سینمای اقتباسی*

۱۳۷۷-۱۳۵۷

دکتر محمدباقر قهرمانی**

نغمه ثمینی***

چکیده:

اقتباس هنر مهم و تثبیت شده‌ای در فیلمسازی است. بزودی پس از تحول تکنیک ضبط و پخش تصاویر متحرک، داستانگویی جزو لاینفک این پدیده جدید گردید و مجموعه تجارب ادبی ـ انسانی، منبع اصلی الهام و اقتباس برای نویسندگان فیلم شد.

نگارش فیلمنامه‌های منطبق بر مطالبی که قبلاً چاپ شده است به عنوان یک بخش رسمی توسط آکادمی هنرها و علوم شناخته شده و جایزه دریافت می‌کند و اکثر فیلمهای سال که جایزهٔ اسکار دریافت کرده‌اند اقتباسی هستند. تاریخ سینما شاهد حتی اقتباسهای متعدد از یک منبع بوده است. بعضی از داستانها و نمایشنامه‌ها از سوی دیگر آثار بعضی از نویسندگان مناسبت بیشتری برای تبدیل شدن به فیلم یافته‌اند.

فیلمسازی و ادبیات چنان تأثیرات متقابل گذاشته‌اند که اصالت هرکدام تحت‌الشعاع قرار گرفته است. این مقاله علاوه بر توضیحاتی که در مورد تأثیرات فیلم و ادبیات ارائه می‌دهد، مروری بر محدودهٔ اقتباسی در فیلم قبل از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران دارد و بالاخص به مقوله اقتباس در فیلمهای پس از انقلاب می‌پردازد. اطلاعات مربوط به اقتباس و فیلمها کلاسه‌بندی شده و تحلیل شده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلید واژه:

سینما ـ ادبیات ـ اقتباس ـ فیلمنامه ـ فیلمسازی ـ فیلم.

---

*. این مقاله براساس یافته‌های طرح پژوهشی مصوب دانشگاه تهران نوشته شده است.

**. استادیار گروه آموزشی هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران.

***. کارشناس ارشد سینما، دانشکده هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران.

مقدمات: تعاریف و راه‌ها

«از همان آغاز پیدایش سینماتوگراف، ضرورت بیان داستان سینماگران را به سوی هنری می‌کشاند که در طول سده‌های بسیار شگردهای متفاوت قصه‌گویی را آزموده بودند ... اهمیت سویهٔ روایی و قصه‌گویی بیان ادبی در هنر نوپای سینما به هیچ‌وجه به رمان و داستان کوتاه خلاصه نمی‌شود. حتی می‌توان گفت که اشکال سادهٔ بیان ادبی تأثیر بیشتری بر سینما گذاشتند...»(۱)

... در آغاز کلمه بود، بعد سینما پدید آمد! سینما، هنری که با حرکات و تصویر قرین بود و می‌توانست در همایشی جمع به وقوع بپیوندد، در آنِ واحد تماشاگران مختلف را در تکانه‌های حسی و عاطفی، شریک کند. این هنر تازه آمدهٔ قرن بیستم، قدرت‌های بیانی منحصر به فردی داشت که در هیچ ابزار و رسانهٔ دیگری یافت نمی‌شد؛ برخی از این توان‌های بالقوهٔ بیانی و روایی عبارت بودند از تدوین و پیوستن نماها به یکدیگر، تمرکز نگاه بر بخشی از واقعه با نماهای دور و نزدیک، تلقین حس سیال فضا با حرکات مختلف دوربین و ... با این وجود و با تمام این قدرت‌ها، سینما خیلی زود خود را در پیوند با ادبیات یافت؛ شاید از همان هنگام که گریفیث، پدر سینما، اوج خلاقیتش را در میان رمان‌های ویکتوریایی و آثار دیکنز تجربه کرد؛ یا از آن دوران که نخستین نظریه‌پردازهای سینما، در پیوند تنگاتنگ با نقد ادبی، سینما را شیوه‌ای روایی دانستند که با ادبیات دستور زبان مشابهی داشت. در کنار این موارد و در یک بررسی تاریخی و نیز در نگاهی مخاطب شناسانه، گویی سینما می‌خواست از جهت قصه‌گویی و روایت جای رمان قرن نوزدهم را بگیرد و به سرگرمی غالب مردم بدل شود و از این جهت ناچار بود که برخی ویژگی‌های ادبیات را به عاریه بگیرد؛ مضافاً براین که ماهیت سینما با تداوم زمانی و محدودیتش میان یک آغاز و پایان مشخص، خواه ناخواه کیفیتی روایی به آن می‌بخشد، تا آن‌جا که جدا از فیلم‌های داستانی برخی نظریه‌پردازان فنی آثار مستند و گزارش‌گونه را نیز به روایت وابسته می‌دانستند: «تمام فیلم‌ها روایی هستند، فیلم‌های مستند گریزی از طرح، شخصیت‌پردازی، گره‌ها، گره‌گشایی‌ها، راه‌حل‌ها و ... ندارند.»(۲)

به این ترتیب، سینما و ادبیات، به سبب روایی بودن با هم پیوند برقرار کردند: سینما از سابقهٔ تاریخی، محبوبیت مردمی و تکنیک‌های بیانی ادبیات بهره برد و ادبیات از نوآوری‌های روایی سینما؛ چنان که از عصر ارسطو، تراژدی با کار تصویرگران و نگارگری مقایسه می‌شود.(۳) و حتی برخی از نویسندگان معاصر نیز، بهترین شاخصهٔ یک نوشتهٔ خوب را بصری بودن می‌خوانند.(۴) با این توضیحات می‌توان دریافت که تنها راه ارتباط سینما و ادبیات اقتباس نیست. برای بسیاری از مردم، عبارت «پیوند سینما و ادبیات» صرفاً برداشت‌های سینمایی از آثار ادبی را به ذهن متبلور می‌کند و آثاری همچون **آرزوهای بزرگ** (دیوید لین ـ ۱۹۴۶)، **برباد رفته** (ویکتور فلمینگ ـ ۱۹۳۹)، **موبی‌دیک** (جان هیوستن ـ ۱۹۵۶) و ... را به یاد می‌آورد. حال آن که مسأله از این پیچیده‌تر است، شماری از مشهورترین نظریه‌پردازان سینما، در نظریه‌های خود به گونه‌های مختلف ارتباط سینما و ادبیات اشاره کرده‌اند؛ از واچل لیدزی Vachel Lidsay (۱۸۹۷ ـ ۱۹۳۱) شاعر و منتقد آمریکایی گرفته تا آیزنشتاین Eisenstein (۱۸۹۸ ـ ۱۹۴۸) فیلمساز و نظریه‌پرداز روس، و پس آخر کریستین متز Christain Metz (۱۹۱۷ـ) منتقد و نشانه‌شناس معاصر.(۵)

نگارش فیلمنامه‌های منطبق بر مطالبی که قبلاً چاپ شده‌اند به عنوان یک بخش رسمی توسط آکادمی هنرها و علوم شناخته شده و جایزه دریافت می‌کند و اکثر فیلمهایی که جایزه بهترین فیلم سال را دریافت کرده‌اند، اقتباسی می‌باشند.(۶)

در این مقاله، البته قصد بررسی کامل این نظریه‌ها نیست؛ هدف تنها رسیدن به دورنمایی کلّی می‌نماید که از خلال آن بتوان جایگاه و توازن واقعی اقتباس سینمایی را کشف کرد. از این جهت می‌توانیم به صورت دسته‌بندی شده، مجموعه راه‌هایی را که سینما را به ادبیات متّصل می‌کنند با توصیفی کوتاه طرح کنیم تا با روشن شدن این کلیات، گامی محکم‌تر سوی جزئیات بحث برداریم:

الف ـ نقد: تقارن نقد و اثر ادبی در طول تاریخ ادبیات چنان چشمگیر است که خواه ناخواه ناچاریم نقد را شاخه‌ای وابسته به ادبیات به‌شمار آوریم؛ نقد سینمایی نیز که از همان نخستین سال‌های پیدایی هنر هفتم با حضور و ظهور نظریه‌پردازانِ شناخته شده‌ای باب شد، ناگزیر به نقدِ ادبی وابسته بود و نخستین اصول و راه‌کارهایش را از این شاخهٔ ادبی ـ همچون نقد روانشناسانه، ساختاری، اسطوره‌ای، جامعه‌شناختی، پدیدار شناسانه، فمینستی و ... همگی ابتدا در ادبیات به وقوع پیوسته و سپس راه خود را به نقد سینمایی گشودند.

ب ـ مقایسه: سینما از همان بدو پیدایش، نظریه‌پردازان را تحریک کرد که آن را یک زبان بنامند و درپی کشف دستور زبانی خاص برایش باشند. فکر تلقی سینما به مثابهٔ نوعی زبان در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ مطرح شد، اما به دلیل پافشاری در یافتن معادل‌های سینمایی برای نشانه‌های ادبی همچون ویرگول و ... با شکست روبرو شد.(۶) با این همه مقایسهٔ سینما و ادبیات از جهت زبانی ادامه یافت و به نظریه‌های معاصر نیز کشیده شد، البته به شکلی جدیدتر و پیچیده‌تر. برای نمونه می‌توان به نظرات کریستین متز اشاره کرد که از رمزها سخن می‌گوید و مقایسهٔ مستقیم سینما و ادبیات را کاری عبث می‌خواند.(۷)

ج ـ فیلمنامه: فیلمنامه همچون مقولهٔ نقد، با کلام و واژه‌ها ساخته می‌شود که از این جهت خود به صورت بخشی از فرهنگ نوشتاری در می‌آید که با وجوه خلاقانه‌اش به ادبیات پیوند می‌خورد؛ علاوه براین برخی از عناصر فیلمنامه

رویه‌ای ادبی دارند؛ عناصری همچون مکالمه، زاویهٔ دید، ساختار روایی و ...

د ـ تأثیر سینما بر ادبیات: زمانی تولستوی ابراز کرد که سینما حمله‌ای مستقیم خواهد بود به شیوه‌های قدیمی نویسندگان، او در ادامه افزود: در این تعویض سریع صحنه‌ها و این معجون احساسات و تجربه‌ها خیلی نافذتر از آن **نئوسنگین** و کشداری است که ما نویسندگان به آن عادت کرده‌ایم.»[۸] ... پیشگویی تولستوی کاملاً به وقوع پیوست چنان‌که اکنون تأثیرهای سینما بر ادبیات را می‌توان به دو دستهٔ کلّ تقسیم کرد؛ نخست تأثیرات ساختاری و دیگر حضور محتوایی؛ تأثیرات ساختاری عبارتند از وام‌گیری برخی از تکنیک‌های سینمایی در ادبیات و حضور محتوایی، عبارت است از حضور عنصر سینما به عنوان عنصری مهم و اساسی در روند قصّه؛ برای مثال می‌توان به رمان **خداحافظ گاری کوپر**[۹] اشاره کرد که از این جهت منحصر به فرد است.

هـ ـ اقتباس: چنان که در ابتدا نیز گفته شد، اقتباس یکی از مهم‌ترین و شناخته شده‌ترین راه‌هایی است که ادبیات و سینما را پیوند می‌زند. در این مقاله نیز محور اصلی جست‌وجو، اقتباس است؛ پس در بخش آتی، به طور کامل به اقتباس، به معنا و کاربردهای آن می‌پردازیم.

حیطهٔ واژهٔ اقتباس، تنها به سینما و هنر محدود نمی‌شود و از این دایره فراتر می‌رود؛ در لغت‌نامهٔ دهخدا، اقتباس چنین تعریف شده است:

«اقتباس به معنای آتش گرفتن است. چراکه مصداقیست و از واژهٔ عربی قبس به معنای آتش پاره گرفته شده و نیز در معانی گرفتن روشنایی، علم آموختن از کسی، از کسی فایده و دانش گرفتن نیز آمده است.»[۱۰]

در دایرةالمعارف‌های خارجی نیز به عنوان معادل واژهٔ اقتباس از adaptation و بعد quotation و derivation استفاده شده است. در دایرةالمعارف ادبی وبستر، برای این واژه تعریفی ساده آمده: «اقتباس، بازگرداندن شکلی است به شکل دیگر؛ مخصوصاً بازسازی قطعه‌ای هنری به یک شکل و ساختار تازه، مانند رمانی که در قالب فیلمنامه بازنویسی شود.»[۱۱]

در دایرةالمعارف‌های عمومی واژهٔ adaptation تعریف دیگری دارد. برای مثال در دایرةالمعارف آمریکانا Americana، این واژه به صورت زیر تعریف شده است:

«آداپتاسیون گونه‌ای انتقال است در عملکرد، ساختار یا هر دو که تطبیق با محیطی تازه و ویژه را تضمین می‌کند؛ در برخی از اشکال زنده و ویژه را تضمین می‌کند؛ در برخی از اشکال، زنده و طبیعی، اقتباس به معنای سازگاری با فشارها و موقعیت ویژهٔ یک محیط مشخص است. این معنا در انسان‌ها به شدت متفاوت است؛ چرا که به نظر می‌رسد این جا ملزومات روانشناسانه و اجتماعی بر مسایل محیطی و طبیعی پیشی بگیرند ...»[۱۲]

از مجموعهٔ این تعاریف می‌توان چند مورد را به عنوان مشخصات adaptation بیرون کشید: ۱. گرفتن و اخذ کردن ۲. تبدیل از شکلی به شکل دیگر ۳. سازگاری و تطابق شکلی با محیط تازه. که هر سه این موارد عملاً در اقتباس سینما از منابع ادبی می‌گنجد؛ چنان که با توجه به تعاریف فوق می‌توان تعریفی تازه برای اقتباس ادبی در سینما وضع کرد: «برداشت از یک داستان، رمان، نمایشنامه و یا انواع دیگر ادبی و تبدیل آنها به یک فیلم سینمایی به گونه‌ای که عناصر ادبی منبع اصلی با رسانهٔ سینما سازگار شود و بتواند با ویژگی‌های خاص این هنر تطابق پیدا کند.»

البته این تعریف در یک نقطه دچار ضعف است. اقتباس در سینما تنها به برداشت از ادبیات منحصر نمی‌شود و کلیهٔ موارد زیر را نیز دربر می‌گیرد؛ ۱. عکاسی ۲. تئاتر ۳. نقاشی و معماری ۴. موسیقی ۵. فیلم‌های تلویزیونی یا سینمایی. که البته برداشت از ادبیات، رایج‌ترین شکل اقتباس است، و در این مقاله نیز تنها اقتباس از ادبیات مدنظر است.

چگونگی برگرداندن یک اثر ادبی به فیلم، از موارد مهمی است که در حیطهٔ اقتباس مورد توجه قرار می‌گیرد؛ حتی تا آن جا که آندره بازن آن را به خلاقیت و قدرت آفرینش هنرمند نسبت می‌دهد.[۱۳] در واقع در این جا ما با تبدیل مختصات یک رسانه به رسانه‌ای دیگر طرف هستیم. کنت پورتونی، در این تبدیل چهار روند را ضروری می‌شمرد؛ این چهار روند عبارتند از:

۱. تغییر در توالی زمانی برای ایجاد هیجان و تعلیق.

۲. تغییر برای ایجاد تجربهٔ تصویری بیشتر.

۳. افزودن قصهٔ فرعی برای تطابق با درک و شعور تماشاگر.

یا

۴. فشردن ساختمان منبع ادبی.

که هریک از این موارد بنا به نوع منبع ادبی مورد اقتباس تغییر می‌کند؛ برای مثال در اقتباس از رمان‌های طولانی، ما نیازمند فشردن ساختمان اثر هستیم؛ حال آن که در اقتباس از داستان کوتاه، ناچاریم به اصل اثر چیزهایی اضافه کنیم. این جا فکر نکته‌ای در باب اقتباس لازم است؛ نظریهٔ قدیمی اقتباس، بر وفاداری صرف از اثر ادبی تکیه می‌ورزید، چنان که برخی از منتقدان ابتدایی، پس از دیدن فیلمی اقتباسی با شک و تردید سئوال می‌کردند که «آیا این واقعاً اثر نویسندهٔ محبوب ما بود؟» و بعد با موشکافی در تفاوت‌های فیلم و منبع ادبی، کلیه، تخطی فیلمنامه‌نویس از اصل اثر را به صورت فهرستی عظیم بیرون می‌کشیدند و به عنوان نقاط ضعف فیلم پیش چشم‌ها می‌گذاشتند؛ اما نظریه‌های جدید اقتباس سینمایی، به طور کلّی با اقتباس وفادارانه مخالفند؛ در نظریات جدید، فرآیند اقتباس به سه شاخهٔ کلّی تقسیم می‌شود:[۱۴]

الف ـ انتقال Transposition: که در آن یک قصّه بدون کم‌ترین تغییر آشکار یا دخالت فیلم‌ساز بر پرده می‌رود.

ب ـ تفسیر Commentary: که از خلال آن در داستان اصلی تغییراتی داده می‌شود.

ج ـ قیاس Analogy: که نمایانگر تخطّی آشکاری است از منبع اصلی و گویی به واسطهٔ آن فیلم‌ساز اثر هنری تازه‌ای خلق می‌کند.

این تقسیم‌بندی، پیش از هر چیز کار منتقد را سامان می‌دهد و او را از تکیهٔ کورکورانه به اقتباس وفادارانه می‌رهاند. طبیعی است که در هرگونه بررسی تشخیص گونه اقتباس یکی از وظایف محقق به‌شمار می‌رود.

حال با ذکر این خلاصه در باب تعریف، اشکال و انواع اقتباس می‌توانیم به سوی سینمای ایران روی گردانیم و به اقتباس ادبی در سینمای پس از انقلاب بپردازیم.

سابقهٔ اقتباس ادبی در سینمای ایران:

سینمای خوب در بدو تولّدش در کنار انواع گونه‌های هنری همچون موسیقی و تئاتر، دو شاخه و منبع مهم در اختیار داشت تا به واسطهٔ آنها نخستین گام‌هایش را به جلو بردارد.

اوّل ادبیات و دوم نقاشی. ادبیات، نیازهای روایی و محتوایی فیلم‌سازهای اولیه را تأمین می‌کرد و نقاشی پُر بار و غنی غرب، نیازهای بصری ایشان را پاسخ می‌گفت. و این در حالی بود که در اوایل قرن بیستم و در بدو پیدایش سینما در غرب، نقاشی انواع سبک‌ها و گونه‌ها را در کوله‌بار تجاربش ذخیره داشت. در ایران اما وضع به گونه‌ای دیگر بود. هرچند سابقهٔ کهن ادبیات، برای سینمای نوپا منبعی بی‌پایان تلقی می‌شد. اما شاخه نقاشی مخصوصاً در زمینه‌های واقع‌گرایانه رشد چندانی را نمی‌نمود. علت این امر را پیش از هر چیز در آموزه‌های دینی اسلام نسبت می‌دهند. چنان که در کتاب **تاریخ نقالی در ایران** از سه حدیث یاد شده است که در آنها از **کرامت** نقاشی واقع‌گرایانه سخن گفته شده:

«ان الملائکه لا یدخلون بیتاً فیه کلبٌ والتصاویر.»(۱۵)

فرشته داخل خانه‌ای که در آن سگ و تصویر است نمی‌شود.

«ان اشد الناس عذاباً عندالله یوم القیمهٔ المصورون.»(۱۶)

به تحقیق کسانی که عذاب ایشان از هر کس نزد خدا در روز قیامت سخت‌تر است، صورت‌کشان هستند.

«ان الذین یصنعون هذه الصُّور یعذبون یوم القیمة و یقال لهُم احیوا ما خلقتم.»(۱۷)

به تحقیق کسانی که این صورت‌ها را می‌کشند در روز قیامت عذاب می‌شوند و به آنها گفته می‌شود زنده کنید آن چه را که آفریده‌اید.»

البته برای این ممانعت دلایل بسیاری ذکر شده که تنها یکی از آنها پاک کردن خاطرهٔ بُت‌ها و تصویر الهه‌هایی است که پیش از اسلام پرسش می‌شده؛ عده‌ای نیز این مسأله را با حکمت اسلامی پیوند زده‌اند.

«احدیّت در عین حال که به غایت عینی و انضمانی است. به نظر انسان، تصوری انتزاعی می‌نماید ... فقدان [تصاویر الهی] در مسجد دارای هدف ایجابی تأیید تعالی پروردگار است. بدین معنی که ذات الهی قیاس با هیچ چیز نیست.»(۱۸)

باری! گشودن و تحلیل این دلایل در حیطهٔ عبث نمی‌گنجد. تنها همین نتیجه بس که با مجموعه این موارد، نقاشی ایران به اشکال انتزاعی روی آورد و نیز به تصویرگری کتاب‌های حکمی و علمی و داستانی؛ و این گونه در عین وابستگی به ادبیات، خطاطی و معماری، نقاشی هیچ‌گاه نتوانست استقلال واقعی خود را کسب کند مگر در عصر قاجار و با تقلید از سبک‌های غربی. این گونه در اواخر عهد قاجار، یعنی زمان پیدایی سینما، در حالی که ادبیات کهن در اوج بود و ادبیات مشروطه نیز آغازی پر جهش را می‌نمود، نقاشی به چهار شاخهٔ کلی تقسیم می‌شد: ۱. تصویر پادشاهان ۲. تصویر زنان حرم ۳. صحنه‌های مذهبی ۴. تصویرگری کتابها؛ که از این چهار مورد، دو مورد اول مختص اشراف بود و دو مورد دوم وابسته به ادبیات، اما مردمی و متعلق به طبقه پایین‌تر جامعه. شواهد چنین نشان می‌دهد که وابستگی تصویرسازی به ادبیات در ایران ریشه‌ای کهن داشته است؛ چیزی که بعدها در قالب هنر تصویری سینما تکرار شد. در یک نگاه کلی درمی‌یابیم که بیش از نیمی از فیلم‌های برتر جشنواره‌های داخلی در دوران پیش از انقلاب، فیلم‌هایی بودند که منبعی ادبی پشت سر داشتند. گویی سینمای ایران میان دو شاخه، ادبیات و نقاشی، ادبیات را با سابقه طولانی و تأثیر عمیقش بر مخاطب، به نقاشی ترجیح داد و با دیگر تصویر وابستهٔ ادبیات روایی شد.

نخستین فیلم‌های سینمای ایران برای یافتن داستان‌هایشان به سه منبع رجوع کردند: افسانه‌ها و ادبیات کهن، فیلم‌های خارجی و پاورقی‌های مجلات و روزنامه‌ها که دو شاخه از این سه، رو سوی ادبیات داشتند. همگامی سینما و ادبیات در نخستین سال‌های تولد سینما در ایران، یعنی تا حوالی دههٔ پنجاه، با وجود حجم زیاد، اما میوه و ثمر قابل توجهی از نظر کیفی نداشت. چرا که هنوز نه ادبیات جدید کاملاً قوام گرفته بود و نه سینماگران توانسته بودند سینما را به شکل هنری فارغ از توقع گیشه جدی بگیرند. در عوض در دههٔ چهل، به ناگاه حدود سی سال تجربه به نتیجه رسید، و پیش از سینما این ادبیات بود که توانست به دوره‌ای طلایی پا بگذارد و به عنوان نزدیک‌ترین رسانه با نبض جامعه‌ای رو به تحول همخوان شود. بیش از این موانع ممیزی کوشیده بود ادبیات پُر مغز و متعهد را در نطفه خفه کند، امّا غافل از این که برای ملتی که قرن‌ها تجربهٔ زندگی با شعر و حکایت و تمثیل را داشتند، مرگ ادبیات میّسر نبود؛ سپس در دههٔ چهل، همراه با یک آزادی نسبی و رشد فکری عامهٔ مردم، ادبیات نیز دچار جهشی چشمگیر شد و بسیاری از نویسندگان مطرح در این عصر ظهور کردند. پس از این چند سالی گذشت تا سینما توانست خود را با این جهش همراه کند و جریان روشنفکرانه را در درون خود جای دهد. البته در اوایل دههٔ جهل با تجربهٔ پراکنده می‌شد حدس زد که به زودی جریانی در کنار ادبیات و در قالب سینما به وقوع خواهد پیوست. آن تجربه‌های پراکنده

عبارت بودند از: **شب قوزی** (طرح غفاری ـ ۱۳۴۶) که برداشتی بود از یک داستان هـــزار و یک شب، و **سیاوش در تخت جمشید** (فـریدون رهـنما ـ ۱۳۴۶) کـه بـرداشـتی بـود آزاد از داسـتان سـیاوش فردوسی. سپس در سال ۱۳۴۷ با **شوهر آهوخانم** (داوود مـــلاقلی‌پور) جـــریان سینمای روشـنفکرانـه بـه طـور جـدی و مستمر پـا گـرفت؛ ایـن جـریان تـا پـایان همچون نمونه‌های ابـتدایـی بـه ادبـیات وابسته ماند، تا آن جا کـه گـویی ایـن بـه صورت قانون کلی درآمده که هر فیلمساز برای ورود به حـیطهٔ سـینمای مـتفاوت، می‌بایست اثری ادبـی و مشـهور را مـورد اقتباس قرار می‌داد. نگاه کنیم که چگونه داریوش مهرجویی با استفاده از داسـتان ساعدی و کارگردانی **گاو** شناخته شد؛ و یا ناصر تقوایی بـا **آرامش در حضور دیگران** که منبعی ادبی دارد به محافل سینمایی پا گذاشت. کارگردان‌های مطرح دیگـری همچون مسعود کیمیایی و امیر نادری نیز در میان تجربه‌های گوناگون خود جـایی هـم بـرای اقـتباس گشـودند. مسـعود کیمیایی در فـیلم‌های **داش آکل**، **غزل** و **سفرِ سنگ** منابع ادبی را مـورد اسـتفاده قرار داد و امیر نادری با **تنگسیر** ثابت کرد که وابستهٔ رمان‌های مطرح ایرانی است. با ایـن گـفته‌ها مـی‌توان بـه مـیزان دِیـنْ سینمای روشنفکرانه به ادبیات پـی‌بُرد. علت چنین دِینی نیز آشکار است. ادبیات به نسبت سـینما هـنری کـم هـزینه‌تر و شخصی‌تر محسوب می‌شود؛ از این جهت ادبیات داستانی ایران توانسـته بـود طـی سال‌ها و سال‌ها پس از انقلاب مشروطه؛ انواع راه‌هـا را بـیازمائید و در کـورهٔ زمـان آبدیده شود. در میانهٔ دههٔ چهل بـود کـه فیلمسازان دریافتند که ادبیات می‌توانـد میان‌بُری باشد بـرای رسـیدن بـه فـضای روشنفکرانهٔ یکی دو دههٔ پـیش از وقـوع انقلاب؛ و بدین‌سان، برخی از کارگردان‌های متفکّر ایرانی رو سوی رمان، نمایشنامه و داستان کردند و برخی از مـهم‌ترین آثـار سینمای ایران را پدید آوردند.

از روی جـداول مـرتبط بـا فـیلم‌های اقتباسی پیش از انقلاب مـی‌توان نـتایج مهمی در باب کمیّت فیلم‌های اقـتباسی در ایـن دوره بـه دست آوردنـد. در کـل فیلم‌های ساخته شده در سینمای ایران بـین سـال‌های ۱۳۰۸ الی ۱۳۵۸، حـدود ۱۰٪ اقتباسی بودند از آثار ادبی ایرانـی و غیرایرانی. البـته این درصد صرفاً به فیلم‌هایی مربوط است که در شناسنامه‌هایشان به منابع ادبی اشاره کرده‌اند مدارکی دال بر وجود منابع ادبی بدست آمـده است؛ وگـرنه بـا احـتساب فـیلم‌هایی کـه از آثـار ادبـی برداشت‌های فنّی کرده‌اند و یا صرفاً الهام گرفته‌اند، این درصد تا حد زیادی صعود خواهد کرد. باقی درصدها را که بـه انـواع گونه‌های ادبی اقتباس شده می‌پردازند، در جدول زیر قابل بررسی هستند.

نمایشنامه	رمان ایرانی خارجی	ادبیات کهن	داستان کوتاه	پاورقی	شعر
٪۳۰	٪۲۵	٪۱۸	٪۱۴	٪۱۳	٪۹

اقتباس ادبی در سینمای پس از انقلاب:

وقوع انقلاب در سینمای ایران، تنها به تحولی ساده و گذرا منجر نشد. بلکه ایـن تغییر و دگردیسی شمایلی عمیق و ریشه‌ای داشت؛ بعد از انقلاب بسیاری از معیارهای فـرهنگی، اخـلاقی، اجـتماعی و حـتّی خانوادگی تغییر یافت و معیارهای تازه‌ای درست بر ضد ارزش‌های قبلی قد راست کردند. این تغییرها تا آن‌جا بودند که حتی به تعویض قوانین و تدوین قانون اساسی تازه‌ای انجامید. برای مثال الزام حجاب و پوشش برای زنـان، مـمنوعیت نـمایش جلوه‌های اروتیک در گـونه‌های مـختلف هنر و مبارزه با نفوذ فرهنگ‌های غـربی، همه از مواردی بودند که انقلاب با خود به همراه آورد. از سوی دیگـر مـوج غـالب و پرفروش سینمای پیش از انقلاب که بدنهٔ اصلی آن سینما به‌شمار می‌رفت، با عنوانِ رایجِ «فیلمفارسی» شناخته می‌شد و کاملاً با فرهنگ رژیم پهلوی پیوسته بود و آن را تـرویج و تأیـید مـی‌کرد، در ضـدیّت بـا معیارهای انقلاب اسلامی قرار می‌گرفت. تـنها یک مـثال سـاده مـطلب را روشـن می‌کند؛ در حالی کـه قـوانـین جـمهوری اسلامی حجاب را برای کـلیهٔ زنـان لازم و ضروری اعـلام کـرد، زنـان فـیلمفارسیها نـه‌تنها از حـجاب و پـوشش بـه مـعنای اسلامی آن بهره‌ای نداشتند، بلکه غالباً با اهـدافـی اوریـتک در داسـتان ظـاهر مـی‌شدند و بـا خـود مـوجی از رقـص و آوازهای بی‌منطق و عشق‌های بـی‌پایه و اسـاس را بـه حـیطهٔ فـیلم مـی‌کشـدند؛ مجموعه عناصری که به عنوان نمادهای غیر اسلامی نمی‌توانسـتند در ایـن دورهٔ تازه جایی داشته باشند؛ به این ترتیب در نخستین سال‌های پس از انقلاب که تمام تلاش دولت بـر حـذف نشـانه‌های رژیـم سابق متمرکز بود، سینما خواه ناخواه به عنوان یکی از بارزترین این نشـانه‌ها، بـه نابودی محکوم شد. این میان خشک، و تر با هم سوخت. بـا سـینمای روشـنفکرانهٔ پـیش از انـقلاب کـه اصـلاً زادگـاهش از فیمفارسی‌ها جدا بود و گاه تا مرز مبارزه با رژیم پیش می‌رفت، نیز بـه عـلّت ضـعف اقتصادی و نـداشـتن پشـتوانـه‌ای قـوی، نتوانست کوران انقلاب را تاب بیاورد. و به راهش ادامـــه دهـد ... ایـن‌گونه، پس از انقلاب اسلامی، سینمای ایران از جـهت اقـتصادی نـیز بـا لحـاظ یـافتن فـضّه، بازیگران جدید و فیلمسازان تازه نفس، در نقطهٔ صفر قرار گرفت؛ در آستانه تـولدی دوباره! تا آن‌جاکه در سال ۱۳۵۸ به‌جز دو سه نمونه فیلم کم ارزش و غیرقابل نمایش چیزی ساخته نشد و در میان محصولات سـینمایی سـال ۱۳۵۹ نـیز بـه سـختی می‌شد فیلمی قابل اعتنا یافت. علّت این امر علاوه بر تحول کلی یـاد شـده و نگـاه منفی به سینما به عنوان یکی از مـظاهر رژیم پهلوی، به سبک فیلمسازی نیز باز مـی‌گشت. از سـوی دیگـر بـا نـابودی معیارهای قبلی هنوز معیارهای تـازه بـه طور جدّی و قطعی جایگزین نشده بود و سـینماگـران در آشـفتگی‌های فـرهنگی زمانه، نمی‌توانستند با ذهنیّتی مـنظم و آرام، فـــیلم‌هایشان را روی اصـــولی پذیرفتنی یا ایدئولوژی خاص بنا کنند.

باری! این شرایط را نمی‌توان به شرایط دوران اولیهٔ پیدایش سینما در ایران بی‌شباهت دانست؛ پیش‌تر اشاره شد که چگونه در آن دوران ادبیات به یاری سینما آمد تا با وام دادن قصّه و ساختار، آن را قوام بخشد و فیلم‌سازان و تماشاگران ناآشنا با این هنر جدید را از سرگردانی نجات دهد. اما در دوران بازایی سینمای ایران، پس از انقلاب اسلامی، ادبیات دیگر کمک کننده نبود؛ نخست به آن دلیل که حالا دیگر تماشاگران بعد از حدود پنج دهه زندگی با سینما، این رسانه (مدیوم) را خوب می‌شناختند و می‌توانستند با آن ارتباطی عمیق برقرار کنند و بنابراین دیگر نیازی نبود تا ادبیات شکاف میان مخاطب و تصاویر متحرک را پر کند. علت دیگر را باید در وضعیت ادبیات پس از انقلاب جست‌وجو کرد. ادبیات ایران در دوران ابتدایی پس از انقلاب وضعیتی بهتر از سینما نداشت و تحت همان فشارها و تحولاتی بود که از تحولات فرهنگی و اجتماعی برمی‌آمد؛ برخی از نویسندگان در دوران وقوع انقلاب کوچک کرده بودند و برخی دیگر هنوز نمی‌دانستند که آیا در این دوران تازه جایی خواهند داشت یا نه. به این ترتیب سال‌های میانی ۱۳۵۷ الی ۱۳۶۰، هرچند به عنوان سال‌های رونق کتاب و کتابخوانی در تاریخ ادبیات ایران ثبت شده است، اما عملاً فاقد هرگونه اثر تازه و قابل بحثی در حیطهٔ رمان و قصه و نمایشنامه ایرانی است. چنان که به گفتهٔ یکی از تاریخ‌نگاران ادبیات، اغلب آثار و پدید آمده در نخستین سال‌های پس از انقلاب توان تأثیرگذاری بر نگاه و حساسیت خوانندگان را نداشت؛ زیرا نویسندگان همچنان از دیدی هماهنگ با دیدگذشته به زمانه‌ای می‌نگریستند که روابط و مناسباتی با آهنگی پرشتاب تغییر می‌یافت و ارزش‌هایش در حال دگرگونی بود[۱۹] ... در سال‌های بعدی نیز وقتی کم‌کم وضعیت ثبات یافت و نویسندگان جدید به میدان آمدند و نویسندگان قدیمی آثار تازه‌ای خلق کردند، باز هم سینمای ایران نتوانست از ادبیات چون گذشته بهره گیرد؛ بنظر می‌رسد که دیگر جریان اقتباس مُرده بود و سینماگران ایرانی راه‌های دیگری برای طرح مسایلشان یافته بودند و دیگر آن که برخی از نویسندگان مورد تأیید نبودند و اجازهٔ ساخت فیلم از سوی آثارشان صادر نمی‌شد. این میان البته باید به جنبش نهضت ترجمه نیز اشاره کرد. جنبشی که جای خلق آثار ایرانی را گرفت؛ به ترجمه بسیاری از آثار مطرح جهان منجر شد، و نیز توانست بر روی سینمای تازه متولد شدهٔ ایران تأثیر بگذارد؛ چنان که طبق آمار تقریباً سی درصد از فیلم‌های اقتباسی پس از انقلاب دارای منابع ادبی غیر ایرانی هستند. شاید دلایل ناشناختهٔ دیگری هم وجود داشته است.

به نقطهٔ ابتدایی باز گردیم؛ به رابطهٔ سینما و ادبیات در نخستین سال‌های پس از ۱۳۵۸ الی ۱۳۶۰ فیلمی درخشان با برداشت از ادبیات ساخته نشد. پس از گذر از نخستین فیلم‌های ساخته شده در دوران پس از انقلاب که حال و هوایی سیاسی داشتند و غالباً به داستان تکراری ظالم و مظلومی می‌پرداختند؛ نخستین موج پدید آمده در سینمای ایران به فیلم‌های متوسطی وابسته بود که شکلی ملودراماتیک داشت و هدفش جذب عامهٔ مردم بود. در میان این آثار می‌توان فیلم‌هایی یافت که برداشتی مستقیم یا غیرمستقیم از ادبیات بودند. برای مثال می‌توان به فیلم‌های **میهمانی خصوصی** (حسن هدایت ـ ۱۳۶۵)، **فصل خون** (۱۳۶۰)، **خط پایان** (محمدعلی طالبی ـ ۱۳۶۴) و ... اشاره کرد. نکته این جاست که منابع ادبی هیچ یک از این فیلم‌ها، داستان‌های مطرح و مهمی نبودند و از نظر نقد ادبی جلوه‌ای نداشتند؛ و بنابراین نمی‌توانستند از نظر اقتصادی یا هنری کمک مهمی به ارتقاء سطح فیلم بکنند.

به جز این موج، سینمای روشنفکرانهٔ ایران نیز توانست بار دیگر در اوایل دههٔ شصت هجری شمسی با فروکش کردن ناآرامی‌های اوّل انقلاب به شکل تازه زندگی‌اش را آغاز کند و جرقه‌هایی زند. منظور از فیلم‌های روشنفکرانه، آثاری است که فراتر از امواج معمول ملودراماتیک یا اکشن دوران حرکت می‌کردند و مخاطبان فرهیخته‌تری را مد نظر داشتند. این جریان تازه، هرچند وابستگی عمیقی با ادبیات نداشت، اما به طور پراکنده می‌شد در آن آثاری یافت که با ترکیب سینما و ادبیات، به سنتز درخشانی دست یافته بودند. در سال ۱۳۶۲ فیلم **نقطهٔ ضعف** به عنوان یکی از فیلم‌های روشنفکرانهٔ پس از انقلاب توسط فیلم‌سازی جوان و آماتور به نام محمدرضا اعلامی از روی قصه‌ای غربی نوشتهٔ آنتونیوس ساماراکیس از جهت ساخت و فرم (Form) غنا بخشد: **نقطهٔ ضعف** که داستانی سیاسی داشت، در زمان خود خیلی موفق قلمداد شد؛ بیش‌ترین نقطه نظرهای مثبت بر روی توانایی فیلم‌ساز در برگردان تکنیک تغییر زوایای دید به شکلی سینمایی بود.

در کنار فیلم‌سازان تازه‌کاری چون اعلامی، برخی کارگردان‌های وابسته به سینمای روشنفکری پیش از انقلاب نیز توانستند پس از فروکش کردن التهاب‌ها، بار دیگر کارشان را آغاز کنند؛ مهم‌ترین این افراد کسی نبود مگر داریوش مهرجویی، سازنده فیلم‌هایی همچون **گاو** (۱۳۴۸)، **آقای هالو** (۱۳۴۹) و **پستچی** (۱۳۵۱) که همگی با نگاهی به یک اثر ادبی ـ قصّه یا نمایشنامه ـ ساخته شده و به عنوان آثاری برتر و مطرح در تاریخ سینمای پیش از انقلاب ثبت شده بودند؛ از این جهت مهرجویی یکی از پیش‌قراولان فن اقتباس برای سینما در ایران به شمار می‌رفت (و می‌رود). او در سال ۱۳۵۹ نخستین فیلمش را (پس از انقلاب) براساس قصّه‌ای کوتاه نوشتهٔ فریدون دوستدار کارگردانی کرد. دوستدار یکی از نویسندگان متوسط دههٔ پنجاه بود که آثارش رنگ و بویی سیاسی داشتند، از این جهت فیلم مهرجویی نیز همان حال و هوای سیاسی را حفظ کرد؛ فیلم که **مدرسه‌ای که می‌رفتیم** نام داشت، در مورد شاگردان مدرسه‌ای بود که از ظلم و زورگویی ناظم به تنگ آمده بودند و می‌کوشیدند تا با هم علیه او قیام کنند؛

داستانی که می‌خواست به طور مستقیم بر ظلم رژیم پهلوی و دشواری‌های انقلاب دلالت کند. این فیلم نتوانست جای چندانی میان منتقدان باز کند و از جهت اقتباسی موفق مطرح شود؛ شاید چون پیش از هر چیز داستان اصلی فاقد قابلیت‌های سینمایی بود و به همین جهت مهرجویی پس از یکی دو تجربهٔ متوسط دیگر، در آثار بعدی‌اش کوشید منابع ادبی ارزشمندتر و دقیق‌تری را مورد بهره‌برداری قرار دهد. او در سال ۱۳۶۷، از روی داستانی نوشتهٔ «سال بلو»، نویسندهٔ آمریکایی، فیلم **هامون** را ساخت؛ فیلمی روانشناسانه در باب مردی که به جنون انسان وامانده و تک افتادهٔ قرن بیستم دچار شده بود؛ فیلم با ساختاری کاملاً غیرمتعارف با لایه‌های مختلف زمانی و فلاش بک‌های تودرتو توانست به عنوان اثری مطرح نامش را ثبت کند؛ در واقع دشواری داستان بلو در برگرداندن به سینما، توازی لایه‌های زمانیِ مختلف بود، چیزی شبیه تکنیک جریان سیال ذهن، و البته اقتباس مهرجویی بیش‌تر در دستهٔ قیاس می‌گنجید تا انتقال ساده؛ و همین جنبه‌های خلاق اثر را پُربارتر می‌نمود. سپس در سال ۱۳۷۱ همین کارگردان فیلم **سارا** را براساس نمایشنامهٔ **خانهٔ عروسک** اثر هنریک ایبسن نویسندهٔ نروژی بنا کرد. نمایشنامه‌ای که به نظر می‌رسید بیش از تمام آثار ایبسن و حتی بیش از بسیاری از نمایشنامه‌های خارجی می‌توانست با تماشاگران ایرانی که همچنان دغدغهٔ موقعیت زن را داشتند ارتباط برقرار کند؛ داستان بر محور زنی می‌چرخید که ناگاه به وضعیت خود، آگاهی می‌یافت و تصمیم می‌گرفت برای جبران سال‌ها اسارت در چنگال شوهری خودخواه، خانه را ترک گوید. تغییراتِ داستانی که مهرجویی بر نمایشنامه اعمال کرد، بسیار جزئی بود؛ او حتی شخصیت‌های اصلی را نیز تغییر نداد و تنها کوشید به آن‌ها حال و هوایی ایرانی بخشد؛ نتیجه فیلمی بود خانوادگی که برخی از منتقدان از آن به عنوان نسخهٔ ناقص خانهٔ عروسک یاد کردند و برخی دیگر آن را ستودند. بارزترین تغییرات مهرجویی در ساختار نمایشنامه، تصویر کردن خاطراتی بود که در متن اصلی به صورت کلام رد و بدل و منتقل می‌شد؛ تمام تصویر ابتدایی فیلم مبنی بر بیماری حسام، سرگشتگی سارا، همه و همه از مواردی بودند که به متن افزوده شده بودند. به این ترتیب این اقتباس، بنا به تقسیم‌بندی پیشین بیشتر در دستهٔ «Commentry» می‌گنجید. در **پری** نیز مهرجویی دو قصّه از دیوید جروم سالنجر، نویسندهٔ امریکایی را به هم آمیخت تا سرگشتگی‌های فلسفی دختری جوان را به نمایش بگذارد، آن دو قصّه عبارت بودند از **فرانی و زویی**، و **روز قشنگ موزماهی**؛ تغییرات مهرجویی در اصل قصّه‌ها و چگونگی تلفیقشان با یکدیگر به گونه‌ای بود که **پری** به صورت اثری کاملاً منفک از دو قصهٔ یاد شده در آمد، مضافاً بر اینکه مهرجویی اصلاً فضای کلی دو قصه را تغییر داد و آن دید تاریک و سیاه سالینجر را بدل به فضایی عرفانی کرد. به نظر می‌آمد که او در فرآیند این اقتباس بیشتر از شخصیت‌های سالینجر الهام گرفته بود تا فضاسازی و قصه‌پردازی. شخصیت‌هایی که غریب و منحصر به فرد بودند و فیلم را غنا می‌بخشیدند.

آخرین فیلم‌های مهرجویی با نام‌های **لیلا** (۱۳۶۴) و **درخت گلابی** (۱۳۷۷) نیز هر دو اقتباسی بودند از آثار ادبی. **لیلا** برداشتی بود از داستانی ناشناخته نوشتهٔ نویسندهٔ زنی ایرانی با نام مهناز افضلی که بیش از وجوه ادبی، همچنان تکنیک‌های سینمایی مخصوص مهرجویی را به رُخ می‌کشید و درباره دختری بود که به ازدواج مجدد همسرش تن می‌داد؛ در واقع به نظر می‌رسد مهرجویی تنها خط سادهٔ داستانی را از قصهٔ اصلی برداشت کرده بود؛ و جالب آن که اصل داستان پس از نمایش فیلم به چاپ رسید و این از مواردی بود که سینما باعث شهرت اثری ادبی شد. در عوض، **درخت گلابی** به عنوان نقطهٔ اوجی در اقتباس‌های مهرجویی، یک انتقال (Transposition) کامل بود. این فیلم براساس قصه‌ای با همین نام نوشتهٔ یک نویسندهٔ مطرح و ایرانی با نام گلی ترقی ساخته شد. قصه گرد نویسنده‌ای دور می‌زند که ذهن و قلمش خشکیده بود و دیگر توان خلق و نگارش نداشت. درست همچون تک درخت گلابی باغش که دیگر ثمر نمی‌داد و بی‌بر و بار بود. نویسنده در خلال یادآوری خاطرات، عشق‌های کودکی و نوجوانی‌اش را مرور می‌کرد و به یاد می‌آورد که چگونه در نهایت محبوبش را به خاطر اهداف سیاسی از کف داده بود؛ در این فیلم، مهرجوی بیش از تمام آثار قبلیِ به داستان پای‌بند ماند، تا آن جا که تقریباً تمام قصه به صورت صدای روی تصویر خواند می‌شود و همین به آفرینش شکل تازه‌ای انجامید که دست‌کم در سینمای ایران کم‌نظیر بود.

این که بخش طولانی و مهمی از این مطلب به مهرجویی اختصاص یافته است، چندان عجیب نیست؛ چرا که به جز او کم‌تر فیلم‌سازی از جبههٔ سینمای روشنفکرانه یا از گروه کارگردان‌های مطرح با این همه پشتکار در امر اقتباس، اصرار ورزیدند. برخلاف دوران پیش از انقلاب که اقتباس به موجی فراگیر می‌مانست، حالا در دوران جدید، این فن بیشتر به سلیقهٔ فردی فیلم‌ساز وابسته بود؛ چرا که چنان که گفته شد سینما و ادبیات، تقریباً هر دو دوباره شروع به شگفتن کردند و این بار خلاف دوان قبلی، سینما از ادبیات، تقریباً پیشی گرفت و حتی در سطح جهان مرتبهٔ بسیار بالاتری یافت.

باری! به جز مهرجویی، تقوایی نیز از جمله فیلمسازان سینمای روشنفکرانه پیش از انقلاب بود که پس از انقلاب نیز با چند سال تأخیر، کارش را پی‌گرفت و در اولین اثرش در این دوران به ادبیات روی آورد. او قصه **داشتن و نداشتن** اثر همینگوی را مبدأ قرار داد و فیلم **نخدا خورشید** (۱۳۶۵) را از روی آن ساخت. بیش از هرچیز تقوایی کوشید تا به داستان فضای بومی جنوبی ببخشد و کاملاً رگه‌ها غربی‌اش را حذف کند. داستان درباره ناخدایی جنوبی است که با به آتش کشیده شدن بار قاچاق لنجش

وارد کاری پر خطر می‌شود و عده‌ای فراری سیاسی را از مرز آبی عبور می‌دهد، اما در پایان برسر این کار جان می‌بازد. به عقیده غالب منتقدان **ناخدا خورشید** بیش‌تر به برداشتی آزاد از اصل قصه همینگوی می‌مانست. جدا از تغییر فضا و مکان داستان، او تغییراتی هم در شخصیت‌ها اعمال کرد. برای مثال ویژگی‌های منفی هری مورگان، در وجود همزادِ سینمایی‌اش در **ناخدا خورشید** بسیار کم‌رنگ شده و جایش را به گونه‌ای غرور و عطوفت قلبی داده بود؛ در نتیجه به جای آن که تماشاگر همچون پایانِ **داشتن و نداشتن** از نظام اجتماعی حاکم احساس انزجار کند، با گونه‌ای رقتِ قلب نسبت به قهرمان مثبت، سالن نمایش را ترک می‌گفت. **ناخدا خورشید** در مجموع با بحث‌هایی که برانگیخت توانست منتقدان را جلب کند.

از فیلم‌سازان تازه واردی که پس از انقلاب کار جدی خود را آغاز کردند و توانستند فیلم‌هایی فراتر از فیلم‌های عامه‌پسند و تجاری صرف خلق کنند نیز برخی از ادبیات وام گرفتند؛ هرچند که غالب این فیلم‌سازان، کسانی همچون عباس کیارستمی، ابراهیم حاتمی‌کیا، و ... که تجربهٔ موفق اقتباس را از پیش از انقلاب در کولهٔ تجاربشان ذخیره نداشتند، کوشیدند تا خود قصه‌های خود را خلق کنند و به یک معنا مؤلف باشند. این میان محسن مخملباف که خود نیز قصه‌نویس بود، در فیلم‌های ابتدایی‌اش برخی قصه‌هایش را به فیلم برگرداند؛ اما نخستین و تنها اقتباس سینمای جدی او به اپیزودی از فیلم **دستفروش** (۱۳۶۵) تعلق داشت؛ بخش اول فیلم دستفروش با نام **بچهٔ خوشبخت** برداشتی بود از قصهٔ کوتاه **نوزاد اثر «آلبرتو موراویا»** نویسندهٔ ایتالیایی. قصه، حکایت خانوادهٔ فقیری بود که به ناچار تصمیم می‌گرفتند آخرین بچهٔ خود را سر راه بگذارند. مخملباف با حفظ خط سیر اصلی قصه، تمام دغدغه‌های اجتماعی‌اش را با برداشت از مسایل مطرح دوران، همچون گسترش قشر مذهبی، نماهای مذهبی سرمایه‌دار، به فیلم وارد کرد. نتیجه فیلمی تلخ‌اندیشانه بود که بیش از قصه اصلی بار نقد اجتماعی دربر داشت.

یکی دیگر از فیلم‌سازان پس از انقلاب که بیش از دیگران به ادبیات نظر داشت، کیومرث پوراحمد نام داشت. البته آثار پوراحمد کمتر در سطح جهانی مورد توجه واقع شد، امّا در ایران توانست جایگاه ویژه‌ای کسب کند. **بی‌بی چلچله** از نخستین اقتباس‌های او است که از روی داستان **درختان زیبای من**، نوشتهٔ ژوزه واسکونسلوس برداشت شده بود؛ داستان روان و کودکانه که از رابطهٔ غریب و محبّت‌آمیز پسرکی سرخورده و یک رانندهٔ کامیون سخن می‌گفت. اگر چه پوراحمد چیز زیادی به قصّه اضافه کرد و در حد «انتقال» باقی ماند، اما دست‌کم توانست همان قصه را به شکلی تماشاگرپسند به تصویر در آورد. او پس از **بی‌بی چلچله** باز هم به چنین داستان‌هایی روی آورد. در مجموعهٔ سینمایی و تلویزیونی **قصه‌های مجید**، پوراحمد از مجموعهٔ قصه‌ای با همین نام که توسط نویسندهٔ مشهور کودکان و نوجوانان، هوشنگ مرادی کرمانی نوشته شده بود و میان خوانندگان شهرت و محبوبیت فراوان داشت، استفاده کرد. ویژگی بارز قصّه‌ها، ضرباهنگ سریع و طرح داستانی کامل و کوتاهشان بود؛ و همگی آن‌ها بر ماجراهای پسرکی معصوم، شاعر مسلک و اندکی ابله دور می‌زند که هر بار مشکلی تازه می‌آفریند. شاید پس از انقلاب این نخستین بار بود که به شیوهٔ پیش از انقلاب شهرت یک داستان سبب شهرت فیلم و فیلم‌ساز شد. سه فیلم برداشت شده از **قصه‌های مجید** با نام‌های **شرم، صبح روز بعد** و **نان و شعر** توانستند منتقدان و تماشاگران ایرانی را با رضایتی نسبی از سالن‌های سینما بیرون بفرستند. رضایتی که در یکی از فیلم‌های بعدی پوراحمد به اوج رسید. این فیلم که **خواهران غریب** (۱۳۷۵) نام داشت برداشتی بود از قصه‌ای مشهور با همین نام نوشته اویشن کستز، نویسنده‌ای صاحب نام در قلمرو ادبیات کودک. داستان در باب دوقلوها، و جابه‌جایی‌شان ادامه می‌یافت و با پایانی خوش به اتمام می‌رسید. پوراحمد که از محبوبیّت قصه خبر داشت، خطوط اصلی اثر را حفظ کرد و تنها برای جذّاب‌تر کردن آن مایه‌هایی موزیکال به فیلم افزود؛ نتیجه داستانی پُرکشش بود با همراهی موسیقی و بازیگران صاحب نام که توانست از پر فروش‌ترین فیلم‌های سینمای ایران باشد.

به هر حال روند اقتباس از آثار ادبی در سینمای ایران به صورت نموداری کم اوج و فرود و با تعداد محدودی فیلم درخشان، تاکنون پیش آمده است. از فیلم‌های اقتباسی اخیر به جز **درخت گلابی** که ذکرش رفت، باید به **ساحره** (۱۳۷۷) اشاره کرد؛ فیلمی ساختهٔ داوود میرباقری که از قصّه‌ای به نام **عروسک پشت پرده** نوشتهٔ صادق هدایت برداشت شده بود. **عروسک پشت پرده** قصه‌ای بود با مایه‌های اکسپرسیونیست قوی، در باب مردی از خانواده سنّتی که معلّق میان سنّت و مدرنیسم، در بحران، یک بیماری روحی به عشق عروسکی فرنگی دچار می‌شد و سپس ناخواسته نامزدش را که خود را به شکل عروسک در آورده بود، به قتل می‌رساند. این قصه در **ساحره** وجوه فلسفی‌اش را از دست داد و بیشتر تبدیل به قصّه ترسناکی شد دربارهٔ مردی نیمه دیوانه که همسرش را اسیر می‌کرد و او را تا مرز جنون عذاب می‌داد. و به این ترتیب اثر بدون قابلیت‌های سینمایی قابل ذکری عملاً نتوانست به صورت اقتباسی درخشان نظرها را به خود جلب کند. به جز این آثار، فیلم‌های اقتباسی دیگری نیز در سینمای پس از انقلاب می‌توان یافت که یا فیلم‌های مطرحی نیستند و یا از جهت فن اقتباس حرف تازه‌ای برای گفتن ندارند. همچنین باید فیلم‌سازان مطرحی چون بهرام بیضایی و علی حاتمی اشاره کرد که از فیلم‌سازان پیش از انقلاب بودند و توانستند در دوران بعدی سینما نیز به کار خود ادامه دهند. هرچند این دو فیم‌ساز توانا از سوی اثر ادبی خاصی برداشت نکردند، امّا از آن جاکه خود ادیب بودند و کاملاً آشنا به ادبیات کهن ایران،

مـایه‌های ادبـی غـنی و چشـم‌گیری در آثـارشان مـی‌توان یـافت؛ بـرای مـثال در فـیلم‌هایی هـمچون **مسافران** (بـهرام بیضایی ـ ۱۳۷۱) و **حاجی واشنگتن** (علی حاتمی ـ ۱۳۶۱). البته حاتمی در یکی از فیلم‌های پس از انقلابش به نام **جعفرخان از فرنگ برگشته**، یکی از نمایشنامه‌های قدیمی ایرانی را مورد اقـتباس قـرار داد، نمایشنامه‌ای کـه از فـنای هـویّت انسـان شرقی در رویارویی با فرهنگ غرب سخن می‌گفت: اما نتیجه به علت مشکلات مالی و ممیزی چنان آشـفته از آب درآمـد کـه حاتمی ترجیح داد نامش از عنوان‌بـندی فیلم حذف شود.

تنها اشاره‌ای کوتاه به مـوج شـناخته شـدهٔ سـینمای ایـران در جشـنواره‌هـای خارجی می‌توان پایان این بررسی بـاشد. منظور از موج فیلم‌های نـیمه مسـتندی است که سردمداراش، کـیارستمی بـود و بعد با آثار ابوالفضل جلیلی، **گبه مخملباف**، **بادکنک سفید** جـعفر پـنـاهی و **بانوی اردیبهشت** رخشان بنی‌اعتماد پی‌گرفته شد. این موج ظـاهراً راهـی کـاملاً جـدا از ادبیات پی‌گرفته و کوشید تا بـا کـم رنگ کـردن قـصّه، صـرفاً بـر لحـظات نـاب سینمایی تأکید بگذارد. بـا ایـن هـمه در برخی از این آثار می‌توان ردپایی پنهان و آشکار شعر نوین ایران را کشف کرد؛ تا آن جا که عـنوان دو فـیلم کـیارستمی، **خانه دوست کجاست** و **باد ما را خواهد برد** از نـام‌های دو شـعر نـوین ایـران بـرداشـته شده‌اند. و فیلم **بانوی اردیبهشت** نـیز در پرده و باکنایه شخصیّتی را مطرح می‌کند که شباهت زیادی به فروغ فرخزاد، شاعرهٔ ایرانی دارد. جدا از این ساختار این آثار نیز می‌توان با ساختار شعر نوِ ایـران مـورد مقایسه قرار گیرد.

برخی از این اطلاعات در تیتراژ فیلم آورده نشـده است و بـراسـاس اطـلاعات غـیرمکتوب فـراهـم شـده است. مـثلاً در تـیتراژ فـیلم **خارج از محدوده** اسـمی از عزیز نسین آورده نشده، در حالی که فیلم کاملاً اقتباس است ... در برخی موارد این در ستون خط تـیره (یـا سـتاره) خـورده است؛ این در مواردی است که منبع ادبی فیلم، نگارندهٔ مشخصی ندارد و به صورت افسانهٔ عامیانه، داستان مذهبی یا تاریخی (به طور عام) بوده است.

راهنمای جدول:

جدولی که پیش روست حاوی مجموعه فـیلم‌های بـلند، داسـتانی است کـه بـین سـال‌های ۱۳۵۸ الی ۱۳۷۷ سـاخته و از روی اثری ادبی اقتباس شده‌اند. در واقع این جدول به فیلم‌های داستانی اقتباسی و سینمای پس از انقلاب تعلق دارد. این میان به جز سه فـیلم **بند**، **مرگ یزدگرد** و **بنفشه‌زار**، باقی فیلم‌ها به نمایش عمومی در آمده‌اند که الزاماً نمایش آنها همزمان با ساختشان نـبوده. بـاقی سـتون‌های ایـن جدول، شامل اطـلاعاتی کـلیدی دربـارهٔ فیلم‌هاست؛ این اطلاعات عبارتند از:

۱. سال تهیه
۲. کارگردان
۳. نویسندهٔ منبع
۴. نوع منبع
۵. ژانر فیلم
۶. زادگاه منبع
۷. زاویهٔ دید
۸. نوع روایت
۹. شکل روایت
۱۰. آیـا فـیلمنامه‌نویس هـمان نویسنده منبع اثر است؟
۱۱. اهمیّت فیلم.

در این میان به‌جز موارد سال تهیه، نام کارگردان و نویسندهٔ منبع، باقی اطلاعات برای سهولت کـار و مـخصوصاً کـاربرد در بـرنامه‌های کـامپیوتری، بـه صـورت کُـد داخل شده‌اند. به همین عـلّت در ادامـه، تک‌تک این موارد توضیح داده می‌شود و کُدها معنا می‌شوند.

۱. سال تهیه:

منظور از سال تهیه، سـالی است کـه تهیهٔ فیلم در آن پـایان یـافته است. ایـن ستون، به صورت کُدبندی تکمیل نشـده است و اطـلاعات مسـتقیم و سـرراست هستند.

۲. نام فیلم:

منظور از نام فیلم، عنوانی ست کـه فیلم با آن بـه نـمایش عـمومی در آمـده است. در این سـتون نـیز کُـدبندی شـده است و اطلاعات مستقیم هستند.

۳. کارگردان:

در این ستون نام‌هایی آمده‌اند که در تیتراژ فـیلم‌ها بـه عـنوان کـارگردان ذکـر شده‌اند. در باب یکی از فیلم‌ها، با نام دو کـارگردان روبـرو مـی‌شویم کـه عـیناً از مشـــخصات درج شـــدهٔ فـــیلم در دایرةالمعارف‌های سینمایی گرفته شـده است. این ستون نیز کُدبندی نشده.

۴. نویسندهٔ منبع:

اطلاعات این ستون فقط دربرگرفته از تـیتراژ و اطـلاعات چـاپ شـدهٔ فـیلم‌ها نیستند.

۵. نوع منبع:

در این بخش آشکار می‌شود که منبع ادبی به چه گونه‌ای تعلق دارد؛ هـریک از کُدهای این جدول به صورت زیـر مـعنا می‌شوند:

۱. افسانهٔ عامیانه
۲. قصّه مذهبی
۳. نمایشنامه
۴. داستان کوتاه یا بلند
۵. رمان
۶. شعر
۷. تاریخ

۶. ژانر فیلم:

اطلاعات این ستون آشکار می‌کند که فیلم به چه ژانـر سـینمایی تـعلق داشـته است. طبعاً برخی از این فیلم‌ها در دو یـا چند ژانر جـای مـی‌گیرند کـه ژانـر قـالب انتخاب شده است.

۱. حادثه‌ای
۲. خانوادگی
۳. جنگی
۴. اجتماعی
۵. تاریخی
۶. روستایی

۷. عرفانی / مذهبی
۸. کودکان و نوجوانان

۷. زادگاه منبع:

در این ستون آشکار می‌شود که آیا منابع ادبی ایرانی یا غیرایرانی هستند؛ دو کُد مورد استفاده عبارتند از:

۱. غیرایرانی
۲. ایرانی

۸. زاویهٔ دید:

منظور از زاویهٔ دید، زاویهٔ کلی است که از خلال آن فیلم روایت می‌شود؛ کدهای این ستون بدین صوت معنایی یابد:

۱. اوّل شخص
۲. دانای کل
۳. دانای کل محدود
۴. تغییر زاویهٔ دید

بنا به تعاریف ادبی، در زاویهٔ دید دانای کل، راویِ نامشخص در همه جا حضور دارد و همه چیز را روایت می‌کند، حال آن که در زاویهٔ دیدِ دانای کل محدود، انگار راوی صرفاً به شخصیت اصلی وابسته است و صرفاً به واسطهٔ حرکت با او می‌تواند از اطراف خبر دهد. در تغییر زاویهٔ دید هم، ما با آثاری روبرو هستیم که در آن‌ها زاویهٔ دید مرتب تغییر می‌کند.

۹. نوع روایت:

در یک تقسیم‌بندی کلی، این ستون، آشکار می‌کند که آیا فیلم‌ها دارای روایت کلاسیک هستند یا روایت مدرن؛ به اختصار، روایت کلاسیک دارای آغاز میان و پایان است و با مدلی شبه ارسطویی پیش می‌رود؛ حال آن که در مدل روایی غیرکلاسیک، اثر می‌تواند قصّهٔ مشخص نداشته باشد، آغاز و پایانش آشکار نباشد و فاقد گره‌افکنی، اوج و گره‌گشایی به شیوهٔ ارسطویی باشد. کدهای این جدول به شکل زیر معنا می‌شوند:

۱. کلاسیک
۲. غیرکلاسیک

۱۰. شکل روایت:

در این ستون به ساختار کلی روایت می‌پردازیم؛ بدین معنا که آیا روایت به صورت فلاش‌بک (بازگشت به گذشته) ارایه می‌شود و یا به صورت نمایش مستقیم؛ و یا به صورت ترکیبی از نمایش و روایت، بدان‌سان که فردی یا صدایی، قصّه را روایت کند و ما تنها بخش‌هایی از آن را نظاره کنیم. کدهای این بخش به شکل زیر معنا می‌شوند:

۱. فلاش‌بک
۲. نمایش مستقیم
۳. روایت و نمایش

۱۱. آیا فیلمنامه‌نویس همان نویسنده بوده است؟

در این ستون آشکار می‌شود که آیا فیلمنامه‌نویس و نویسندهٔ منبع ادبی یک نفر بوده‌اند یا نه. کدهای این ستون به صورت زیر معنا می‌شود:

۱. فیلمنامه‌نویس و نویسنده یک تن بوده‌اند.
۲. فیلمنامه‌نویس و نویسنده یک نفر نبوده‌اند.

فیلم‌هایی که در آنها نویسنده منبع در نوشتن فیلمنامه مشارکت داشته نیز در دسته‌بندی اوّل جای داده شده‌اند.

۱۲. اهمیّت فیلم:

تعیین اهمیّت فیلم‌ها برمبنای جوایز و آراء جشنواره‌های فیلم فجر و جشنواره‌های کودک و نوجوان انجام شده است، به این ترتیب مجموعه فیلم‌هایی که موفق به دریافت برترین فیلم یا جایزهٔ بهترین کارگردانی شده‌اند، در رده‌بندی الف جای گرفته‌اند؛ همچنین فیلم‌های کاندیدا شده در این دو مورد نیز در رده‌بندی الف جای گرفته‌اند. فیلم‌هایی که موفق به دریافت این دو جایزه نشده‌اند امّا در موارد دیگر مورد توجّه داوران قرار گرفته‌اند و یا به طور کلّی توانسته‌اند نظر منتقدان را به خود جلب کنند، در رده‌بندی ب، قرار گرفته‌اند. فیلم‌هایی نیز که به هیچ صورت نتوانسته‌اند در جشنواره‌ها موفقیت کسب کنند یا نظر منتقدان را به خود جلب کنند در رده‌بندی ج جای گرفته‌اند.

سال تهیه	نام فیلم	کارگردان	نویسنده منبع	نوع منبع	ژانر فیلم	زادگاه منبع	زاویهٔ دید	نوع روایت	شکل روایت	نویسنده فیلمنامه‌نویس	اهمیت فیلم
۱۳۵۹/۱	مدرسه‌ای که می‌رفتم	داریوش مهرجویی	فریدون دوستدار	۴	۴	۲	۲	۱	۲	۲	الف
۱۳۵۹/۲	موج طوفان	منوچهر احمدی	جان اشتاین بک	۴	۱	۱	۲	۱	۲	۲	ج
۱۳۶۰/۳	فصل خون	حبیب کاوش	خسرو حکیم‌رابط	۴	۱	۲	۲	۱	۲	۲	ج
۱۳۶۰/۴	بند*	غلامحسین طاهری‌دوست	محمود دولت‌آبادی	۴	۴	۲	۲	۱	۲	۲	ج
۱۳۶۱/۵	مرگ یزدگرد*	بهرام بیضایی	بهرام بیضایی	۳	۵	۲	۴	۲	۳	۱	الف
۱۳۶۱/۶	توبهٔ نصوح	محسن مخملباف	محسن مخملباف	۴	۷	۲	۳	۲	۱	۱	الف
۱۳۶۱/۷	حاجی واشنگتن	علی حاتمی	تاریخ	۷	۵	۲	۳	۱	۲	-	ج
۱۳۶۲/۸	بنفشه‌زار*	محمدباقر خسروی	غلامحسین ساعدی	۴	۱	۲	۲	۱	۲	۲	ج
۱۳۶۲/۹	دو چشم بی‌سو	محسن مخملباف	محسن مخملباف	۴	۷	۲	۲	۱	۲	۱	ب
۱۳۶۲/۱۰	نقطهٔ ضعف	محمدرضا اعلامی	آنتونیوس ساماراکیس	۴	۴	۱	۴	۲	۱	۲	ب
۱۳۶۲/۱۱	کمال‌الملک	علی‌حاتمی	تاریخ	۷	۵	۲	۳	۱	۲	-	الف
۱۳۶۳/۱۲	مادر	فتحعلی اویسی	ملک‌الشعراء بهار	۶	۲	۲	۲	۱	۲	۲	ج
۱۳۶۳/۱۳	برگ و باد	منصور تهرانی	آ. هنری	۴	۱	۱	۲	۱	۲	۲	ج
۱۳۶۳/۱۴	بی‌بی چلچله	کیومث پوراحمد	واسکو سنلوس	۴	۸	۱	۳	۱	۱	۱	ب
۱۳۶۳/۱۵	یک روز گرم	علی عسگری	قاضی ربیحاوی	۴	۱	۲	۲	۱	۲	۲	ج
۱۳۶۴/۱۶	خط پایان	محمدعلی طالبی	محمدعلی سپانلو	۴	۱	۲	۲	۱	۲	۲	ب
۱۳۶۴/۱۷	جاده‌های سرد	مسعود جعفری جوزانی	رضا سرشار	۴	۶	۲	۲	۱	۲	۲	الف
۱۳۶۴/۱۸	کفش‌های میرزانوروز	محمد متوسلانی	افسانه	۱	۴	۲	۳	۱	۲	-	ب
۱۳۶۵/۱۹	میهمانی خصوصی	حسن هدایت	واهه کاچا	۴	۴	۱	۲	۱	۲	۲	ب
۱۳۶۵/۲۰	تصویر آخر	مهدی صباغ‌زاده	واهه کاچا	۵	۲	۲	۲	۱	۲	۲	ب
۱۳۶۵/۲۱	دستفروش	محسن مخملباف	آلبرتو موراویا	۴	۴	۱	۴	۲	۲	۲	الف
۱۳۶۵/۲۲	ناخدا خورشید	ناصر تقوایی	ارنست همینگوی	۵	۱	۱	۲	۱	۲	۲	الف
۱۳۶۵/۲۳	قصهٔ زندگی	خسرو شجاعی	پرویز بشردوست	۳	۲	۲	۲	۱	۲	۲	ب
۱۳۶۵/۲۴	خانهٔ دوست کجاست؟	عباس کیارستمی	؟	۴	۸	۲	۳	۲	۲	۲	الف
۱۳۶۶/۲۵	پرستار شب	محمدعلی نجفی	منیرو روانی‌پور	۴	۷	۲	۳	۲	۲	۲	الف
۱۳۶۶/۲۶	خارج از محدوده	رخشان بنی‌اعتماد	عزیز نسین	۴	۴	۱	۲	۱	۲	۲	ب
۱۳۶۶/۲۷	جعفرخان از فرنگ برگشته	علی حاتمی	حسن مقدم	۳	۴	۲	۲	۱	۲	۲	ج
۱۳۶۷/۲۸	تا غروب ...	جعفر والی	لئو تولستوی	۴	۶	۱	۲	۱	۲	۲	ج
۱۳۶۷/۲۹	گلنار	کامبوزیا پرتوی	افسانه	۱	۸	۱	۳	۱	۲	-	ب
۱۳۶۷/۳۰	گراند سینما	حسن هدایت	تاریخ	۷	۵	۲	۲	۱	۲	-	الف

سال تهیه	نام فیلم	کارگردان	نویسنده منبع	نوع منبع	ژانر فیلم	زادگاه منبع	زاویهٔ دید	نوع روایت	شکل روایت	نویسنده و فیلمنامه‌نویس	اهمیت فیلم
۱۳۶۸/۳۱	هامون	داریوش مهرجویی	سال‌بلو	۴	۴	۱	۱	۲	۱	۲	الف
۱۳۶۸/۳۲	مرگ پلنگ	فریبرز صالح	محمدعلی صالحی	۴	۶	۲	۲	۱	۲	۲	ب
۱۳۶۹/۳۳	نقش عشق	شهریار پارسی‌پور	هادی سیف	۴	۷	۱	۳	۱	۱	۲	الف
۱۳۷۰/۳۴	خمره	ابراهیم فروزش	هوشنگ مرادی کرمانی	۴	۸	۲	۲	۱	۲	۲	الف
۱۳۷۰/۳۵	دو نیمه سیب	کیانوش عیاری	اریش کستنر	۴	۲	۱	۲	۱	۲	۲	ب
۱۳۷۰/۳۶	ناصرالدین شاه آکتور سینما	محسن مخملباف	تاریخ	۷	۵	۲	۲	۲	۱	-	الف
۱۳۷۱/۳۷	سارا	داریوش مهرجویی	ایبسن	۳	۲	۱	۳	۱	۲	۲	الف
۱۳۷۱/۳۸	صبح روز بعد	کیومرث پوراحمد	هوشنگ مرادی‌کرمانی	۴	۸	۲	۳	۱	۲	۲	الف
۱۳۷۲/۳۹	ایوب پیامبر	فرج‌الله سلحشور	قصه مذهبی	۲	۷	۲	۲	۱	۲	-	الف
۱۳۷۲/۴۰	دمرول	یدالله صمدی	افسانه	۱	۶	۲	۲	۱	۲	-	ب
۱۳۷۲/۴۱	تیک تاک	محمدعلی طالبی	هوشنگ مرادی‌کرمانی	۴	۸	۲	۳	۱	۲	۲	الف
۱۳۷۲/۴۲	نان و شعر	کیومرث پوراحمد	هوشنگ مرادی‌کرمانی	۴	۸	۲	۳	۱	۲	۲	ب
۱۳۷۳/۴۳	بازمانده	سیف‌الله داد	غسان کنعانی	۴	۵	۱	۲	۱	۲	۲	الف
۱۳۷۳/۴۴	پری	مهرجویی	دیوید جروم‌سالینجر	۴	۷	۱	۱	۲	۲	الف	۲
۱۳۷۳/۴۵	دو خواهر	کامبوزیا پرتوی	افسانه	۱	۸	۲	۲	۱	۲	ب	-
۱۳۷۳/۴۶	روز شیطان	بهروز افخمی	فردریک فورسایت	۵	۱	۱	۲	۱	۲	ب	۲
۱۳۷۴/۴۷	خواهران غریب	کیومرث پوراحمد	اریش کستنز	۴	۸	۱	۲	۱	۲	الف	۲
۱۳۷۴/۴۸	شاخ گاو	کیانوش عیاری	اریش کستنر	۴	۸	۱	۳	۱	۲	الف	۲
۱۳۷۴/۴۹	طالع سعد	مهستی بدیعی	افسانه	۱	۸	۲	۲	۱	۲	ج	-
۱۳۷۴/۵۰	ماه پیشونی	کوهلی ـ ارشاد	افسانه	۱	۸	۲	۱	۱	۲	ج	-
۱۳۷۵/۵۱	لیلا	مهرجویی	مهناز افضلی	۵	۲	۲	۱	۱	۲	الف	۲
۱۳۷۵/۵۲	سارای	یدالله صمدی	افسانه	۱	۶	۲	۲	۱	۲	ب	۲
۱۳۷۶/۵۳	ساحره	داوود میرباقری	صادق هدایت	۴	۲	۲	۲	۱	۲	ب	۲
۱۳۷۶/۵۴	درخت گلابی	مهرجویی	گلی ترقی	۴	۴	۲	۱	۲	۳	الف	۲
۱۳۷۷/۵۵	کمیتهٔ مجازات	علی حاتمی	تاریخ	۷	۵	۲	۲	۱	۲	الف	-

جوایز جشنواره فیلم فجر

۱۳۶۱	هیچ فیلمی موفق به دریافت جایزه نمی‌شود.
۱۳۶۲	تقدیر از **دیار عاشقان** (حسن کاربخش) - **اقتباس نیست**
۱۳۶۳	**مترسک** (حسن محمدزاده) - **اقتباس نیست**
۱۳۶۴	بهترین فیلم به معنای مطلق معرفی نمی‌شود. با تقدیر از **خط پایان** (محمدعلی نجفی) - **اقتباس** **جاده‌های سرد** (مسعود جعفری جوزانی) - **اقتباس** **پدر بزرگ** (مجید قاری‌زاده) - **اقتباس نیست** **اتوبوس** (یدالله صمدی) - **اقتباس نیست**
۱۳۶۵	بهترین فیلم: **پرواز در شب** (رسول ملاقلی‌پور) - **اقتباس نیست** لوح زرین هیأت داوران: **خانهٔ دوست کجاست؟** (عباس کیارستمی) - **اقتباس (!)**
۱۳۶۶	بهترین فیلم به معنای مطلق معرفی نمی‌شود. لوح تقدیر به **پرندهٔ کوچک خوشبختی** (پوران درخشنده) - **اقتباس نیست** **کانی مانگا** (سیف‌الله داد) - **اقتباس نیست**
۱۳۶۷	بهترین فیلم: **در مسیر تندباد** (مسعود جعفری جوزانی) - **اقتباس نیست** جایزه ویژهٔ هیأت داوران: **دیده‌بان** (ابراهیم حاتمی‌کیا) - **اقتباس نیست** مسابقهٔ فیلم‌های اول و دوم: **نارونی** (سعید ابراهیمی‌فر) - **اقتباس نیست**
۱۳۶۸	بهترین فیلم: **مهاجر** (ابراهیم حاتمی‌کیا) - **اقتباس نیست** مسابقهٔ فیلم‌های اول و دوم: **بچه‌های طلاق** (تهمینه میلانی) - **اقتباس نیست** **تا مرز دیدار** (حسین قاسمی حاجی) - **اقتباس نیست** **آخرین پرواز** (احمدرضا درویش) - **اقتباس نیست**
۱۳۶۹	بهترین فیلم: **آپارتمان شماره ۱۳** (یدالله صمدی) - **اقتباس نیست** جایزهٔ هیأت داوران و مسابقهٔ فیلم اول و دوم: **نقش عشق** (شهریار پارسی‌پور) - **اقتباس نیست**
۱۳۷۰	بهترین فیلم: **نیاز** (علی‌رضا داوودنژاد) - **اقتباس نیست** جایزهٔ ویژه: **مسافران** (بهرام بیضایی) - **اقتباس نیست** مسابقهٔ فیلم‌های اول و دوم: **بدوک** (مجید مجیدی) - **اقتباس نیست** **خمره** (محمدعلی طالبی) - **اقتباس**
۱۳۷۱	بهترین فیلم: **از کرخه تا راین** (ابراهیم حاتمی‌کیا) - **اقتباس نیست** مسابقهٔ فیلم‌های اوّل و دوم: **بر بال فرشتگان** (جواد شمقدری) - **اقتباس نیست** **سایه‌های هجوم** (احمد امینی) - **اقتباس نیست**
۱۳۷۲	بهترین فیلم به معنای مطلق معرفی نمی‌شود. تقدیر از: **حماسه مجنون** (جمال شورجه) - **اقتباس نیست** **تیک‌تاک** (محمدعلی طالبی) - **اقتباس نیست** **آخرین شناسایی** (محمدرضا اعلامی) - **اقتباس نیست** مسابقهٔ فیلم‌های اول و دوم: **سجاده آتش** (احمد مرادپور) - **اقتباس نیست** **جنگ نفت‌کش‌ها** (محمد بزرگ‌نیا) - **اقتباس نیست**
۱۳۷۳	بهترین فیلم: **روز واقعه** (شهرام اسدی) - **اقتباس نیست** جایزه ویژهٔ هیأت داوران: **کیمیا** (احمدرضا درویش) - **اقتباس نیست** مسابقهٔ فیلم اوّل و دوم: **با رنگ سفید** (جعفر پناهی) - **اقتباس نیست**
۱۳۷۴	بهترین فیلم: **پدر** (مجید مجیدی) - **اقتباس نیست** تقدیر از: **بازمانده** (سیف‌الله داد) - **داستان کوتاه** - **اقتباس** مسابقهٔ فیلم‌های اوّل و دوم: **دکل** (حسن برزیده) - **اقتباس نیست** **پدر** (مجید مجیدی) - **اقتباس نیست**
۱۳۷۵	بهترین فیلم: **بچه‌های آسمان** (مجید مجیدی) - **اقتباس نیست** جایزهٔ ویژه: **سرزمین خورشید** (احمدرضا درویش) - **اقتباس نیست** مسابقهٔ فیلم‌های اول و دوم: **مسافر جنوب** (پرویز شهبازی) - **اقتباس نیست**
۱۳۷۶	بهترین فیلم: **آژانس شیشه‌ای** (ابراهیم حاتمی‌کیا) - **اقتباس نیست** جایزهٔ ویژه: **بانوی اردیبهشت** (رخشان بنی‌اعتماد) - **اقتباس نیست**

تحلیل جدول

۱. درصد انواع ادبی که مورد اقتباس قرار گرفته‌اند:

داستان	افسانه عامیانه	نمایشنامه	تاریخ	رمان	داستان مذهبی	شعر
۵۷/۱۴	۱۲/۵۰	۸/۹	۸/۹	۷/۴۰	۱/۸	۱/۷۸

بنا به جدول فوق بیشترین درصد اقتباس‌ها به داستان کوتاه و بلند تعلق دارد. در حالی که با نگاه به فیلم‌های پیش از انقلاب درصد بالا به نمایشنامه اختصاص یافته است؛ علت آشکار است؛ پس از انقلاب در رکود حاکم بر انتشار رمان و نمایشنامه، تنها گونه‌ای که توانست به راهش ادامه دهد، داستان کوتاه و بلند بود؛ چرا که این شکل ادبی، برای چاپ و انتشار نیازمند هزینه‌ای بالا نبود و می‌توانست در شکل جزوه در اختیار خوانندگان قرار گیرد؛ علت دوم را باید در حضور مجلات و نشریات پس از انقلاب جست‌وجو کرد؛ طبعاً این نشریات محل مناسبی برای چاپ داستان کوتاه بودند و همین نویسندگان را برمی‌انگیخت تا قبل از هر چیز به این گونه ادبی روی آورند. و بالاخره این که دوران رمان در جهان به نوعی سپری شده بود و حالا ادبیات به سوی حجم کمتر امّا قدرت تأثیرگذاری بیشتر گام می‌نهاد. با مجموعهٔ این دلایل بود که حجم داستان‌های کوتاه و بلند نسبت به انواع دیگر ادبی افزایش یافت و همین حجم باعث شد تا فیلم‌سازان در این باب بیشتر حق انتخاب داشته باشند. در حالی که مثلاً در مورد نمایشنامه، چنین حق انتخابی وجود نداشت.

نکتهٔ جالب توجه در این جدول میزان اقتباس از داستان‌های مذهبی است؛ تنها ۳/۵ درصد از کل فیلم‌های اقتباسی پس از انقلاب از داستان‌های مذهبی برداشت شده‌اند. این در حالی است که بحث سینمای دینی و مذهبی پس از انقلاب به‌طور جدی طرح شد و یکی از پیشنهادهای این سمینارها و بحث‌ها، استفاده از اساطیر و داستان‌های دینی به عنوان مادهٔ خام فیلمنامه بود؛ امّا این آمار نشان می‌دهد که هنوز در این زمینه و تا انتهای تاریخ این بررسی (۱۳۷۷) هنوز کاری جدّی برای قصه‌های مذهبی انجام نگرفته و موجی در این باب ایجاد نشده است؛ این در حالی است که این داستان‌ها جای کار و تأمل فراوان دارند.

کمترین درصد جدول به شعر تعلّق دارد: ۱/۷۸ درصد. یکی از علل پایین بودن این درصد، علّتی عمومی است و ربطی به فضا و شرایط ندارد، برداشت از شعر کار دشواری است. به ویژه برداشت از اشعار غیرروایی که در واقع فیلم‌ساز و فیلم‌نامه‌نویس تنها می‌تواند از آن برداشتی آزاد کنند و در حد قیاس Analogy باقی بمانند؛ البته پس از انقلاب از روی اشعار روایی نیز اثری ساخته نشد؛ شاید چون ساختن اثری از روی مثلاً شاهنامه، نیازمند صرف زمان و هزینهٔ بسیار بود و این با واقعیت اقتصادی سینمای ایران هماهنگ نمی‌نمود؛ همچنین موج جوان‌پسند سینمای پس از انقلاب راه را بر برداشت از اشعار روایی کهن می‌بست؛ در عوض برداشت از افسانه‌های عامیانه درصد نسبتاً بالایی دارد: ۱۲/۵ درصد. علّت را احتمالاً باید در موج زودگذر و کوتاه مدت فیلم‌های کودکان جست‌وجو کرد که البته هیچ یک از این فیلم‌ها آثار موفقی در نیامدند و نتوانستند در جذب مخاطب موفق باشند؛ نتیجه این که پیش‌بینی می‌شود درصد برداشت از افسانه‌های عامیانه رو به نزول داشته باشد؛ البته این میان نباید نام افرادی که اصولاً تعلق خاطری به افسانه‌ها دارند، فراموش کرد. بنا به جدول اصلی مطلب، یدالله صمدی، بیشترین درصد ساخت فیلم‌هایی را دارد که از افسانه برداشت شده‌اند؛ هرچند او نیز به علت عدم استقبال مخاطبان از آثارش، چند سالی است که از افسانه‌ها اقتباس نکرده است.

۲. درصد ژانرهای فیلم‌های اقتباسی:

بیشترین درصد در جدول فوق به فیلم‌های کودکان تعلق دارد: در این جا ذکر توضیحی لازم به‌شمار می‌آید؛ این که در سال‌های پس از انقلاب یکی از گونه‌های ادبی که فرصت رشد و بالندگی یافت، ادبیات کودک بود؛ چرا که شاید ادبیات کودک کم‌تر مورد میزی قرار می‌گرفت و در قالبش می‌شد حرف‌های گوناگون را به زبان آورد، و از سوی دیگر کتاب‌های کودکان پرفروش بودند و نهادی همچون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بدون دغدغهٔ هزینه به چاپ کتاب‌های کودکان می‌پرداخت. همچنین، چنان که گفته شد. افسانه‌های عامیانه نیز منابع مناسبی برای برداشت بودند. و بالاخره از همه مهم‌تر این که در میان تمام گونه‌ها، این فیلم‌های کودکان بودند که بیش‌تر از هر چیز به قصّه‌ای جذّاب برای کودکان نیاز داشتند و نمی‌توانستند با پیوند با سینمای مستند و غیرروایی پیش روند. از این جهت به علّت اهمیت فیلمنامه در این زمینه، ادبیات نقشی اساسی یافت و غالب فیلم‌های کودکان با توسل به یک قصهٔ موفق و امتحان پس داده، بر پرده آمدند. درست در مقابل این دست آثار، کم‌ترین درصد به آثار برداشت شده از قصه‌های جنگی و مرتبط با دفاع مقدس تعلّق دارند: صفر درصد. با رجوع به کتاب‌های تاریخی ادبیاتِ پس از انقلاب در ایران، درمی‌یابیم که اتفاقاً تعداد قصه‌های جنگی نوشته شده، کم نیستند: امّا نکته‌های دیگری نهفته است؛ ادبیات جنگی هم‌پای سینمای جنگ و دفاع مقدس آغاز به کار کرد و در نتیجه هر دو

کودک	اجتماعی	حادثه‌ای	خانوادگی	تاریخی	عرفانی	روستایی	جنگی
۲۱/۸۱	۱۸/۱۸	۱۴/۵۴	۱۲/۷۲	۱۲/۷۲	۱۰/۹	۹/۵۹	۰

همراه بودند و هنوز ادبیات در این زمینه آن قدر قوام نیافته بود که بتواند از جهت فرمی و محتوایی تکیه‌گاه سینما باشد. مضافاً این که در میان قصه‌های نوشته شده در زمینهٔ جنگ به خصوص در سال‌های اولیهٔ آغاز جنگ تحمیلی نیز به سختی می‌توان اثری یافت که از جهت ارزش‌های ادبی قابل تأمل باشند. غالب این آثار مملو از شور و عشقند، امّا فاقد تکنیک می‌نمایند و بنابراین فیلم‌سازان سینمای جنگ که غالباً خود این پدیده را تجربه کرده بودند، نیازی به برداشت حس و حالِ پرشور جنگ از دیگران نداشتند.

در باقی موارد، در ضعف‌ها نزدیک به هم هستند و رابطهٔ معناداری را میانشان نمی‌توان یافت.

۳. درصد جوایز در مقایسه با جشنواره‌های پیش از انقلاب: (این درصدها به فیلم‌هایی تعلق دارد که موفق به دریافت جایزهٔ بهترین فیلم، بهترین فیلم اول و دوم و جایزهٔ ویژه‌هیأت داوران شده‌اند.)

فیلم‌های اقتباسی که در جشنوارهٔ فجر موفق به دریافت جایزه شده‌اند	فیلم‌های اقتباسی که در جشنواره‌های پیش از انقلاب موفق به دریافت جایزه شده‌اند	
	جشنوارهٔ سپاس	جشنوارهٔ بین‌المللی سینمای ایران
(۱۳۷۶ ـ ۱۳۶۱)	(۱۳۵۳ ـ ۱۳۴۸)	(۱۳۵۶ ـ ۱۳۵۷)
۱۶/۲۷ درصد	۴۶/۶ درصد	۶۲/۵ درصد

این جدولِ مقایسه‌ای، نمایانگر این است که موجِ سینمای روشنفکرانه و فیلم‌های برتر در دوران پیش از انقلاب به ادبیات وابسته بود و از تجربهٔ غنی ادبیِ دههٔ چهل و پنجاه آب می‌خورد؛ حال آن که بعد از انقلاب این درصد به شکل آشکاری تنزّل کرد.

پی‌نوشتها:

۱. بابک احمدی: (از کتاب ادبیات و سینما ـ گردآوری احمد امینی)، انتشارات فیلم، چاپ اوّل، تهران ۱۳۶۸، ص ۱۶ و ۱۷.

۲. بابک احمدی: از نشانه‌های تصویری تا متن. نشر مرکز، چاپ اوّل، تهران ۱۳۷۱، ص ۲۶۶.

۳. همان. ص ۹.

۴. ادبیات و سینما، ص ۸.

۵. برای اطلاع بیشتر مراجعه کنید به: رابرت تی ابرمین: راهنمای نظریهٔ نقادی فیلم‌های تماشاگر. ترجمهٔ فواد نجف‌زاده، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اوّل، ۱۳۷۳.

6. Linda Seger: The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film. Henry Holt and Gmpany, New York, 1992, p. xi.

۷. جفری ناول اسمیت: تاریخ تحلیلی سینمای جهان. انتشارات فارابی، چاپ اول، زمستان ۱۳۷۷، ص ۸۸۴.

۸. از انشانه‌های تصویری تا متن، صص ۱۶۱ ـ ۱۶۷.

۹. امید روشن ضمیر: سینما از نظر چند نویسنده. بی‌نا، ۱۳۵۱، صص ۱۱ و ۱۲.

۱۰. رمان مشهور نوشتهٔ رومن گاری که داستانِ جوانی است که شباهت و علاقهٔ بی‌مانندی به گاری کوپر دارد.

۱۱. فرهنگ دهخدا ـ اوّل.

۱۲. فرهنگ معین ـ جلد اوّل، انتشارات امیرکبیر، چاپ یازدهم، ۱۳۷۶، ص ۳۲۱.

13. Americana - by Americana Corporation - USA, 1975, p. 157.

۱۴. آندره بازن: سینما چیست؟ ترجمهٔ محمد شهبا. انتشارات فارابی، چاپ اول، زمستان ۱۲۷۶.

15. Brain Mcfarlane: Novel to Film. Oxford University Press, Inc. 1979.

۱۶. زکی محمّدحسین: تاریخ نقاشی در ایران. ترجمهٔ ابوالقسام صحاب، انتشارات صحاب، چاپ چهارم، ۱۳۷۲، ص ۳۸.

۱۷. همان. ص ۳۸.

۱۸. همان. ص ۳۸.

۱۹. تیتوس بورکهارت: هنر مقدس. ترجمهٔ جلال ستاری، انتشارات سروش، چاپ اول ۱۳۶۹، ص ۱۳۱.

۲۰. رجوع شوع به:
حسن میرعابدینی: صد سال داستان‌نویسی ایران. جلد سوم، نشر چشمه، ۱۳۷۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی