گفت‌وگو با رضا مقصودی

ضعف فیلم‌نامه‌نویسی را باور نکرده‌ایم

رضا مقصودی از فیلم‌نامه نویسان حرفه‌ای اما کم‌کار سینمای ایران است. وی توانست با فیلم‌نامه «لیلی با من است» سیمرغ بلورین فیلم‌نامه را در جشنوارهٔ چهاردهم به خود اختصاص دهد. مقصودی به غیر از «لیلی با من است» فیلم‌نامه‌های «کوچه و موزه»، «مهر مادری»، «شیدا» و چند مجموعهٔ تلویزیونی را در کارنامهٔ خود دارد.

■ **آقای مقصودی شما معمولاً سوژهٔ فیلم‌نامه‌هایتان را چه طور پیدا می‌کنید؟ و تا موقع نوشتن فیلم‌نامه چه مراحلی را طی می‌کنید؟**

● این قضیه کاملاً نسبی است. معمولاً با شنیدن یا خواندن، ماجرای یک فیلم‌نامه به ذهنم می‌رسد. مثلاً **لیلی با من است** فکر اولیه‌اش از خاطره‌ای به‌وجود آمد که برای خودم اتفاق افتاده بود و آن هم مربوط به سال‌ها پیش می‌شد که من برای اولین بار به عنوان تصویربردار به خط مقدم جبهه رفتم. وقتی به خط مقدم رسیدم، حس کردم که واقعاً می‌ترسم. ماجرا از این قرار بود که ما یک شب کامل در خط مقدم ماندیم و فردا که می‌خواستیم برگردیم در میانهٔ راه ماشین‌مان خراب شد. دشمن هم ماشین را دیده بود و شروع کرده بود به زدن خمپاره در اطراف ما. آن‌جا اولین باری بود که من سوت خمپاره و ترکش را از نزدیک حس می‌کردم. در همان لحظات ترس‌آور من یک حرفی به خدا زدم و آن هم این بود که: «خدایا! اجازه بده من برگردم، دفعهٔ بعد حتماً با دست پر میام جبهه.» این ترس و این حرف‌ها در ذهن من باقی ماند.

مدت‌ها بعد خاطره‌ای شنیدم از یکی از کسانی که به جبهه رفته بود. او هم قبل از این که به جبهه اعزام شود خانمش خوابی دیده بود مبنی بر این که او شهید می‌شود و او هم با این نیت که می‌خواهد شهید شود به جبهه رفته بود.

آن دو خاطره در ذهن من بر هم منطبق شد و این سوژه به ذهنم رسید که اگر کسی نخواهد به جبهه برود و به جبهه برود چه اتفاقی می‌افتد؟ این سوژه به شکلی هم تازه بود و آن این که تا به حال در همهٔ قصه‌های ما آدم‌ها می‌خواهند به جبهه بروند و به دلایلی به مشکل بر می‌خورند. حالا اگر بر خلاف آن‌ها کسی نخواهد به جبهه برود اما ناخواسته به جبهه برود این خودش نوآوری است.

کم‌کم این ماده خام یک خطی تبدیل شد به یک طرح یک صفحه‌ای و دیدم که حالا این می‌تواند فیلم‌نامه شود. بعد یک طرح مفصل‌تر بیست - سی صفحه‌ای نوشتم. در این مرحله بود که داستان سر و شکل اصلی خودش را پیدا کرده بود و نقاط تعیین کننده‌اش مثل شروع و اوج و پایان مشخص بود. بعد این طرح را به آقای **کمال تبریزی** ارایه دادم و ایشان هم استقبال کردند.

یکی از کارهایی که من معمولاً بعد از نوشتن طرح انجام می‌دهم این است که آن را برای افراد مختلفی که صلاحیت نظر دادن دارند تعریف می‌کنم. از برخورد افراد مختلف و عکس‌العمل آن‌ها یک حس کلی از کار دستم می‌آید که در طی بازنویسی‌های متعدد سعی می‌کنم آن را اصلاح کنم. در **لیلی با من است** هم همین اتفاق افتاد،من طرح را برای آدم‌های مختلف از جمله **ابراهیم حاتمی‌کیا** و **سید محمد بهشتی** و... تعریف کردم و آن‌ها هم خیلی کمک کردند. در طی این مراحل فیلم‌نامه حدود پنج بار بازنویسی شد. تا شکل اصلی‌اش را پیدا کرد.

