ارتباط سینما با ادبیات در تاریخ یکصد ساله‌ی سینمای ایران

سعید مستغاثی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه:

اقتباس در سینما، پیشینه‌ای دیرینه و پربار دارد. اگر نگاهی به تاریخ سینما بیندازیم، بلادرنگ درمی‌یابیم که از همان آغاز، هنر هفتم در سطحی گسترده، از هنرهای دیگر الهام گرفت و برداشت کرد، تحقیقاً بدان سبب که پس از همه‌ی آن هنرها تولد یافت.

اما در میدان اقتباس سینما، ادبیات عرصه‌ی وسیع‌تری را تسخیر کرد. بنا به اندیشه‌های ژرفی که تاریخ ادبیات جهان به بشر امروز ارایه داده است، به دلیل حماسه‌ها و اسطوره‌هایی که در برگ برگ صفحات کتاب‌های ادبی تاریخ ثبت شده‌اند و از آن رو که یک تاریخ رویاهای بشر قبل از سینما در کتاب‌های ادبیات دنیا حفظ شده است، سینما برای قدرت بخشیدن به نفوذ خود در اندیشه‌ی معاصر به اقتباس ادبی روی آورد.

سینماگران به انحای مختلف از ادبیات بهره گرفتند و سه گونه اقتباس پدید آوردند:

۱. اقتباس آزاد ۲. اقتباس وفادارانه ۳. اقتباس لفظ به لفظ بسیاری از اقتباس‌های ادبی در سینما، فیلم‌هایی بودند که در بینابین این سه گروه قرار داشتند.

اما سینمای ایران نیز از همان آغاز راه، با تکیه بر ادبیات غنی ایران و اسلام، اقتباس‌های ادبی را در دستور کار خویش قرار داد. فیلم‌هایی که در طول یکصد سال سینمای ایران از متون ادبی بهره گرفته‌اند، ماهیت اقتباس ادبی، تأثیر متقابل سینما و ادبیات و جایگاه ادبیات در سینمای ایران، موضوعات موردبحث این نوشتارند.

در تدوین این مقاله برای اطلاعات آرشیوی از منابع مختلف تاریخ سینمای ایران، از جمله مجلات و نشریات قدیم وجدید هم‌چون **ستاره‌ی سینما، فیلم و هنر، فردوسی، بولتن‌های جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران، تماشا، کتاب هفته، فیلم، سینما** و به ویژه از کتاب **تاریخ سینمای ایران** (۱۲۷۹-۱۳۵۷) تألیف جمال امید بهره جسته‌ایم.

کلیات

سال ۱۳۱۳ سال گرامی‌داشت فردوسی است. جشن هزارمین سال تولد این شاعر بزرگ، مصادف است با نمایش فیلم **فردوسی**، ششمین فیلم تاریخ سینمای ایران، دومین فیلم ناطق و اولین فیلم تاریخ سینمای ایران که از یک اثر ادبی اقتباس شده است.

عبدالحسین سپنتا، محقق و ادیب ایرانی، از آثار کهن فارسی (یعنی ادبیات یک هزار ساله‌ی مصون مانده از دست تطاول) ابتدا **شاهنامه‌ی** فردوسی را برگزید و بعد **خمسه‌ی** نظامی را و این حسن‌آغاز بود.

پس از آن، سپنتا **شیرین و فرهاد** را براساس منظومه‌ی معروف نظامی ساخت و نیز با استفاده از داستان **لیلی و مجنون**، فیلمی به همین نام را جلوی دوربین برد. موفقیت فیلم‌های ذکر شده، موجب شد که سایر فیلم سازان ایرانی نیز به اقتباس‌های ادبی دست بزنند.

اقتباس از قصص قرآن و سرگذشت انبیا مانند **یوسف و زلیخا**، اقتباس از ادبیات دراماتیک مانند نمایشنامه‌ی **شهر قصه** نوشته‌ی بیژن مفید، اقتباس از داستان‌های تاریخی مانند **عباسه و جعفر برمکی**، اقتباس از ادبیات فولکلور مانند **امیرارسلان نامدار** و اقتباس از کتب مذهبی مثل **استعاذه** و بالاخره اقتباس از ادبیات داستانی که رایج‌تر بود، شاخه‌های فرعی این شجره‌ی اقتباسی بودند که در ایران رشد کرد. ادبیات کهن و ادبیات معاصر، هر دو پا به پای یکدیگر برای اقتباس‌های ادبی فیلم‌سازان منبع مناسب و قابل قبولی بودند. از همان **فردوسی** عبدالحسین سپنتا تا امروز راهی طولانی پیموده شده است، اما مقوله‌ی سینما وادبیات وبحث تأثیر متقابل آن‌ها، عمری به قدمت تاریخ همان اولین اقتباس ادبی دارد.

دیدگاه‌های کلی

رابطه سینما وادبیات با یکدیگر چگونه می‌تواند باشد؟ شکی نیست که سینما از ادبیات بهره‌ی بسیار گرفته است. اما آیا سینما بر ادبیات بی‌تأثیر بوده است؟

محمدرضا اعلامی که فیلم **نقطه ضعف** را براساس داستانی از آنتونیس ساماراکیس ساخت و فیلم آن **سوی آیینه‌ی** او برداشتی آزاد از داستان **کامیلا** نوشته‌ی گونترآیش آلمانی است، ادبیات را منبع فوق‌العاده‌ای برای سینما می‌داند:

> معلوم نیست در صورت نبود ادبیات، سینما چقدر می‌توانست رشد کند، اما این رابطه دوطرفه است. ادبیات تحت تأثیر سینما تصویری‌تر شده است. تقطیع و فصل‌بندی‌هایش نیز بی‌تأثیر از سینما نیست. این تأثیر می‌تواند غیرمستقیم هم باشد، چرا که نویسنده در زندگی‌اش بارها پای تماشای فیلم می‌نشیند، مثل **گزارش یک قتل** اساساً به شکل یک فیلم‌نامه نوشته شده. من در مسکو از مارکز شنیدم که این قصه را براساس دیدگاه‌های سینمایی نوشته است.
>
> باید ابتدا نوشته‌هایی را پیدا کرد که قابلیت برگرداندن به سینما را داشته باشند. بعضی شاهکارهای ادبی هستند که مخصوص مدیوم سینما هستند، چفت و بست قوی ادبی دارند و ضمناً در سینما بخشی از ارزش واقعی خود را پیدا می‌کنند. پس از پیدا کردن آثار ادبی که به کار تصویر بیاید، باید مؤلف فیلم‌نامه تمام نکته‌ها و زیبایی‌های اثر را بیابد و تبدیل به زیبایی بصری کند. یعنی باید به زبان سینمایی ترجمه شود و هویت مستقل سینمایی پیدا کند وگرنه گرفتن موضوع داستان و فیلم کردن آن، پیش پا افتاده‌ترین اقتباس‌هاست. چنین است که اقتباس موفقی را در سینمای ایران به یاد ندارم.

به هر حال ادبیات کلاسیک ایران گنجینه‌ای برای سینماست چه در شعر و چه در نثر. ما داستان‌هایی داریم که گرچه در قواعد داستان‌نویسی مدرن جا نمی‌گیرند، اما آن قدر این گنجینه غنی است که تا سال‌های سال می‌تواند سینما را بهره دهد، از **شاهنامه تا کلیله و دمنه** و... اما تا به حال یا استفاده نشده یا موفق نبوده. اصولاً اقتباس ادبی خوبی در سینمای ایران انجام

نگرفته، ادبیات معاصر ایران اما خود دچار مشکل است. شاید به دلیل وضعیت اجتماعی، فرهنگی، روشنفکری. پس هنوز نقش آن در سینما مشخص نیست.

غزاله علیزاده نویسنده‌ی کتاب‌های **خانه‌ی ادریسی‌ها، دو منظره و چهار راه** درباره‌ی ارتباط سینما و ادبیات گفته است:

سینما و ادبیات هر دو بر یکدیگر تأثیرگذار بوده‌اند. بعضی تصاویر سینمایی به دلیل نبوغ و تخیل وسیع آفرینشگران آن‌ها جزو الگوهای ذهنی‌شان ادبی شده است و طبیعتاً در کار آن‌ها تأثیر گذاشته است. الیوت به برادران مارکس علاقه‌ی بسیار داشت.

من در رمان **خانه‌ی ادریسی‌ها** در پرداخت بعضی از صحنه‌ها به فلینی، بونوئل و پاراجانف حرمت‌گذاری بسیار کرده‌ام. اما ادبیات، الزاماً تصویری است. کاری را که سینماگران حالا می‌کنند، پیش از این‌ها نویسندگان با واژه انجام می‌دادند. نمونه‌ی درخشان آن، کتاب **مادام بواری** است. ما همراه قهرمان‌های داستان، تصاویر ساخته‌ی نویسنده را تماشا می‌کنیم. مرگ قهرمان داستان حقیقتاً صحنه‌ای است سینمایی. نویسندگان، پدران سینما هستند. حتی نظامی، فخرالدین اسعد گرگانی، عطار، فردوسی، مولوی و بسیاری دیگر از شاعران بزرگ پارسی زبان نیز تصویر می‌آفریدند.

سینما لازم است که از ادبیات کمک بگیرد. یک اثر داستانی خوب پشتوانه‌ای برای فیلم. سینمای مؤلف حتماً یک امتیاز نیست. این‌که کارگردان، نویسنده هم باشد، به خودی خود به ارزش کارش نمی‌افزاید. ادبیات داستانی پس ازانقلاب دارای تعدادی داستان‌های بسیار خوب است. اما آن‌ها به دلیل زندانی بودن درحصار زبان، ناشناخته می‌مانند.ادبیات با کلمه وجود پیدا می‌کند، حال آن‌که این محدودیت برای سینما وجود ندارد. تصویر برای مردم همه جای دنیا شناختنی است.

کیانوش عیاری تاکنون دو فیلم، یکی **دونیمه‌ی سیب** براساس داستان **خواهران غریب**، دیگری **شاخ گاو** براساس **امیل و کارآگاهان** هر دو از اریش گستنر ساخته است و فیلم دیگرش **آبادانی‌ها** هم پیش از آن‌که اقتباس از فیلم دزد دوچرخه باشد، با نگاهی به کتاب **دزدان دوچرخه** نوشته‌ی آنتونی بارتولینی ساخته شده است. وی چنین اعتقاد دارد: علاوه بر تأثیر ادبیات بر سینما، ادبیات نیز طی چند دهه‌ی گذشته تحت تأثیر ایجاز وتمایلات بصری سینما قرار گرفته است. اقتباس ادبی به معنای رایج آن مثل **بینوایان** یا **دکتر ژیواگو** هرگز موردعلاقه من نیست. من هیچ نوع رفاقتی بین سینما و ادبیات نمی‌بینم، هر کدام زبانی و طریقه‌ی بیانی جدا از یکدیگر دارند، در مسیری متفاوت حرکت می‌کنند ومتکی بر شالوده‌های جداگانه هستند.

ادبیات کلاسیک ایران گنجینه‌ای برای سینماست چه در شعر و چه در نثر و آن قدر این گنجینه غنی است که تا سال‌های سال می‌تواند سینما را بهره دهد.

سیف‌اله داد، ضمن این‌که همه‌ی هنرها را تحت تأثیر یکدیگر می‌داند، پا را از این هم فراتر می‌گذارد و چنین اظهار می‌دارد:

در جهانی زندگی می‌کنیم که همه چیز بر همه چیز تأثیر می‌گذارد. ادبیات با توجه به سابقه‌اش بر سینما تأثیر گذاشت و می‌گذارد. اما رفته رفته عکس این موضوع هم اتفاق افتاده و ادبیات شروع کرد به ارایه دادن تصویر. نویسنده‌ای مثل مارکز تصویری می‌نویسد، تصاویر کتب او روی پرده کاملاً پذیرفتنی است. رئالیسم جادویی در واقع رئالیسم سینمایی است.

این‌که چگونه باید یک رمان یا داستان را به فیلم‌نامه تبدیل کرد، ابتدا باید منطق ارسطویی را به کار گیریم. از اثر ادبی باید چیزهایی را حذف کنیم وچیزهایی باید بماند که در صورت حذف آن‌ها به کار لطمه وارد آید.

نوشته را تبدیل به نمایشنامه‌ای می‌کنیم که در آن، حادثه معلول حوادث ماقبل خود و ایجاد کننده‌ی حادثه‌ی بعدی است.هم چنین رمان‌نویس با فراغ بال به معرفی و توضیح وشناسنامه دادن شخصیت‌ها پرداخته است. در سینما لزومی نیست که به چیزهای فرعی این‌قدر اهمیت بدهیم.حال نشانه‌های سینمایی را جانشین نشانه‌های بیانی ادبیات می‌کنیم. پس ابتدا اصل استوارکردن منطق ارسطویی و سپس تلخیص.

در سینمای جهان تجارب ناموفق زیادی از این دست داریم. شاید بتوان گفت بیش از نیمی از فیلم‌های موفق جهان براساس آثار اقتباسی ساخته می‌شوند. بی‌دلیل نیست که در مراسم اسکار، صرف نظر از ارزیابی آن، چاره‌ای نمی‌بینند جز آن‌که به دو نوع فیلم‌نامه جایزه دهند یکی فیلم‌نامه‌ی اقتباسی و دیگری فیلم‌نامه‌ی اریژینال.

اقتباس براساس متون ادب کهن پارسی

به طور اجمالی سه دوره‌ی اقتباس ادبی را در تاریخ سینمای ایران می‌توان ملاحظه کرد:

دوره‌ی اول مربوط به سال‌های نخستین پاگرفتن تولید فیلم در ایران، یعنی حوالی سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۱۶ است که پیشگامان سینما در ایران، پس از پنج فیلم **آبی و رابی** (آوانس اوگانیانس، ۱۳۰۹)، **انتقام برادر** (ابراهیم مرادی، ۱۳۱۰)، **حاجی آقا اکتور سینما** (اوگانیانس، ۱۳۱۱)، **دختر لر** (اردشیر ایرانی، ۱۳۱۲) و **بوالهوس** (ابراهیم مرادی، ۱۳۱۳) به سراغ متون قدیمی ادب فارسی رفتند. دیوان اشعار شاعران نامی تاریخ ایران، از آن رو مورد توجه قرار گرفت که اولاً بیشتر در دسترس مردم بودند و اغلب قشر تحصیل‌کرده و حتی گروهی از مردم عامی علاقه‌مند به شعر، آن‌ها را می‌شناختند، می‌خواندند و یا به اذهانشان می‌سپردند، یعنی ویژگیی که کتب نثر و یا رمان‌ها و داستان‌ها نداشتند. مثلاً آن چنان که **شاهنامه‌ی** فردوسی، **دیوان حافظ** و یا **سفرنامه‌ی** ناصر خسرو مورد وثوق مردم بود، **کلیله و دمنه** و یا **سمک عیار** در زندگی مردم چندان جایی نداشتند و اساساً ادبیات نثری ما به قدمت و غنای ادبیات نظمی و شعری نبود، آن چنان که امروز به اعتقاد بسیاری از کارشناسان بر آن پیشی گرفته است.

اولین قدم

به هر حال عبدالحسین سپنتا نویسنده، مترجم، محقق، شاعر و هنرمند ایرانی پس از تجربه‌ی **دختر لر** تصمیم گرفته بود خود رأساً به کار فیلم‌سازی بپردازد و به دلیل معلوماتی که در زمینه‌ی ادبیات پارسی داشت، برای اولین بار به سراغ متون ادب فارسی رفت و به دلیل تقارن جشن هزارمین سال تولد فردوسی با سال ۱۳۱۳ فردوسی و **شاهنامه‌ی** او را برای کار انتخاب کرد. خود سپنتا در این مورد گفته است:

> این فرصتی خوب برای من بود که نیمی از عمرم را در تحقیق، بررسی و شناخت ادبیات کهن ایران گذرانده بودم. اگر چه زمان کافی برای تنظیم سناریو و تدارک مقدمات فیلم‌برداری در اختیار نبود، ولی تصمیمم را گرفته بودم که این کار را حتماً انجام دهم.

فیلم **فردوسی** زندگی فردوسی را از آغاز جوانی تا سالمندی و مرگ بازگو می‌کند و در قسمت‌هایی از آن، از اشعار **شاهنامه** بهره گرفته می‌شود. بخش‌هایی از فیلم مثل قسمتی که فردوسی در برابر سلطان محمود غزنوی حماسه‌سرایی می‌کند و نبرد رستم و سهراب را می‌سراید به مذاق رضاخان خوش نمی‌آید و دستور حذف آن را می‌دهد. سپنتا ناچار از دوباره‌سازی قسمت‌هایی از فیلمی می‌شود که آماده نمایش است و با بازیگری تازه (نصرت‌اله محتشم) به نقش سلطان محمود، بخش‌های حذف شده را دوباره فیلم‌برداری می‌کند و در بین قسمت‌های قبلی جای می‌دهد.

اگر چه اکران عمومی (به مدت سه روز) فردوسی در سینما سپه تهران یافت، ولی مورداستقبال عموم قرار نگرفت. برخی علل این عدم استقبال را زمان کوتاه فیلم (حدود یک ساعت) و نداشتن آهنگ و ریتم اولیه‌ی فیلم می‌دانند.

فیلم **فردوسی** هنوز در حال آماده‌سازی برای نمایش عمومی در طوس بود که عبدالحسین سپنتا به فکر ساختن فیلم بعدی‌اش، براساس منظومه‌ی **شیرین و فرهاد** از نظامی گنجوی افتاد.

فیلم **شیرین و فرهاد** را که با نام **خسرو و شیرین** در خردادماه ۱۳۱۴ اکران شد، می‌توان اولین فیلم موزیکال ایرانی نیز دانست، چرا که تقریباً سه چهارم دیالوگ‌های فیلم به صورت ترانه و شعر و آواز بیان می‌شوند. همین تمهید، به علاوه‌ی مشهور بودن داستان **شیرین و فرهاد** در میان مردم، موجب فروش نسبتاً خوب‌فیلم و موفقیت آن می‌شود.

می‌گویند سپنتا **شیرین و فرهاد** را بیش از سایر آثارش دوست داشت، زیرا آن چه را که مایل بوده، برای ساخت آن انجام داده است.

سپنتا پس از موفقیت **شیرین و فرهاد**، متون ادب فارسی را رها ساخت و **چشم‌های سیاه** را در سال ۱۳۱۳ کارگردانی کرد، ولی عدم توفیق آن فیلم سپنتا را مجدداً به سوی آثار ادبی کشاند تا در آخرین اثرش قصه‌ی معروف **لیلی و مجنون** را به تصویر کشید. سپنتا در نوشتن فیلم‌نامه‌ی **لیلی و مجنون** علاوه بر دیوان نظامی گنجوی، از کتاب قیس‌بن عامر نیز استفاده کرد. به همین سبب متن فیلم‌نامه بیشتر جنبه‌ی عرفانی یافت و بدین لحاظ **لیلی و مجنون** را اولین فیلم عرفانی سینمای ایران می‌توان به شمار آورد.

قیس در کتاب خود، عشق لیلی و مجنون را نوعی عشق شهودی تعبیر کرده است تا بدین ترتیب معنویت وحقیقت جمال حق را در ورای عشق مجازی نشان دهد.

پس از **لیلی و مجنون** که در نمایش عمومی‌اش با مشکلات فراوانی روبه‌رو شد، دوره‌ی اول فیلم‌سازی در ایران پایان یافت و سینمای ایران وارد یک دوران فترت ده دوازده ساله شد.

اقتباس از کتاب‌های کهن پارسی در دوره‌ی دوم فیلم‌سازی سینمای ایران

اما اقتباس از آثار ادب کهن پارسی، فترتی طولانی‌تر را به خود دید که تا سال ۱۳۳۴ و فیلم **امیر ارسلان نامدار** ساخته‌ی شاپور یاسمی به درازا انجامید؛ یعنی فیلمی که سال‌ها به عنوان پرفروش‌ترین فیلم سینمای ایران به حساب می‌آمد.

امیر ارسلان نامدار را اسماعیل کوشان در پارس فیلم و در شرایطی تهیه کرد که این مؤسسه مهم فیلم‌سازی آن روزهای ایران در حال ورشکستگی بود و مسؤولان آن، تولید این فیلم را آخرین تیر ترکش می‌دانستند. معروفیت داستان امیر ارسلان در میان مردم، کوشان را واداشته بود تا پس از حدود بیست سال مجدداً سینمای ایران را به سراغ متون کهن ادب پارسی ببرد. شاپور یاسمی فیلم‌نامه را هر چه عامه‌پسندتر نوشت و کوشان نیز بنا به تجربیاتش دکورهای پرهزینه‌ای ساخت و فیلم در اکران عمومی، در مقایسه با آن روزها فروشی افسانه‌ای کرد.

امیر ارسلان نامدار با اقتباس از کتاب آشنای همه‌ی خانواده‌ها ساخته شد و درست سیزده روز بعد از استعفای دولت نظامی سپهبد زاهدی و بازگشت آرامش به کشور به نمایش درآمد. در این شرایط که فضای سیاسی کشور باز شده بود و مردم از رعب دو ساله‌ی دولت کودتا رهایی یافته بودند، سینماها رونق بیشتری گرفت. داستان آشنای **امیر ارسلان نامدار** که کتابش هنوز در خانه‌ها بود، در کشاندن اقشار مختلف بسیار مؤثر افتاد به ویژه این‌که شکل ساده و روایتی افسانه‌ای امیر ارسلان رومی توانست بچه‌ها را جذب کند و جذب کرد.

اکران عمومی فیلم **امیر ارسلان نامدار** از بیست و نهم فروردین ماه ۱۳۳۴ در دو سینمای هما و رویال تهران شروع شد و در اولین مرحله تا نوزدهم اردیبهشت ماه به طول انجامید. در این تاریخ سینما رویال فیلم مصری **خوش خبر** را به جای آن نمایش داد. اما سینما هما به نمایش فیلم ادامه داد و ۶۵ شب فیلم **امیر ارسلان** را بر پرده داشت. بعد نمایش فیلم به سینماهای ژاله و میهن کشیده شد و مدت یک سال سینما میهن واقع در میدان حسن آباد تهران فیلم را نمایش می‌داد و در مدت نمایش در سینما میهن، ایستگاه اتوبوس میدان حسن‌آباد ایستگاه امیر ارسلان نام گرفته بود. فیلم در سینمای هما و رویال به روایت تهیه‌کنندگان آن، چهارصد هزار تومان فروخت و در سینمای میهن به تنهایی یک میلیون تومان فروش داشته است. **امیر ارسلان** در همه‌ی شهرهای ایران فروش فوق‌العاده‌ای داشت،اما هر چه عموم مردم به آن روی آوردند و اقبال نشان دادند کارشناسان ومنتقدان از آن انتقاد کردند.

پس از موفقیت خارق‌العاده‌ی فیلم امیر ارسلان مجدداً برخی فیلم‌سازان رو به اقتباس از آثار ادبی تاریخ ایران آوردند.

پس از موفقیت خارق‌العاده‌ی فیلم **امیر ارسلان** مجدداً برخی فیلم‌سازان رو به اقتباس از آثار ادبی تاریخ ایران آوردند. اولین آن‌ها **یوسف و زلیخا** با استفاده از متون ادبی تاریخی و مذهبی، به کارگردانی سیامک یاسمی و تهیه‌کنندگی اسماعیل کوشان ساخته شد. اما تنها چیزی که در فیلم **یوسف و زلیخا** وجود داشت همان درونمایه‌های آثار ادبی کهن بود. تهیه‌کنندگان فیلم با نگاهی به فیلم‌های تاریخی هالیوود هم‌چون **داوود و بتسابه**، فیلمی ساختند که بانمایش زنان نیمه برهنه بیشتر درصدد کسب موفقیت در گیشه بود، آن هم گیشه‌ای که هنوز در آن سال‌ها میان مردم عادی جا باز نکرده بود، از همین‌رو مورد خشم آن‌ها قرار گرفت و فیلم **یوسف و زلیخا** هم درگیشه و هم در میان منتقدان ناکام ماند.

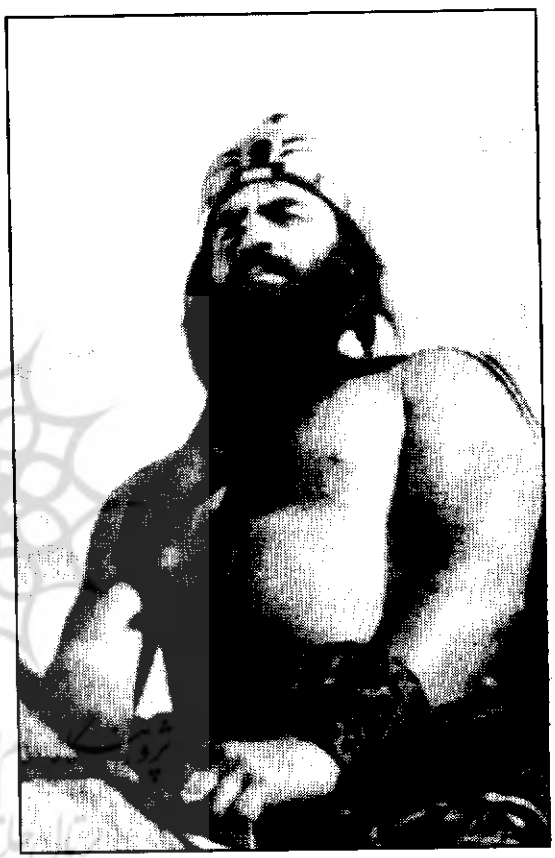
موج فیلم‌های اقتباسی از آثار کهن ادبیات ایران با **لیلی و مجنون** دیگری در ۱۳۳۵ ادامه یافت که کارگردان، تهیه‌کننده، فیلم‌نامه نویس و فیلم‌بردار آن نوریخش بود. این **لیلی و مجنون** علی‌رغم پیشرفت‌های تکنیکی نسبت به فیلم اول ساخته‌ی عبدالحسین سپنتا اثر بسیار ضعیفی به شمار می‌رود.

در سال ۱۳۳۶ کار ساخت آثار اقتباسی از متون ادب پارسی ادامه می‌یابد؛ شاهرخ رفیع **رستم و سهراب** را با اقتباسی از شاهنامه‌ی فردوسی با هزینه‌ای گزاف می‌سازد در حالی که فیلم با آن‌چه مردم سال‌ها و سال‌ها در نقالی‌ها و قهوه‌خانه‌ها از این تراژدی ایران باستان شنیده بودند، بسیار متفاوت والبته بسی نازل‌تر از آثار اقتباسی قبلی بود.

ایرج پزشک‌زاد بهترین تعبیرات را نسبت به فیلم **رستم و سهراب** در مجله‌ی **فردوسی** نوشت. اوآن را «کمدی تراژیک» نامید و در علت این نامیدن نوشت:

... از این جهت که موقع تماشای آن هم می‌خندیدم و هم چیزی نمانده بود اشکم سرازیر شود... در این فیلم، همه‌ی

دل‌ها اعم از نازک و ضخیم نه تنها از رستم به خشم نمی‌آیند، بلکه از او متشکر می‌شوند که کار سهراب و فیلم را تمام می‌کند. حالا فیلم‌برداران ما یا قزل ارسلان و امیر ارسلان و قمر وزیر هر کار می‌خواهند بکنند، ولی در دنیا ماییم و این حماسه‌های ملی و این تاریخ گذشته و یک فردوسی. آیا انصاف است که با این‌ها هم همان معامله را بکنند؟



رستم و سهراب

فیلم **رستم و سهراب** علی‌رغم بازیگران پرهیبت، دکورهای عظیم، لشکرکشی، نبردهای تن به تن، آهنگ‌های مجید وفادار و آوازهای بانوی ناشناس (الهه)، داریوش رفیعی و مصطفی پایان، صدای گرم و رسای سارنگ به جای رستم و... در برابر بیش ازدو میلیون ریال هزینه فقط سیصد هزار ریال باز می‌گرداند!

اما باوجود این شکست‌های پی در پی، استودیو پارس فیلم که هنوز فروش فوق‌العاده‌ی فیلم **امیر ارسلان نامدار** زیر دهانش مزه می‌داد، تولید فیلم دیگری براساس داستان‌ها و افسانه‌های قدیمی، را به نام **قزل ارسلان** (پسر امیر ارسلان) شروع کرد ولی شاپور یاسمی که می‌خواست **قزل ارسلان** را به **امیر ارسلان ۲** بدل سازد، هنگام تولید فیلم با مشکلات متعددی روبه‌رو شد وناچار به خاطر سینماهایی که با پرداخت ودیعه از پیش نمایش فیلم را رزرو کرده بودند چیزی به نام فیلم سرهم کرد. اوبا استفاده مجدد از صحنه‌های به نمایش درآمده‌ی **امیر ارسلان نامدار** و فیلم‌برداری صحنه‌هایی جدید، معجونی ساخت که شکست دیگری برای پارس فیلم به بار آورد. **ستاره‌ی سینما** پیشاپیش تحریم فیلم را از سوی خوانندگانش خواستار شد.

پسر امیرارسلان یا قزل ارسلان فیلمی است، ببخشید نوار متحرکی است! بی‌سروته و فاقد همه چیز دیگرا ایده‌ی تهیه‌ی آن فقط تجارت و ریال است و بس...

اماموفقیت **امیر ارسلان نامدار** آن قدر بود که به هر صورت این شکست‌های متعدد در اقتباس‌های تازه را به فراموشی می‌سپرد و باز هم فیلم‌ساز دیگری به داستانی دیگر روی می‌آورد. این بار نوبت یعقوب لیث صفاری بودکه موضوع فیلمی دیگر قرار گیرد، فیلمی که یکی از طولانی‌ترین مراحل تولید را پشت سر گذاشت، آن قدر که بازیگران اصلی آن درگذشتند و کارگردان آن هم تعویض شد علی کسمایی کارگردان اول فیلم، آن را تا زمان ورشکستگی پارس فیلم پیش آورد و پس از او منرچهر زمانی کار را ادامه داد. با این حال فیلم دومین شکست برای پارس فیلم بود.

در این باره هوشنگ کاووسی در مجله‌ی **فردوسی** نوشت:

... به سراغ یعقوب بن لیث صفارکه از بزرگترین شخصیت‌های تاریخ ایران و از برجسته‌ترین مظاهر ایستادگی در مقابل اشغال خارجی است رفت و بلایی بر سر یعقوب آورد که نه المعتمد خلیفه‌ی عباسی و نه برادرش الموفق نتوانسته بودند به سر او آورند...

در سال ۱۳۳۷ باز هم پارس فیلم بود و اقتباسی دیگر از شاهنامه. این بار داستان **بیژن و منیژه** به کارگردانی منوچهر زمانی جلوی دوربین رفت و بعد از اوج گیری اختلافات زمانی با پارس فیلم، سیامک یاسمی آن را به پایان رساند و همان طور که پیش‌بینی می‌شد، فیلم موفقیتی کسب نکرد. **بیژن و منیژه** به جز اسامی زیادی که از شاهنامه‌ی فردوسی گرفته بود، شباهت دیگری به آن کتاب نداشت.

شکست **بیژن و منیژه** سینماگران ایرانی را از متون کهن ادب فارسی گریزان کرد، به طوری که دیگر سراغی از این گونه داستان‌ها و افسانه‌ها نگرفتند، جز در یک مورد: فریدون رهنما در سال ۱۳۴۶ بانگاهی تازه به **شاهنامه** و با برداشتی آزاد از داستان **سیاوش** فیلم **سیاوش در تخت جمشید** را ساخت. فریدون رهنما در این فیلم افسانه‌ی قدیمی سیاوش را با معضلات، مشکلات و نابهنجاری‌های ارتباط انسان‌ها در عصر حاضر درآمیخت و بیانیه‌ای انسانی و سیاسی صادر کرد که ریشه در اساطیر فرهنگی و ادبی داشت. خود رهنما در این باره می‌گوید:

> علت آن‌که این داستان را برگزیدم، نخست اثر فوق‌العاده‌ای بودکه در من داشت. گذشته از شعرهای شاهنامه که به گمانم از پاک‌ترین و اصیل‌ترین شکل زبان و اندیشه‌ی ایران و حتی جهان است، خود داستان کشش بسیاربرایم داشت. از همه بیشتر شخصیت سیاوش، این جوان و شیوه‌ی اندیشه و رفتار اوسخت امروزی است. درهمه‌ی کارهایش نواندیشی به چشم می‌خورد. او می‌خواهد آیین گذشتگان را در زنده‌ترین و فعال‌ترین جنبه‌هایش دنبال کند و نه آن گاه که به شکل یک قرارداد خشک و بی‌جان درمی‌آید...

فیلم **سیاوش در تخت جمشید** نمونه‌ای قابل توجه از یک برداشت امروزی از آثار کهن ادبیات ایران است که در زمانی خود اظهارنظرهای بسیار متفاوتی را برانگیخت.

این فیلم باوجود همه ارزش‌هایش، پس از یک هفته نمایش وهفت هزار تومان فروش، از اکران سینما بولوار تهران برداشته شد.

به طور کلی اقتباس از متون کهن ادب فارسی در سینمای ایران چندان موفق نبود و به‌جز یکی دو مورد، اثر قابل بحثی ساخته نشد. اغلب این اقتباس‌ها با فرمول‌های فیلم‌فارسی درهم‌آمیخت به نحوی که نه میراث ادبی گذشته را پاس می‌داشت و نه علاقه‌مند به این میراث راضی می‌شد.

نقص از کجاست؟ از ادبیات کهن ما؟ یااز فیلم‌سازان؟ و یا از عدم ارتباط منطقی بین آن‌ها؟ بهرام بیضایی این پرسش‌ها را این گونه پاسخ می‌دهد:

> ما ادبیات سینمایی که به یک معنا به درد سینما بخورد نداریم. چون ما ادبیات داستانی که داریم نظیر **خسرو و شیرین** یا **لیلی و مجنون** و غیره برای سینما جذاب نیستند. این‌ها را باید به عنوان یک موضوع، یک کسی بگیرد وچنان بنویسد که برای سینما جذاب باشد. بگذریم از این‌که به نظر من، **خسرو و شیرین** و **لیلی و مجنون** و غیره به عنوان ادبیات، خیلی پرحرف‌اند. یعنی مضمون کوچکتر از آن همه حرفی است که می‌زند و باز در پایان با آن همه حرفی که می‌زند ما یک شخصیت نداریم. یک گفت وگوی معمولی دو تا آدم که آن زمان را برای ما معرفی کند نداریم. همه دارندعرفان می‌گویند و هیچ کس، هیچ کار واقعی معمولی (که در سینما جز آن، کار دیگری نمی‌شود کرد) انجام نمی‌دهد. شخصیت مرد که نداریم، شخصیت زن مطلقاً نداریم. رابطه‌ی بین انسان‌ها نداریم. وقتی بالاخره خسرو و فرهاد با هم مکالمه می‌کنند برای خودشان حرف‌های عرفانی می‌زنند. کسی مثل انسان حرف نمی‌زند. بعد هم موقعی که عاشق ومعشوق به هم می‌رسند باز وارد جهان عرفان می‌شوند. باز در آن صورت هم نه عشق واقعی وجود دارد و نه گفت وگوی واقعی و نه هیچ چیز واقعی دیگر که سینما از آن تغذیه می‌کند یا در واقع از آن نیرو می‌گیرد.

به نظر من متن‌هایی که قابل هستند و به عینه به ما نیرو می‌دهند برای کار، مقدار زیادی داستان‌های شاهنامه هستند.به این دلیل که داستان‌های شاهنامه خیلی جاها با یک تقطیع اصلاً تصویری توأم‌اند و با یک نگرش کارگردان ـ نویسنده همراه‌اند.

اقتباس ادبی از متون ادبی معاصر

اما نوع دوم اقتباس در تاریخ سینمای ایران، برداشت از متون ادبی معاصر بود که اتفاقاً نوع نثری آن بر انواع نظم نو پیشی گرفته بود. این نوع اقتباس، از آن‌جا که براساس متن‌های معاصر بود به لحاظ محتوا، موضوعات به روزتری را شامل می‌شد و ساختارهای جدیدتری هم می‌طلبید، به علاوه همخوان کردن آن‌ها با مسایل روز هم سهل و ممتنع بود.

اگر آخرین فیلم قبل از دوران فترت سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۷ در زمینه‌ی فیلم اقتباسی از متون ادبی کهن، **لیلی و مجنون** بود، نخستین فیلم بعد از دوران فترت، فیلمی براساس جدیدترین متون ادبی، تحت عنوان **توفان زندگی** بود. فیلم‌نامه‌ی فیلم براساس داستانی از نظام وفا به نام **فیروزه و فرزانه** نوشته شد که خودنظام وفای شاعر رویابین وخیال‌پرداز آن را با همکاری طاهر ضیایی فیلم‌نامه کرد و علی دریابیگی، کارگردان تحصیل کرده‌ی تئاتر از آلمان، کارگردانی را به عهده گرفت.

فیلم به دلیل بهره‌گیری از ادبیات رمانتیک آن روزها که به صورت داستان‌های کوتاه و یا پاورقی درمجلات به چاپ می‌رسید و بسیار طرفدار داشت، در جذب مخاطب موفق نشان داد؛ مضافاً این‌که نظام وفا خود از همین پاورقی‌نویس‌ها بود. اقتباس از ادبیات معاصر، ماندگارترین نوع اقتباس در سینمای ایران باقی ماند، چرا که هم با روحیه‌ی در حال تغییر ایرانی می‌خواند و هم ـ آن گونه که اشاره شد ـ می‌توانست مسایل روزتر را چه در روابط انسانی و چه از جهت اجتماعی مطرح سازد.

پس از آن در سال ۱۳۳۰ فضل‌اله بایگان فیلم **پریچهر** را براساس داستانی به همین نام از محمد حجازی ساخت که توفیقی به همراه نداشت. بایگان، هم وجه رمانتیک داستان حجازی راکم رنگ کرده بود و هم برای این‌که به رژیم شاه برنخورد آن را به ۳۵ سال قبل، یعنی پیش از زمامداران رضاخان برده بود.

به همین دلیل برای اقتباس بعدی از داستان‌های معاصر، سینمای ایران باز هم سراغ پاورقی‌ها و پاورقی‌نویسان رفت که مخاطب بسیاری داشتند.

فیلم دیگر **گناهکار** بود که مهدی گرامی آن را در سال ۱۳۳۲ براساس قصه‌ای از حسینقلی خان مستعان، از پاورقی نویسان محبوب مطبوعات ساخت و مهدی رییس فیروز هم در همان سال لغزش را کارگردانی کرد که هر دو ناموفق بودند. علت اصلی عدم موفقیت این اقتباس‌های ادبی ظاهراً عدم توجه فیلم‌سازان به روح اثر بوده است. فیلم‌سازان هر آن چه در اثر ادبی به نظرشان خوب وجذاب می‌آمد می‌گرفتند و هر چه جالب نمی‌آمد حذف می‌کردند.

اولین کارگردان زن بایک اقتباس ادبی

در سال ۱۳۳۵ فیلم **مرجان** نخستین ساخته‌ی یک کارگردان زن به نام شهلا ریاحی از داستانی نوشته‌ی محمد عاصمی اقتباس شد و مورد بحث و نقد بسیار قرار گرفت. ورای بعضی از این بحث و نقدها که جنبه‌ی رقابتی داشت، محمد عاصمی نویسنده‌ی داستان، مهم‌ترین انتقادها را نسبت به فیلم‌نامه ابراز کرد. او که از همان ابتدای انتخاب منوچهر کیمرام به عنوان نویسنده‌ی فیلم‌نامه معترض بود، پس از نمایش فیلم در ادامه‌ی ابراز نظریات مخالف خویش، تغییرات فیلم‌نامه‌نویس در داستانش را به شدت محکوم کرد.

ش. ناظریان در شماره‌ی ۷۹ **ستاره‌ی سینما** نوشت:

نویسنده‌ی اصلی داستان مدعی است که آن چنان در داستان او دست برده‌اند که خودش دیگر آن را نمی‌شناسد. بنابراین نمی‌توان درمورد کار او قضاوتی کرد.

و شهلا ریاحی پاسخ داد:

... نویسنده‌ی داستان **مرجان** که تاکنون او را از دوستان صمیمی خود می‌شناختم ضمن مقاله‌ی مفصل خود و در خلال نوشته‌ی دوستان مطبوعاتی‌اش بر **مرجان** خشمگین شده است که چرا مرجانی راکه او در داستان خلق کرده وقتی روی پرده‌ی سینما ظاهر شده است دستی توی سر و صورت خود برده و تغییراتی پیدا کرده است. حتماً این دوست عزیز که خود در امور سینمایی صاحب‌نظر و اهل فن است می‌داند که این تغییرات اجتناب‌ناپذیر است و هر داستانی پس از گذشتن از مراحلی که آن را برای جلوی دوربین فیلم‌برداری آماده می‌کند، چنین دگرگونی‌ها پیدا می‌کند...

این اعتراضات و پاسخ‌ها نشان از ارتقای دید و نگاه فیلم‌سازان و نویسندگان نسبت به اقتباس‌های ادبی داشت که کم کم جای خود را در سینمای ایران باز می‌کرد.

با وجود همه‌ی این تغییرات، سینمای تجاری هم‌چنان کار خودش را می‌کرد. سیامک یاسمی پس از شکست سخت **یوسف و زلیخا** باز هم سراغ پاورقی‌نویسان رفت و داستان‌های آن‌ها را تنها راه حل جذب مخاطب ایرانی دانست. سیامک یاسمی با تهیه‌کنندگی کوشان و براساس داستان **سراشیب** نوشته‌ی ایرج مستعان که در مجله‌ی **فردوسی** به صورت پاورقی چاپ می‌شد فیلم **ظالم بلا** را ساخت و این فیلم در اسفندماه ۱۳۳۶ بیش از پانصد هزار تومان فروخت و بدین ترتیب، باز هم پارس فیلم نجات پیدا کرد.

اقتباس از نمایشنامه‌ها

ورود تدریجی بازیگران و کارگردان‌های تئاتر در اواسط دهه‌ی سی پس از به انحطاط گراییدن تئاتر ایران، اقتباس از نمایش‌های موفق را در سینمای ایران به راه انداخت و اولین نمونه‌ی آن **آقای اسکناس** ساخته‌ی امین امینی بود که موفقیت فیلم قبلی‌اش **مادموازل خاله** راکه آن هم اقتباسی البته از یک اثر خارجی بود به همراه داشت. طرح **آقای اسکناس** را رحیم روشنیان براساس نمایشنامه‌ای ترجمه‌ی هنریک استپانیان نوشته بود. فیلم نمایش موفقی داشت و باب این نوع اقتباس‌ها را در سینمای ایرانی باز کرد. حضور بازیگران موفق تئاتر ازجمله رضا کریمی و اصغر تفکری در این فیلم بر موفقیت آن

افزود. پس از آن هم امین امینی در سال ۱۳۳۸ فیلم **سایه** را براساس یک تئاتر ساخت.

یک نقطه‌ی عطف درخشان

جنوب شهر ساخته‌ی فرخ غفاری در میان آثار اقتباسی سینمای ایران جایگاه ویژه‌ای دارد. **جنوب شهر** اولین فیلمی است که در کوران سینمای فیلم‌فارسی وسرگردان دهه‌ی سی سینمایی استاندارد و منطقی را برای اولین بار در طول تاریخ سینمای ایران مطرح ساخت؛ فیلمی که از نظر بسیاری کارشناسان و منتقدان نخستین جرقه‌ی سینمای نوین در شبستان تفکرات کهنه محسوب می‌شود. فیلم‌نامه‌ی **جنوب شهر** را جلال مقدم براساس داستانی از خودش با نام **میدان** اعلام نوشت.

جنوب شهر با وجود این‌که در سومین روز اکران، به دلیل واقعیت‌گرایی خشن و بی‌سابقه‌اش توقیف شد؛ اما سنگ بنای یک سینمای واقعی را برای سینمای ایران گذاشت. غفاری در سال ۱۳۴۴ فیلم **شب قوزی** را نیز براساس **داستان قوزی** از داستان‌های **هزار و یکشب** می‌سازد.

اما با وجود این سنگ بنا سینمای فارسی هم چنان حاکم است و اقتباس‌های ادبی از آثار معاصر ایرانی، به برداشت‌های سخیف و بعضاً تقلید وکپی از فیلم‌های موفق محدود می‌شود.

ازجمله فیلم‌هایی که طی این سال‌ها براساس اقتباس ادبی از داستان‌ها و قصه‌های معاصر ساخته شدند می‌توان به این موارد فهرست‌وار اشاره کرد:

۱۳۳۷: **برهنه‌ی خوشحال** (عزیز رفیعی) فیلم‌نامه از حسین مدنی، براساس داستان کوتاهی نوشته‌ی عزیز رفیعی.

همه گناهکاریم (عزیز رفیعی) فیلم‌نامه از رحیم روشنیان، براساس داستانی از خودش.

۱۳۳۸: **فرشته‌ی وحشی** (مهدی رییس فیروز) فیلم‌نامه از رییس فیروز، براساس داستانی نوشته‌ی مهدی بشارتیان.

۱۳۳۹: **آرشین مالالان** (صمد صباحی) فیلم‌نامه از صمد صباحی و کوشان، براساس داستانی نوشته‌ی عزیز حاجی بیگلو.

۱۳۴۳: **عروس فرنگی** (نصرت‌اله وحدت) فیلم‌نامه از وحدت، براساس داستانی نوشته‌ی احمد نجیب‌زاده.

۱۳۴۵: **رانندگان جهنم** (محمدرضا فاضلی) فیلم‌نامه از فاضلی، براساس داستانی نوشته‌ی اکبر هاشمی.

کلاه نمدی (منوچهر صادقپور) فیلم‌نامه از منوچهر کیمرام براساس داستانی نوشته‌ی عباس کسایی.

۱۳۴۶: **گوهر شب چراغ** (اسماعیل کوشان) فیلم‌نامه از کوشان، براساس داستانی از **قابوسنامه**.

- **معجزه** (میر صمدزاده) فیلم‌نامه از میر صمدزاده، براساس داستان **بلبل مزرعه**.

۱۳۴۷: **خشم کولی** (اسماعیل ریاحی) فیلم‌نامه از ریاحی براساس داستانی از فریدون گله.

امشب دختری می‌میرد (مصطفی عالیمان) فیلم‌نامه از شهباز زوریا، براساس داستانی نوشته‌ی ارونقی کرمانی.

یک نقطه‌ی عطف دیگر

در سال ۱۳۴۷ اتفاق تعیین کننده‌ای در زمینه‌ی اقتباس ادبی از آثار معاصر ادبیات ایران افتاد که شایدبتوان آن را یک نقطه‌ی عطف دیگر نامید. **شوهر آهو خانم** داستان معروف علی محمد افغانی را داوود ملاپور به فیلم برگرداند. فیلم **شوهر آهو خانم** یکی از وفادارانه‌ترین و بلکه به جرأت می‌توان گفت وفادارانه‌ترین اثر اقتباسی سینمای ایران از ادبیات محسوب می‌شود که بدون کمترین تغییری در داستان، کتاب به فیلم درآمده است، گو این‌که گروهی از منتقدان این نوع اقتباس ادبی را در شأن سینما نمی‌دانند و معتقدند سینما بایستی چیزی خلق کند که هیچ ابزار بیانی دیگر، قدرت پدید آوردنش رانداشته باشد و اگر قرار باشد فیلمی عین کتاب، داستان و یاقصه‌ای را بدون هیچ تأثیر سینمایی روایت کند، اساساً چه نیازی به ساخته شدن آن فیلم وجود دارد و همان کتاب کفایت می‌کند. اما انتظار اغلب مردم از اقتباس‌های سینمایی، برداشت نعل به نعل است و همواره نسبت به تغییرات داستان یا رمانی در یک فیلم معترض‌اند. (البته این معضل در مورد فیلم‌های تاریخی نیز وجود دارد.)

بیژن خرسند درباره‌ی **شوهر آهو خانم** در **ستاره‌ی سینما** نوشت:

> ... در اولین تماشای فیلم **شوهر آهو خانم** این شک برایم حاصل شد که نکند دوباره در حال خواندن کتاب هستم و اگر این امر را فقط دلیلی بر امانت نگهداری و نزدیکی فیلم به کتاب، تصور نکنیم، به علاوه این معنا را دارد که کتاب ترتیب فیلم را داده است.

لازم به توضیح نیست که منظور از نزدیکی سناریو به داستان، فقط این نیست که صحنه‌ها و حرف‌ها و حرکات عیناً همان‌هایی باشد که درکتاب بوده... وگرنه آدمی مثل سیدنی لومت در فیلم **نسل دیوانه**

تحت‌الشعاع تنسی ویلیامز قرار می‌گرفت و کارش ساخته بود (موردی که برای فیلم **شوهر آهو خانم** و کارگردان ونویسنده‌ی کتاب وجود دارد) وبرعکس دیدیم که در عین حفظ خصوصیات اصلی موضوع، سبک خاص لومت از ورای موضوع سینمایی شده‌ی آن مشخص بود. و اشکال فیلم **شوهر آهوخانم** درهمین است. در این است که از یک برگردان سینمایی آگاهانه به دوراست.

فیلم شوهر آهو خانم یکی از وفادارانه‌ترین و بلکه به جرأت می‌توان گفت وفادارانه‌ترین اثر اقتباسی سینمای ایران از ادبیات محسوب می‌شود که بدون کمترین تغییری در داستان، کتاب به فیلم درآمده است.

اما به هر حال **شوهر آهو خانم** یک شروع و آغازگر یک موج بود، موجی که اقتباس سینمای از آثار ادبیات ایران را حداقل برای یک دهه در سینمای ایران جا انداخت و اساساً موج نو سینمای ایران به این نوع اقتباس بسیار مدیون است. ملاپور پس از **شوهر آهو خانم**، فیلم **باباکوهی** را نیز با استفاده از داستانی نوشته‌ی محمد حجازی جلوی دوربین برد.

موج نوی سینمای ایران همراه اقتباس ادبی

اما در سرآغاز موج نوی سینمای ایران در سال ۱۳۴۸ **گاو** را داریوش مهرجویی براساس قصه‌ی **عزاداران بیل** نوشته‌ی غلامحسین ساعدی ساخت.

گاو اولین اقتباس واقعاً سینمایی در سینمای ایران براساس ادبیات معاصر است.

پرویز دوایی درباره‌ی این فیلم می‌نویسد:

سناریو با تکیه‌ی کامل بر قصه‌ی چهارم کتاب **عزاداران بَیل** یعنی ماجرای مرگ گاو مشدحسن که منجر به ایجاد توهم گاو شدن درمشدی می‌گردد نوشته شده، با استفاده (گاه توأم با تغییر) قصه‌های دیگر، مثل بردن و بستن پسرک دیوانه در آسیاب کهنه که مقلوب روایت‌جوع پیدا کردن موسرخه (از قصه‌ی هفتم) است. یا مراسم تعزیه و استغاثه که از قصه‌ی سوم گرفته و با مهارت در دنباله‌ی واقعه‌ی مرگ گاو آورده شده است و بالاخره تکه‌هایی این جا و آن جا از قصه‌های دیگر و نیز استفاده از تمام کتاب برای ترسیم چهره‌ی آدم‌ها که اغلب در تمام قصه‌ها هستند.

قطعاً این نوع اقتباس سینمایی، درطول تاریخ سینمای ایران تا آن زمان سابقه نداشت. مهرجویی فیلم‌نامه را با همکاری غلامحسین ساعدی، نویسنده‌ی داستان، می‌نویسد و در آن با هوشمندی کامل داستان‌های کتاب را از وجه ادبیات در می‌آورد و بدان جنبه‌ای سینمایی می‌بخشند. این جنبه‌ی سینمایی کاملاً در فضاسازی اثر، شخصیت پردازی‌ها، کشش فیلم‌نامه، رعایت قواعد فیلم‌نامه‌ای و... رعایت می‌شود.

گاو مورد استقبال مردم، منتقدان ایرانی و خارجی، هنرمندان و... قرار می‌گیرد. مردم در سالن‌های سینما پس از پایان فیلم دست می‌زنند و برای دوباره دیدن آن صف می‌بندند.

گاو بارها و بارها به وسیله‌ی منتقدان به عنوان بهترین فیلم تاریخ سینمای ایران معرفی می‌شود. مهرجویی در مصاحبه‌ای راجع به نوع اقتباسش گفته است:

جذابیت کار ساعدی درحال و هوای شاعرانه و واقعی آن است، یعنی رویه‌ی متافیزیکی که باعث می‌شود قضایا از سطح واقعیت موجود فراتر برود، و ابعاد گسترده‌تری پیدا کند. من هم کوشیدم این ویژگی قصه در فیلم **گاو** محفوظ بماند.

از این پس اقتباس ادبی از قصه‌های معاصر دیگر، در سینمای ایران جای خود را باز می‌کند و سومین گام را ناصر تقوایی با فیلم **آرامش در حضور دیگران** برمی‌دارد که اقتباسی است از داستانی به همین نام از غلامحسین ساعدی.

تقوایی در شرایطی این فیلم رامی‌سازد که مدت‌ها بر سر ساخت آن تردید داشت. وی پس از موفقیت فیلم **گاو** و موجی که این فیلم میان مخاطبان ایرانی سینما به راه انداخته بود، تردیدهایش را کنار می‌گذارد و ساخت فیلم را آغاز می‌کند.

تقوایی خود در مورد انتخاب این قصه به عنوان نخستین کار بلند سینمایی‌اش می‌گوید:

می‌خواستم فیلمی بسازم و داستان **آرامش در حضور دیگران** قصه‌ای مطلوب و دلخواه داشت. برای برگرداندن آن فضا به تصویر، لازم بود دستکاری‌هایی در قصه صورت گیرد. من در پرداختن سناریوی خود به قصه‌های ساعدی نظر داشته‌ام. در این فیلم عناصر ماوراء الطبیعی راکه در قصه بود کنار گذاشتم و به جای آن، عنصر دیگری را که در بافت قصه بودگرفتم. من فیلم را درست از قلب حادثه آغاز کرده‌ام. قضایای ده را ول

کردم چون برای فیلم لازم نبود. فیلم روی یک اضطراب پیش می‌رود... و این اضطراب تم فیلم است.

تقوایی به درستی مایه‌های مورد علاقه‌اش را از داستان ساعدی جدا کرده و در طول فیلم آن‌ها را چه در فضای اثر و چه درون شخصیت‌ها پرورانده است.

در واقع فیلم **آرامش**... نگاه خاص و ویژه‌ی تقوایی به قصه‌ی ساعدی است و این همان شیوه‌ی درست اقتباس ادبی است که پس از فیلم **گاو** کم کم در سینمای ایران جا می‌افتد. حالا دیگر کسی ایراد نمی‌گیرد که چرا تقوایی این جای داستان را عوض کرد و یا آن جای قصه را تغییر داده است. دیگر کم کم این حقیقت در سینمای اقتباسی روشن می‌شد که فیلم‌ساز ورای آن چه نویسنده‌ی یک داستان نوشته است، حرف خود را می‌زند و داستان آن نویسنده فقط فرم و قالب مناسبی است تا فیلم‌ساز بتواند دغدغه‌ها و دلمشغولی‌های خود را از درون آن نشان دهد.

ناصر تقوایی خود چنین اعتقاد دارد:

برگرداندن یک اثر ادبی (به همان شکلی که هست) به فیلم غیرممکن است. بیان ادبی با بیان سینمایی تفاوت‌های کلی دارد. این درست که ادبیات و سینمای قصه‌گو هر دو از کلام مایه می‌گیرند. اما این هم هست که در بیان، از مصالح متفاوت استفاده می‌کنند البته منظورم از کلام، کلمه یا جمله یا نوشته نیست؛ قصد من اندیشیدن با کلام است که تقریباً در انسان یک عادت اجباری است. شاید به این دلیل که راحت‌ترین نوع بیان، حرف زدن است. بیش‌تر فیلم‌های بدی که من دیده‌ام فیلم‌هایی بوده‌اند که با بیان ادبیات ساخته شده‌اند، بیش‌تر فیلم‌هایی که از روی آثار بزرگ ادبی ساخته شده‌اند، فیلم‌های بدی بوده‌اند. به این نوع سینما من می‌گویم سینمای ادبیاتی.

آرامش باوجود توقیف سه ساله و سانسور حدود بیست دقیقه از آن، مورد استقبال مردم ومنتقدان قرار گرفت و از سوی بعضی کارشناسان، بهترین فیلم تاریخ سینمای ایران لقب گرفت.

از این پس به‌تدریج ساخت فیلم‌های سینمایی براساس قصه‌های

روز رونق بیشتری می‌گیرد. در سال ۱۳۵۰ شش اقتباس ادبی براساس قصه‌های مختلف ساخته می‌شوند که اغلب، اقتباس‌ها و برداشت‌های آزاد محسوب می‌شوند.

محمد زرین‌دست از **یاد رفته** را براساس داستان **از یاد رفتگان** نوشته‌ی خودش می‌سازد. اسماعیل نوری علا بااقتباسی آزاد از داستان رستم و اسفندیار **شاهنامه** فیلم **مردان سحر** را جلوی دوربین می‌برد. احمد شیرازی فیلم‌نامه‌ی منوچهر مطیعی براساس داستانی نوشته‌ی خودش را تحت عنوان کلبه‌ی آن سوی رودخانه کارگردانی می‌کند و پرویز کاردان **عمو یادگار** را کارگردانی می‌کند که منوچهر کیمرام با استفاده از داستان منصور پورمند، فیلم‌نامه‌ی آن را نوشته بود. محمد متوسلانی نیز با بهره‌گرفتن از داستانی نوشته‌ی مسعود اسداللهی فیلم **یک چمدان سکس** را می‌سازد.

اما جنجالی‌ترین اقتباس ادبی این سال را مسعود کیمیایی براساس داستان معروف **داش آکل** اثر صادق هدایت، کارگردانی می‌کند. اما کیمیایی در واقع داش آکل خود را می‌سازد و از قصه‌ی هدایت فقط اسکلت آن را می‌گیرد و همه‌ی دغدغه‌ها و ذهنیت‌های خود را لابه‌لای آن جای می‌دهد.

اکبر رادی در **نامه‌ی همشهری** شماره‌ی مهرماه ۱۳۵۰ نوشت:

> ... او (کیمیایی) گرچه خطی را که هدایت داده، آگاهانه حفظ کرده است، اما گذشته از سودجویی از یک برگردان مناسب تصویری، دستکی نیز به بر و روی قصه برده است.

دلیل البته روشن است: او هنرمندی است در خدمت سینما و سینما هم مثل هنرهای دیگر، زبان خود را دارد و ادا و کلک و فوت و فن خود را. نهایت این‌که دستمایه‌ی قصه، کلام مکتوب است و زبان سینما تصویر. غرض کیفیت ارایه‌ی اندیشه است و نحوه‌ی تبلور آن در بیان. مضافاً که در سینما تکنیک پیچیده‌تر از مثلاً قصه‌نویسی است و درست به همین دلیل، بیان غنی‌تر. به دلیل عوامل بی‌شماری که در کنار دوربین قرار گرفته‌اند که درهم بیامیزند و بخشی از زندگی را پشت تصویر خالی کنند. این است که کیمیایی فیلم‌ساز، تجهیزات و فرستنده‌های قوی‌تری را طلب می‌کند تامثلاً داش آکل را از آن فضای مه‌آلود و خفه و مهجورش بیرون بکشد وجانی در او بدمد. مسأله این است که او به یک نسخه‌ی بدل سازی بی‌مایه بسنده نکرده است. اونه تنها اثر هدایت را لکه‌گیری کرده، بلکه به نظر می‌رسد قصه را محملی خواسته تا روح دردمند خود را همچو پرده‌ای شفاف بر آن روکش کند که تازه هرگاه غیر از این کرده بود جای حرف و حدیث می‌بود، چون که در حال دست بالاش یک دوباره کاری بی‌رمق از طریق ترجمه به تصویر کرده بود که ربطی به ما نداشت... کیمیایی حتی آن جا که از فرمان نویسنده عدول می‌کند، صرفاً به دلیل ضرورت در بیان قصه بوده است و نزدیکی به یک فرم خالص سینمایی؛ وگرنه کدام سند گویاتر از نسخه‌ی سینمایی **داش آکل** مبنی بر درک و احترام کامل نسبت به نویسنده فقید؟

داش آکل نیز راهی را که **گاو** آغاز کرده و **آرامش**... ادامه داده بود، غنی‌تر ساخت، ابعاد سینمای اقتباسی ایران را گسترده‌تر کرد و موفقیت آن، فیلم‌سازان بیشتری را به سمت اقتباس از آثار ادبی کشاند.

دومین داستان صادق هدایت که در سینمای ایران مورد اقتباس سینماگران ایران قرار گرفت، داستان **عروسک پشت پرده** از مجموعه داستان **سایه روشن** بود که داوود میرباقری فیلم ساحره را بابرداشتی آزاد از آن کارگردانی کردوانصافاً اقتباسی شایسته از داستان هدایت و منطبق بر شرایط روز جامعه انجام داده است.

در سال ۱۳۵۱ امیر شروان براساس داستانی نوشته‌ی اروندقی کرمانی فیلم **خاطرخواه** را ساخت و همایون بهادران **فتنه‌ی چکمه‌پوش** را کارگردانی کرد که فیلم‌نامه‌ی آن را منوچهر مطیعی براساس داستانی از خودش نوشته بود. سپس لج و لجبازی را مهدی رییس فیروز ساخت که فیلم‌نامه‌اش را حسین مدنی براساس داستانی نوشته رییس فیروز نوشته بود. تورکورانیان اوغلو، فیلم‌ساز ترک، محصولی مشترک را با نام اسیر کارگردانی کرد که فیلم‌نامه‌اش را اسماعیل کوشان و تورکورانیان اوغلو براساس داستانی از اکبر عالمی نوشته بودند.

سرانجام هم باید از داستان **چشمه** ساخته‌ی آربی آوانسیان یاد کرد که اقتباسی آزاد از داستان **چشمه هفتار** نوشته‌ی م. آرسن بود.

فیلم اخیر گامی جدید در اقتباس سینمایی محسوب می‌شود. آوانسیان در اقتباس سینمایی خود، از یک قصه، اثری ضدقصه می‌سازد. آن‌چه آوانسیان در طول یکصد دقیقه‌ی فیلم **چشمه** به مخاطبش ارایه می‌دهد یک حس است، حسی که از ورای شخصیت‌ها و ارتباطات آن‌ها و از درون فضای فیلم به جان تماشاگر رسوخ می‌کند.

آوانسیان خود در مصاحبه‌ای با نشریه‌ی روزانه‌ی اولین جشنواره جهانی فیلم تهران در فروردین ۱۳۵۱ گفت:

> ... آن چه در فیلم من مهم است، داستان آن نیست، بلکه موقعیت و وضعیت افراد و روابط آن‌ها با یکدیگر است و از آن

گذشته، در آن، بیان تصویری در درجه‌ی اول اهمیت قرار دارد. فیلم من، در حدود بیست دقیقه دیالوگ دارد، در حالی که زمان نمایش آن یکصد دقیقه است. یعنی صحنه‌های بسیاری از فیلم، در سکوت می‌گذرد. ... **چشمه** طرحی را دنبال نمی‌کند، بلکه از آن استفاده می‌کند. اگر بشود مسیر داستان را کنار گذاشت، مساله‌ی طرح، دیگر مطرح نیست. اگر کسی داستان فیلم را می‌خواهد، می‌تواند آن را در کاتالوگی که چاپ شده، بخواند.

در واقع آوانسیان از یک حکایت عامیانه‌ی ارمنی و قصه‌ای که براساس آن حکایت، عشقی تراژیک را با شیوه‌ای نوبیان می‌کند، فضای بدون قصه‌ای درآورده که به نرمی و لطافت و آرام، حس ارتباط بین شخصیت‌ها را انتقال می‌دهد و از این لحاظ به اقتباس‌ها روبر برسن از آثار ادبی شباهت بسیار دارد. هوشنگ طاهری در کتاب **چشمه** می‌نویسد:

آوانسیان در **چشمه** برای ما قصه یا داستان عاشقانه تعریف نمی‌کند، بلکه احساسی را تجسم می‌بخشد که در تبلوری شعرگونه شکل گرفته است، احساسی که زمان و مکان نمی‌شناسد و فاقد هرگونه منطق شکل گرفته اجتماعی است.

میهن جهانبگلو نیز در همان کتاب می‌نویسد:

... اغلب منظومه‌های عاشقانه در ادبیات والای ما چنین محتوایی دارد. معروف‌ترین آن‌ها منظومه‌ی عاشقانه‌ی **خسرو و شیرین** است که نظامی، خسرو را چون زاویه‌ای در تقاطع سه خط می‌گرداند: مثلث‌های عاشقانه‌ی مریم، شکر، شیرین.

در **چشمه** آن‌چه مهم است پرورش این محتوای کهنه است. در سبکی که ویژه سینماست و به اصطلاح تجسم جوهر فکری در قالب تصویر و دور افتادن از داستان‌سرایی و قصه‌پردازی‌های مبتذل که ادبیات را جانشین سینما می‌کند... آن‌چه هست این است که فیلم **چشمه** نمایانگر یک تراژدی بزرگ است که طبق قاعده‌های صحیح و اصول منطقی کلاسیک در محتوای فیلم ساخته شده است.

چشمه باب دیگری را در سینمای اقتباسی ایران بازکرد اگر چه دیگر نمونه آن در سینمای ایران رویت شد!

در سال ۱۳۵۲ فیلم‌های اقتباسی از آثار ادبیات معاصر ایران کم کم رنگ و بوی دیگری یافتند: **جنوبی** ساخته‌ی محمدرضا فاضلی با فیلم‌نامه‌ای از فاضلی بر اساس داستانی از سیروس قهرمانی. **نامحرم** ساخته‌ی عزیزاله بهادری با فیلم‌نامه‌ای از سعید مطلبی براساس داستانی از بهادری.

گدای میلیونر ساخته‌ی محمود کوشان با فیلم‌نامه‌ای از رضا میرلوحی و محمود کوشان براساس داستانی نوشته‌ی پرویز تأییدی.

تعقیب تا جهنم ساخته‌ی ربرت اکهارت با فیلم‌نامه‌ای از جمال امید، برگرفته از داستان **شکار انسان**.

خاک ساخته‌ی مسعود کیمیایی، براساس داستان **اوسنه‌ی باباسبحان** نوشته‌ی محمود دولت‌آبادی.

مسعود کیمیایی در خاک نیز هم‌چنان روش اقتباسی خود در **داش آکل** را دنبال می‌کند، همان نوع برداشت آزاد که اسکلت اصلی داستان لحاظ شود و بعد دل‌مشغولی‌های فیلم‌ساز لابه‌لای آن اسکلت جای گیرد. اگر در مورد **داش آکل**، صادق هدایت در قیدحیات نبود تا زبان به اعتراض بگشاید، در مورد **خاک** محمود دولت‌آبادی شدیداً اعتراض کرد که چرا داستان **اوسنه‌ی باباسبحان** در فیلم **خاک** دستخوش تغییرات شده است؟!

دولت آبادی در جزوه‌ای تحت عنوان ضمیمه‌ی فیلم **خاک** نوشت:

... پیش از این باور نمی‌کردم که بتوان تصور داستان‌پردازی را این چنین به شگفتی تصویر و بازسازی کرد واین بار دیدم کیمیایی چنین کرده بود،به همت خود و به یاری بازیگرانش. شیون من را هم این افسون هنری برانگیخت... به راستی چه می‌شد اگر کیمیایی به اصل داستان که من چون امانتی به او سپردم وفادار می‌ماند و فقط در حد توافق بین من و او به تغییر داستان دست می‌زد؟ آیا با تخریب مبانی این داستان، او توانسته است چیزی را در زندگانی شخصی یا هنری خود تصحیح کند؟... نه تنها اندیشه‌ی من له و نابود شده، آرزوهای خود او نیز از موفقیتی که برای خود منظور کرده بود، نقش بر آب خواهد بود. این چه کاری است آخه؟ با آن همه زحمت و تلاش و با آفرینش صحنه‌های کم‌نظیر و ساختن پاره‌ای فضاهای فراموش نشدنی، سناطور قصابی خود را به جان داستان بیندازی و آن را مثله کنی! برای اثبات چه ایده‌ای؟

با این حال منتقدان از فیلم استقبال کردند و آن را نتیجه‌ی یک اقتباس هوشیارانه‌ی سینمایی دانستند و مردم نیز فروش فیلم را به ارقام بالایی رساندند.

سال ۱۳۵۲ اولین سالی است که دو اثر برجسته‌ی سینمایی ایران مایه‌ی خود را از آثار ادبی معاصر اقتباسی می‌کنند. در این سال امیر نادری چهارمین فیلمش را براساس داستان **تنگسیر** نوشته‌ی صادق چوبک جلوی دوربین می‌برد. حاصل، طبق معمول مورد اعتراض

وفاداران به قصه و ازجمله نویسنده آن، صادق چوبک، قرار می‌گیرد.

امیر نادری در فیلم **تنگسیر** به اساس قصه‌ی چوبک وفادار مانده بود، یعنی هر سیزده فصل داستان را به ترتیب و تمام و کمال در فیلم آورده بود، ولی تغییراتی منطبق با نوع تفکر خود والبته خواسته‌های تهیه‌کننده (علی عباسی) در آن اعمال کرده بود تا اثر، هم خودش را راضی کند و هم تهیه‌کننده را.

در آن زمان نجف دریابندری در مورد فیلم **تنگسیر** نوشت:

کارگردان بعد دیگری به سرگذشت **زارمحمد** داده است که در رمان چوبک دیده نمی‌شود.

امیر نادری خود در این باره می‌گوید:

دلبستگی من به **تنگسیر** فقط از نوشته‌ی صادق چوبک ریشه نمی‌گیرد. من از کودکی ماجرای زندگی زار محمد قهرمان این قصه را شنیده بودم واز همان زمان حس کردم که او را درست می‌شناسم و به او علاقه‌مند شده بودم. آن چه بر او گذشته بود، برای من آشنا بود و اگر غیر از این بود، رمان را فیلم نمی‌کردم. من برای ساختن **تنگسیر** به کتاب اکتفا نکردم، چون این ماجرا چهل ونه سال پیش در بوشهر اتفاق افتاده. من چند بار رفتم بوشهر و آن جا با خیلی از آدم‌های پیر که ماجرای زارمحمد را به چشم دیده بودند حرف زدم، یادداشت کردم و دوباره یک **تنگسیر** جدا نوشتم و از روی آن سناریوی فیلمم را تنظیم کردم... البته به کتاب چوبک و هم‌چنین به عقیده‌ی نویسنده، سعی کرده‌ام وفادار باشم. منظورم اصل داستان و طرح کلی کتاب است. اما آن‌چه که می‌خواهم بگویم این است که من قصه‌ی **تنگسیر** را از صافی ایده‌ها، دریافت‌ها، ذهنیات و یا قصه‌های خود عبور داده‌ام.

در طول تاریخ اقتباس سینما از آثار ادبیات معاصر ایران، تنها مواردی بدون جار و جنجال و بحث و جدل و اعتراض و جوابیه میان فیلم‌ساز و نویسنده‌ی داستان و با تفاهم کامل به بار نشسته است که فیلم‌نامه را کارگردان و نویسنده‌ی داستان به طور مشترک

نوشته‌اند و نویسنده در تمام مدت تولید فیلم، در جریان کار قرار داشته است. شاید در موارد خیلی مهم و تعیین کننده و ارزشمند تنها سه بار این اتفاق افتاده باشد اول، کارهای داریوش مهرجویی و غلامحسین ساعدی؛ دوم، کارهای بهمن فرمان‌آرا و هوشنگ گلشیری؛ و سوم، کارهای کیومرث پوراحمد وهوشنگ مرادی کرمانی.

درهر سه مورد یاد شده اقتباس‌های ادبی کاملاً سینمایی، مخالف برداشت نعل به نعل یا وفادارانه از نوع رعایت تمام ساختار روایتی آن و باتوجه به نگاه و دنیای فیلم‌ساز انجام شده است.

درهر سه مورد فیلم و داستان اختلاف‌های بسیار فاحش با یکدیگر دارند و در هر سه مورد، نویسنده‌ی داستان، خوددر روند نوشتن فیلم‌نامه و اقدامات فیلم‌ساز در تغییرات درون داستان برای سینمایی کردن آن حضور داشته وگاه در این کار شریک بوده است. **شازده احتجاب**، پس از فیلم ناموفق **خانه قمر خانم** (براساس سریالی تلویزیونی به همین نام) دومین کار بلند سینمایی بهمن فرمان‌آرا به شمار می‌رود که موفقیتی عظیم را نصیب او کرد. کسب جایزه‌ی اول جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران که اعتباری همپای جشنواره کن و برلین داشت، نام بهمن فرمان‌آرا و **شازده احتجاب** رادر تاریخ سینمای ایران ماندگار ساخت.

فیلم، اقتباسی موفق و سینمایی بود از اثر انتقادی هوشنگ گلشیری به عنوان نویسنده‌ای روشنفکر نسبت به یک دوران تاریخی مضمحل شده. سبک بصری و زیبایی شناختی فیلم، تصویری زیبا از جریان سیال ذهن به نمایش می‌گذارد که گذشته و حال را درهم می‌آمیزد و بیانیه‌ای فراتر از مرگ و نابودی یک خاندان را صادر می‌کند.

بهمن فرمان‌آرا در مصاحبه‌ای که نشریه‌ی روزانه‌ی سومین جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران در نهم آذر ماه ۱۳۵۳ با اوانجام داده بود، در مورد کتاب گلشیری گفت:

> وقتی کتاب را خواندم، چیزی که در آن بیش از حد توجه مرا به خود جلب نموده، فساد جاری در یک خانواده بود. یک نسل که چگونه به‌تدریج و ذره ذره همه چیزش کاملاً از بین رفته و تنها چیزی که برایش باقی مانده، مثل شازده احتجاب خاطرات باشکوه گذاشته است. چون آدمی مثل شازده احتجاب، بزرگترین گرفتاری‌اش این است که در این زمان زندگی می‌کند، ولی همه‌ی خاطراتش مربوط به گذشته است و معلق بودن این آدم از زمانی به زمان دیگر، برایم از همه چیز دیگر جالب‌تر بود.

فرمان آرا در سال ۱۳۵۷ باز هم براساس داستانی از هوشنگ گلشیری به نام **معصوم** اول فیلمی ساخت تحت عنوان **سایه‌های بلند باد**که در زمان خود بحث‌انگیز شد. فرمان‌آرا درباره‌ی اقتباس ادبی ولزوم حرکتی قوی‌تر برپایه آن در سینمای ایران می‌گوید:

> علاقه‌ی وافر من به مقوله‌ی ادبیات، تأثیر بسیاری در فعالیت سینمایی‌ام داشت، ولی نه متون کهن ادبی و داستان‌های عهد عتیق. البته آن‌ها هم به نوبه‌ی خود هر کدام جریان‌ساز بودند، ولی همه‌ی ما می‌دانیم که آدم‌هایی در دوران معاصر ظهور یافتند و متونی را قلم زدند که بسیار شایسته بودند و کم از قدما نداشتند. دکتر ساعدی نمونه‌ای بود که من همواره ستایش می‌کردم. باید همه معترف باشیم که سینمای سخن دارد ایران با داستان‌های دکتر ساعدی شکل گرفت: آثاری مانند **گاو** یا **آرامش در حضور دیگران**. البته من این اعتقاد را نداشتم و ندارم که صاحب نوعی حرکت و یا موج هستم. چون به هر حال آن هم برای خودتعاریف مشخص و قابل بحث دارد.
>
> پیش از من هم آدم‌هایی بودند که به خاطر احساس سینمایی از برخی متون و داستان‌های ادبی، آن‌ها را به ورسیون‌های سینمایی بدل کردند. داوود ملاپور در **شوهر آهوخانم**، مسعود کیمیایی با **داش آکل** که به هر حال هنوز هم مطرح است ولی نکته‌ای که بایدعرض کنم این است که در **شازده احتجاب** و **سایه‌های بلند باد** همکاری دوباره‌ی گلشیری با بنده، همراه حضور پی در پی صاحب اثر در سراسر کار بود. من نمی‌خواهم مقایسه و یا نقد کنم. شما داستان **داش آکل** را ببینید که چقدر داستان صادق هدایت تسلیم تمهیدات سینمایی کیمیایی شده است، ولی در **شازده احتجاب** تماماً وفادار به اصل اثر بودم و به هیچ وجه تجارت با اثر نداشتم. علاقه داشتم به ساختار متن ادبی خللی واردنشود. البته هنوز هم معتقدم که هر اثری با تکیه بر یک اقتباس ادبی ساخته شود و شکل بگیرد اگر به یک سری تمهیدات سینمایی آلوده نشود نمی‌تواند موفق شود، مگر در زمانی که داستان ازسطح کشش و شخصیت‌پردازی موفقی برخوردار باشد که نمونه‌ی آن در تاریخ کلاسیک سینما بسیار بوده است. مانند **برباد رفته** اثر مارگرت میچل.

پس از **شازده احتجاب** سینمای اقتباسی براساس آثار ادبیات معاصر ایران تقریباً از تیول فیلم‌فارسی سازان خارج می‌شود.

حبیب کاوش در اولین تجربه‌ی سینمایی‌اش در سال ۱۳۵۴ فیلم **آب‌را** می‌سازد که فیلم‌نامه‌ی آن را احمد اعطا (احمد محمود) براساس داستانی از خودش نوشته بود. سپس خسرو پرویزی فیلم **چشمان بسته** را کارگردانی می‌کند که فیلم‌نامه‌ی آن را احمد نجیب‌زاده براساس داستانی نوشته‌ی جمال امید می‌نویسد. کیومرث درم‌بخش **بوف کور** را عین کتاب صادق هدایت می‌سازد و خسرو هریتاش فیلم **سرایدار** را می‌سازد که فیلم‌نامه‌ی آن را خودش به همراه حسنعلی شریفی مهر براساس کتاب **کمدی حیوانی** اثر شریفی مهر نوشته بودند. آن چه نظر هریتاش را برای ساختن این فیلم اقتباسی جلب می‌کند، هسته‌ی اصلی داستان «کمدی حیوانی» است که با دیدگاه‌هایش می‌خواند، یعنی آن چه به رویارویی دو نسل مربوط می‌شود.

درهمان سال هریتاش فیلم **ملکوت** را نیز براساس داستان بهرام صادقی که در **کتاب هفته** به چاپ رسیده بود، جلوی دوربین می‌برد. هریتاش درباره‌ی این قصه و فیلم گفته است:

> قبل از هر چیز اسم این قصه بود که توجهم را جلب کرد، وقتی آن راخواندم به طور عجیبی در من اثر گذاشت، به طوری که نمی‌توانستم فراموشش کنم و برای من نوعی مشغله‌ی ذهنی شده بود. می‌دانید که داستان ملکوت حالت و فضای ویژه‌ای دارد که به نوعی اسطوره شباهت دارد و بیش‌ترین توجهم نیز به همین مسأله بود وسعی کردم این حالت را در فیلمم ایجاد کنم... تا آن‌جا که تکنیک و زبان سینما امکان می‌داد کوشش کردم تا ذهنیات قهرمانان قصه را از طریق تصویر به تماشاگر برسانم و در صحنه‌هایی که میسر نبود از نریشن استفاده کردم و قهرمان فیلم از این طریق افکار خود را بیان می‌کند و این البته بخش کوتاهی از فیلم راتشکیل می‌دهد و بیش‌تر من به تصویر متکی بودم...

هریتاش درباره‌ی قابلیت‌های داستان مکلوت برای سینمایی شدن می‌افزاید:

> یقیناً می‌دانید که بعضی آثار ادبی اصولاً برای آوردن به سینما مناسب نیستند. اما در ملکوت آن خمیره و جوهر لازم وجود داشت که به سینما آورده شود و سعی من فقط در این بودکه حتی آن ظرایف خاص ادبی را نیز در فیلم حفظ کنم، بی‌آن‌که به روح و اتمسفر خاص قصه لطمه‌ای وارد شود.

به کلامی دیگر می‌توان گفت که برداشتم تا آن حد آزاد بوده که به سنظور و مدیوم متن کتاب لطمه‌ای نزند. البته برای رساندن آن مجبور بودم که حوادث کتاب را برای مطابقت آن با مدیوم سینما تغییر و یا حذف و یا این‌که ماجراهایی به آن اضافه کنم. فرضاً حلول جن در آقای مودت را که در ابتدای کتاب آمده است در فیلم حذف کرده‌ام، چون در درجه‌ی اول با طرز فکر من که مخالف خرافات و جن و پری هستم مطابقت نداشت...

فیلم **ملکوت** فقط در پنجمین جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران (آذر ماه ۱۳۵۵) به نمایش درآمد و دیپلم افتخار با امتیاز مخصوص را از هیأت داوران جشنواره، متشکل از آندره دلوو (کارگردان معروف فرانسوی)، مارک رابسن (کارگردان مشهور امریکایی)، آرتور هیل (سازنده‌ی آثاری هم‌چون قصه‌ی عشق که مدت‌ها پیش آکادمی علوم و هنرهای سینمایی امریکا بود)، برت هانسترا (مستندساز معتبر سینمای جهان وکارگردان اثر معروفی به نام شیشه)، امانوئل ریوا (بازیگر معروف فرانسوی که نقش اول فیلم هیروشیما، عشق من آلن رنه را بازی کرد)، آندریاس کواکس، شابانا آرمی و ماریو چکی‌گوری، دریافت کرد. هیأت داوران علت اهدای این دیپلم افتخار را «قدرت به نقل داستانی فلسفی و نیز به خاطر درخشش بصری آیین فیلم» ذکر کرده بودند.

در سال ۱۳۵۵ شاپور قریب فیلم **بت‌شکن** را براساس داستان **حباب** می‌سازد. فریدون ژورک فیلم **تنها حامی** را با اقتباس از داستان پشتیبان کارگردانی می‌کند. مهدی فخیم‌زاده **پشمالو** را براساس داستان **آقا مجتبی قصاب و سگ لجباز** جلوی دوربین می‌برد و عزیزاله رفیعی هم فیلم ولی نعمت را کارگردانی می‌کند که فیلم‌نامه‌ی آن را یوسف ایروانی براساس داستانی نوشته‌ی علمدار می‌نویسد.

اقتباس‌های ادبی براساس داستان‌های معاصر، در سال ۱۳۵۶ با فیلم **کوچ** ساخته‌ی مهدی رییس فیروز آغاز می‌شود که فیلم‌نامه‌ی آن را مازیار بازیاران براساس داستان **نیزه‌های طلایی خورشید** نوشته بود. عزیزاله بهادری **حلقه‌های ازدواج** را می‌سازد که فیلم‌نامه‌اش را محمد متوسلانی بر اساس داستانی به نام **دام ازدواج** نوشت و امیر شروان هم **آقای لر به شهر می‌رود**که آن را براساس داستانی به نام **غرور و قدرت**کارگردانی می‌کند.

یک نقطه‌ی درخشان در واپسین سال‌ها

دایره‌ی مینا ساخته‌ی داریوش مهرجویی بالاخره پس از چهار سال توقیف، در سال ۱۳۵۷ به نمایش عمومی درمی‌آید. فیلم براساس داستان آشغالدونی نوشته‌ی غلامحسین ساعدی و با فیلم‌نامه‌ای

مشترک از مهرجویی و ساعدی ساخته شده است. داستان آشغالدونی سومین داستان کتاب گور و گهواره از آثار ساعدی است.

مهرجویی پس از نمایش خصوصی **دایره‌ی مینا** در انجمن منتقدان و نویسندگان سینمایی ایران در سال ۱۳۷۸ طی گفت و گو و گپ مختصری با منتقدان اظهار داشت که داستان ساعدی فقط در حد یک ایده عمل کرد و محتوای اصلی فیلم‌نامه بر اساس توصیه و خبر بعضی دوستان پزشک که از این قضیه‌ی خون فروشی اطلاع داشتند و سپس تحقیقات مفصل در مراکز آن چنانی، شکل گرفت. چنان چه خود ساعدی قبل از آن تحقیقات اساساً تصور چنان مراکز و چنین تجارتی را به ذهن خود راه نمی‌داد و پس از آن اصلاً داستان خود را ناقص دانسته است. به همین دلیل روزنامه‌ی **کیهان** در بیستم شهریور ماه ۱۳۵۶ پس از یک نمایش خصوصی فیلم نوشت:

> **دایره‌ی مینا** بیشتر وابسته به سینمای مستند است تا سینمای داستانی، و به همین دلیل هم می‌تواند تماشاگرش را به موجودیت تنگنایی که فیلم به آن اشاره دارد معترض کند.

اما در سال ۱۳۵۷ فیلم‌های دیگری نیز براساس داستان‌های معاصر ساخته می‌شوند که به دلیل اوج‌گیری انقلاب اسلامی فرصت اکران عمومی نمی‌یابند و بعضاً نمایش عمومی آن‌ها به سال‌های پس از انقلاب موکول می‌شود. فهرست فیلم‌ها بدین قرار است:

این گروه محکومین ساخته‌ی هادی صابر، براساس داستانی به نام **کوره**.

سه دلباخته ساخته‌ی جمشید شیبانی، براساس داستانی به نام **پن کارداش** نوشته‌ی اردوان و حسن رفیعی.

روزهای بی‌خبری ساخته‌ی امیرشروان، براساس داستان **شوهران غمزه خانم**.

تا آخرین نفس ساخته‌ی کامران قدکچیان با فیلم‌نامه‌ای از بهمن زرین‌پور براساس داستانی به نام **شک**.

خیابانی‌ها ساخته‌ی محمد صفار با استفاده از داستان **مسیو و اواره**.

امشب اشکی می‌ریزد ساخته‌ی منوچهر مصیری با فیلم‌نامه‌ای از امیر قویدل، براساس داستانی به همین نام نوشته‌ی کورس بابایی.

اقتباس از آثار ادبی خارجی

سومین نوع اقتباس سینمایی درتاریخ سینمای ایران، براساس آثار ادبی خارجی است که یا ترجمه و چاپ شده و یا براساس علاقه‌ی فیلم‌ساز ترجمه می‌شد و وی آن را به کار می‌برد.

این نوع اقتباس به نام محیط، فضا و شرایط زندگی نویسنده‌ی آن، اغلب نیاز به یک آداپتاسیون به وسیله‌ی فیلم‌نامه‌نویس یا کارگردان داشت تا برای درک مخاطب ایرانی آشنا باشد و او را جذب کند.

به قول ناصر تقوایی اساساً از میان داستان‌ها و رمان‌های خارجی قصه‌ای می‌بایست برای اقتباس انتخاب و برگزیده شود که قابلیت‌های انطباق با شرایط جامعه‌ی ایران را دارا باشد وگرنه موفق نخواهد بود.

به هر حال برای اولین بار در سال ۱۳۲۹ اسماعیل کوشان فیلم‌نامه‌ای از علی کسمایی را برای ساخت فیلمی تحت عنوان **شرمسار** به دست گرفت که از داستانی نوشته‌ی والکن اقتباس شده بود و البته توفیق بسیاری کسب کرد که همین موفقیت راه را برای اقتباس ادبی از آثار خارجی در سینمای ایران باز کرد.

کوشان به سال ۱۳۵۵ مصاحبه‌ای در مجموعه‌ی تلویزیونی **آغازگران** درباره‌ی انتخاب داستان مزبور می‌گوید:

> ... جمع‌بندی من به این نقطه رسیده بود که برخورداری از داستانی مؤثر درباره‌ی خانواده، حضور بازیگر سرشناس یا محبوب، ناطق فارسی و تکنیک قابل قبول یقیناً بایستی نتیجه‌ی مساعد راباعث شود و بر این اساس بود که فیلم **شرمسار** شکل گرفت...
>
> از علی کسمایی که براساس داستانی نوشته‌ی والکن فیلم‌نامه‌ای را آماده کرده بود خواستم تغییراتی در جهت استفاده از حضور یک خواننده در نقش اول زن فیلم‌نامه بدهد.

در همین باره حسین شیروانی هم به سال ۱۳۳۳ در ستاره‌ی سینما نوشت:

> به طور کلی داستان فیلم **شرمسار** که از نظر سبک داستان رمانتیک محسوب می‌شد الگویی شد برای سناریونویسان بعدی...

شرمسار توفیق فراوانی برای سینمای ایران کسب کرد و در یک حرکت رکورد شکن ۱۰۲ شب بر پرده‌ی سینما بود. توفیق فیلم **شرمسار**، سینمای ایران را وارد یک دوره‌ی اطمینان بخش کرد.

اشتباه ساخته‌ی منصور مبینی دومین اقتباس سینمایی از آثار ادبی خارجی است که براساس داستانی از آندره موروا جلوی دوربین رفت.

پس از آن فهرست‌وار می‌توان به آثار اقتباسی زیر اشاره کرد که البته نسبت به فیلم‌های اقتباسی از آثار ادبی معاصر ایران بسیار محدودند. شاید علت اصلی ، عدم پذیرش این گونه داستان‌ها و

رمان‌ها در جامعه‌ی تماشاگر ایرانی و یا عدم توانایی فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردانان برای آداپته کردن این داستان‌ها با گرایش‌ها، تمایلات و فرهنگ مخاطب ایرانی بوده است:

در سال ۱۳۳۵ اکبر دست‌ورز و جمشید شیبانی با فیلم‌نامه‌ای از صادق بهرامی و براساس داستانی نوشته‌ی الکساندر دوما فیلم **مستشار جزیره** را ساختند و **بوسه‌ی مادر** عطاءاله زاهد نیز **بوسه‌ی مادر** را بر اساس نمایشنامه‌ای از سویل ساخت.

در سال ۱۳۳۶ **بازگشت به زندگی**، به کارگردانی عطاءاله زاهد براساس داستانی نوشته‌ی مری کوریلی ساخته شد.

در سال ۱۳۴۰ **دختر همسایه** ساخته‌ی پرویز خطیبی، براساس داستان **خسیس** نوشته‌ی مولیر روانه‌ی اکران شد و خسرو پرویزی هم براساس داستان **۲۴ ساعت از زندگی یک زن** نوشته‌ی استفان تسوایک فیلم **آتش و خاکستر** را کارگردانی کرد.

در سال ۱۳۴۲ مهدی میرصمدزاده با فیلم‌نامه‌ی احمد شاملو براساس داستانی نوشته‌ی جیمز هادلی چیز، **تارعنکبوت** را ساخت و مهدی بشارتیان هم در **میان فرشته‌ها** را براساس داستانی نوشته‌ی یوری زداناسکی کارگردانی کرد.

در سال ۱۳۴۴ صابر رهبر با اقتباس از داستان **واکسی**، فیلم **مراد و لاله** را ساخت و در سال ۱۳۴۶ هم محمد زرین‌دست با فیلم‌نامه‌ی مشترکی نوشته‌ی خودش، معین کرمانشاهی و کریم فکور براساس رمان **برادران کارامازوف** داستایوسکی **وسوسه‌ی شیطان** را کارگردانی کرد.

در سال ۱۳۴۷ **دنیای پوشالی** اثر دیگری بود که خسرو پرویزی آن را با اقتباس از نمایشنامه‌ی **اوسکار** نوشته کلودتا در سال ۱۳۴۷ ساخت و در سال ۱۳۵۱ هم رضا میرلوحی **تپلی** را براساس داستان **موش‌ها و آدم‌ها** نوشته‌ی جان اشتاین بک کارگردانی کرد.

تپلی نخستین تجربه‌ی سینمایی رضا میرلوحی فیلم‌ساز جوانی بود که پیش از آن فیلم‌نامه‌ی فیلم‌های مطرحی هم چون **رقاصه، کاکو** و **بدنام** را نوشته بود. اما **تپلی** یک تابو را شکسته بود: بعد از سال‌ها که فیلم‌های اقتباسی سینمای ایران، خصوصاً آن‌ها را که برگرفته از آثار ادبی خارجی بودند از بردن نام منبع اقتباسشان ابا داشتند، رضا میرلوحی **تپلی** را با جرأت و شهامت به جان اشتاین بک تقدیم کرد.

در این‌باره میهن بهرامی در **ستاره‌ی سینما** نوشت:

> اشتاین بک در این اثر جبر سایکو سوماتیک شومی را مبدأ قرار می‌دهد و جلوه‌های مختلف آن را روی آدم‌ها می‌سنجد، مثل زهری که در آزمایشگاه روی حیوانات مختلف آزمایش می‌کنند... فیلم **تپلی** در نگاه اول به بعضی شخصیت‌ها وفاداری محسوسی در حد امکان روا داشته و بعضی شخصیت‌ها را خود خلق کرده و پیداست که آن چه را که در مورد قهرمان اول داستان انجام داده تمام چیزی است که سازنده و بازیگر و فیلم‌بردار قادر به آن بوده‌اند، با فاصله‌ای محسوس از آن چه که اشتاین بک در موش‌ها و آدم‌ها عرضه داشته است... بهتر است خود فیلم را به طور کلی ارزیابی کنیم چون اگر بخواهیم مقایسه‌ای به عمل بیاوریم بین فیلم **تپلی** و داستان اشتاین بک مثل اغلب موارد، در ارزیابی یک اثرادبی با پرداخت سینمایی آن، خود را مغبون و سرگردان می‌کنیم.

در سال ۱۳۵۱ داریوش مهرجویی نیز فیلم **پستچی** را براساس داستانی از گئورک‌بوخنر ساخت و موفقیت بزرگی در داخل و خارج کشور کسب کرد. مهرجویی داستان بوخنر را به بیانیه‌ای علیه رابطه‌ی استثمارگرانه‌ی استعمارگران با جهان سوم تبدیل کرد. ژرار لانگوا، نویسنده و منتقد فرانسوی، درباره‌ی **پستچی** نوشت:

> مهرجویی در فیلم خود، جریان زندگی ووضع دنیای سوم را به ما آشکارا نشان می‌دهد.فیلم او قصه‌ای است که یک شکل حاد سیاسی به خود گرفته است. قهرمان این فیلم مظهر محدودیت‌های انسانی و اجتماعی است...

روزنامه‌ی فیگارو نیز نوشت:

> سناریوی این فیلم از ارزش‌های تمثیلی برخوردار است وشرایط انسانی را در مقابله با امپریالیسم نشان می‌دهد.

در سال ۱۳۵۲ تقوایی نیز فیلم **نفرین** را ساخت که قصه‌اش شباهت بسیاری با داستان **باتلاق** نوشته‌ی میکاوالتاری داشت. تا سال ۱۳۵۵ دیگر فیلمی با اقتباس از آثار ادبی خارجی ساخته نمی‌شود. در این سال مسعود کیمیایی برای اولین و آخرین بار، سراغ متون ادبی خارجی می‌رود. **غزل** هشتمین فیلم مسعود کیمیایی، کارگردان معتبر سینمای ایران و یکی از پنج فیلم‌ساز موج نوی این سینماست. این فیلم اگر چه به قول برخی از منتقدان و کارشناسان با سایر آثار سینمایی کیمیایی همخوان نیست و به نظر می‌آید اساساً با دنیای او ارتباطی ندارد، اما به هر حال از سوی سینماگری که اصلاً با آثاری هم‌چون **قیصر** و **داش آکل** مسیری غیرمعمول را در روند سینمای ایران ایجاد کرد تجربه‌ای متفاوت و غیرمعمول محسوب می‌شود.

غزل با فیلم‌نامه‌ای اقتباسی براساس داستانی از خورخه لوییس

بورخس (داستان‌نویس معروف امریکای لاتین) با فضایی وهم‌آلوده و ساختاری روشنفکرانه، هم چنان وامدار دل‌مشغولی‌ها ودغدغه‌های سینمایی کیمیایی از سینمای دهه‌ی چهل امریکاست.

کیمیایی قصه‌ی لوییس بورخس را که در آن سال‌ها بسیار مورد بحث و نقد محافل تحلیل‌گر قصه‌ها و رمان‌های ادبی بود با برداشتی آزاد به یک فیلم‌نامه تبدیل کردکه نگارش آن دو ماه به طول انجامید.

کیمیایی بیست و سه سال بعد درگفت‌وگویی راجع به اقتباسش از قصه‌ی خورخه لوییس بورخس می‌گوید:

... غزل محصول دورانی است که به نهایت خود نزدیک می‌شد. قصه و حدیث بورخس همان قدر برای من در آن زمان جذاب بود که موازی با آن شرایط زندگی و روزگار آن سال‌ها. احساس من این بود و هست که برداشت آزاد من از قصه‌ی بورخس در یک ورسیون ایرانی، پذیرش شرایط اجتماعی روزگار آن دوران بود. همان طور که در سفر سنگ نسبت به روزگار خود چنین بود و یا در **خط قرمز** و بعدها ترکیب شرایط در زمان **سرب** و **دندان مار**.

در سال ۱۳۵۵ آلن بارونه محصول مشترک **آتش جنوب** را با فیلم‌نامه‌ای از جمشید شیبانی و خودش براساس داستان فیلم **مزد ترس** ساخته‌ی هانری ژرژکلوزو جلوی دوربین برد. و در سال ۱۳۵۶ هم آخرین اقتباس سینمایی از آثار ادبی خارجی در سال‌های پیش از انقلاب به وسیله‌ی محمدصفار در فیلم **خاکستری** به انجام رسید که وی آن را از داستان **زندانی** نوشته‌ی فاولو اقتباس کرده بود.

اقتباس ادبی در سینمای پس از انقلاب

در سینمای پس از انقلاب به دلیل مختلف در میان اقتباس‌های ادبی مختلف، اقتباس از آثار ادبی خارج رواج بیشتری یافت و این، دلایل مختلف داشت:

اولاًانقلاب اسلامی به دلیل پتانسیل فرهنگی خود بیش از مسایل اقتصادی و حتی سیاسی بر ابعاد فرهنگی جامعه اثر گذاشته بود از همین رو هر آن چه به نوعی به حیطه‌ی فرهنگ ارتباط داشت مورد تجدیدنظر قرار گرفت و سعی شد برای هر مقوله‌ای در این رابطه ما به ازایی در نظر گرفته شود.

بنا به شرایط انقلابی جامعه تقریباً هر آن چه در حیطه‌ی فرهنگ و هنر مربوط به پیش از انقلاب خصوصاً دوران سلطنت پهلوی می‌شد با یک چوب راندند و سینماگران تقریباً نویسندگان آن دوران را به فراموشی سپردند. قصه‌های **شاهنامه** و اساطیر ایرانی نیز به دلیل وابستگی تاریخ ایران به دربار شاهان چندان جدای از فرهنگ آن‌ها تصور نمی‌شد. در نتیجه دو راه و دو مسیر برای اقتباس‌گران باقی ماند:

پشت صحنه‌ی فیلم داش آکل

اول آثار ادبیات فرنگی و دوم استفاده از ادبیات انقلاب و اسلام که با توجه به نوپایی انقلاب و در نتیجه ادبیات وابسته به آن، ادبیات خارجی در کادر توجه سینماگران قرار گرفت. به هر حال داستان‌ها و رمان‌های خارجی، نه فرهنگ وابسته به رژیم‌های شاهنشاهی سابق را مطرح می‌ساختند نه علیه انقلابیون بود و نه به کسی برمی‌خورد.

از اولین این فیلم‌ها موج **توفان** ساخته‌ی منوچهر احمدی بود که فیلم‌نامه‌ی آن راخود احمدی بر اساس داستان **مروارید شوم** نوشته جان اشتاین بک نوشت.

خورشید ناصر تقوایی بیشتر از بوگارت فیلم هاکس به شخصیت کاپیتان مورگان نزدیک است.

یکی از مهم‌ترین اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی خارجی **نقطه ضعف** ساخته‌ی محمدرضا اعلامی بود که وی آن را براساس داستان **نقطه ضعف** نوشته‌ی آنتونیس ساماراکیس جلوی دوربین برد و به اعتراف بسیاری از منتقدان و کارشناسان سینمایی از قابل قبول‌ترین اقتباس‌های سینمایی پس از انقلاب به شمار می‌رود.

اعلامی داستان ساماراکیس را به خوبی با شرایط ایران و خفقان دوران شاه آداپته کرد، به نوعی که هم با فضای انقلابی سال‌های اولیه پس از انقلاب می‌خواند و هم با دغدغه‌های اعلامی راجع به هویت انسان و بحران آن در عصر حاضر.

اما اقتباس‌های ادبی از آثار ادبی خارجی که با شرایط اجتماعی، انسانی و اخلاقی آداپته شده‌اند، در سینمای پس از انقلاب رواج دیگری یافت. بهترین این اقتباس‌ها را داریوش مهرجویی در دو فیلم **سارا** و **پری** انجام داد. **سارا** بر اساس داستان **خانه‌ی عروسک** هنریک ایبسن بود که مهرجویی بانغییر در جنسیت شخصیت‌ها و روابط آن‌ها و تطبیق با فضای خانوادگی ایرانی، برداشت آزاد از متون ادبی را معنایی دیگر بخشید. این نوع برداشت آزاد در پری که اقتباسی از دو قصه‌ی ج. سالینجر بود، تعمق یافت و عرفان شرقی و فلسفه‌ی اشراق را در دل متون ادبی غرب جای داد که این کار فقط و فقط از مهرجویی برمی‌آمد و بس.

فضای فیلم **پری** اگر چه جاهایی به سورئالیسم می‌زند ولی سورئالیسم آن نیز از نوع شرقی است و کاملاً با فضای قصه‌های سالینجر تفاوت دارد. مهرجویی با هوشمندی حتی ساختار کلی داستان‌ها را به هم ریخته ولی درونمایه‌های آن‌ها را حفظ کرده است؛ درونمایه‌هایی که از دل آن‌ها قصه‌ها به سهولت استخراج نمی‌شوند.

مهرجویی خود درباره‌ی علت اقتباس از کتاب سالینجر می‌گوید:

چون از نظر مفهوم و معنی، گیرایی خاصی داشت و غنی بود. ثانیاً داستان آن می‌توانست جوابگوی آن اشتیاق و نیازی باشد که من همیشه در کارم داشته‌ام که بروم سراغ مسایلی که از نظر مضمون و مفهوم تازه و نو باشد و سوم این‌که به هر حال من داشتم روی موضوعی کار می‌کردم که دو هزار سال قدمت دارد در تاریخ اندیشه و فکر و حس ما ایرانی‌ها... و تاکنون این مساله مطرح نشده بود، به‌خصوص به این شکل تازه ومدرنش. یعنی یک فیلم تاریخی راجع به فلان فیلسوف یا فلان حکیم نبود. خاصیت فیلم **پری** این بود که می‌شد نقبی به تاریخ گذشته‌ی خود بزنیم و اشاره‌ای هر چند ناچیز و گذرا کنیم به این منبع غنی فکر، معنا، حس و اندیشه.

اما مهم‌ترین اقتباس ادبی از آثار ادبیات خارجی در سینمای پس از انقلاب، مربوط است به ناصرتقوایی و فیلم **ناخدا خورشید**.

سه فیلم از پنج فیلم بلند تقوایی اقتباس بلافصل ادبی بوده‌اند و سریال **دایی جان ناپلئون** او هم یکی از درخشان‌ترین اقتباس‌های ادبی تاریخ سینمای ایران محسوب می‌شود.

تقوایی در **ناخدا خورشید** از رمان **داشتن و نداشتن** ارنست همینگوی برداشتی آزاد کرد، به طوری که اقتباس او را برخی حتی از اقتباس هوارد هاکس در سال ۱۹۴۶ که فیلمی به همین نام و با شرکت همفری بوگارت، لورن باکال و والتر برنان جلوی دوربین برد، سینمایی‌تر و قابل قبول‌تر می‌دانند.

تقوایی در **ناخدا خورشید** با این‌که فضا، محل داستان، وهم چنین نام شخصیت‌ها را عوض می‌کند، اما تقوایی آن چه را از ورای همه‌ی این روابط و آدم‌ها، همینگوی در ارتباط با سرنوشت و تقدیر و سهم انسان دراین میان مدنظرش بوده در فیلمش می‌گنجاند، به طوری که خورشید او بیشتر از بوگارتِ فیلم هاکس به شخصیت کاپیتان مورگان می‌خورد.

تقوایی درباره‌ی این گونه اقتباس‌های ادبی خود می‌گوید:

در کار بر روی همه‌ی این داستان‌ها، در واقع یک نکته‌ی مشترک وجود دارد؛ یعنی یک ایده‌ی اولیه از قصه‌ی اصلی گرفته شده وبعد مجدداً خود من قصه را نوشته‌ام. در مورد **ناخدا خورشید** هم همین وضعیت هست. یعنی چیزی جزیی از داستان اصلی در آن‌باقی مانده... این نکته مهم است که با این‌که قصه‌ی فیلم‌هایی که ساخته‌ام، مال خودم نبوده، ولی رگه‌های مشترکی در آن‌ها پیدا می‌شود دلیل این هم روشن است. داستانی که انتخاب می‌شود، طبعاً با ساختار فکری انسان باید بخواند و هم چنین بشود آن را با شرایط ایران تطبیق داد و در مورد خودم باید بگویم با شرایط زادگاهم.

در این برگردان‌هاست که انسان مجبور به انتخاب نوع به خصوصی از قصه می‌شود. داستان‌ها هم اگر نتوانند کاملاً شکل ایرانی پیدا کنند، بهتر است که اصلاً ساخته نشوند. برای این تطبیق هم به شباهت‌های عمیق و ریشه‌دار، ونه به شباهت در ظاهر، نیاز است. شباهتی که بین **داشتن و نداشتن** و **ناخدا خورشید** هست، شباهتی عمده واساسی است این دو، در واقع یک موضوع‌اند که به دو صورت نوشته شده‌اند. مساله‌ی مرز آبی است و سفرهای غیرقانونی و اتفاق‌های دیگری که در این مرزها پیش می‌آید. و هر جای دنیا که مرز آبی هست، می‌تواند چنین حوادثی هم روی دهد، ولی اتفاقاً همینگوی داستانش را در منطقه‌ای جغرافیایی پیاده می‌کند که خیلی شبیه به جنوب ایران است. من مواردی که آن قدر شباهت نداشته یا اصولاً مساله‌ی ما نبوده، به طور کلی حذفشان کرده‌ام. مواردی که شبیه بوده و به درد می‌خورده نگه داشته‌ام.

تقوایی در مورد انگیزه‌های گزینش داستان **داشتن و نداشتن** می‌گوید:

نمی‌شود روی انگیزه‌ی منفرد و خاصی انگشت گذارد. همیشه یک مجموعه عوامل هست که باعث می‌شود تا آدم به طرف یک داستان یا یک فیلم برود. یک عامل شاید مساله‌ی آدمی باشد که در یک جامعه‌ی به ظاهر دمکرات زندگی می‌کند. ولی در لحظه‌ی نهایی، قانون هیچ حمایتی از او نمی‌کند و حتی او راتهدید هم می‌کند. عامل دوم شاید اشاره به اختلاف سطح اجتماعی و طبقاتی بین نویسنده‌ها و سرمایه‌داران امریکایی و بومی‌ها باشد که از زیباترین فصل‌های این کتاب است. البته تأکید من روی همان بخش اول داستان است:

هری مورگان و مشکلات زندگی‌اش، مشکلاتی که ماورای قوانین قرار دارند. محسن مخملباف فیلم‌ساز برآمده از دل انقلاب و فعال و مطرح سینمای ایران نیز در اپیزود اول اثر معروفش، **دستفروش** که عنوان بچه‌ی خوشبخت دارد اقتباسی آزاد از نوول **نوزاد** نوشته‌ی آلبرتو مرراویا انجام داد. او اثر نئورئالیستی موراویا را در فیلم **بچه‌ی خوشبخت** به رئالیسمی تلخ

بدل ساخت و دغدغه‌های ذهنی خود را در مورد تولد، زندگی و مرگ انسان به خوبی در آن مستقر کرد، به نحوی که این اپیزود در هماهنگی فوق‌العاده‌ای با دو اپیزود دوم و سوم فیلم **دستفروش**، یعنی اپیزودهای **تولد یک پیرزن** و **دستفروش**، قرار گرفت.

درباره‌ی این فیلم ابوالحسن داوودی در مجله‌ی سروش می‌نویسد:

> موراویا دراین داستان گوشه‌ای از زندگی طبقه‌ی درد کشیده و فقیر ایتالیا را بعد از رهیدن از چنگال فاشیسم و جنگی بیهوده و خانمان برانداز، توصیف می‌کند. خشونت و درماندگی ناشی از فقر در مقابل والاترین احساسات انسانی، یعنی عشق مادری، به خوبی آشکارکننده‌ی رنج وآلامی است که چون تازیانه بر پیکر اجتماع وارد شده است. همین تضاد قصه‌ی کوتاه موراویا را در زمره‌ی تأثیرگذارترین قصه‌های اجتماعی درآورده است. مسخملباف زمینه‌ی این داستان را در میان حلبی‌آبادی‌های تهران جست‌وجو می‌کند و تیغ تیز تصاویر خود را علیه گروهی به کار می‌برد که دامن زننده‌ی این نابرابری‌های اجتماعی هستند. فیلم‌ساز آگاهانه و با تهور، قشری‌گری را در هر زمینه‌ای محکوم می‌کند. و از این رو اپیزود اول فیلم، پیش از آنکه برگرفته از قصه‌ی موراویا باشد، سند ی از یک واقعیت جاری درجامعه است که چشمی تیزبین و ذهن متبلور به تصویر کردن آن پرداخته است. سبک جاری در اپیزود اول، رئالیسم تلخی برگرفته از فضای نئورئالیست‌های ایتالیاست که همراه با تصاویر خشونت و فقرو نابرابری، طنز سیاهی را با همان قدرت جاری در کارهای اتوره اسکولا به کار گرفته است.

کیانوش عیاری در **شاخ گاو** نیز به اقتباسی از آثار اریش کستنر روی آورد و این بار داستان **امیل و کارآگاهان** این نویسنده آلمانی را دستمایه قرار می‌دهد.

محمدرضا اعلامی پس از چند سال مجدداً دغدغه‌های خود راجع به هویت وبحران آن دو انسان عصر حاضر را در فیلم **آن سوی آینه** با اقتباسی از داستان گونتر آیش نویسنده‌ی آلمانی به منصه‌ی ظهور رسانید.

و **برگ و باد** نوشته او. هنری دستمایه‌ی بهرام فروتن می‌شود تا با اقتباسی فعل به فعل فیلم‌نامه‌ای بنویسد و منصور تهرانی هم آن را با همین عنوان به فیلم برگرداند.

فیلم‌سازان عمده‌ای که به اقتباس ادبی روی آوردند

در میان فیلم‌سازان پس از انقلاب که به اقتباس ادبی روی آوردند، کیومرث پوراحمد جایگاه خاصی دارد که اغلب فیلم‌های او از آثار ادبی معاصر ایران و یاخارجی برداشت شدند.

آلبوم تمبر از نخستین فیلم‌های این کارگردان در سینمای پس از انقلاب است که براساس داستانی نوشته‌ی کارل چاپک ساخته شد. پوراحمد به خوبی داستان چاپک را با شرایط و فضای روستایی ایران انطباق داد و با لهجه‌ی محلی شیرینی خاصی به آن بخشید. این نوع اقتباس بومی از آثار خارجی در فیلم‌های بعدی پوراحمد نیز اتفاق افتاد. او **بی‌بی چلچله** را بر اساس داستان **درخت زیبای من** نوشته‌ی خوزه مائورو دووسکوسلوس ساخت. **بی‌بی چلچله** یکی از صمیمی‌ترین و دوست داشتنی‌ترین روایت‌های کودکانه‌ی سینمای پس از انقلاب است که پوراحمد با گنجاندن عناصر مورد علاقه‌ی مخاطب ایرانی در داستان اصلی و با فضایی طبیعی که آن را با فیلم‌برداری فیلم در شمال کشور می‌آفریند تا وجوه انسانی اثر بارزتر شود، آن را به صورت فیلم ارایه می‌دهد.

پوراحمد همه‌ی دغدغه‌های خود راجع به نظام غلط تربیتی کودکان، چه در خانه و چه در مدرسه، نابهنجاری‌های روحی و اخلاقی ناشی از این نوع نظام‌ها بر روحیه‌ی ترد و شکننده‌ی کودکان و آرمان‌های تربیتی که در منطق امروز ما شاید غیراخلاقی بیایند (که در منطق بازبین کنندگان فیلم برای اکران عمومی آن نیز چنین بود) همه و همه را دراین داستان زیبا ریخت و به مخاطبش ارایه داد. هر چند که در نهایت فیلم جرح و تعدیل بسیار شد. کیومرث پوراحمد این گونه برداشت و اقتباس ادبی منطبق بر شرایط جامعه‌ی امروز ایران را در فیلمی هم که از داستان اریش کستنر تحت عنوان **خواهران غریب** ساخت، به درستی تکرار کرد. داستان کستنر درباره‌ی اشتباه باور نکردنی راجع به دو خواهر دوقلوی شبیه به هم است که سال‌ها از یکدیگر دور افتاده بودند. این اشتباه ماجرایی فانتزی و در عین حال تراژیک را می‌آفریند. پوراحمد از این قصه (که یک بار هم کیانوش عیاری با سلیقه‌ی خود در فیلم **دو نیمه‌ی سیب** آن را به کار برده بود) فیلمی با دل‌مشغولی‌های خاص خود راجع به همان ناهنجاری‌هایی ساخت که نظام تربیتی کودکان رامختل می‌کند. این بار فیلم ماجرای جدایی غم‌خوارانه‌ی مادر و پدری است که سوء تفاهم‌ها آن‌ها را از یکدیگر جدا کرده است و بچه‌ها با نقشه‌ای آن‌ها را سر راه یکدیگر قرار می‌دهند. (نمونه‌ی خارجی این فیلم دو، فیلم **دام والدین** است

که یکی در سال‌های دور و دیگری در سال ۱۹۹۷ ساخته شدند.) نگاه پوراحمد به مقوله‌ی هنر و ارتباطات مدرن و رابطه‌ی آن با خانواده و اصالت جمع، از دیگر مواردی است که در فیلم **خواهران غریب** او گنجانده شده است. فیلم پوراحمد باموزیک شاد و بازیگران معروف و ایفای نقش بسیار شیرین و دلچسب دو بازیگر دختر بچه که اصلاً از نوع بازی‌گیری خاص پوراحمد و تجربه‌ی او برای فیلم‌های کودکان می‌آید، باعث استقبال فوق‌العاده از فیلم می‌شود. هر چند باید گفت **دونیمه‌ی سیب** هم چنین استقبالی را به همراه داشت، اما پوراحمد در زمینه‌ی اقتباس از آثار ادبی معاصر ایران نیز موفق عمل می‌کند. ارتباط پوراحمد با هوشنگ مرادی کرمانی و ساخت مجموعه‌ی **قصه‌های مجید** که از آن سه فیلم سینمایی **صبح روز بعد، شرم و نان و شعر** درآمد، مؤید همین ادعاست. اگر چه در قصه‌های مرادی کرمانی همان مسایل مورد علاقه‌ی پوراحمد وجود دارند و شاید از همین رو باشد که پوراحمد به این قصه‌ها گرایش پیدا کرد، اما شخصیت‌های ساخته و پرداخته‌ی پوراحمد در **قصه‌های مجید** ویژگی‌های خاص شخصیت‌های او را دارند و مربوط به نوشته‌های مرادی کرمانی نیستند.

سماجت مجیدِ **بی‌بی چلچله** در دوستی با جوادآقا، محمد و کاظمِ **البوم تمبر** در جمع‌آوری تمبر، معصومه‌ی **تاروپود** در دوختن کت برای پداله، جواد **گاویار** برای یافتن آقاخان، بشیروی **به خاطر هانیه** برای زدن دمام و ادای نذرش، حتی بازرس امیرحسین اوصیا و معاونش مصطفی نجم برای یافتن قاتل‌ها در مجموعه‌ی **سرنخ** نیز، همگی نوعی شخصیت سمج، پررو، کنجکاو و البته شیرین دارند که در مجیدِ مجموعه‌ی **قصه‌های مجید** کاملاً نهفته است.

اساساً تفاوت آشکار قصه‌های مجید پوراحمد با قصه‌های مجید هوشنگ مرادی کرمانی در همین سماجت آمیخته به پررویی نهفته است. آن چنان که خود مجید در فیلم ورزش به معلمش که او را از افراط باز می‌دارد می‌گوید:

آقا ما یا اصلاً کاری را شروع نمی‌کنیم و یا اگر شروع کردیم تاآخرش می‌رویم.

اقتباس‌های دینی

اقتباس از متون و حکایت‌های مذهبی از آن گونه اقتباس‌هایی بودکه به نوعی با ادبیات دینی و مذهبی جامعه سروکار داشت و تقریباً می‌توان گفت بعد از پیروزی انقلاب اسلامی رواج یافت. (البته اگر آثار سخیفی هم چون **خردجال** مربوط به سال‌های پیش از انقلاب را نادیده بگیریم.)

شاید نمونه‌ای‌ترین اقتباس از ادبیات دینی را بتوان فیلم **استعاذه** (۱۳۶۱) به شمار آورد که محسن مخملباف آن را براساس کتاب معروف آیت‌اله دستغیب ساخت. مخملباف عصاره و درنمایه‌ی حکایات، مطالب وروایت‌هایی را که آیت‌اله دستغیب در آن کتاب آورده بود گرفت و در پنج شخصیت فیلم متبلور ساخت که هر کدام نمونه و بعدی از ابعاد انسانی و نفسانی یک آدم به شمار می‌رفتند. **استعاذه** با ساختاری نسبتاً قابل قبول، بهترین فیلم اقتباسی از متون مذهبی به شمار می‌آید. **ابراهیم در گلستان** (انیمشین عروسکی ساخته‌ی ایرج امامی) و **ایوب پیامبر** (فرج‌اله سلحشور) که براساس قصص قرآن و روایات مذهبی ساخته شدند از دیگر آثاری بودند که جزو فیلم‌های اقتباسی از کتاب‌های دینی به شمار می‌روند.

ادبیات معاصر در آثار اقتباسی بعد از انقلاب

اقتباس ادبی در سال‌های پس از انقلاب براساس آثار ادبیات معاصر گرچه رواج پیش از انقلاب را نداشت، اما به هرحال بخشی از تولیدات سینمای ایران راشامل می‌شد که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از:

شیطان ساخته‌ی اکبر صادقی با فیلم‌نامه‌ای از علیرضا عرفی‌نژاد واکبرصادقی براساس داستانی به نام **شمر**.

فصل خون ساخته‌ی حبیب کاوش با فیلم‌نامه‌ای از خسرو حکیم رابط براساس داستانی به نام **آن جا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند**

هجرت ساخته‌ی میلاد، براساس داستان **دیار غربت**.

تاتوره ساخته‌ی کیومرث پوراحمد، براساس داستان **علو** نوشته‌ی محمدرضا صفدری.

جدال در تاسوکی ساخته‌ی فرامرز قریبیان با فیلم‌نامه‌ی مینا خیامی، براساس داستانی نوشته‌ی هوشنگ انصاری‌فر.

ترنج ساخته‌ی محمدرضا اعلامی، براساس فیلم‌نامه‌ای نوشته‌ی احمد هاشمی.

میرزاکوچک‌خان ساخته‌ی امیر قویدل، براساس کتاب **سردار جنگل** نوشته‌ی ابراهیم فخرایی.

مرگ پلنگ ساخته‌ی فریبرز صالح، براساس رمان **مرگ پلنگ** نوشته‌ی خسرو نسیمی (سیدعلی صالحی).

خط قرمز ساخته‌ی مسعود کیمیایی، براساس داستان **شب سمور** نوشته‌ی بهرام بیضایی.

گل‌های داوودی ساخته‌ی رسول صدرعاملی، براساس قصه‌ای از

قاضی ربیحاوی.
بنفشه‌زار ساخته‌ی محمدباقر خسروی، براساس داستانی از غلامحسین ساعدی.
لیلا ساخته‌ی داریوش مهرجویی براساس داستانی از مهناز انصاریان.
درخت گلابی ساخته‌ی داریوش مهرجویی، براساس قصه‌ای از گلی ترقی.
سفرجادویی ساخته‌ی ابوالحسن داوودی براساس داستان ایرج کریمی.
چکمه ساخته‌ی محمدعلی طالبی، براساس داستانی از هوشنگ مرادی کرمانی.
خمره ساخته‌ی ابراهیم فروزش، براساس داستانی از هوشنگ مرادی کرمانی.

بیضایی و پنج اقتباس از آثارش

براساس داستان **پرونده‌ی قدیمی پیرآباد** نوشته بهرام بیضایی دو فیلم ساخته شد.
ابتدا در سال ۱۳۶۴ یداله صمدی با نگاهی طنزآلود، فیلمی نیمه کمدی از آن درآورد به نام **اتوبوس** و بعد در سال ۱۳۷۵ رفیع پیتز با نگاهی جدی‌تر و وفادارانه‌تر، فیلم **فصل پنجم** را از آن اقتباس کرد.
آوازهای ننه‌آرسو، داستان دیگر بهرام بیضایی نیز دستمایه اقتباس علی ژکان برای فیلم **سایه به سایه** قرارگرفت. ژکان براساس داستان بیضایی فیلمی پلیسی ـ معمایی ساخت.
شب سمور دیگر داستان بیضایی بود که چنان چه اشاره شد مسعود کیمیایی با اقتباس از آن فیلم **خط قرمز** را ساخت. طبق معمول کیمیایی از کلیت قصه‌ی **شب سمور** تنها اسکلت کلی‌اش را حفظ کرد و مسایل و ماجراهای موردعلاقه‌اش را که از شرایط پس از انقلاب ناشی می‌شدند درون آن ریخت.
به این ترتیب می‌توان بهرام بیضایی را پس ازهوشنگ مرادی کرمانی پرکارترین نویسنده در زمینه خلق آثار مناسب اقتباس ادبی به شمار آورد.
دسته‌ای دیگر از اقتباس‌های ادبی در سینمای پس از انقلاب براساس افسانه‌ها و اسطوره‌های فولکوریک بودکه بیش از همه یداله صمدی به آن‌ها توجه کرد و فیلم‌های **ساوالان**، **دمرل** و **سارای** را وی براساس افسانه‌های آذربایجانی ساخت.
و بالاخره **تصویر آخر** را مهدی صباغ‌زاده براساس داستانی از واهه‌کاچا جلوی دوربین برد.
مخلص کلام این‌که باوجود جایگاه ویژه‌ی اقتباس ادبی در سینمای امروز جهان، این شیوه‌ی صحیح فیلم‌سازی هنوز پس از قریب صد سال موقعیت درخور خود را در سینمای ایران نیافته است.
در اغلب آثار سینمایی امروز جهان شیوه‌ی معمول این است که داستان‌نویس براساس سوژه یا موضوعی که بیشتر مدنظر تهیه‌کننده است داستانی می‌نویسد و براساس آن (که اغلب قبل از فیلم در بازارکتاب منتشر می‌شود و به نوعی استقبال و یا عدم استقبال از فیلم آینده را با آن می‌آزمایند)، فیلم‌نامه‌ای را یک یا چند نفر متخصص می‌نویسند و سپس فیلم جلوی دوربین می‌رود.
مهم‌ترین عنصری که در این روند فیلم‌سازی مورد توجه قرار می‌گیرد، لزوم حضور یک قصه قبل از نوشتن فیلم‌نامه است که ساختار خاص آن لااقل در سینمای قصه‌گوی رایج، از واجبات است.
متأسفانه بزرگترین معضل سینمایی ایران بعد از مثلاً امکانات و ابزار و نوع مدیریت و هدایت آن، نبود قصه است. فیلم‌نامه بدون هیچ قصه‌ای صرفاً براساس یک ایده‌ی اغلب خام از ذهن فیلم‌نامه‌نویس می‌تراود وطبعاً آن چه در آن به چشم نمی‌خورد ساختار دقیق و کشش‌های لازم یک قصه است. طبیعی است که ما در این جا مثلاً راجع به سینمای کیارستمی صحبت نمی‌کنیم که مفاهیم و ارزش‌هایش را بالطبع ساختار ضد قصه‌ی آن و از درون ساختارهای سینمایی و حتی دیگر، به تماشاگر القا می‌کند. بحث ما راجع به سینمای قصه‌گوست که متأسفانه در حال حاضر در سینمای ایران در اغلب موارد از یک قصه‌ی روان و صحیح بی‌بهره است!
این درحالی است که منابع بی‌شماری در ادبیات کلاسیک و یا روز ایران و هم چنین ادبیات جهان هستند که برای اقتباس سینمایی قابلیت‌های فوق‌العاده‌ای دارند.
این چنین است که به راحتی و سهولت می‌توان از یک سینمای تقلیدی، تکراری و کسالت‌بار فاصله گرفت و به سوی سینمایی محکم، قوی و پویا گام برداشت. ❑