و اگر بخواهم جواب شما را بدهم عرصه برای نویسنده کم است و آن انگیزه کافی هم برای نویسنده وجود ندارد و او حتی مطمئن نیست که آن فیلم نامه که می‌نویسد تولید خواهد شد. ما کتابخوان یا فیلم بین داریم اما مقوله‌ای به نام فیلم نامه خوان نداریم.

نراقی: شما درباره مقاومت نویسنده‌ها گفتید. ارتباط که قطع است و درباره آن صحبت هم کردیم. یک چیزی راجع به مبحث دانش بگویم. اگر در کتاب‌هایی که در حوزه فیلم نامه‌نویسی منتشر می‌شود نگاهی بیندازیم و آن را مقایسه کنید با کتاب درباره آموزش کارگردانی و طراحی صحنه و... باید بگویم این کتاب‌ها اتفاقا خیلی زیاد است. از یک مترجم به اسم محمد گذرآبادی فقط چند کتاب خوب در زمینه فیلم نامه‌نویسی پیدا می‌کنید. کتاب‌ها زیاد است و اتفاقا این حجم از کتاب از آن جمله کلیشه آمده که ضعف سینمای ایران به دلیل ضعف فیلمنامه است.

بربر: اما آموزش فقط به معنای دراختیار داشتن منابع آموزشی نیست. «داستان» و «راه داستان» و «آناتومی داستان» که مربوط به مراحل بعدی است، شما ببینید فیلمنامه‌های حتی مطرح امروز ما چقدر از پس معیارها و اصول کتاب‌های سید فیلد که منبع آموزشی اغلب کارگاه‌ها و کلاس‌های فیلمنامه‌نویسی بوده سربلند بیرون می‌آیند؟ همان یازده صفحه‌ی فصل اول «چگونه فیلمنامه بنویسیم» را خوانده باشید ایراد گل‌درشت دو سوم فیلم‌های حتی موفق امروز ما مشخص می‌شود. همین منی که این نقد را وارد می‌کنم و این کتاب‌ها را خوانده‌ام و ایراد اغلب فیلم‌ها را هم بر اساس این کتاب‌ها می‌توانم پیدا کنم، آیا توان نوشتن فیلمنامه‌ای مدرسه‌ای با رعایت اصول اولیه‌ی این کتاب‌ها (و نه همه‌ی نکاتشان) را دارم؟ اینجاست که غیر از منبع آموزشی خوب، کارگاه و استادی که بتواند این‌ها را در عمل به هنرجو یاد بدهد هم مهم می‌شود، البته به شرط اینکه خودش بلد باشد! به همین دلیل من چندان موافق نیستم که در زمینه‌ی آموزش (به معنای درست و کاملش) غنی باشیم.

نراقی: اما ما یک مشکلاتی هم داریم مثلا فکر می‌کنم که منابع اقتباس خیلی دست یاب نیستند. به بیان دیگر شما یک ادبیات داستانی دارید که دوچار انتزاعی گرایی است و تبدیل آن به سینما که عینی است دشوار است و اگر تولید شود هم خروجی آن کارهای شخصی و متفاوت در می‌آید مانند شازده احتجاب فرمان آرا که اقتباسی است از رمان گلشیری. یک اقتباس که حاصل آن فیلم خاص است نه ویژه عوام. ولی فکر می‌کنم یک چیزی در ادبیات ایران هست که ادبیات عامه پسند زیاد نداریم. در حد پاورقی‌های عامه پسند بوده و فقدان این ادبیات باعث شده تا بدنه سینما که حدود ۸۰ فیلم را در سال به خودش اختصاص می‌دهد آن امکانات و تمایل را نداشته باشد که سراغ متن مناسب برود پس یکی از دلایلش در نوع ادبیات هم هست.