مثلاً در فیلم **شیدا** یک روز آقای **حاتمی‌کیا** طرح یک خطی‌ای را به من پیشنهاد کرد و گفت که فیلم‌نامه‌اش را بنویسم. در آن طرح عنصری وجود داشت که من سعی کردم از آن عنصر در فیلم‌نامه‌ای که می‌نویسم استفاده کنم و فیلم‌نامه‌ای که در نهایت نوشته شد

هیچ ربطی به آن طرح نداشت به جز وجود همان عنصر که یک ترکش بود.

وقتی ابراهیم فیلم‌نامه را خواند گفت که این فیلم‌نامه هیچ ربطی به طرح من ندارد. ترکش را به من بده، فیلم‌نامه مال خودت. به این ترتیب فیلم‌نامه **شیدا** نوشته شد.

■ **برای این دو کار تحقیقات نکردید؟**

● این کار زیاد احتیاج به تحقیقات نداشت. چون خودم قبلاً به عنوان خبرنگار و فیلم‌بردار به جبهه رفته بودم، و هم با شکل کار آشنا بودم و هم با فضا و روابط حاکم بر جبهه. سر نخ ماجرا هم دستم بود و می‌دانستم می‌خواهم چه کنم.

شیدا هم چون به نوعی به جنگ مربوط می‌شد زیاد احتیاج به تحقیقات نداشتم. یک مقداری از کار هم مربوط به خودم می‌شد و در حقیقت حدیث نفس بود. اما به لحاظ پزشکی.احتیاج به یک سری تحقیقات داشت. من هم به چند بیمارستان سر زدم و با چند پزشک صحبت کردم و برای کارم راه حل پیدا کردم.

■ **به نظر شما آیا کسی که می‌خواهد در زمینهٔ سینمای دفاع مقدس کار کند باید حتماً جنگ را از نزدیک تجربه کرده باشد؟**

● سر این مسئله همیشه دعوا بوده. من فکر می‌کنم آن عده‌ای که تاکید دارند که فیلم‌نامه‌نویسان یا فیلم‌سازان سینمای جنگ باید حتماً جنگ را دیده باشند. دلیلشان این است که معتقدند کسی می‌تواند در مورد جنگ حرف بزند که در آن فضا قرار گرفته باشد. ولی آیا مگر همهٔ فضای جنگ در جبهه‌ها بوده؟

منظورم این است که قصهٔ فیلم جنگی حتماً نباید لب مرز اتفاق بیفتد. فیلم جنگی می‌تواند در مورد اتفاقاتی که در زمان جنگ در شهرها افتاده ساخته شود.فیلم جنگی می‌تواند به مسایل بعد از جنگ بپردازد. ماجرای فیلم جنگی می‌تواند در آلمان در کنار رود راین اتفاق بیفتد. لزوماً اجباری وجود ندارد که آدم حتماً داخل جنگ باشد. یک فیلم‌نامه‌نویس می‌تواند انعکاس جنگ را ببیند.

البته در شرایطی اگر کسی بخواهد در مورد درگیری‌ها و اتفاقات داخل خط مقدم فیلم‌نامه بنویسد یا فیلم بسازد.اما خودش تا به حال جبهه نرفته باشد کمی مشکل است. مثل شرایطی که در حال حاضر من دارم و می‌خواهم در مورد حج فیلم‌نامه بنویسم اما خودم تا به‌حال حج نرفته‌ام. علی‌رغم تمام پرس‌وجوها و مطالعاتی که کرده‌ام. ولی یک جای کارم می‌لنگد. این حرف از این جهت درست است. اما من فکر می‌کنم باز هم نباید با این فرض مانع کار آدم‌هایی باشیم که می‌خواهند در زمینه جنگ کار کنند و به جبهه نرفته‌اند. شاید باکمی دقت بتوان فیلم‌هایی را یافت که لزوماً سازندگانش در تاریخ و جغرافیای واقعه حضور نداشته‌اند و فیلم‌های خوبی هم بوده‌اند.

