سینمایی که این سال‌ها رواج و روایی هم یافته است.

نراقی: همین آقای پوراحمد که جلد ماهنامه پیشین بوده، من دوبار با ایشان گفتگو کردم و تقریبا همه رمان‌های روز فارسی را می‌خواند و می‌گفت حوصله نمایشنامه را ندارم اما رمان بسیار می‌خوانم. و این را البته از چند نفر دیگر هم شنیدم اما این همه رمان خواندن منتهی نشد به اینکه همه کارهای این فیلمساز اقتباسی باشد و بیشتر فیلم‌هایی که ساخته اتفاقا تالیفی بوده و نه اقتباسی. الزاما اگر همه رمان‌ها را بخوانند هم منتهی نمی‌شود به اقتباس و احتمالا دلایلی دارد که می‌توان درباره آن حرف زد. اما در بخش اول سوال اینکه باید بدانیم تعریف اقتباس را چه می‌دانیم. اگر یک معنای عام از اقتباس داشته باشیم هر کاری می‌تواند اقتباس باشد. همه ما از خرده داستان‌ها اقتباس می‌کنیم و این سرقت خیلی هم در سینمای ایران به وجود آمده و کپی‌های بسیاری در سینمای ایران داریم و مربوط به الان هم نیست و حجم گسترده‌ای از فیلم فارسی‌ها هم از فیلم‌های هندی و مصری و بویژه خاورمیانه برداشت شده است. نوع دیگری از اقتباس به قول آقای فرحبخش این است که چه اشکالی دارد که فیلم فارسی‌های قبل انقلاب را با توجه به قوانین جدید ایجاد شده در کشور اقتباس و بازسازی کنیم؟ و این کار را هم البته کرده و خیلی از تولیدات او برداشت از فیلم‌های قبل انقلاب بوده اما هیچ رفرنسی نداده است متاسفانه و اگر می‌داد هم یک مطالعه بسیار خوبی می‌توانست انجام شود. یک موضوع دیگر هم بحث تئوری سینمای مولف است که از سوءتفاهم‌های سینمای ایران است که در مسئله اقتباس خودش را خیلی نشان داده و از دلایل کم کاری در این حوزه است که به آن اشاره می‌کنم.

میرمحمدی: اقتباس تعریف و انواع خودش را دارد. وقتی درباره اقتباس سینمایی صحبت می‌کنیم همه نظریه پردازان تعاریف و نظریه‌هایی را عنوان می‌کنند اما متاسفانه دانش کم سینماگران ما اجازه می‌دهد که از هر اصطلاحی هر کجا بهره ببرند. یک وقتی فیلمسازان الهام می‌گیرد یک وقت کپی، یک وقت سرقت ادبی، یک وقت اقتباس آزاد یک وقت تبادر و... این ها را می‌توان مورد به مورد بررسی کرد. به معنای درست و علمی اقتباس در سینمای ایران کم داریم اما به معنای دیگر مثل الهام و کپی زیاد هم داریم که از دلایل آن هم نبود حق کپی رایت و دانش است.

نراقی: ما فیلم های بسیاری در سینمای ایران داریم که اقتباس از واقعیت شده‌اند مثل فیلم می‌خواهم زنده بمانم از ایرج قادری که فیلم نامه آن را سعید مطلبی نوشته آن هم بر اساس گزارشی که رسول صدرعاملی به عنوان خبرنگار از پرونده واقعی نوشته اما در تیتراژ هیچ اشاره نشده و اسمی هم از آن خبرنگار نیامده است. شما خیلی از فیلم‌ها را نمی‌دانید که اقتباسی است و باید در این دسته بندی قرار بگیرد اما بر می‌گردیم به تولید بی‌قاعده و فکرنشده که حتی اجازه مطالعه دقیق راجع به تجربیات را نمی‌دهد.

