نگاه

نقدی بر فیلم سینمایی «اردوبهشت»

یک تراژدی تلخ با اجرایی ناپخته

لیلا محمودی

«اردوبهشت» فیلمی است که می‌خواهد از دل یک فاجعه، به مسئله‌ای اجتماعی و اخلاقی بپردازد؛ فاجعه‌ای که نه‌تنها یک خانواده، بلکه افکار عمومی را درگیر می‌کند. مرگ دلخراش چند دختر دانش‌آموز در جریان اردویی مدرسه‌ای در پارک شهر، نقطه آغاز روایت است؛ حادثه‌ای که زندگی شاه‌مهدی، پدری گرفتار مشکلات مالی و فروپاشی خانوادگی را به مسیری تازه و دردناک می‌کشاند. فیلم تلاش می‌کند داستان «حق‌خواهی» یک پدر فرودست را روایت کند، اما در مسیر تبدیل این ایده به یک درام سینمایی منسجم، با چالش‌های جدی مواجه می‌شود. نقطه قوت اولیه «اردو بهشت» در انتخاب سوژه است. پرداختن به مرگ کودکان، مسئولیت‌گریزی نهادها و تقابل فرد بی‌قدرت با ساختارهای مبهم، موضوعاتی هستند که به‌طور طبیعی ظرفیت برانگیختن احساسات مخاطب را دارند. فیلم در نیمه ابتدایی، به‌درستی بر وضعیت نابسامان شاه‌مهدی تمرکز می‌کند؛ مردی که نه‌تنها دخترش را از دست داده، بلکه پیش‌تر نیز همسرش به دلیل فشارهای اقتصادی او را ترک کرده است.

این انباشت فقدان، می‌توانست بستر مناسبی برای یک شخصیت‌پردازی عمیق باشد. اما مشکل اصلی فیلم از جایی آغاز می‌شود که فیلمنامه نمی‌تواند میان تراژدی شخصی و نقد اجتماعی تعادل برقرار کند. روایت، بیش از حد به سمت ملودرام سوق پیدا می‌کند و به جای آنکه بحران را از دل کنش و موقعیت بیرون بکشد، به تکرار موقعیت‌های احساسی متوسل می‌شود. بسیاری از صحنه‌ها کارکردی جز تأکید دوباره بر رنج پدر ندارند و این تکرار، به‌تدریج اثرگذاری عاطفی خود را از دست می‌دهد.

شخصیت شاه‌مهدی، با وجود ظرفیت بالا، پرداختی یک‌بعدی دارد. او اغلب در جایگاه «پدر مظلوم» باقی می‌ماند و فیلم کمتر به تناقض‌ها، تردیدها یا حتی خشم‌های پیچیده او نزدیک می‌شود. همین مسئله باعث می‌شود مسیر حق‌خواهی او، به‌جای تبدیل‌شدن به یک فرایند دراماتیک، بیشتر شبیه یک خط روایی مستقیم و قابل پیش‌بینی باشد. از نظر اجرایی، «اردو بهشت» به

شدت دچار تلویزیونی بودن است. میزانسن‌ها ساده‌اند، قاب‌بندی‌ها اغلب خنثی و فاقد خلاقیت بصری‌اند و دوربین کمتر در خدمت روایت قرار می‌گیرد. فیلم در بازسازی حادثه و پیامدهای آن نیز محافظه‌کار عمل می‌کند و از نمایش جزئیات بحرانی یا خلق تعلیق مؤثر پرهیز دارد؛ گویی همواره نگران عبور از خطوط امن است. بازی‌ها در سطحی متوسط قرار دارند. بازیگر نقش شاه‌مهدی تلاش می‌کند بار احساسی فیلم را به دوش بکشد، اما ضعف دیالوگ‌نویسی و فقدان موقعیت‌های دراماتیک متنوع، دست او را می‌بندد. شخصیت‌های فرعی از مسئولان اردو گرفته تا اطرافیان بیشتر تیپ‌اند تا کاراکتر و همین امر، بعد اجتماعی ماجرا را کمرنگ می‌کند. در مجموع، «اردو بهشت» فیلمی است که نیت قابل دفاعی دارد و به زخمی واقعی و دردناک اشاره می‌کند، اما در تبدیل این زخم به یک اثر سینمایی تأثیرگذار ناکام می‌ماند. فیلم بیش از آنکه پرسش‌برانگیز باشد، احساس‌برانگیز است و بیش از آنکه تحلیل کند، سوگواری می‌کند؛ رویکردی که آن را در حد یک اثر متوسط و محافظه‌کار نگه می‌دارد.