■ **شما به چه روشی تحقیق می‌کنید؟**

● فرض کنید طرحی در ذهن من است و در آن طرح قرار است شخصیتم از نقطهٔ A به نقطهٔ B برسد. یعنی من می‌خواهم که در طی اتفاقاتی شخصیتم به نقطهٔ B برسد. می‌روم تحقیق می‌کنم که چطور می‌شود به نقطهٔ B رسید؟ یعنی در مسیر تحقیقاتم سعی می‌کنم راه‌کارهایی را پیدا کنم که رسیدن به نقطهٔ B میسر شود.

مثلاً در فیلم شیدا من می‌خواستم یک ترکش در نقطه‌ای قرار بگیرد که اگر آن را برداری یا بگذاری اتفاق ویژه‌ای بیفتد.خوب من رفتم تحقیق کردم که چطور می‌شود چنین چیزی اتفاق بیفتد و این ترکش باید کدام نقطه قرار بگیرد.

تحقیق مرا به این شکل کمک می‌کند. نوعی دیگر از تحقیق

هست که مردی قصد می‌کند دربارهٔ مثلاً مجروحین ایرانی بستری در خارج از کشور فیلم‌نامه‌ای تهیه کند.به میان آن‌ها می‌رود و در حین تحقیق طرح قصه را فراهم می‌کند و بنیان قصه‌اش را پی می‌ریزد. گاهی چنین کرده‌ام و قطعاً این تنها نوع تحقیقات نیست شاید روش‌های دیگری هم باشد که من به کار نبرده‌ام.

■ الگوهای شخصیتی کارهایتان را چطور پیدا می‌کنید؟

● خود من معمولاً در برخورد با آدم‌های مختلف خصوصیات شخصیتی‌شان را یادداشت می‌کنم. بطور مثال من پیر زنی را می‌شناسم که اصلاً حرف نمی‌زند مگر مواقعی که بخواهد تعارف کند. این ریزه‌کاری‌ها را من یادداشت می‌کنم.

گاهی زمانی که طرح قصه‌ام ریخته شد و من به دنبال آدم‌هایش می‌گردم به سراغ این یادداشت‌ها می‌روم و نگاه می‌کنم که کدام یک از این شخصیت‌ها با قصه‌ام هماهنگ‌تر است. آن را داخل قصه‌ام قرار می‌دهم و بعد مطابق با شکل و ضروریات قصه‌ام آن‌ها را پرداخت می‌کنم. گاهی حتی پیش آمده که حاصل کار با شخصیت اولیه تفاوت زیادی داشته باشد، اما همین که این یادداشت‌ها هستهٔ اولیه را به من داده کمک بزرگی است.

■ پس اکثر شخصیت‌هایتان الگوی بیرونی دارند؟

● ببینید الگوی بیرونی به پرداخت شخصیت کمک می‌کند. مثلاً در **لیلی با من است** الگوی اصلی شخصیت صادق را از یکی از همکارانم که گرافیست بود گرفتم. زمانی که طرح قصه‌ام تکمیل شد فکر کردم که اگر صادق خصوصیات این همکارم را داشته باشد چه اتفاقی می‌افتد؟.

یعنی هستهٔ اصلی شخصیت صادق مشکینی الگوی بیرونی داشت. داشتن الگوی بیرونی به باورپذیر شدن شخصیت کمک شایانی می‌کند.

