و تمرکز آن بر روی جمعی است مثل ساعدی، داریوش شایگان، فریال جواهریان که معمار بود (و همسر مهرجویی شد و در درخشان‌ترین فیلم‌های او همین خانم جواهریان طراح صحنه بود) و گلی ترقی و... این‌ها با هم شمال می‌روند و مهمانی‌های هفتگی دارند، با هم کار می‌کنند و کار تولید می‌کنند. ما یک حلقه روشنفکری محدود داشتیم که این یک نمونه آن است. آن‌ها در این حلقه با هم در ارتباط بودند و ایده‌ها با هم مطرح می‌شده و کارها به هم پیوند می‌خوردند. شما در فیلم‌های مهرجویی و فرمان آرا در طراحی صحنه بهترین آثار نقاشی معاصر را داشتید که نشان می‌دهد یک ارتباط بین همه هنرمندان بود نه فقط نویسندگان و فیلمسازها. این ارتباطات هم یک تولیداتی را ایجاد می‌کرد و این فضا به هر دلیلی متلاشی شده، از مهاجرت تا نگاه ایدئولوژیک و.. یک دلیل دیگر اینکه 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؛ که مثلا اگر رفاقت‌ها به هم خورده اقتباس کم نشود و اقتباس منوط به این رفاقت‌ها نباشد. مثال‌هایی که زدیم مثل مهرجویی، کیمیایی و... از سینماگرانی است که از اصلی‌ترین قربانیان تئوری مولف در سینمای ایران هستند؛ با این نگاه که فیلمساز باید یک سری فیلم‌های تکراری بسازد و از روی دست خودش بنویسد تا تبدیل شود به سینماگر مولف. کیمیایی قبل از انقلاب خیلی فیلم اقتباسی دارد مانند خاک که از دولت آبادی اقتباس کرده و تمرکز بر روی این فیلم باعث می‌شود که به بسیاری از معضلات اقتباس در سینمای ایران پی ببریم. این فیلم سرمنشأ دعوا و جدایی بسیار جدی دولت آبادی و کیمیایی شد، چون دولت آبادی فکر می‌کرد مالک این اثر است و کسی که می‌خواهد آن را فیلم کند باید همان طور که او نوشته فیلم بسازد. در سینمای جهان فیلم نامه نویس‌ها در کمپانی و دفاتر سینمایی سراغ نویسنده نمی‌روند برای چک کردن. این مالک بودن نویسنده اقتباس را سخت می‌کند چون تغییر برای نویسندگان ایرانی پذیرشش ساده نیست.

بربر: اینجا می‌خواهم روی آن اصطلاح «خراب کردن» که جلوتر خانم میرمحمدی به کار بردند دست بگذارم. طبیعت این دو بستر ارائه‌ی روایت یعنی داستان و فیلم متفاوت است و ناگزیر تغییراتی بنیادین در انتقال از اولی به دومی رخ می‌دهد. به اقتباس مینگلا از اثر درخشان پاتریشیا های‌اسمیت (آقای ریپلی با استعداد) نگاهی بیندازید که چقدر از ظرافت‌های اثر را حذف کرد اما همان گونه که خود او گفته «نوشیدنی را که بالا انداختید مهم آن ته‌مزه‌ای است که در دهانتان باقی می‌ماند.» یا به یاد بیاورید که ویلیام وایلر در اقتباس بسیار معروفش از بلندی‌های بادگیر، متن اصلی را از وسط روایت مثله کرد و عملاً کل نیمه‌ی دوم رمان را که تعداد زیادی شخصیت و اتفاق دارد از فیلم حذف کرد. حال نویسنده‌ی ما انتظار دارد نه تنها ساختار کلی داستان و جزییات اتفاقات آن به فیلم منتقل شود بلکه حتی تصوری که خودش از شخصیت‌های داستان در ذهن داشته عیناً در انتخاب بازیگر متجلی شود و چه بسا که لحن و نثر فاخر و ادیبانه‌اش هم به نحوی به میزانسن فیلم راه پیدا کند.

این مالکیت اثر که در اختیار نویسنده است یا فیلمساز نقطه ویژه‌ای است که خوب است بیشتر به آن بپردازیم اما سوال دیگر این است که در قبل انقلاب بر اساس برخی رمان‌ها که ساخت فیلم از آن‌ها دشوار بوده مانند رمان ملکوت فیلم ساختیم. در بعد از انقلاب درست است که آن جمع روشنفکری را کمرنگ‌تر می‌بینیم اما سازمان‌ها و نهادهایی هم هستند که نگاه ایدئولوژیک‌تری دارند مانند حوزه هنری که هم فیلم‌نامه‌نویس دارد، هم تاریخ شفاهی، هم نویسنده دارد و هم فیلمساز؛ ضمن اینکه رمان‌هایی مانند «دا» و «پایی که جا ماند» در سوره مهر همین مجموعه منتشر شده و بارها و بارها تجدید چاپ شده است. سوال این است که چرا از روی این آثار فیلم ساخته نمی‌شود. این‌ها حتما با هم رفاقت هم دارند اما کار مشترک ساخته نمی‌شود که تولید فیلم اتفاقا توجیه هم دارد.