بربر: فکر می‌کنم صادقانه‌تر و راحت‌تر اگر صحبت کنیم اتفاقاً ادبیات ما خوراک خوبی برای سینمای فراهم کرده اما بسیاری اوقات هم به جای اقتباس در قالب سرقت بوده است. این ممکن است دلایل مختلفی داشته باشد و یکی اینکه فضای اقتصادی و دستمزدی حوزه‌ی سینما با حوزه‌ی ادبیات داستانی بسیار بسیار متفاوت است. یعنی اصلاً در یک مقیاس نیست. به همین دلیل سینماگر ترجیح می‌دهد اساساً نویسنده را نادیده بگیرد و مطمئن هم هست با توجه به تفاوت سطح اقتصادی دو حوزه می‌تواند از پس شکایت احتمالی بربیاید آن هم اگر اصلاً نویسنده به سراغ شکایت برود (که تعداد پرونده‌های مطرح شده در سال‌های اخیر از جانب داستان‌نویسان گویای این موضوع است) این هم البته ادامه‌ی همان رویکرد همگانی است که صرفاً به دنبال کاهش هزینه است و آن هم دربدترین جای ممکن. از سوی دیگر مساله اعتبار است. متأسفانه پژوهشگر ما هم خیال می‌کند اگر جمله‌ای را که جایی خوانده، به جای آنکه نقل قول کند، از جانب خودش مطرح کند برای او اعتبار خواهد آورد. سینماگر ما هم ترجیح می‌دهد همه چیز به نام خودش باشد و اعتبار احتمالی‌ای را که فیلم برایش به ارمغان خواهد آورد با داستان‌نویس شریک نشود. این البته جدای ازمساله اصلی است که همان ناآشنایی مطلق سینماگران ما با داستان‌نویسی امروز است.

مهرجویی زمانی که فیلم گاو را ساخت چهار سال از انتشار عزاداران بیل می‌گذشت 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 می‌گذشت). 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

در دهه ۴۰ و ۵۰ ارتباط نویسنده‌ها و فیلمسازها خیلی زیاد بوده و شخصیت‌هایی مثل نادر ابراهیمی هم نویسنده بودند و هم فیلمساز. اما بویژه در سال‌های انقلاب این تعامل و ارتباط به حدی کاهش می‌یابد که می‌توان گفت در حال حاضر ارتباط ویژه و معناداری وجود ندارد. چرا این دورماندگی شکل گرفته است؟

میرمحمدی: بله، در حال حاضر این ارتباط بسیار بسیار کم است. فکر می‌کنم علت اصلی آن هم همان ارزشگذاری است که پیش از این اشاره کردم. این ارزشگذاری اتفاق افتاده اما از ابتدا که ادبیات مدرن شکل گرفت دو شاخه مجزای ادبیات نخبه گرا و عامه پسند ایجاد شد و آن چه بیشتر وارد سینمای ما شد از دهه ۷۰ به بعد، ادبیات عامه پسند بود و این باعث تفرقه بیشتر سینماگران و طبقه‌ای از رمان نویسان شد طوری که نویسندگان احساس کردند هر چه از سینما بیشتر فاصله بگیرند برای جایگاهشان بهتر است و به آن سینمای نخبه گرا نزدیک تر هستند. شاید در بطن فیلمسازها هم این نگاه وجود داشته باشد. از سوی دیگر فیلم‌های بسیار سخیف که سینمای ایران دچارش شد در تقویت این نگاه نویسندگان نخبه گرا بی تاثیر نبود. اما در دهه ۴۰ و ۵۰ این نگاه را نمی‌دیدیم و نزدیکی فیلمسازها با نویسندگان بسیار پررنگ تر بود. آرامش در حضور دیگران را نگاه کنید. اکران خاصی هم نداشت. متاسفانه یک تفرقه ایجاد شده است که به ذائقه مخاطب هم رسید.

نراقی: یک مستندی مانی حقیقی ساخته به عنوان مهرجویی کارنامه ۴۰ ساله