■ آقای مقصودی عده‌ای معتقدند که شخصیت‌های مرصهٔ دفاع مقدس به دلیل این که خوب مطلق هستند نمی‌توانند در درام ایجاد حرکت بکنند. نظر شما در این زمینه چیست؟

● علت این‌که می‌بینید فیلم های دفاع مقدس ما در این زمینه دچار ضعف هستند به این دلیل نیست. علت این است که ما خودمان فرض کردیم که همهٔ آدم‌هایی که در جبهه‌ها حضور دارند همگی آدم‌های کاملی هستند و تمام آدم‌های بد هم در جبهه مقابل حضور دارند. این فرض، فرض اشتباهی است. فرقی هم نمی‌کند فیلم جنگی باشد یا غیر جنگی.به نظر من ریشهٔ این تفکر در نظارت‌های اشتباه و سلیقه‌ای است که اعمال شده. به طور مثال در **لیلی با من است** صحنه‌ای وجود دارد که زن صادق وقتی خواب می‌بیند شوهرش شهید شده و از خواب می‌پرد شروع می‌کند به گریه کردن. من یادم می‌آید وقتی من این فیلم‌نامه را به یکی از این مراکز تصویب ارایه دادم آقایان گفتند که شما در قصه به جهت انعکاس واقعیت دچار اشتباه شده‌ای. دلیلش هم این است که اصلاً زن‌های ما این طوری نیستند. زن اگر بداند که شوهرش می‌خواهد شهید بشود از صمیم قلب خوشحال می‌شود و اصلاً این طور که شما نشان داده‌اید نیست.

خوب همین فرض‌های غلط است که دست و پای ما را بسته و نتیجه‌اش این است که بیننده با آن‌ها ارتباط برقرار نمی‌کند.

■ چه عواملی باعث می‌شود که شخصیت‌ها برای مخاطب جذاب شوند؟

● نو بودن و تازه بودن شخصیت یکی از عوامل مهم است. نو بودن یعنی این که رفتار شخصیت برای بیننده تازگی داشته باشد و وقتی تازگی دارد برایش جالب و جذاب می‌شود. جالب شدن به معنای دوست داشتن نیست. چون برای دوست داشتن باید رفتار شخصیت باب میل مخاطب باشد. چرا ما به **چارلی چاپلین** توجه می‌کنیم؟ برای این‌که در رفتارش یک نوآوری دارد. یک کارهایی می‌کند که دیگران نمی‌کنند. شخصیت‌های کمدی به دلیل این که رفتارهایشان با آدم‌های دیگر فرق می‌کند است که جذابیت ایجاد می‌کنند.

موارد دیگری هم وجود دارد که باعث جذابیت می‌شود. مثلاً از مواردی که خودم تجربه کردم این است که شخصیت‌ها از محیط زندگی‌شان جدا شوند و در شرایط دیگری قرار بگیرند. مثل شخصیت صادق در **لیلی با من است**. صادق علی رغم میلش در محیطی مثل جبهه قرار می‌گیرد که عملاً با آن محیط مشکل دارد. این جذابیت ایجاد می‌کند یا این که شخصیت‌ها یواش یواش خودشان را بروز بدهند و ما ببینیم که آن‌ها آن چیزی که نشان می‌دهند نیستند. مثل هم‌سفر صادق که همه فکر می‌کردند در جنگ مجروح شده،اما در آخر فهمیدیم که فلج مادرزادی است و اصولاً خودش هم از جبهه می‌ترسد. این‌ها می‌تواند جذابیت ایجاد کند.

■ آیا شما برای خلق فضاهای طنز در لیلی با من است از روش و سبک خاصی در سینمای کمدی استفاده کردید؟

● ببینید من یک قاعده‌ای را فرض گرفتم و آن هم این که آدمی دوست ندارد به جبهه برود ولی نیرویی او را به جبهه می‌برد. یعنی دو قطب که می‌خواهند یک‌دیگر را دفع کنند مرتب به هم نزدیک می‌شوند. خوب خود این کشمکش ایجاد می‌کند. این روح اصلی ماجراست. من فکر می‌کنم خود همین قضیه می‌تواند جذابیت ایجاد بکند و شاید همین باعث شده که کار کمدی شود.

یک بخش دیگری از کار کمدی و طنز هم به روحیهٔ نویسنده برمی‌گردد. شایدمن اساساً وقایع را این طوری می‌بینم. واقعیتش بخشی از آن غیر ارادی است. من خیلی برای این که کار کمدی باشد اصول نداشتم.