نراقی: البته آن‌ها که در حوزه هنری و موسسه اوج فعالیت می‌کنند باید پاسخ دهند؛ من حدس‌هایی می‌زنم که مثلا محدودیت‌ها در سینما به دلیل مخاطب گسترده‌تر که نسبت به کتاب دارد، بیشتر است و ممیزی در سینمای ایران تاب ندارد که بسیاری از مباحث کتابی مانند «دا» هم ساخته شود. به عنوان مثال، مسئولان فرهنگی در سینمای جنگ حساسیت بسیاری دارند و بسیاری از فیلمسازان آن جسارت لازم را ندارند که در این حوزه ورود کنند. ضمن اینکه باید بپذیریم سینمای ایران خود را در انحصارهای فکری خاص گیر می‌اندازد که اتفاقا یکی از ظهورهای آن سینمای جنگ است. این محدودیت و دیوار کشی شدن بین چند فیلمساز خاص در سینمای جنگ، سبکی را ایجاد کرد که کس دیگری نمی‌تواند جور دیگری فکر کند تا اثری متفاوت از آن‌ها بسازد. برای همین فیلم دسته

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

دختران که ساخته می‌شود و قرار است فیلمی متفاوت باشد باز یک روایت کاملا مردانه و مشابه آن روایت از سینمای جنگ است که ما می‌شناسیم فقط بازیگرانش زن هستند و به راحتی می‌توانند مرد باشند.

بربر: تنها تأکید من این است که متأسفانه این نگاه انحصارگرا و تمامیت‌خواهانه صرفاً در مساله اقتباس مطرح نیست و صرفاً هم به موسساتی مثل اوج و سوره مهر بر نمی‌گردد. در حوزه ادبیات داستانی اگر شما کتابی بنویسی که سویه‌ی مبارزه‌ی طبقاتی یا قیام علیه سرمایه‌داری نداشته باشد از هزار و یک نفر فحش می‌خوری و نه نقد، بلکه چنان تخریب می‌شوی، که ممکن است اثرت را عامه‌پسند و بازاری بنامند و متهم شوی که برای صنعت بنجل‌سازی می‌نویسی. در حالی که عامه‌پسند تعریف دارد و اثری که نثری فاخر و اتفاقاً سخت‌خوان دارد و شیوه‌ی روایی‌اش هم پیچیده است نمی‌تواند عامه‌پسند نام بگیرد صرفاً چون در چهارچوب تنگ ایدئولوژی‌های تمامیت‌خواهانه‌ی منسوخ و متحجر نمی‌گنجد.

باز گردیم به این سوال که در حال حاضر که تیراژ کتاب به ۱۰۰۰ نسخه رسیده چرا یک نویسنده این قدر مقاومت می‌کند در برابر اقتباس؛ این در حالی است که اقتباس از اثر او می‌تواند روی فروش کتاب او و تجدید چاپ‌های متعدد اثر مثبت داشته باشد؟

میرمحمدی: من فکر می‌کنم باید این نکته را هم تاکید کنیم که دانش خود نویسنده هم نسبت به این قضیه کم است. اما پیش از هر چیز تیتر سوال این طور القا می‌کند که حتما فیلمسازها سراغ نویسنده‌ها می‌روند و این قدر مقاومت از سوی نویسنده صورت می‌گیرد. من این را قبول ندارم. اما اینکه چرا نویسنده‌ها در برابر نوع دیگری از نوشتن که نزدیک به سینماست مقاومت می‌کنند، آن وقت باید بگوییم دانش نویسنده نسبت به سینما کم است و یک نویسنده آن قدر که باید و شاید خودش را در معرض آموزش‌های فیلم‌نامه‌نویسی درست و دقیق قرار نمی‌دهد. ما البته ضعف هم در بحث آموزش داریم؛ یکسری موسسه‌های آزاد سینمایی هستند که بسیار دوره‌های خوبی برگزار می‌کنند؛ مثلا ده جلسه ورکشاپ می‌گذارند با چهره‌های نام آشنا و صاحب سبک سینما در آن ده جلسه که هر دو سال یک بار برگزار می‌شود، فقط ۲۰ نفر می‌توانند شرکت کنند چون ظرفیت محدود است. حالا چقدر این کارگاه‌ها به گوش مخاطبان علاقه‌مند به نویسندگی و فیلم‌نامه‌نویسی می‌رسد و چقدر توان شرکت در این کارگاه‌ها را دارند موضوع دیگری است. و آیا غیر از این‌ها اساتید دیگری هم داریم که کارگاه برگزار کنند؟ خیلی دانش را در این حوزه کم می‌بینم