نگاهی به فیلم سینمایی «آن‌دو»

روایت صادقانه‌ای که به سینما نمی‌رسد!

ندا الماسیان طهرانی

«آن‌دو» ساخته مرتضی رحیمی، فیلمی است که بیش از هر چیز بر صداقت روایی و اتکا بر یک داستان واقعی تکیه دارد؛ قصه‌ای برآمده از دل زیست عشایری و سال‌های جنگ تحمیلی. فیلم روایتگر زندگی ظفر، پسر ۱۲ساله‌ای از ایل بختیاری در لردگان است که در غیاب برادرش خدارحم، رزمنده‌ای که ماه‌هاست خبری از او نیست، تصمیم می‌گیرد سفری پرخطر را برای یافتن او آغاز کند. این خط داستانی، بالقوه ظرفیت تبدیل‌شدن به یک درام انسانی اثرگذار را دارد؛ ظرفیتی که فیلم تنها بخشی از آن را بالفعل می‌کند. نقطه شروع «آن‌دو» امیدوار کننده است. ظفر نه رزمنده است و نه قهرمان به معنای کلاسیک؛ او کودکی است که در میانه دلتنگی، ترس و مسئولیتی زودرس قرار گرفته و همین ویژگی، شخصیتش را بالقوه جذاب می‌کند. با این حال، مشکل اصلی فیلم از جایی آغاز می‌شود که اجرا نمی‌تواند هم‌پای نیت حرکت کند. «آن‌دو» از نظر ساختار روایی، میزانسن، طراحی صحنه و حتی هدایت بازیگران، بیش از آنکه یک فیلم سینمایی باشد، به یک تله‌فیلم استاندارد شباهت دارد. قاب‌ها اغلب ساده و خنثی‌اند، حرکت دوربین حداقلی است و روایت، فاقد فراز و فرود سینمایی لازم برای نگه‌داشتن مخاطب روی پرده بزرگ است.

فیلم در ترسیم فضای عشایری و اقلیم بختیاری، به واقع‌گرایی وفادار می‌ماند، اما این واقع‌گرایی به‌ندرت به درام‌پردازی منجر می‌شود. روابط شخصیت‌ها بیشتر گزارشی است تا دراماتیک. ما می‌دانیم ظفر برادرش را دوست دارد، اما کمتر این دلبستگی را «حس» می‌کنیم. فیلمنامه، بیش از آنکه روی تعارض درونی شخصیت تمرکز کند، به بازگویی خطی وقایع بسنده می‌کند.

نکته مهم دیگر، نحوه مواجهه فیلم با جنگ است. جنگ در «آن‌دو» بیشتر یک پس‌زمینه مکانی است تا یک نیروی دراماتیک. برخلاف برخی آثار موفق دفاع مقدس که جنگ را به‌عنوان عامل تغییر شخصیت‌ها به کار می‌گیرند، در اینجا جنگ کمتر در کنش و انتخاب‌های ظفر رسوخ می‌کند. همین مسئله باعث می‌شود سفر قهرمان، از نظر احساسی، آنچنان که باید سنگین و پرمخاطره جلوه نکند. بازی‌ها نیز در سطحی متوسط باقی می‌مانند. بازیگر نقش ظفر، با وجود تلاش قابل احترام، به دلیل ضعف هدایت بازیگری و دیالوگ‌نویسی، فرصت درخشش پیدا نمی‌کند. شخصیت‌ها اغلب تیپیک‌اند و کمتر عمق می‌گیرند؛ مسئله‌ای که بار دیگر، به تلویزیونی‌بودن لحن اثر دامن می‌زند. در مجموع، «آن‌دو» فیلمی است با نیت درست، سوژه انسانی و پشتوانه یک داستان واقعی، اما با اجرایی که نتوانسته از سطح یک محصول مناسب پخش تلویزیونی فراتر برود. این فیلم بیش از آنکه ناکام باشد، ناتمام است؛ ناتمام در تبدیل یک روایت بومی و صادقانه به یک تجربه سینمایی کامل.

نگاهی به سریال «مو به مو» به کارگردانی پرویز شهبازی

وقتی پول انسان را مو به مو عوض می‌کند

نقد

ناصر سهرابی

close ups
نمای نزدیک

از نظر بصری، «مو به مو» همان امضای آشنای شهبازی را دارد: قاب‌های حساب‌شده، ریتمی کند اما هدفمند و سکوت‌هایی که بیش از دیالوگ حرف می‌زنند. این ریتم ممکن است برای بخشی از مخاطبان خسته‌کننده باشد، اما دقیقاً بخشی از منطق روایت است. شهبازی عجله ندارد؛ او می‌خواهد مخاطب را وادار کند بایستد، نگاه و فکر کند، البته این سریال خالی از ضعف نیست. برخی قسمت‌ها می‌توانستند فشرده‌تر باشند و بعضی شخصیت‌های فرعی عمق بیشتری پیدا کنند

در میان سیل تولیدات سریالی پلتفرم‌های داخلی که اغلب یا اسیر تکرار کلیشه‌ها هستند یا گرفتار روایت‌های کم‌خطر و بی‌مسئله، سریال «مو به مو» به کارگردانی پرویز شهبازی، اثری متفاوت و قابل‌تأمل به شمار می‌رود؛ نه از آن جهت که ادعای متفاوت بودن دارد و نه به این دلیل که بی‌نقص است، بلکه چون جسارت ورود به یکی از عریان‌ترین و واقعی‌ترین بحران‌های انسان معاصر را دارد: نسبت انسان با پول، شانس، رؤیا و فروپاشی آرام ارزش‌ها. «مو به مو» بیش از آنکه یک درام داستان‌محور باشد، تلاشی است برای واکاوی روان انسان در جامعه‌ای که پول، آرام و بی‌سروصدا، به مهم‌ترین معیار هویت، امنیت و معنا تبدیل شده است.

سقوط تدریجی یک انسان

محور روایت سریال، شخصیت منصور با بازی میرسعید مولویان است؛ مردی معمولی، نه قهرمان و نه ضدقهرمان که زندگی‌اش شباهت زیادی به زندگی بسیاری از انسان‌های امروز دارد. انتخاب چنین شخصیتی هوشمندانه است، چراکه شهبازی از همان ابتدا راه هرگونه قضاوت آسان را می‌بندد.

منصور قرار نیست ناگهان سقوط کند یا به هیولایی اخلاقی بدل شود؛ تغییر او تدریجی، آرام و به‌ظاهر منطقی است. درست همان‌گونه که اغلب انسان‌ها در مواجهه با فشار اقتصادی و وسوسه پول تغییر می‌کنند. این تغییر نه با حادثه‌ای تکان‌دهنده، بلکه با تصمیم‌های کوچک، عقب‌نشینی‌های اخلاقی و توجیه‌هایی اتفاق می‌افتد که در لحظه، کاملاً عقلانی به نظر می‌رسند. برای فهم دقیق‌تر «مو به مو» ناگزیر باید آن را در امتداد کارنامه پرویز شهبازی دید. شهبازی از همان «نفس عمیق»- که بحق یکی از آثار شاخص سینمای اجتماعی ایران محسوب می‌شود- تا فیلم‌هایی چون «دربند»، «طلا»، «رکسانا» و «عیار ۱۴»، همواره دغدغه انسان درگیر با بحران معنا، انتخاب و فشار محیط را داشته است. در جهان شهبازی، داستان هرگز هدف نهایی نیست؛ قصه ابزاری است برای رسیدن به لایه‌های پنهان روان انسان. «مو به مو» ادامه منطقی همین مسیر است، با این تفاوت که این‌بار پول، به‌عنوان نیروی اصلی آزمون اخلاقی، نقشی پررنگ‌تر و بی‌رحم‌تر پیدا می‌کند.

شانس، تقدیر و پول

یکی از لایه‌های مهم سریال، نسبت آن با مفاهیمی چون رؤیا، تقدیر و شانس است. همه ما در زندگی، آگاهانه یا ناآگاهانه، منتظر یک معجزه‌ایم؛ اتفاقی که ناگهان مسیر زندگی‌مان را تغییر دهد. «مو به مو» به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه این انتظار، انسان را در موقعیتی شکننده قرار می‌دهد.

منصور نیز مانند بسیاری از آدم‌ها، میان رؤیاهای شخصی و واقعیت سخت زندگی معلق است. شهبازی نه شانس را نفی می‌کند و نه تقدیر را مطلق می‌داند، بلکه نشان می‌دهد وقتی پول وارد معادله می‌شود، این مفاهیم چگونه تغییر شکل و انسان را به سمت انتخاب‌هایی سوق می‌دهند که شاید هرگز تصورش را نمی‌کرد. آن چیست که بر سنگ نهی نرم شود، دیگر چه رسد به گوشت و استخوان؟ پاسخ روشن است: پول. «مو به مو» دقیقاً دست روی همین نکته می‌گذارد. پول در این سریال نه یک ابزار ساده، بلکه مهم‌ترین دغدغه و هویت نسل مدرن است. در جهانی که احترام، امنیت، عشق و حتی معنا با عدد و رقم سنجیده می‌شود، پول به معیاری بدل شده است که کمتر کسی توان مقاومت در برابرش را دارد. سریال نشان می‌دهد چگونه پول می‌تواند آرام، خزنده و بی‌سروصدا، اخلاق را از اولویت خارج کند، مهر و صفا را به حاشیه براند و روابط انسانی را به مناسباتی مبتنی بر سود و زیان تبدیل کند. اینجا پول صرفاً مسئله اقتصاد نیست؛ مسئله انسان است.

در چنین وضعیتی، نقاب‌ها کنار می‌روند و ذات واقعی انسان آشکار می‌شود.

«مو به مو» با شخصیت منصور دقیقاً همین لحظه را شکار می‌کند؛ لحظه‌ای که دیگر نمی‌توان پشت شعارها و نیت‌های خوب پنهان شد. منصور نه ناگهان شرور می‌شود و نه یک‌باره فرو می‌ریزد؛ او ذره‌ذره تغییر می‌کند. پول مثل اسیدی آرام به جان تصمیم‌ها، روابط و حتی رؤیاهایش می‌افتد و آنها را دگرگون می‌کند. سریال صریح و بی‌رحم می‌گوید مشکل از پول نیست؛ مشکل از جایی شروع می‌شود که پول به آزمون شخصیت تبدیل می‌شود.

بازی درخشان مولویان

بازی میرسعید مولویان یکی از ستون‌های اصلی موفقیت سریال است. او با پرهیز از اغراق، تغییرات درونی شخصیت را بیشتر در سکوت، نگاه و مکث‌ها نشان می‌دهد تا در دیالوگ‌های پرطمطراق. این انتخاب بازیگر و هدایت او کاملاً با جهان‌بینی شهبازی همراستاست؛ جهانی که در آن فروپاشی انسان اغلب بی‌صدا و تدریجی اتفاق می‌افتد.

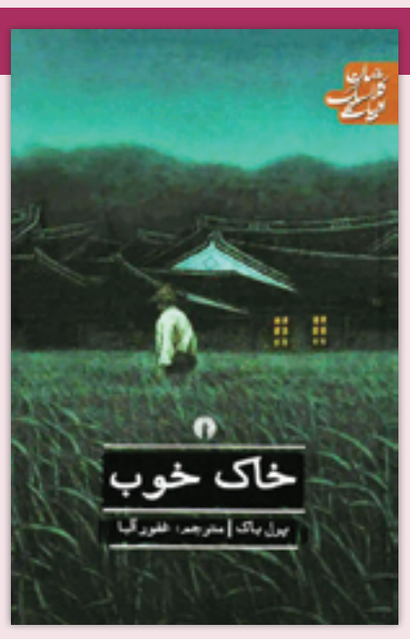
حضور هانیه توسلی در نقش زنی که می‌تواند نمادی از مقاومت اخلاقی باشد، به سریال وزن عاطفی می‌دهد. هرچند این شخصیت در آستانه کلیشه شدن قرار می‌گیرد، اما بازی کنترل‌شده توسلی مانع از آن می‌شود که این نقش به یک نماد ساده و شعاری فروکاسته شود. او یادآور این نکته است که ایستادگی در برابر پول، نه یک موضع قهرمانانه، بلکه انتخابی پرهزینه و دشوار است. از نظر بصری، «مو به مو» همان امضای آشنای شهبازی را دارد: قاب‌های حساب‌شده، ریتمی کند اما هدفمند و سکوت‌هایی که بیش از دیالوگ حرف می‌زنند. این ریتم ممکن است برای بخشی از مخاطبان خسته‌کننده باشد، اما دقیقاً بخشی از منطق روایت است. شهبازی عجله ندارد؛ او می‌خواهد مخاطب را وادار کند بایستد، نگاه و فکر کند، البته این سریال خالی از ضعف نیست. برخی قسمت‌ها می‌توانستند فشرده‌تر باشند و بعضی شخصیت‌های فرعی عمق بیشتری پیدا کنند، اما این کاستی‌ها در برابر جسارت کلی اثر و صداقت نگاه آن، چندان تعیین‌کننده نیستند.

«مو به مو» تماشاگر را دست‌کم نمی‌گیرد و از او انتظار تفکر دارد؛ ویژگی‌ای که در فضای امروز سریال‌سازی کمتر دیده می‌شود.

در نهایت، «مو به مو» تصویر یک قاعده است؛ قاعده‌ای که در آن انسان معاصر زیر فشار اقتصاد، ناامنی و رؤیای نجات، آرام‌آرام از خود فاصله می‌گیرد. سریال نشان می‌دهد فروپاشی اخلاقی الزاماً با شرارت آشکار رخ نمی‌دهد، بلکه اغلب در انتخاب‌های کوچک و توجیه‌های منطقی شکل می‌گیرد.

پول در اینجا دشمنی بیرونی نیست؛ نیرویی است که ضعف‌های درونی را فعال می‌کند. شهبازی با نگاهی بی‌رحم اما صادق، این پرسش را پیش روی مخاطب می‌گذارد که اگر جای منصور بودیم، آیا واقعاً انتخاب دیگری می‌کردیم؟ قدرت «مو به مو» دقیقاً در همین نقطه است؛ جایی که تماشاگر از جایگاه قضاوت پایین کشیده و به موقعیت متهم منتقل می‌شود. این سریال هشدار می‌دهد جامعه‌ای که همه چیز را با پول می‌سنجد، دیر یا زود انسان را نیز به عدد تبدیل می‌کند و در چنین جهانی، بزرگ‌ترین باخت نه از دست دادن ثروت، بلکه از دست دادن توان تشخیص درست از غلط است؛ زخمی که با پایان تیتراژ هم التیام پیدا نمی‌کند.

گذری بر کتاب «خاک خوب» به قلم پرل باک



کتاب «خاک خوب» داستان تکان‌دهنده مزرعه‌داری چینی و خانواده‌اش را روایت می‌کند. وانگ لانگ، مردی خاضع و فروتن است که به خاکی که در آن کار می‌کند، افتخار می‌کند و زمینش را به اندازه خود و خانواده‌اش دوست دارد. در نزدیکی خانه وانگ لانگ، خانواده اشرافی هوانگ زندگی می‌کنند که خود را از زمین‌ها و کشاورزان، برتر و بالاتر می‌دانند.

اما اتفاقات، اوضاع را به شکل دیگری رقم خواهد زد. زمانی که سیل و قحطی، وانگ لانگ و خانواده‌اش را مجبور به یافتن شغلی در شهر می‌سازد، زندگی و شرایط آنها بسیار سخت و بغرنج می‌شود. کارگرها دست به آشوب می‌زنند، به خانه ثروتمندان یورش می‌برند و آنها را مجبور به فرار می‌کنند.

وقتی که وانگ لانگ به یکی از اشراف‌زادگان رحم می‌کند و در عوض آن، هدیه‌ای می‌گیرد، اوضاع و احوالش بهتر و وارد زندگی جدیدی می‌شود. پرل باک در رمان خاک خوب، به تمام چرخه زندگی پرداخته است: ترس‌ها، علایق، بلندپروازی‌ها و پاداش‌های زندگی.

این رمان درخشان که مورد توجه میلیون‌ها علاقه‌مند به کتاب قرار گرفته، داستانی جهانشمول درباره یک خانواده درگیر در پیچ و تاب‌های تاریخ است.

کوتاه درباره نویسنده

پرل باک یکی از نویسندگان مطرح و یکی از بیوگرافی‌نویسان بزرگ امریکایی است که در ۲۶ژوئن ۱۸۹۲ در یکی از شهرهای غربی ایالت ویرجینیا به دنیا آمد. خانواده او از مبلغان مذهبی بودند که برای تبلیغ به کشور چین سفر کردند. او از سه ماهگی تا ۴۱سالگی در چین زندگی کرد و زبان انگلیسی را به عنوان زبان دوم آموخت.