■ شما برای بناکردن فیلم‌نامه چه روشی دارید؟

● من قبل از این که بخواهم بنویسم مدت‌ها در مورد کار فکر می‌کنم. یک مقدار فیش‌برداری می‌کنم. آدم‌هایم را یادداشت می‌کنم. یک سری وقایع که می‌بینم به درد سوژه‌ام می‌خورد را یادداشت می‌کنم. بعد سعی می‌کنم طرح داستان را طوری یادداشت کنم که ابتدا و انتها داشته باشد. مرحلهٔ بعدی مرحلهٔ صحنه‌بندی است. صحنه را از بالا به پائین می‌نویسم. این جا ایرادات کار مشخص می‌شود وقتی که ایرادها را اصلاح کردم شروع می‌کنم به کامل کردن صحنه‌ها و نوشتن فیلم‌نامهٔ نهایی.

شیدا

البته این تجربه را هم داشته‌ام که هر صحنه را تبدیل کردم به یک کارت و یا این که بدون صحنه‌بندی کاری را شروع کردم و یک فیلم‌نامه‌ای را از اول تا آخر نوشتم. اما معمولاً روشم همان است که عرض کردم.

وقتی فیلم‌نامه کامل شد بر می‌گردم و از اول می‌خوانم. مثلاً می‌بینم که یک سری صحنه‌ها زیادی است و می‌شود آن‌ها را کنار گذاشت. یا یک‌جا باید چند صحنه اضافه کنم. وقتی این اصلاحیه‌ها انجام شد سراغ دیالوگ‌ها می‌روم و سعی می‌کنم آن را به شکل مطلوبی برسانم.

■ **شما چه روشی برای نوشتن دیالوگ دارید؟**

● در دیالوگ‌نویسی یک اصل کلی را رعایت می‌کنم و آن هم این که آدم‌ها بر اساس نوع شخصیت، تحصیلات و پایگاه اجتماعی که دارند صحبت می‌کنند. یعنی تمام این عوامل در چگونه حرف زدن شخصیت تاثیر دارد.

من معمولاً همان طور که شخصیت‌ها را یادداشت می‌کنم، اگر به دیالوگ خوبی برخورد بکنم آن را هم یادداشت می‌کنم و در موقعیت‌های مختلف سعی می‌کنم که از این دیالوگ‌ها استفاده کنم. ولی خوب همیشه که نمی‌شود از دیالوگ‌های یادداشت شده استفاده کرد. شخصیت‌ها باید خودشان حرف بزنند و این هم همین طور که گفتم بستگی دارد به پایگاه اجتماعی افراد و این که اصلاً در چه شرایطی هستند.

ممکن است شخصیتی آدم آرامی باشد اما در شرایط خاصی از قصه قرار گرفته که باید عصبانی شود. حالا این آدم دیالوگ‌هایش را چطور می‌گوید؟ یا مثلاً یک آدم مودب و موقر برای اولین بار می‌خواهد حرف رکیک بزند. این چه طور می‌خواهد این حرف‌ها را بزند؟ یا بر عکس یک آدم لمپن و بی‌ادب در موقعیتی مثل یک میهمانی قرار بگیرد که باید مودبانه صحبت بکند. به نظر من پایگاه اجتماعی افراد و شرایط قصه از مواردی است که تاثیر به سزائی در نوع دیالوگ دارد.

■ **شما به عنوان یک فیلم‌نامه‌نویس با تنبلی در نوشتن برخورد کرده‌اید یا نه؟**

● به نظر من این مسئله خیلی شخصی است. خود من زمانی بود که به غیر از نویسندگی شغل دیگری داشتم. در حقیقت نویسندگی یک جور دل مشغولی و شغل دوم به حساب می‌آمد. در آن زمان من کم و بیش می‌نوشتم و بعد مرتب برای نوشتن به خودم فشار می‌آوردم. اما از یک زمانی به بعد دیگر قرار شد که من از این طریق امرار معاش هم بکنم. آن‌جا دیگر تنبلی معنا نداشت و من مجبور بودم که برای حل مشکلات اقتصادی مرتب بنویسم.

