بحث را از این منظر شروع کنیم که بسیاری از منتقدان و گروهی از فیلمسازان اعتقاد دارند برخلاف این دیدگاه کلی و متداول که سینمای ایران به سمت ضعف می‌رود و دلیل عمدهٔ آن نبود فیلم‌نامه قوی است، باید بگوییم که مشکل سینما فقط فیلمنامه نیست و هزار نکته باریکتر ز مو اینجاست؛ مخاطبان سینما در مواجهه اول فیلمنامه را می‌بینند و معمولا از موضوعات دیگر بویژه مسائل فنی غافل می‌شوند.

نراقی: من هم مخالفم که همه ضعف با فیلمنامه است، این جمله خیلی طرفدار دارد و آن قدر تکرار شده که دیگر همه این گزاره را درست فرض می کنند و دوباره بر نمی گردند که به آن نگاه کنند. این موضوع هم سال‌های سال است که در سینمای ایران تکرار می‌شود و الزما این نیست. یک دوره‌ای حوزه هنری کارگاه‌هایی برگزار می کرد که نویسندگان طرح‌ها و ایده‌هایشان را آن جا مطرح می کردند که شوکران و آدم برفی خروجی آن دوره‌ها است. فیلم نامه‌های خوبی نوشته شد اما الزاما منتهی به فیلم‌های خوب نشد. چیز دیگری که می توان به آن پرداخت این است که فیلم نامه‌های چاپ شده بسیاری هم داریم که خیلی خوب هم هستند مانند بسیاری از آثار بیضایی که هیچ وقت فیلم نمی‌شوند و علاقه‌مندی‌های سینمای ایران به سمتی است که ممکن است آن سمت نرود. پس نمی‌شود همه تقصیر را گردن فیلم نامه انداخت اگرچه این ضعف در حوزه فیلمنامه هم هست و بسیار هم هست.

میرمحمدی: آقای نراقی به علاقه مندی‌های سینمای ایران اشاره کرد و فکر می کنم نقطه خوبی هم هست برای بحث. ما فیلم نامه‌های خوبی داریم اما علاقه مندی‌های سینمای ایران ایجاب نمی کند که به آن سمت برویم. اما همین فیلم نامه‌های خوب هم بسیار کم است چون فیلم نامه نویسی به صورت تخصصی پرداخته نشده است. در ادبیات معاصر ما نه در دانشگاه‌ها و نه در کارگاه‌های آموزش آزاد. بچه‌هایی که کار می کنند به صورت مستقیم وارد حوزه سینما نمی‌شوند. هر کجا که دست می‌اندازیم قلاب به فیلم نامه گیر می کند چون ما برای تربیت نیروی خلاق در این زمینه کاری نکردیم. از سوی دیگر در کنار این موضوع نگاه ایدئولوژیک هم هست یعنی کارهای سفارشی که قاعتا ضعیف هم هستند. این دو دلیل را من جدی می‌دانم.

بربر: مهرجویی زمانی که فیلم گاو را ساخت چهار سال از انتشار عزاداران بیل می گذشت و زمانی که این اثر منتشر شد هنوز ده سال از انتشار اولین اثر ساعدی نگذشته بود (در واقع از انتشار نخستین کتابش که دیده شد تنها چهار سال می گذشت). حالا شما به فیلمسازان و اهالی سینمای ایران امروز بگویید پنج داستان‌نویس را که اولین اثرشان در ده سال اخیر منتشر شده نام ببرند؛ خواندن آثارشان پیشکش. گویی در بیست و پنج سال اخیر کوچک‌ترین اتفاقی در ادبیات داستانی ما رخ نداده است. جالب‌تر آنکه به دلایلی که در فرصت‌های بعدی خواهم گفت به نظرم تا دهه‌ی هفتاد و حتی هشتاد بسیاری از آثار جریان غالب ادبی ما اساساً به شکلی که سینما بهره‌ی درخوری از آن بتواند ببرد نبود یا دست‌کم با این استانداردها فاصله‌ی جدی داشت در حالی که از آغاز دهه‌ی ۹۰ به این‌طرف داستان‌نویسان جوانی داریم که مدام در پی یادگیری بوده‌اند و اتفاقاً بر اساس اصول مدرسه‌ای داستان می‌نویسند که اثر را به زبان مشترک با سینما نزدیک می کند. منتها غیر از انگشت‌شمار افرادی مثل سعید عقیقی که آثار روز ادبیات داستانی ایران را از مخاطبان حرفه‌ای حوزه داستان هم بهتر می‌شناسد و می‌خواند، کسی اصلاً این‌ها را نام هم نمی‌تواند ببرد.

آقای نراقی فرمایش شما کاملا درست است که هر وقت با ضعف سینما روبه‌رو بودیم به صورت کلیشه‌ای گفتند ضعف فیلمنامه است. اما مخاطب عام مسائل فنی را متوجه نمی‌شوند، ولی قصه فیلم را متوجه می‌شود و فیلمنامه عنصر بسیار جدی است. بارها شاهد بودیم که وقتی فیلم تمام می‌شود مخاطبان از قصه گلایه می کنند و همین موضوع بحث فیلمنامه را خاص‌تر می کند. الان تیراژ کتاب‌ها در خوشبینانه‌ترین حالت به ۱۰۰۰ عدد رسیده است. فکر می کنید ضعف مطالعه و عدم آشنایی با ادبیات چقدر موثر است در ضعف فیلم نامه؟

نراقی: این ضعف در سینما به همان شکلی است که در باقی حوزه‌هاست؛ مطالعه بسیار کم است. جامعه سینمایی جدا از جامعه ایران نیست. اما علت اصلی اینکه سینما به سمت اقتباس نمی‌رود و فیلم اقتباسی صورت نمی گیرد به این دلیل نیست که فیلمسازان ما کتاب نمی‌خوانند. به عنوان مثال در هالیوود که بیشترین اقتباس در آن جا صورت می گیرد و بیشتر کتاب‌ها تبدیل به فیلمنامه می‌شود به این دلیل نیست که همه کارگردان‌ها یا تهیه کنندگان مخاطب حرفه‌ای کتاب هستند. در آن جا صنعت سینما و کمپانی‌هایی وجود دارند که این کمپانی‌ها شرح‌حال‌ها و کتاب‌های پرفروش را به صورت اتوماتیک خرید می کنند و هر کمپانی گروه نویسندگانی دارد و آن‌ها هستند که روی کتاب‌ها کار می کنند حتی قبل از اینکه کارگردان انتخاب شده باشد. پس تیم حرفه‌ای هنوز انتخاب نشده، کار اقتباس در آن جا انجام می‌شود. ما در ایران این را نداریم و به همین دلیل متکی هستیم بر افراد و کارگردانی مانند مهرجویی گاو را اقتباس می کند و فرنی و زویی و خانه عروسک را اقتباس می کند چون که کتابخوان است و از روی کتاب‌هایی که می‌خواند موضوع فیلم‌هایش را انتخاب می کند. حالا ما یک شاخه سینمای روشنفکری یا ضد جریان هم داشتیم که همیشه آن شاخه یک کارهایی کرده مثل همین مهرجویی و تقوایی و... که بر حسب مطالعات خودشان یک کارهای اقتباسی هم کردند اما این اتکا به ادبیات بحث کلی‌تری است که به ساز و کار تولید بر می گردد.

میرمحمدی: متاسفانه خیلی با آقای نراقی موافق هستم. یک نکته دیگر این است که هم چنان معتقدم در سینمای هالیوود که اشاره شد قبل از اینکه کارگردان انتخاب شود آن جا گروه نویسندگان دانش اقتباس را دارند و اقتباس را انجام داده‌اند و بعد از بین چند کارگردان که کاندید می‌شوند یکی انتخاب می‌شود. اما اینجا چه اتفاقی می‌افتد؟ اینجا همه دوست دارند به عنوان تهیه کننده یا کارگردان اسمشان بیاید روی فیلم و نه به عنوان فیلمنامه نویس. اینجا اتفاقی که می‌افتد این است که ادبیاتی‌ها یک ارزش گذاری نسبت به ادبیات دارند و سینماگران هم یک ارزشگذاری برای سینما؛ این اتفاق یک مقدار داستان ایجاد کرده است، طوری که نویسنده رمان با توجه به نوع ارزشگذاری که برای رمان دارد، کمتر می‌رود سمت فیلم نامه و اگر فیلمسازی هم بیاید سمت رمان این نویسنده، او دست و دلش بلرزد که احتمالا قرار است رمان من را خراب کند یا چند فصل جذاب آن را حذف یا سانسور کند و آن سینماگر هم این را نمی‌پذیرد. یک نکته دیگر هم می‌خواهم درباره‌اش صحبت شود و آن مسئله تئوری بودن دانش اقتباس است. ما ادبیات تطبیقی را در دانشگاه داریم که اقتباس هم یک حوزه از این رشته است و مطالعات بین رشته‌ای محسوب می‌شود. اما می‌بینیم که اقتباس نداریم و در ادبیات تطبیقی هم به آن پرداخته نشده است مثل نقد ادبی و اگر پرداخته شود هم خروجی آن به سمت سینما هدایت نمی‌شوند و بیشتر هم در سطح تئوری باقی می‌ماند.

با هر دو بخش مطرح شده موافقم اما با یک بخش باید مخالفت کنم. فکر می کنم اتفاقا سینمای ایران اقتباس زیاد دارد اما نه آن اقتباس درست و در معنای حقیقی آن. این اقتباس بیشتر از فیلم‌های دیگران و بویژه فیلم‌های درجه دو هالیوود نوشته می‌شوئد و فیلم نامه‌ها هم تنها کمی بومی می‌شوند. آیا این را اقتباس باید بدانیم یا نوعی سرقت

اقتباس تعریف و انواع خودش را دارد. وقتی درباره اقتباس سینمایی صحبت می کنیم همه نظریه پردازان تعاریف و نظریه‌هایی را عنوان می کنند اما متاسفانه دانش کم سینماگران ما اجازه می‌دهد که از هر اصطلاحی هر کجا بهره ببرند. یک وقتی فیلمسازان الهام می گیرد یک وقت کپی، یک وقت سرقت ادبی، یک وقت اقتباس آزاد یک وقت تبادر و... این ها را می توان مورد به مورد بررسی کرد

جامعه کثرت پیدا کرده و محفل‌ها دیگر آن طور نیستند و سینماگران و نویسندگان تعدادشان زیادتر شده و آن حلقه‌های ارتباطی وجود ندارد و آن ساز و کار درست تولیدی که از آن نام ببریم به نام سینمای ایران وجود ندارد که این اتفاق‌های کوچک فردی را تبدیل به جریانی بکند که پیش برنده باشد