پرل باک تا سال ۱۹۳۴ در چین زندگی کرد و کتاب‌هایی نوشت که جایزه نوبل ادبیات را در سال ۱۹۳۸ از آن او ساخت. او حدود ۶۰کتاب نوشته است که بیشتر آنها رمان هستند. نخستین اثر او با عنوان «نسیم مغرب» در سال ۱۹۲۵ در امریکا منتشر شد. او در چین به عنوان یک نویسنده چینی و به نام سای ژن ژو معروف است. او نخستین زن امریکایی است که جایزه نوبل ادبیات را در سال ۱۹۳۸ دریافت کرده است. باک در سال ۱۹۳۲ به خاطر کتاب خاک خوب، جایزه پولیتزر را برای بهترین رمان سال دریافت کرد. پرل باک در تاریخ ششم مارس ۱۹۷۳ در دانبی ورمونت درگذشت.

سینما

فیلمنامه‌نویسان ایرانی در بن‌بست روایت و قصه‌گویی

نجات سینمای ایران از مسیر ادبیات می‌گذرد

احمد محمد تبریزی

یکم: اگر سینمای ایران در مسائل فنی و ساختن صحنه‌های اکشن پیشرفت کرده، به همان میزان در داستان و فیلمنامه پسرفت داشته است. این را از فیلم‌های اکران شده در چهل‌وچهارمین جشنواره فیلم فجر به وضوح می‌توان فهمید.

در بیشتر فیلم‌های اکران شده در جشنواره ضعف‌های مفرطی در فیلمنامه‌نویسی، شخصیت‌پردازی و روایت قابل مشاهده بود و باید گفت این وضع به نسبت سال گذشته به مراتب بدتر شده است.

بحران قصه‌گویی در سینما مشکل ساده‌ای نیست که بتوان به راحتی از کنارش گذاشت. اگر سینماگران نسبت به افت کیفی مخاطبان سینما گلایه دارند، دلیل این افت را نخست باید در خودشان جست‌وجو کنند. فیلم‌های آنها در داستانگویی کم‌رمق و کم‌جان هستند و این روزها کمتر فیلمی می‌تواند مخاطبش را به وجد بیاورد. هر سال تعدادی فیلم خنثی در سینمای ایران روی پرده می‌روند که مخاطب نمی‌تواند خودش و دغدغه‌هایش را در هیچ کدام از این کارها ببیند. سینمایی که حرفی برای گفتن و داستانی برای روایت نداشته باشد، به دردمردم و مخاطبش نمی‌خورد.

دیگر ذهن‌های خلاق در فیلمنامه‌نویسی در سینمای ایران به چشم نمی‌خورد و با مُشتی فیلم ضعیف و متوسط طرف هستیم که توان برقراری ارتباط با مخاطب امروز جامعه ایران را ندارند.

سینمای اجتماعی ایران که زمانی در ساخت فیلم‌های اندیشه‌محور حرفی برای گفتن داشت، حالا به قدری فیلم‌هایش عقب‌افتاده و مصنوعی است که نسبتی با جامعه امروز ایران ندارد. اگر در گذشته فیلمسازانی همانند داریوش مهرجویی، عباس کیارستمی و مجید مجیدی با نگاه جست‌وجوگر و ذهن داستانگوی‌شان فیلم‌هایی قابل قبول برای تماشاگران ایرانی می‌ساختند، امروز دیگر خبری از این جنس فیلم‌ها نیست.

مشکل بزرگ سینمای ایران رقابت فیلمسازان برای گرفتن سفارش و بودجه برای ساختن فیلم سفارشی است. وقتی بخش خصوصی در سینما به حالتی نیمه‌تعطیل درمی‌آید و فیلمسازان مستقل به محاق بروند، دعوا برای گرفتن بودجه بیشتر شدت می‌گیرد. در چنین شرایطی فیلم‌ها نه برای مخاطبان، بلکه برای خوشامد مدیران ساخته می‌شوند، پس کیفیت و داستان فدای شعار و حرف‌های تبلیغاتی می‌شود تا عملاً سینما به عنوان ابزاری برای طرح دغدغه‌های جامعه و قصه‌گویی کنار برود.

دوم: سینمای ایران چاره‌ای ندارد، باید به سوی ادبیات و اقتباس بیاید. وقتی فیلمنامه‌نویسان این سینما درگیر حساب و کتاب‌هایی برای نوشتن سناریوپیی کمدی جهت فروش و سود بیشتر هستند، دیگر خلاقیت کسی گل نمی‌کند تا زمان بگذارد و دنبال داستان‌ها

و مسائل اجتماعی روز برود. در برهوت ایده و اندیشه، رجوع به ادبیات و قصه نویسندگان بهترین و مهم‌ترین راهکار است. وقتی فیلمنامه‌نویسان در بیان ساده‌ترین موارد دچار محافظه‌کاری افراطی می‌شوند و نمی‌توانند به شکلی درست حرف‌شان را ادا کنند، باید سراغ داستان نویسندگانی بروند که خلاقیت، ایده و اصول داستان‌نویسی را بلد هستند. قطعاً یاری گرفتن از ادبیات در شرایط فعلی سینمای ایران را از این وضعیت اسفناک نجات می‌دهد. کاری که باید مدت‌ها پیش در سینمای ایران انجام می‌شد و برای اقتباس از آثار ادبی ایرانی و خارجی برنامه‌ای ریخته می‌شد را باید حالا انجام داد و فیلمسازان را به اقتباس گرفتن از داستان‌های ناب پرمخاطب ترغیب کرد؛ همانند کاری که در هالیوود و سینمای کشورهای دیگر می‌افتد و در طول سال فیلم‌های اقتباسی زیادی ساخته می‌شود. سنت اقتباس ادبی در سینمای امریکا سابقه‌ای طولانی و دیرپا دارد و این دو حوزه چنان با همدیگر عجین شده‌اند که فیلمسازان برای اقتباس کار سختی در پیش ندارند. اما در ایران، اقتباس کردن بیشتر به ذوق شخصی کارگردانان خلاصه شده و ادامه پیدا نکرده است. در این میان اگر کارگردانان خوش‌ذوق و صاحب ایده‌ای مثل بهرام توکلی و فرزاد مؤتمن قدم در راه اقتباس گذاشته‌اند، آن مسیر را با جدیت ادامه نداده‌اند تا پروژه اقتباسی ادبی در سینما به نطفه‌ای سقط شده تبدیل شود.

سوم: بن‌بست فعلی سینمای ایران را تا حدود زیادی با اقتباس می‌توان باز کرد، هرچند همین هم کار زیاد و آدم‌های باذوق و استعداد خودش را می‌طلبد ولی در حال حاضر بهترین و مطمئن‌ترین ایده‌ای است که می‌توان پیشنهاد داد.

بنیاد سینمایی فارابی باید در برنامه‌اش حمایت از ساخت چند فیلم اقتباسی را بگنجاند و طرحی برای حمایت از بهترین فیلم‌های اقتباسی داشته باشد. در چند سال اخیر فارابی، هزینه زیادی را برای ساخت فیلم سینمایی کرده ولی هیچ کدام از آنها در سینمای ایران ماندگار و پرمخاطب نشده‌اند و بیشترشان فیلم‌هایی ضعیف و شعاری بوده‌اند. بی‌توجهی به ادبیات، مرگ تدریجی سینما را رقم خواهد زد. سینما برای زنده ماندن بیش از هر چیزی به داستان نیاز دارد و اقتباس ادبی همچون خونی تازه به این سینمای کم‌جان خواهد بود. سازمان سینمایی و خانه سینما نیز باید برنامه‌هایی برای آشتی سینما و ادبیات داشته باشند. ادبیات ایران و جهان پر از داستان‌های کوتاه و بلند زیادی است که می‌تواند سینمای ایران را از بن‌بست گیر افتاده در آن نجات دهد و جانی تازه به آن بخشد. اگر سینمای ایران بخواهد دوباره با مخاطبش آشتی کند، چاره‌ای جز بازگشت به قصه ندارد. پیشرفت فنی، بدون پشتوانه روایت و فیلمنامه، تنها پوسته‌ای پرزرق‌وبرق و بی‌جان می‌سازد که دوامش کوتاه است. امروز بیش از هر زمان دیگری روشن شده که بحران سینمای ایران در فقر داستان و حذف اندیشه نهفته است. رجوع جدی و برنامه‌ریزی‌شده به ادبیات و اقتباس، ضرورتی حیاتی برای نجات این سینمای کم‌رمق است. سینمایی که قصه نداشته باشد، دیر یا زود مخاطبش را از دست می‌دهد، اما سینمایی که دوباره به ادبیات تکیه کند، می‌تواند جان تازه بگیرد، حرف بزند و مخاطب را به خودش جذب کند.