بربر: ببینید این یک ریشه‌ی تاریخی دارد. برخلاف داستان‌نویسان آغازگر ادبیات مدرن ایران نظیر هدایت که ادبیات روز دنیا و شگردها و اصول داستان‌نویسی را دنبال می‌کردند و می‌آموختند، از دهه‌ی سی و چهل، یک پاندمی فکری ایران و جهان را آلوده کرد که همه چیز و همه کس را صرفاً وقتی ارزشمند می‌دید که در راستای قیام پرولتاریا علیه سرمایه‌داری باشد. این‌ها برایشان به هیچ رو خود داستان و اصول داستان‌نویسی مهم نبود و صرفاً ایدئولوژی داستان ملاک بود و بعدتر در مقابل این‌ها یک جریان نخبه‌گرای فرم‌گرا ایجاد شد که اساساً به دنبال شیوه‌های روایی پیچیده و دشوار یاب و زبان‌آوری در داستان بودند. هر دو این جریان‌ها داستان جذاب را کنار زدند. تقی مدرسی اثر مهمی مثل یکلیا و تنهایی او را نوشت یا قاسم هاشمی‌نژاد فیل در تاریکی را نوشت که بسیار بسیار دقیق و مبتنی‌بر ژانر نوآر نوشته شد و می‌شد از آن یک فیلم نوآر ایرانی درجه یک ساخت اما متأسفانه هر دو جریان چپ و فرم‌گرا این‌ها را چنان بایکوت و حذف کردند که تا دهه‌ها (شاید همین دهه‌ی اخیر) کلاً کسی سراغ داستان جذاب نوشتن نرفت چه برسد به آن که بخواهد در حوزه‌ی ژانر طبع‌آزمایی کند. البته که ناشران این جریان‌های فکری هم بی‌تاثیر نبودند. همین یک ماه پیش با دوست ناشر بسیار مطرحی برای همکاری گفتگو می‌کردم و گفت مشکل این است که تو به فرم علاقه نداری و من دارم. پاسخ دادم که اتفاقاً من نوآوری در فرم را دوست دارم. گفت بله اما تو در داستان‌های فرم‌گرا هم آن‌هایی را دوست داری که قصه داشته باشد، در حالی که داستان نباید قصه قصه داشته باشد! (باورتان می‌شود؟!) طبیعتاً چنین جمله‌ای راه را بر ادامه‌ی گفتگو بست و دهانم دوخت! طبیعتاً چنین ناشری داستان‌نویس را به سمتی می‌برد که داستانش به کار سینماگر نخواهد آمد.

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

من همین الان می‌توانم ۵۰ رمان خوب نام ببرم که می‌شود فیلم خوب و مخاطب پسند از دل آن‌ها در آورد و فیلمسازان نرفتند سراغ آن مثلا شوهر آهو خانم.

میرمحمدی: من هم با صحبت‌های آقای نراقی مخالفم؛ اتفاقا در داستان نویسی معاصر زیاد به سمت ادبیات انتزاعی نرفتیم یعنی داستان انتزاعی داریم اما داستان‌هایی که نمودار فریتاک را داشته باشد به قول آقای صدیقی زیاد هستند. اما نداریم کسی را که بخواهد خوب مطالعه کرده و در آورده باشد و حوصله داشته باشد برای تبدیل آن به فیلم نامه. به جای این کار می‌تواند سرقت کند و الهام بگیرد. کپی رایت هم که نداریم. فیلم نامه نویس یا کارگردان نمی‌خواهد انگار شریک شود متن نهایی را با هیچ کس دیگر و همین او را سوق می‌دهد به اقتباس‌های نامعمول.

باز برگشتیم به اینکه ما سیستم درست هم نداریم؛ اما بخشی هم بر می‌گردد به اینکه ما فرهنگ کار گروهی نداریم. یعنی نتوانستیم این من را تبدیل به ما کنیم.

نراقی: این هم هست البته؛ اخیرا یک سریالی که خیلی سروصدا کرد و در همه حوزه‌ها در جایزه امی کاندید شده سریال ساکسیشن (وراثت) است. این سریال ۱۶ نویسنده دارد یعنی ۱۶ نفر نشستند و این سریال را نوشتند. جزئیات کاراکترها و حتی کاراکترهای فرعی تا تیپ سازی و لحن و ادبیات همه چیزش درخشان است. این نتیجه کار گروهی است. ما سریالی داریم که یک دهه طول می‌کشد و همه دستگاه‌ها هم پشتش می‌ایستند و میرباقری و پسرانش می‌نویسند و حداقل ضعف آن این است که همه شخصیت‌ها مثل هم حرف می‌زنند. من بسیار موافقم. به ویژه فیلم نامه نویسی که در هنر بودن و نبودن آن بسیار بحث است. شما یک الگویی دارید که باید از یک نقطه به نقطه دیگر برسد. اما این اتفاق هم نمی‌افتد. شاید در سینمای ایران علاقه مندی تالیف وجود دارد و همه دوست دارند بگویند ما جهان فکری خودمان را داریم. ما نهادسازی و سازمان دهی هم نداریم و این باعث می‌شود همه چیز خودرو و غیرمنسجم پیش برود.