یک موقعی هم هست که کاری به اصطلاح دلی است. یعنی من نویسنده خودم این کار را دوست دارم. این جا دیگر مسایل اقتصادی مطرح نیست. چون وقتی این علاقه وجود دارد نویسنده دوست دارد که مرتب روی آن کار کند.

■ **به نظر شما یک فیلم‌نامه‌نویس خوب باید چه خصوصیاتی داشته باشد؟**

● به نظر من باید سینما را خوب بشناسد. یعنی به ابزار بیانی سینما مسلط باشد. برای به دست آوردن این توانایی هم باید مطالعه کند. من منظورم مطالعهٔ فیلم است. که آن هم روش دارد. بسیاری از دوستان ما که می‌خواهند در این عرصه کار کنند، فکر می‌کنند هر چه بیش‌تر فیلم ببینند، اطلاعاتشان بیش‌تر می‌شود. در صورتی که باید فیلم را خوب دید. حتی چندین بار.

■ **خوب دیدن چطوری است؟**

● شاید باورتان نشود ولی خود من **ریش قرمز** را حدود دوازده بار دیدم یا چند بار **سریر خون** کوروساوا را دیدم. حتی پلان‌هایش را یادداشت کرده بودم. یعنی الان می‌توانم بگویم که بلندترین پلانش کدام پلان است. البته من منظورم این نیست که بنشینند **وفیلم** را یادداشت کنند. منظورم دقیق نگاه کردن است. چون شما دفعه اول که فیلمی را می‌بینی محو تاثیرات فیلم می‌شوی. اما دفعهٔ دوم به بعد یا دفعهٔ سوم به بعد که این طور نیست. حالا به این فکر می‌کنید که این فیلم برای این که این تأثیر را بگذارد چه کار کرده؟ به این می‌اندیشید که مثلاً چرا من به این بخش از فیلم می‌خندم؟ چرا این اتفاق افتاده؟ چرا **چارلی چاپلین** برایم خنده داراست؟ این‌جاست که شما با بارها دیدن و دقیق دیدن یک فیلم خوب می‌توانی به این اصول پی ببری. این هم نوعی از مطالعه است.

به غیر از این فیلم‌نامه‌نویس باید کتاب خوب بخواند. خصوصاً

● در دیالوگ‌نویسی یک اصل کلی را رعایت می‌کنم و آن هم این که آدم‌ها بر اساس نوع شخصیت، تحصیلات و پایگاه اجتماعی که دارند صحبت می‌کنند. یعنی تمام این عوامل در چگونه حرف زدن شخصیت تاثیر دارد.

● به غیر از این به نظر من یکی از مشکلات فیلم‌نامه‌نویسی ما این است که اساساً همهٔ فیلم‌نامه‌نویسان از جمله خود من زیاد سعی نمی‌کنیم که در مطالعه کردن به خودمان فشار بیاوریم. زیاد اهل کتاب و کتاب خواندن نیستیم.

● در عالم فیلم‌نامه‌نویسی به خصوص در کشور ما انسان ممکن است که بارها و بارها زمین بخورد. بارها ممکن است با تنگ نظری فیلم‌نامه‌اش را رد کنند این است که پشت‌کار یک اصل بسیار مهم برای فیلم‌نامه‌نویس شدن است.

● قصهٔ فیلم جنگی حتماً نباید لب مرز و داخل جبهه اتفاق بیفتد. فیلم جنگی می‌تواند در مورد اتفاقاتی که در زمان جنگ در شهرها افتاده ساخته شود. ماجرای فیلم جنگی می‌تواند در آلمان در کنار رود راین اتفاق بیفتد. لزوماً اجباری وجودندارد که آدم حتماً داخل جنگ باشد. یک فیلم‌نامه‌نویس می‌تواند انعکاس جنگ را ببیند.

کتاب‌های مفیدی که در زمینهٔ شیوه‌های فیلم‌نامه‌نویسی وجود دارد. هنوز هم بعد از گذشت هجده سال «فن‌سناریونویسی» یوجین ویل جزو کتاب‌هایی است که من بارها وبارها به آن رجوع می‌کنم و هنوز هم مرتب می‌خوانمش. هر بار که این کتاب را می‌خوانم نکتهٔ جدیدی یاد می‌گیرم.

ضمناً کسی که می‌خواهد فیلم‌نامه‌نویس بشود باید علاوه بر استعداد پشت‌کار هم داشته باشد (به عبارت دیگر پوست کلفت باشد). در عالم فیلم‌نامه‌نویسی به خصوص در کشور ما انسان ممکن است که بارها و بارها زمین بخورد. بارها ممکن است با تنگ نظری فیلم‌نامه‌اش را رد کنند این است که پشت‌کار یک اصل بسیار مهم برای فیلم‌نامه‌نویس شدن است.

■ آقای مقصودی شما چه توصیه‌ای دارید برای جوانان علاقه‌مند به فیلم‌نامه‌نویسی؟

● اول این که ببینند اهل این کار هستند یا نه. نوشته‌هایشان را بدهند آدم‌های صاحب صلاحیت بخوانند و نظر بدهند و بفهمند که استعداد این کار را دارند یا نه؟

بعد این که آگاهانه مسیر را انتخاب کنند. نسبت به سختی‌ها و مشقت‌های این کار شناخت پیدا کنند.

به غیر از این به نظر من یکی از مشکلات فیلم‌نامه‌نویسی ما این است که اساساً همهٔ فیلم‌نامه‌نویسان از جمله خود من زیاد سعی نمی‌کنیم که در مطالعه کردن به خودمان فشار بیاوریم. زیاد اهل کتاب و کتاب خواندن نیستیم. کسی که می‌خواهد فیلم‌نامه‌نویسی کند باید کتاب زیاد بخواند. چون به هر حال می‌خواهد در عرصه‌های مختلف کار کند. باید دیدگاه وسیع‌تر و نگاه عمیق‌تری داشته باشد. فیلم هم همان طور که عرض کردم ببیند. فیلم زیاد نبیند. فیلم خوب را زیاد ببیند.در ضمن سعی کنند بین خودشان جلسات خواندن فیلم‌نامه و قصه بگذارند. سعی کنند که قصه‌های مختلف را تحلیل کنند و در موردش مرتب بحث کنند.

■ و اگر حرف دیگری مانده...

● ببینید من فکر می‌کنم علی‌رغم این که ما می‌گوئیم فیلم‌نامه‌نویسی در این کشور ضعیف است ولی یا باورمان نشده یا ادایش را در می‌آوریم و یا این که...

فیلمنامه‌نویس می‌گوید که ما ضعف فیلم‌نامه‌نویسی داریم. خوب تو که می‌دانی ما در این زمینه ضعف داریم چرا در جهت رفع این مشکل هیچ تلاشی نمی‌کنی؟ حالا این حرف را کارگردان هم می‌زند،تهیه کننده هم می‌زند. مسئولین هم می‌زنند. اما باز هم هیچ اتفاقی نمی‌افتد.

اگر قرار است که ما ضعف‌های فیلم‌نامه‌نویسی‌مان را جبران بکنیم باید توجه خاصی هم به فیلم‌نامه‌نویسانمان بکنیم ما فیلم‌نامه‌نویسان خوبی داریم که فیلم‌نامه‌های خوبی می‌نویسند اما کسی به آن‌ها توجه نمی‌کند و خیلی زود فراموش می‌شوند. حتی حاضر نیستند بر سر در سینما کنار اسامی دیگر نامش را بیاورند. ارزان‌ترین بخش سینما نسبت به جای‌گاهی که دارد بخش فیلم‌نامه است. یعنی اولین جایی که تهیه کننده صرفه جویی را اعمال می‌کند در بخش فیلم‌نامه است. این است که به نظر من هنوز خودمان باورمان نشده که در این زمینه ضعیف هستیم.

یک بخش دیگرش هم بر می‌گردد به خود فیلم‌نامه‌نویسان. کلیت فیلم‌نامه‌نویسان ما نتوانستند جای‌گاهی را پیدا کنند که از حقوقشان دفاع کنند. شاید هم اصلاً بلد نیستند این کار را بکنند.نمی‌دانم.■