهند که مغایر با روند و نوع کارهایی است که تا به حال انجام داده‌اند. ازجمله فیلم بهروز افخمی که چنین ویژگی‌ای دارد. از این رو اقتباس از ادبیات یک روند عادی به حساب نمی‌آید.

■ در تاریخ سینما، این گونه ذکر می‌شود که در آغاز پیدایش صنعت سینما، اقتباس معنای ویژه‌ای داشت. به این علّت که با تولد سینما صنعتی معرّفی شد که باید برای آن تولید داستان، ماجرا و شخصیّت می‌شد. از این رو، سینما در آغاز راه خود، بیشتر درگیر اقتباس از ادبیات بوده است. حال، از این مطلب ممکن است به یک مقایسه‌ای بین سینمای ایران و غرب برسیم که سینمای غرب برای اقتباس، یک تجربه غنی ادبی قبل از خود دارد امّا ورود سینما به ایران تقریباً مصادف با شکل‌گیری ادبیات نو است. آیا فقر ادبی در کشور ما می‌تواند عاملی برای عدم اقتباس به شکل گسترده بوده باشد؟

□ نه این گونه نیست! به خاطر کمبود منابع نیست که اقتباس صورت نمی‌گیرد. علتهای دیگری دارد.

البته در غرب به خاطر اینکه سینما هم مثل برخی از هنرهای دیگر به طور طبیعی خودش را بروز می‌دهد و سینما ترکیب هنرهای پیش از خودش است، از جمله تئاتر نقاشی و ادبیات؛ مسلم است که در آن مراحل، بعد از جذابیتی که مربوط به اختراع سینما می‌شود، اندک اندک به این نتیجه می‌رسند که از منابع موجود استفاده کنند تا این سینما را رشد دهند.

زمانی که سینما پدید آمد، اولین کارهایی که ساخته شد، از لحاظ نو بودن این اختراع، جذابیت داشت. صرف اختراع، جذاب بود. مقداری که از این جذابیّت کم شد، خواستند بدانند چگونه می‌شود بیشتر، مردم را جذب کرد. چون جذابیّت اولیه این اختراع ماندگاری زیادی نداشت. یک بخش از نیازها را فیلم‌های خبری و بخشی را فیلم‌های داستانی برطرف می‌کرد. فیلم‌های خبری کماکان هم ادامه دارد، اما بیننده علاقه‌مند است چیزهایی دیگری هم غیر از خبر ببیند. از این رو، کسانی که دست‌اندرکار سینما بودند، از جمله ژرژ ملیس، سعی می‌کند داستانی هم در کارش تعریف کند. آن داستان ریشه در ادبیات دارد و برای خواننده جذاب است. در نتیجه، داستان گویی در سینما مطرح می‌شود و همراه با تکمیل زبان سینما صورت می‌گیرد.

منابع در غرب به صورت طبیعی وجود دارد و به طور طبیعی سینماگرها سعی می‌کنند از چیزهایی که موجود است حداکثر بهره‌برداری را بکنند تا آن اختراع نوپا را رد شد دهند و باعث شود مخاطب بیشتر جذب شود. وجه مشترک ادبیات و سینمایی که شاخه داستان‌گو به حساب می‌آید، این است که هر دو قصه تعریف می‌کنند و قصه هم برای تماشاگر مطلوب است. در نتیجه منابع داستانی تبدیل می‌شوند به زبانی که تازه اختراع شده است. در سینمای ایران این اتفاق به صورت طبیعی نیفتاده است. سینما را از خارج وارد کردیم. ادبیاتی که مناسب سینماست هم به نوعی وارداتی است. تلفیق کردن این دو با هم، شکل مصنوعی به آن می‌دهد. چون مصنوعی است همت ویژه‌ای می‌خواهد. نویسنده یک داستان باید از خودگذشتگی خاصی داشته باشد، زیرا داستان هنگامی که تبدیل به زبانی دیگر می‌شود، بخشهایی از دل مشغولیهایش و جذابیّتی که برای خواننده دارد باید حذف شود. به همین دلیل است که حاضر نمی‌شود این کار را بکند، این آشتی، بین سینما و ادبیات صورت نمی‌گیرد چون از ابتدا به صورت مصنوعی وارد شده است. در غرب، نیاز

سینما گر مبتنی بر نیاز تماشاگر باعث می‌شود که حتماً از منابعش استفاده کند. چون آن نیاز وجود دارد، حاضر است بهایی هم برایش بپردازد. یعنی احترام به نویسنده رمان، رعایت مسائل حقوقی و... و لحاظ کردن نظرات نویسندگان. این باعث می‌شود رشد سینما متکی به ادبیات باشد.

■ گفته می‌شود که قصه، جوهره مشترک ادبیات داستانی و سینما است. آیا این جوهره مشترک، می‌تواند تنها علّت کافی باشد برای اینکه از یک داستان، فیلم ساخته شود؟ ـ با توجه به اینکه داستان در ابزار بیان با سینما متفاوت است و هر یک هم امکاناتی دارند که دیگری ندارد ـ در داستان تلخیص وجود دارد، اما در سینما به آن شکل، تلخیص نیست. در داستان درون نگری داریم، که در سینما این اتفاق نمی‌افتد چه اتفاقی باید در یک داستان بیفتد تا بتواند مناسب ابزار سینما باشد؟

□ روند اقتباس در واقع همین کار را می‌کند. اینکه در ادبیات درون‌نگری داریم در سینما نداریم، یا در ادبیات تلخیص داریم و در سینما نداریم، این طور نیست؟

به طورکلّی این دو را داریم. در سینما هم می‌توانیم درون‌نگری داشته باشیم ولی زبان خاصّ خودش را دارد. درون‌نگری یعنی شخصیّت، حس و تصویرهایی که می‌بیند و حرفهایی که با خود می‌زند را در درونش مرور می‌کند. اگر تساهل به خرج دهیم، مانند خواب دیدن است. در سینما می‌توانیم به این معنی درون‌نگری داشته باشیم که تصاویر خواب و رؤیا را داشته باشیم و حرفی که زده می‌شود را هم بیاوریم. یا اینکه تلخیص در سینما هم امکان‌پذیر است. یکی از تکنیکهایش استفاده از سکانس مونتاژی‌ست. یعنی یک سری تصاویر با موسیقی می‌آید و شخصیّت از یک زمانی به زمان دیگر منتقل می‌شود.

امّا هر چه دقیق شویم می‌بینیم که یک تفاوتهایی بین ادبیات و سینما وجود دارد.

در ادبیات، هنگامی که کلمات را کنار هم می‌آورید، به عبارتی مونتاژ کلمات می‌کنید، این مونتاژ کلمات کنایه‌های ویژه‌ای هم دارد که در سینما وقتی چند تصویر در کنار هم قرار می‌گیرند ممکن است آن کنایه‌ها نباشد و سخت‌تر باشد. اما این امر در ادبیات به راحتی شکل می‌گیرد.

■ درون‌نگری‌ای که عرض شد، مجموعهٔ ذهنیات شخصیّت است که در داستان، با کلمات آنها را روایت می‌کنیم، و این ذهنیات لزوماً تصویر ندارد. بسیاری از امور ذهنی بشر، انتزاعی‌اند، که نمی‌شود روی پرده سینما نشانشان داد. بنابراین، در این موارد، سینما نمی‌تواند وارد حوزه ادبیات شود.

□ وقتی که مفاهیم، انتزاعی باشد قبول دارم! ولی وقتی مجموعه‌ای از تصاویر، کلمات و درون‌گویی باشد، اینها، هم در سینما و هم ادبیات وجود دارد. اما هرچه به قول شما عمیق‌تر شویم. می‌بینیم آن تفاوت وجود دارد. مفاهیم انتزاعی را به این سادگیها نمی‌توان در سینما با زبان خاص سینما ساخت. می‌شود عین آن را برداشت و شخص، آن را به صورت دیالوگ بیان کند. مانند فیلم گاوخونی. ولی آن دیگر سینمای خاصی است که مورد نظر افخمی است. وقتی او این طور کار می‌کند معنی‌اش این نیست که زبان سینما را استفاده نکرده است. زبان سینما بخشی‌اش دیالوگ است. بخشی از آن حرف است و بخشی هم تصاویریست که در کنار هم قرار می‌گیرد.

افخمی از زبان سینما استفاده مرسوم نکرده. با ذهن ما به عنوان تماشاگر مرسوم سینما فاصله دارد.

■ اجازه دهید قبل از آنکه وارد موضوع اصلی‌مان، یعنی فیلم گاوخونی شویم، سؤالی را طرح کنم. در بحث قصهٔ داستان، فرمودید که یکی از عللی که سینماگرها رو به داستان می‌آورند همین عنصر است. با این فرض، چگونه است که در سینمای ایران اتفاقی می‌افتد و کسی چون افخمی رو می‌آورد به داستان بلندی که از لحاظ قصه برجسته نیست؟ شاید در روان‌کاوی شخصیّت، خوب کار کرده باشد، اما در

قصه، نه، به چه انگیزه‌ای این اقتباس صورت می‌گیرد؟

□ تم و لحن داستان، بهروز افخمی را جذب کرده. وقتی کتابی ـ به قول خودش که در جایی این را به ما گفته بود ـ کتاب بالینی‌اش به حساب می‌آید، مدام این کار را می‌کند. سالها پیش، حق و حقوق این کتاب را خریده که این فیلم را کس دیگری نسازد!

در هر حال، این کتاب برای افخمی جذاب بوده که چنین کاری کرده است. این جذابیت باعث شده مدام با آن درگیر باشد. بخشهایی از جذابیتش، عالم رؤیا گونه‌ای‌ست که گاوخونی دارد و بخشهایی هم مربوط به لحن داستانی‌ای است که دارد. انسان وقتی جذب کناری می‌شود، وقتی احساس می‌کند کارهای قبلی‌اش برایش تکراری است، دست به ساخت چنین اثری می‌زند تا ببیند چه می‌شود. چه از آب درمی‌آید. البته این کار با قالبی که افخمی خودش را با آن معرفی کرده هماهنگ نیست. امّا به نظر می‌رسد بخشی از شخصیّتش هم این بوده که شاید نمی‌خواسته آن را ابراز کند.

■ رمان گاوخونی، بیشتر شکل‌روایی دارد. عنصر صحنه کمتر در داستان دیده می‌شود. در رمان، راوی به تلخیص می‌پردازد. سؤال این است که در یک کار روایی چطور می‌شود با کم بودن تعداد صحنه‌ها، آن را ترجمه سینمایی کرد؟ آیا شما قائل به ترجمه سینمایی هستید؟ آیا یک کار داستانی باید کلماتش ترجمه تصویری شود؟

□ باید تبدیل به سینما شود!

■ یعنی سینما تصویر نیست!

□ فقط تصویر نیست! سینما یعنی صدا به علاوه تصویر. برخی صحنه‌ها دیالوگ ندارد، اما صدا دارد. افکت یا موسیقی دارد. آن صحنه‌ها را بدون موسیقی یا افکت ببینید! به نظر می‌آید چهل یا پنجاه درصد حسّ کار، حذف شده. این تنها، حرف من نیست. اسکورسیزی می‌گوید صدا، بخش مهمی از سینماست. حتی نوع کارگردانی‌اش عجیب است. می‌گوید هنگامی که صحنه‌ای را

بازسازی می‌کنند، من نگاه نمی‌کنم. جایی پنهان می‌شوم. گوش می‌دهم ببینم بازیگرها گفت‌وگویشان را چگونه می‌گویند. اگر درست بگویند، می‌فهمم درست بازی کرده‌اند!

از طریق شنیدن بازی آنها را قضاوت می‌کند! به همین دلیل، صدا نقش مهمی در سینما دارد. به خاطر همین است که وقتی صدا وارد سینما شد، به رغم تأکید عده‌ای از تئوریسین‌های دوران سینمای صامت که سینما فقط تصویر است، موفق نشدند. صدا با تصویر تلفیق شد و سینمای ناطق را به وجود آورد.

این حرف که سینما یعنی تصویر و وقتی اقتباس می‌کنیم یعنی ما کلمات را تبدیل به تصویر کنیم، صرفاً این طور نیست. مسئله در اینجا چیز دیگری است. مسئله این است که ما یک رمان ادبی را وقتی تبدیل به سینما می‌کنیم، آن نکته‌ای که حایز اهمیت است، میزان وفاداری به آن ادبیات است. اینکه چقدر کار را تغییر می‌دهیم تا تبدیلش کنیم به اثری سینمایی، میزان وفاداری ما را به منبعمان نشان می‌دهد.

زبانِ مرسوم سینما، با زبان مرسوم ادبیات کمی تفاوت دارد. اگر قرار باشد فیلمی را اقتباس کنیم که با قراردادهای ذهنی تماشاگر هماهنگ باشد، تا خوب بتوانند ارتباط برقرار کنند، وفاداری‌مان به آن اثر ادبی معمولاً کمتر است. البته چگونگی آن اثر ادبی هم شرط است. افخمی وفاداری‌اش در این کار، به آن منبع ادبی زیاد است. بد و خوبی را صحبت نمی‌کنیم، ولی به همین دلیل، یک فیلمی درآورده که با زبان مرسوم سینما نزدیک نیست. زبان خاصی است چون به آن منبع ادبی که بیشتر ادبیات بوده، منهای صحنه‌های گفت‌وگودارش، وفادار بوده است. ذهن تماشاگر که زبان مرسوم سینما را می‌پسندد با این، ارتباط خوبی برقرار نمی‌کند. انتخاب افخمی که گفته، می‌خواهد همین ادبیات را با همین سبک و سیاق به سینما تبدیل کند. مهم است.

■ ما بحث صدا را در سینما انکار نمی‌کنیم، اما به نظر می‌آید باید تفکیکی در اینجا قائل شویم. یک موقع ما می‌گوییم در گفت‌وگویی که در سینما وجود

دارد صدا تعیین کننده است، این جزئی از صحنه است در ساختار سینمایی. اما یک موقع روایت به دست کسی است که دارد می‌گوید. در گاوخونی، روایت بر عهده کلمات است. در بخشهایی، دیگر روایت بر عهده تصاویر نیست. سی و سه پل را نشان می‌دهند و راوی درباره گذشته‌اش قصه تعریف می‌کند! آیا این با جوهره سینما می‌سازد که کسی با کلمات، قصه‌ای را تعریف کند که در سینما باید تصاویر، آن را بیان کنند؟

□ من می‌گویم این ترجمه نشده به زبان مرسوم سینما.

■ چرا احتراز دارید از اینکه بگویید گاوخونی سینما نیست؟!

□ نمی‌گویم سینما نیست، چون سینما هست! این یک فیلم سی و پنج است. صدا دارد. رنگ دارد و با پروژکتور روی پرده نمایش داده می‌شود. این می‌شود سینما!

■ پس نقّالی هم می‌توان سینما باشد! کسی بیاید در یک صحنهٔ غروب ثابت، قصه‌ای را تعریف کند!

□ این هم سینما است! اگر من تصویری از برجی بگیرم و ده ساعت هم به شما نشان دهم این هم سینما به حساب می‌آید. ولی به زبان مرسوم سینما نیست. اینکه برای مخاطب جا افتاده که باید به سالن سینما بیاید و داستان ببیند و در کل متوجه شوم یک یا چند آدم از یک مرحله به مرحله‌ی دیگر برسد، یعنی بخشی از زندگی را در آن سالن سینما دیده‌ام و با آن کاملاً همراه شده‌ام، این می‌شود سینمای داستان‌گو. سینمای استغراقی‌ای که مرسوم است. کار افخمی با این نوع سینما فاصله دارد و طبیعی هم هست. نمی‌شود گفت سینما نیست!

■ پس تفکیک سینما از عکس و داستان در چیست؟ اگر بشود صحنه‌ای را، عکسی را نشان داد و روی آن قصه تعریف کرد، این همان نقّالی است. ما عکسی را بر پرده سینما نشان دهیم و به صرف اینکه با فیلم سی و پنج نشان داده می‌شود بگوییم این سینماست!

□ آن سینمای خاصی می‌شود. ممکن است دو نفر بروند و آن را ببینند! یا فقط خود فیلمساز آن را ببیند! به طور کلی سینما است. اما سینمای استغراقی، سینمای هنری و سینمای روشنفکرانه وجود دارد. سینمای استغراقی زبانی دارد که با سینمای هنری متفاوت است. نمی‌شود به سینمای هنری یا روشنفکری گفت سینما نیست. آن، سینمای خاصی است. زبان سینمای استغراقی را ممکن است نداشته باشد، اما زبان سینما را داشته باشد.

■ در بحث زاویه دید، آیا می‌توانیم این تفکیک را انجام دهیم که برخی از زاویه دیدها سینمایی هستند و برخی‌ها سینمایی نیستند؟ به خصوص در اول شخص و تک‌گوییها؟

□ زاویه دید در ادبیات و سینما، هر دو هست. هم در ادبیات اول شخص و سوم شخص داریم و هم در سینما اینها وجود دارند. در اول شخص، هیچکاک هم از این روش استفاده کرده است. در اکثر صحنه‌هایی که شخصیّت اصلی حضور دارد، داستان دنبال می‌شود. هرچه او می‌بیند، ما می‌بینیم، و همراه آن اطلاعاتی را کشف می‌کنیم. اما در زاویه دید سوم شخص، ممکن است شخصیّت اصلی در جاهایی حضور نداشته باشد، ولی ما به عنوان تماشاگر، آن صحنه‌ها را ببینیم. همراه با شخصیّت اصلی اطلاعات را کشف نمی‌کنیم. در حالت خاص که زاویه دید اول شخص در سینما استفاده می‌شود، دو جور نوع ساخت فیلم وجود دارد. یکی مانند فیلم گاوخونی افخمی و دیگری مانند فیلم‌های هیچکاک، که دوربین هنگامی که همراه شخصیّت اصلی است، معمولاً پی. او. وی (P.O.V) آن شخصیّت استفاده می‌شود و نه سوبژکتیو آن شخصیّت.

در پی، او، وی، دوربین، مزاحم تماشاگر نمی‌شود. کارگردان فاصله‌ای میان مخاطب و تصویر ایجاد نمی‌کند. اما وقتی سوبژکتیو باشد این

حس ایجاد می‌شود. یعنی دوربین درست پشت چشم شخصیّت اصلی باشد. به روایتی، ما شخصیّت اصلی را نمی‌بینیم. در حالت P.O.V، شخصیّت اصلی را می‌بینیم و غرق می‌شویم. در سوبژکتیو هنگامی که شخصیّت‌ها به شخصیّت اصلی نگاه می‌کنند، در حقیقت به دوربین و مخاطب نگاه کرده‌اند.

در تاریخ سینما این نوع کارکردن نادر است. یکی از فیلمهایی که به همین سبک ساخته شده و شخصیّت اصلی نشان داده نمی‌شود، اسمش «خانمی در دریاچه» (۱۹۴۹) است و رابرت مونت گومری آن را ساخته است. در این فیلم، ما هیچ‌گاه شخصیّت اصلی را به طور واقعی نمی‌بینیم. هنگامی که می‌خواهد شخصیّت را نشان دهد، جلوی آینه قرار می‌گیرد و ما در آینه آن آدم را می‌بینیم.

این یک شیوه روایت غیرمتعارف است. همان فیلم هم خیلی موفق نبود. در واقع از ادبیات مستقیماً منتقل شده بود به سینما. و از لحاظ زاویه دید، به منبع مورد اقتباسش وفاداری کامل داشت. درکار افخمی همین اتفاق افتاد او به منبع مورد اقتباس وفاداری کامل دارد. در بحث زاویه دید. همین‌جا است که خاص می‌شود. یکی از مشکلات این فیلم این است که سوبژکتیو کارکرده، پی. او. وی کار نکرده.

■ انتخاب زاویه دید، منطق خاص خود را هم می‌آورد. اگر بنا بر قرارداد، دوربین جای چشم راوی باشد، باید بر طبق منطق آن راوی عمل کنیم. در گاوخونی به نظر می‌رسد این منطق رعایت نشده است. خصوصاً در بازگشت به گذشته‌ها که در آن از تلخیص استفاده شده. انسان، هنگامی که بازگشت به گذشته می‌کند در ذهنش آن تصاویر را می‌بیند. اما در گاوخونی، زمانی که از شنای پدر یاد می‌کند یا از دوران تحصیلش حکایت می‌کند، در میان روایت راوی از تصاویر مناسب استفاده نمی‌شود. مخاطب تنها سی‌وسه پل اصفهان را می‌بیند. آیا این با آن منطق

سازگار است که اگر چشم، اول شخص باشد، باید تصاویر گذشته را هم ببیند. دیگر اینکه در فیلم، سه زاویه دید وجود دارد. زاویه دید راوی، زاویه دید پدرش -که مرده است -و زاویه دید سوم شخص. آیا این تغییر زاویه دید، شکننده منطق حاکم بر اوّل شخص نیست؟

□ از دو سوم فیلم به بعد، داستان به شکل دیگری روایت می‌شود. برخی‌ها معتقدند از همین بخش است که فیلم جذاب می‌شود. چون آنجا فیلم کمی مرسوم شده است. یعنی به زبان مرسوم سینمایی نزدیک شده است. در یکی دیگر از فیلمهایی که دوربین پشت چشم تماشاگر بود، حدود بیست تا بیست و پنج دقیقه شخصیت اصلی نشان داده نمی‌شد. و دوربین جای او قرار می‌گرفت که همفری بوگارت در این فیلم بازی کرد. افخمی عاشق آن روایتی بوده که ادبی است. اینکه کسی داستان را بخواند برای تماشاگر.

■ **در داستان گاوخونی این تغییر زاویه دید وجود ندارد!**

□ درست است، اما از آن نقطه تغییر به بعد دیگر نوع دکوپاژش اول شخص سوبژکتیو نیست.

■ **آیا این با منطق داستان سازگار است که بعد از اینکه قرارداد کردیم از چشم راوی روایت کنیم، آن را تغییر دهیم؟**

□ این اشکالی ندارد.

■ **آیا از لحاظ منطقی قابل قبول است؟**

□ منظورتان از منطقی، مرسوم است؟

■ **یعنی راوی که از چشم خود روایت می‌کند، در صحنه‌ای از چشم یک مرده داستان را روایت کند.**

□ آن تغییر، فیلم را از حالت یکنواختی که تماشاگر اگر خوشش نیاید با آن مواجه می‌شود، خارج می‌کند.

■ **آیا شما این ساختار را منطقی می‌دانید؟**

□ منطقی خیر، اما با توجه به قبلش، آن هم یک کار عجیب و غریبی است که اشکال ندارد و قابل قبول است.

■ **آیا در تلخیص هم فیلمساز باید متعهد به قانون**

اول شخصی که درباره‌اش صحبت شد باشد و تصاویر ذهنی را بیاورد یا خیر؟

□ در آنجا تکیه اساسی روایت بر تصور نیست. بلکه بر صدای راوی است که دارد داستان را می‌خواند. خیلی از تصاویر به نظر می‌آید بی‌ربط است. می‌دانید چرا، به خاطر اینکه او عاشق همین خواندن داستان است. علتش خیلی روشن است.

■ **پس چرا از آن داستان فیلم ساخته است؟ می‌توانست روایت به همان شکل رمان باشد.**

□ خب، امتحان هم کرده و موفق نشده است!

■ **با توجه به اینکه بحث مرسوم بودن و غیر مرسوم بودن را پیش کشیدید، و اینکه این فیلم در ژانر خودش معنی خاصی دارد، پایبندی قصه در این‌گونه چطور تعریف می‌شود، ما قصه را عنصر مشترک سینما و داستان می‌دانیم، در قصه هم عنصر تعلیق و شگفت‌انگیزی باید باشد. اما در این کار، این دو عنصر وجود ندارد. این فرار از قصه می‌تواند نامیده شود؟**

□ این فرار از قصه نیست. قصه‌اش نسبت به فیلمهای مرسوم ضعیف‌تر است ولی جنبه‌های قوی‌تری دارد که می‌تواند آن را جبران کند. شما هنگامی که گاوخونی را به عنوان کتاب می‌خوانید، جنبه شخصیتی کار، لحن روایت کار و جنبه‌های دیگری غیر از قصه، جبران می‌کند ضعف قصه را. گاوخونی رمانی است که در یک نشست خوانده می‌شود و مخاطب را رها نمی‌کند. بخشی از ادبیات قصه گفتن است. خیلی چیزهای دیگری وجود دارد که ضعف قصه را جبران می‌کند. اگر قصه‌اش مانند مثلاً جیمز باند نیست، ولی جذابیتهای دیگری دارد که باعث می‌شود این رمان خوانده شود.

■ **آیا در سینمای روشنفکری می‌توان وجه مشترکی به عنوان ضعف قصه‌پردازی تعریف کرد؟**

□ بله این روند وجود دارد. وقتی کاری روشنفکرانه می‌شود هنرمندان سعی می‌کنند هرچه بیشتر از قصه‌گویی فرار کنند. زیرا قصه را جنبهٔ به درد نخوری از داستان به حساب می‌آورند. مثلاً

مارسل پروست که خاطراتش را می‌نویسد، یا آلن رب‌گریه یا مارگریت دوراس، یا جیمز جویس حتی که انگلیسی است، قصه برایشان اهمیتی ندارد. دوست دارند چیزهای دیگری را بگویند که فکر می‌کنند برای تماشاگر اهمیت بیشتری دارد. در نتیجه قصه‌گویی را که به خصوص در قرن نوزدهم مرسوم بوده کنار می‌گذارند. به عنوان یک امر کهنه نخ‌نما شده به حساب می‌آورند و می‌پردازند به جنبه‌های دیگر ذهنشان. مثلاً استفاده خوب از کلمات، اطلاعات بسیار زیاد درباره محیطی که درباره آن می‌نویسند. آلن رب‌گریه همین کار را می‌کند در داستانش یا فیلمش. جیمز جویس در رمان اولیس همین‌طور است. ریز به ریز همه چیز را توضیح می‌دهد. طوری که مخاطب حتی خسته می‌شود و کار را می‌گذارد کنار. ولی آن برای نویسنده مهم است که بداند شخصیت در آن محیط و با آن جزئیات زندگی می‌کند و این گونه هم فکر می‌کند. البته جنبه قصه‌گویی هم در آن کارها دیده می‌شود اما خیلی ضعیف است. در گاوخونی هم که گفته می‌شود قصه ضعیف است، منظور همین است. نسبت به جنبه‌های دیگر ضعیف است. نوعی ضعف خودخواسته است.

■ وقتی سینماگر و داستان‌نویس بتواند از قصه‌گویی بگریزد، پس جوهره‌ای که از این دو باقی می‌ماند چیست؟ همان عنصر مشترکی که به آن اشاره کردید. به نظر می‌رسد وقتی این عنصر رها شود دیگر چیزی باقی نمی‌ماند.

□ یک فیلم‌نامه جنبه‌های مختلفی دارد. یکی از آنها قصه‌گویی است، یعنی خط قصه که مانند همان ستون فقرات آدمی است. جنبه دیگر، شخصیت است. یعنی آن آدمی که توصیف می‌کنید. جنبه دیگر نوع روایت است. یعنی لحنی که دارید قصه را روایت می‌کنید. دیگری، الگو یا انگاره است. یعنی شکل انتزاعی معمولاً هندسی که بعد از خواندن کار در ذهن شکل می‌گیرد. آن جنبه‌های دیگر ممکن است درجه اهمیت

بیشتری پیدا کند و براساس آن سینماگر یا داستان‌نویس می‌پذیرد که قصه‌اش ضعیف باشد. آن کسی که این کار را می‌کند، می‌داند که تماشاگری که عادت کرده به فیلم داستان‌گو و همان زبان مرسوم سینما، ممکن است این فیلم برایش جذاب نباشد. با علم به این، آن جنبه قصه‌گویی را حذف یا کم‌رنگ کرده است. به همین دلیل است که فیلم گاوخونی تماشاگر عام ندارد.

■ با این وجود، می‌توانیم بگوییم حتی همان حرفی که گاوخونی می‌خواهد در سینمای غیرداستان‌گو بزند، در سینمای داستان‌گو می‌تواند به نحو بهتری بیان کند. یعنی به عنوان یک نقطه ایده‌آل می‌گوییم پای قصه هرجا به میان بیاید می‌شود آن حرفها را هم زد اما به نحو داستانی.

□ یعنی یک فیلمساز دیگری باید بیاید گاوخونی را اقتباس کند و با زبان مرسوم، آن حرفها را منتقل کند. تماشاگر هم تعدادش بیشتر باشد و بیشتر این اندیشه منتقل شود. بله، به شرطی این ممکن است که ما طرفدار سینمایی باشیم که مخاطب زیادی دارد. ما انتخاب می‌کنیم که می‌خواهیم فیلمی را بسازیم که تعداد مخاطبانش زیاد باشد و از این رو باید به قصه به عنوان رکن اساسی فیلم‌نامه‌مان اهمیت زیادی بدهیم.

■ به ملاک‌های داوری وارد شویم. فرمودید سینماگر می‌تواند خودش مخاطب اثرش باشد، یعنی این قدر دایره مخاطب محدود شود. با این حساب، آیا اثرگذاری می‌تواند ملاک داوری باشد. یعنی اگر بخواهیم درباره درستی و نادرستی فیلم قضاوت کنیم با چه ملاکی باید این کار انجام شود؟ چون ملاک طبعاً باید ثابت و فراگیر باشد.

□ ملاک برمی‌گردد به سلایق شخصی.

■ یعنی ملاکها هم متفاوت است؟

□ متفاوت نیست، اما ملاک شخصی یک آدم ممکن است مشترک باشد با بسیاری آدمهای دیگر، هنگامی که عده‌ای از فیلمی خوششان

می‌آید یک معیار مشترک داریم که همه لذت بردیم. آن معیار مشترک این است که ما همه طرفدار آن سینمایی هستیم که دوست داریم در آن غرق شویم و در حین دیدن آن فکر نکنیم. این یک ملاک است. اگر با این ملاک فیلم را بسنجیم می‌بینیم این فیلم این‌گونه نیست. تعداد زیاد تماشاگر مشترک در آن وجود ندارد.

■ ملاک‌های ما با این فرض نسبی می‌شود و طبعاً نمی‌شود درباره هیچ فیلمی با قطعیت صحبت کرد!

□ انتخابی می‌شود! اگر قرار باشد من بگویم این فیلم را دوست دارم یا ندارم، می‌گویم دوست ندارم. چون من طرفدار فیلمی هستم که تماشاگر زیاد داشته باشد و از آن فیلم تأثیر بگیرد. من معیار دارم که قضاوت می‌کنم. معیارم هم این است. این شخصی است. نسبی نیست!

■ نسبی به این معنی که در مقابل مطلق قرار می‌گیرد. یعنی معیار مطلقی که بتوان با آن تمام فیلمها را نقد کرد نداریم.

□ اصلاً وجود ندارد.

پس تعریفی از سینما نمی‌توانیم داشته باشیم.

■ تعریف واحدی نداریم. داریم؟!

□ تعریف واحدی که همه‌چیز را در بر بگیرد، تعریفی است که به درد نمی‌خورد. یعنی تعریفی است که آن‌قدر جامع است که روی هر چیزی آن را بگذارید جواب می‌دهد. آن تعریف دیگر کاربردی نیست. من نمی‌توانم قضاوت کنم. قضاوت وقتی مطرح می‌شود که تعریف من کاربردی باشد. انتخاب براساس واقعیات وقتی صورت می‌گیرد حتماً تعریفی که داریم معیار کاربردی است. معیار فلسفی نیست.

■ آیا شما در باورهایتان معتقد به نوعی حسن و قبح ذاتی هستید؟ به این معنی که افعالی که از انسان صادر می‌شود بتوان به آن اطلاق خوب و بد کرد به صورت مطلق، یا نه، عملی می‌تواند در جایی خوب باشد و در جای دیگر بد باشد و بدی و خوبی ملاکی ندارد؟!

□ اگر بخواهید فلسفی صحبت کنید که وارد شرعیات می‌شویم و آن مسلّم است...

■ **می‌خواهم این نکته را بیان کنم که اگر ما باورهای فلسفی‌ای را پذیرفته باشیم، با آن فلسفه دیگر نمی‌توانیم وارد بشویم و بگوییم قضاوت ما نسبی است. این فیلم هم می‌تواند خوب باشد و هم ضعیف! یا در نگاه فلسفی ما مخاطب در نظر گرفته می‌شود یا خیر؛ پیام لحاظ می‌شود یا خیر، یک بایدهایی در فلسفه و شرعیات گفته می‌شود که حوزه سینما از آن خارج نیست. آیا این ملاکی که بیان کردید به نوعی از ریشه مفاهیم متکثر و شناخت متکثر از یک حقیقت باز نمی‌گردد؟**

□ نه، این گونه نیست! آن چیزهایی که به دست بشر خلق شده همه چیزش نسبی است و این نسبت در مقایسه با آن معیارهای دینی، نزدیک به آنها یا دور از آنهاست. آن چیزی که به دست ما اختراع می‌شود مثل سینما و علوم کاربردی، نسبی‌اند. ولی بخشی از علمی، گاهی نزدیک‌تر است به یک معیار دینی که مد نظر ماست. ولی این معنایش آن نیست که آن معیارهای دینی نسبی‌اند. مطلقات وجود دارد. البته بعد، در همان هم نسبیات به وجود می‌آیند. حضرت مسیح و پیامبر اسلام، هر دو از یک منبع تغذیه می‌شوند. اما وقتی می‌آیند و این مفاهیم تبدیل به معیارهای کاربردی می‌شود. تفاوت می‌کند. اینها وقتی تبدیل به عرصه واقعیّت می‌شوند نسبیت معنی دارد.

■ **ولی همه این ادیان در آنِ واحد، حق نیستند.**

□ حق‌تر!

■ **یعنی می‌گویید همه حق‌اند؟**

□ ما می‌گوییم پیامبران اولوالعزم همه حق‌اند.

■ **امّا الان به پیروان مسیح نسبت حق نمی‌دهیم.**

□ نسبت به اسلام کمتر حق‌اند، نه اینکه ناحق باشند.

■ **پس باید تثلیث مسیحی را بپذیرید!**

□ نه، آن مسیح حقیقی نیست. وقتی وارد علم بشری می‌شود آن وقت دیگر تحریف هم می‌شود و کفر هم از آن بیرون می‌آید.

■ **ما ظواهری داریم که به نقطه واحدی منجر می‌شود. این حقیقت واحد در فلسفه اسلامی هم وجود دارد. مثلاً درباره واقعیّت حکم معین می‌دهد.**

□ این، درباره علوم کاربردی صادق نیست که بگوییم یا این یا آن. چون ممکن است فردا، این تئوری علمی خلافش ثابت شود.

اگر این گونه باشد ما نباید به هیچ امری اعتقاد داشته باشیم چون ممکن است فردا عوض شود.

□ فعلاً ایمان داریم. اما مراقب هم هستیم که ممکن است عوض شود چون جزو دستاوردهای ناقص علم بشر است. در علوم کاربردی نسبیت معنی پیدا می‌کند. این نسبت درستی و نادرستی در ارتباط با وحی معنی پیدا می‌کند. تشخیص از وحی چیزهایی است که می‌توانیم به آن دست پیدا کنیم.

■ **تشخیص یعنی چیزی را از آن منابع می‌فهمیم که بر طبق آن به چیز دیگری معتقد هستیم. به امر مطلقی معتقد هستیم. آیا ما با اندیشه فلسفی اسلامی تعبیری از سینما داریم یا خیر؟ اگر داریم می‌توانیم آن را ملاک قرار دهیم و بگوییم سینما این گونه باید باشد. در اثرگذاری‌اش، در ساختارش، در نگاهش به جهان و واقعیّت و اگر این گونه نبود پس ما آن فیلم را تأیید نمی‌کنیم و نمی‌پذیریم. چرا باید بگوییم چون عده‌ای این فرم خاص را قبول دارند پس می‌تواند وجود داشته باشد و درست باشد؟**

□ اگر کارگردانی ادّعای مسلمانی می‌کند باید آن را بپذیریم. وقتی در عالم سینما این فیلم یا فیلم دیگری ساخته می‌شود ممکن است نظر من یا شما با هم متفاوت باشد. این چه اشکالی دارد؟ نسبیت به معنی نسبیت اصول دین نیست. نسبیت دستاوردهای بشری‌ست.

■ **در فلسفه اسلامی آنچه اصالت دارد واقعیّت است. واقعیّت را هم همان موجودات خارجی می‌دانیم. در سینما اگر قرار باشد کسی خودش را اصالت ببخشد و بگوید هرچه من گفتم مهم است، حتی ممکن است مخاطب فیلم تنها خودم باشم، این مقبول فلسفه اسلامی نیست. به هرحال با پذیرش این اندیشه نمی‌توانیم قبول کنیم فیلمی ساخته شود که تنها خود کارگردان مخاطب آن باشد!**

□ ارتباط هنرمند و اثر هنری را خط کشی نکنید. هیچ فیلم یا اثر ادبی نمی‌تواند بگوید من مطلقاً واقعیّت را می‌گویم.

■ مطمئناً تخیّل در فیلم راه دارد اما متعهد به واقع است.

□ تخیّل یعنی هنرمند. یکی بیشتر به تخیّل خودش می‌پردازد و کمتر به واقعیّت و دیگری بیشتر به واقعیّت می‌پردازد و کمتر به تخیّل خودش. صرف‌نظر از مکاتب واقع‌گرا و ذهن‌گرا، ما فکر می‌کنیم هر چه واقعی‌تر باشد، ارتباط بهتری با آن برقرار می‌کنیم. من معتقدم هیچ مدعی در دنیای سینما نمی‌توانیم پیدا کنیم که بگوید من عین واقعیّت را به تماشاگر نشان می‌دهم. این بی‌معنی‌ست. در بحث فلسفی ممکن است در این‌باره صحبت کنیم. اما هنگامی که پای عمل پیش می‌آید دیگر نمی‌توانیم بگوییم این فیلم گزارشی که از فلسطین نشان می‌دهد واقعی واقعی‌ست. دو حرف متناقض هم در فیلمهای مستند می‌تواند در بیاید. چون این آدم طرفدار فلسطینی‌هاست و آن دیگری طرفدار صهیونیستهاست. دو صحنه را گرفته‌اند و هر دو گزینش کرده‌اند. هنرمند و واقعیّت هر دو در هم تأثیر دارند. در برخی کارها هنرمند دخالت بیشتری دارد . مربوط نمی‌شود به آنکه دین و جهان‌بینی نسبی است.

■ اگر قرار باشد هنرمند اصالت پیدا کند، مانند کار آقای افخمی، بگوید من حرفی را می‌زنم که فقط ممکن است خودم تنها بفهمم و متعهد به چیزی هم نیستم در عالم خارج که حتماً قصه‌ای را در عالم خارج روایت کنم، بحث بر سر این است که آیا می‌توان با این حساب تعریفی از ادبیات متعهد داد. یعنی تعهد به حق داشته باشد نویسنده یا فیلمساز؟

□ ممکن است کسی چنین ادّعایی را بکند اما طبعاً ما قبول نمی‌کنیم. افخمی هم این طور نیست که در این فیلم هیچ حرفی برای گفتن نداشته باشد. مطمئناً حرف و نظر دارد نسبت به وضعیت جامعه.

هم نسبت به سینما حتماً احساسی دارد که این کار را تولید کرده. هم نسبت به واقعیات محیط پیرامونش نظر دارد و هم نسبت به خودش. اینها تلفیق شده و فیلمی شده که ممکن است خیلیها خوششان نیاید. چرا؟ چون زبان مرسوم سینما نیست. هنگامی که شما از زبان مرسوم سینما یاد می‌کنید می‌گویید طرفدار سینمایی هستید که تماشاگران زیادی داشته باشد. یعنی انتخاب می‌کنیم.

■ **آیا این انتخاب سلیقگی است یا مبنای عقلی هم دارد؟**

□ همه چیز درش هست. زندگی و اعتقادات و...

■ **پس اعتقادات هم درش دخیل است؟**

□ هم مذهبی و هم براساس رشد اجتماعی.

■ **وقتی می‌گویید اعتقادات مذهبی، یعنی بنیانهایی که می‌توان درباره‌اش صحبت کرد و به نتیجه رسید. پس وقتی به این بنیانها رسیدیم که آقای اکبری به آن اعتقاد دارد می‌تواند بالفرض نظر من را رد کند و بگوید نظر تو اشتباه است، نه اینکه بگوید تو هم یک نظری داری. در داوری جشنواره‌ها اغلب نمی‌گویند این مصداق درست نیست. می‌گویند این هم نظری است اما من آن را قبول ندارم. چرا به این نقطه نمی‌رسیم که حکم به نادرستی دهیم. منتقدین معمولاً از این حکم به نادرستی، احتراز می‌کنند.**

□ وقتی می‌گویند غلط است یا من نمی‌پسندم، هر دواش به این معنی است که اگر قرار بود من فیلمی بسازم این گونه نمی‌ساختم. چون انسان وقتی قضاوت می‌کند. براساس تمام شناختش قضاوت می‌کند. یعنی با ظریفکاری می‌خواهیم بگوییم این فیلم، فیلم خوبی نیست. شما می‌خواهید این را از من بشنوید؟!

■ **درباره پیام این فیلم بفرمایید.**

□ پیام این فیلم خیلی روشن است. به نظرم افخمی یک مقدار ناامید شده، یعنی پیر شده. در داستان وجود داشته و در افخمی هم وجود داشته که با آن هماهنگ شده است.

■ **در پایان هم ذکر می‌کند که زندگی ما به یک باتلاق ختم می‌شود.**

□ همین‌طور است. معمولاً در نیمه عمر بحرانهایی وجود دارد. در بیست سالگی انسان می‌خواهد تمام دنیا را عوض کند وقتی به چهل و چند سالگی می‌رسد، می‌بیند نمی‌توان دنیا را عوض کرد. سعی می‌کند خودش را تغییر دهد و براساس این چون به مرگ نزدیک می‌شود آن خیز عظیمش برای تغییر دیگران کمرنگ می‌شود مگر کسانی که متکی به مسائل دینی باشند.

تقریباً شکست می‌خورند. افخمی احساس می‌کند دیگر نمی‌شود دنیا را عوض کرد. خودش می‌گوید خسته شدم از اینکه خودم را در فیلمهایم تکرار کنم. می‌خواهم کار دیگری کنم.

«به نقل از ادبیات داستانی شماره‌ی ۸۴»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی