نوشته‌ی شهرام اشرف‌ابیانه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

◄ ۱) در آغاز: در یک بعدازظهر پاییزی در طوس

مهرماه ۱۳۱۳، اداره‌ی «نظمیه»ی طوس راپورت ورود ماشینی را به شهر می‌دهد. از قرار معلوم، در داخل ماشین اسباب و وسایل نمایش سینماتوگراف یافته‌اند. وسایل، همگی بسته‌بندی‌شده و ممهور به مهر وزارت معارف است و بر روی آن آرم «کمپانی امپریال فیلم بمبئی» به‌چشم می‌خورد. در این میان، جوانی حدوداً سی ساله، نگران، پروانه‌وار دور این لوازم می‌چرخد.

رئیس نظمیه، بی‌حوصله، گزارشی را که در حال خواندنش بود، به‌گوشه‌ای می‌اندازد. از ظهر گذشته و او روز پرمشغله‌ای را پیش رو دارد. قرار است امشب یک فیلم ساخته‌ی جوانی ایرانی را برای میهمانان و مستشرقین خارجی شرکت‌کننده در جشن هزاره‌ی فردوسی به نمایش بگذارند. فیلم را مستقیماً از تهران ارسال کرده‌اند و گویا مشکلاتی هم از لحاظ سانسور داشته. رئیس نظمیه تا به حال به عمرش سینما نرفته ولی وصف اولین فیلم ناطق فارسی را شنیده. این فیلم هم ساخته‌ی همان «سیور» است. نامش در لیست میهمان‌ها هست؛ عبدالحسین سپنتا. رئیس نظمیه فکر می‌کند باید فیلم جالبی باشد هرچند که نامش، «فردوسی»، چندان چنگی به دل نمی‌زند. از دید رییس نظمیه، در عصر کلاه‌شاپو و راه‌اندازی خط‌آهن سرتاسری و پیشرفت‌ها و امنیت حاصله از به سلطنت رسیدن خاندان پهلوی، کم‌تر کسی رغبت کند به دیدن فیلمی برود با موضوع شعر و شاعری.

برخلاف نظر رییس نظمیه، «سپنتا» بر نمایش فیلمش در جشن هزاره‌ی فردوسی مصر است. فیلم او بعدها در تاریخ، به عنوان اولین اقتباس ادبی سینمای ایران معرفی خواهد شد. «نخستین تصاویر فیلم از چهره‌ی مغموم و خسته‌ی فردوسی آغاز می‌شد که از پنجره‌ی اتاقش به پل خرابه‌ی شهر می‌نگریست و به‌یاد می‌آورد دورانی را که با موبدان، از بیم گرفتار شدن با نوشتار و گفتار خود، از خانه‌ای به خانه‌ای دیگر، از گوشه‌ای به گوشه‌ای دیگر و از غاری به غار دیگر پناهنده و مخفی می‌شدند.»[1] فیلم از این منظو بیش‌تر یک بیوگرافی است تا اقتباس ادبی. اما ساخته‌ی سپنتا صحنه‌ای دارد مربوط به حماسه‌سرایی فردوسی در برابر سلطان محمود غزنوی. جایی که حماسه‌ی نبرد رستم و سهراب را می‌سراید و ما به عنوان مخاطب، تماشاگر این قسمت از شاهنامه‌ایم. همین فصل، بعدها گروه سازنده را دچار مشکل کرد. «فردوسی» که قرار بود همزمان در تهران و طوس نمایش داده شود ناگهان متوقف شد. کسی حرف نمی‌زد، ولی نزدیکان «سپنتا» به او اطلاع دادند که رضاشاه به صحنه‌های سلطان محمود غزنوی ایراد گرفته. کسی نمی‌دانست چه باید بکند تا این‌که دستوری از شخص شاه رسید. فیلم بایستی دوباره فیلم‌برداری می‌شد. «سپنتا» داشت دیوانه می‌شد، اما خیلی زود به او اطلاع دادند منظور والا حضرت، تکرار صحنه‌های مربوط به دربار سلطان محمود غزنوی است. این‌بار به سپنتا اجازه‌ی انتخاب بازیگر ندادند. نصرت‌الله محتشم، مأموری از سوی دولت، ایفای نقش سطان غزنوی را به عهده گرفت. فیلم وقتی آماده شد که چیزی به آغاز برگزاری جشن هزاره‌ی فردوسی نبود. پریشان احوالی آن جوان سی‌ساله، که در دربار شاهی دیگر او را با نام سپنتا خوب می‌شناختند، چندان پربیراه هم نبود.

نمایش فیلم در جشن هزاره‌ی فردوسی، باب تازه‌ای را در سیمای نوپای فارسی گشود که به آن اقتباس ادبی می‌گفتند. پیش از شروع جنگ جهانی دوم و خلع سلطنت از رضاشاه، سپنتا دو فیلم دیگر هم بر این منوال براساس منظومه‌های کهن ساخت. اولی «شیرین و فرهاد» نام داشت و اقتباسی بود از «خمسه» نظامی گنجوی به سال ۱۳۱۳ شمسی. سه سال بعد «لیلی و مجنون» در سینماهای تهران نمایش داده شد. این آخری اقتباسی بود از کتاب «قیس‌بن عامر» و «خمسه» حکیم نظامی. در آشفته‌بازار آن دوره، جریان اقتباس ادبی، صرفاً با تلاش‌های فردی امکان حیات می‌یافت. هیچ الگویی در اختیار نبود و همه چیز بستگی تام و تمام به ذوق و سلیقه‌ی یک نفر داشت و آن شخص کسی نبود جز عبدالحسین سپنتا. کسی که «طی تحصیل در مدرسه‌ی زرتشتیان، علاقه‌ی زیادی به تاریخ و ادبیات ایران نشان داد.»[2] بعدها در تابستان ۱۳۰۶ «از راه بوشهر به هند سفر کرد و با دینشاه ایرانی سلیستر، رییس «انجمن

زرتشتیان» آشنا شد. «سپنتا» در این سفر امکانات ادامه‌ی فعالیت‌های تحقیقی خود را جهت شناخت بیش‌تر فرهنگ و ادبیات ایران‌باستان، در کنار دینشاه بررسی و برآورد کرد.»[۳]

او همچنین روابطی با «رابیندرانات تاگور» شاعر پرآوازه‌ی هندی داشت و در اردیبهشت ۱۳۱۱ همراه این دو به ملاقات «عارف قزوینی» رفت که در همدان تبعید و تحت نظر بود. با چنین پشتوانه‌ی غنی‌ای از مطالعه‌ی فرهنگ و ادب کهن ایران، انتظار می‌رفت سپنتا آغازگر جریانی تازه در سینمای ایران باشد. اما این اتفاق نیفتاد. «سپنتا» همچون همه‌ی پیشگامان آغازین سینمای ایران، احاطه‌ای بر این پدیده‌ی نوظهور نداشت. آن‌چه که برخی محققان با عنوان «دسته‌بندی خصمانه‌ی واردکنندگان فیلم که در رأس‌شان امپریال فیلم کمپانی بمبئی بود»[۴] بر آن انگشت می‌گذارند هم مزید بر علت شد اما سپنتا هم آدمی نبود که تحولی را در باب اسباب سینماتوگراف در این خطه بوجود آورد. تاجرپیشه‌گان بعد از او در این راه موفق‌تر بودند. گویا تقدیر یا بخت بد، بنا را بر این گذاشته بود که چرخه‌ی صنعت سینما به‌دست دکتر اسماعیل کوشان بیفتد. از آن پس اقتباس ادبی در سینمای ایران نیز یکسره به مسیر متفاوتی افتاد.

ششم اردیبهشت ۱۳۲۷ شمسی، پس از یک دوره‌ی رکود، جراید خبر از نمایش فیلمی در سینما «رکس» تهران دادند که در آن جمعی از اولین هنرپیشگان تربیت‌یافته‌ی ایرانی، ایفای نقش می‌کردند. کسانی چون «اونیا اوشید، مهراقدس خواجه‌نوری، علی (گرگین) کیایی، فرهاد معتمدی، نیکتاج صبری، رقیه چهره‌آزاد و...» این واقعه، آن‌قدر مهم تلقی می‌شد که دو تن از اعضای خاندان شاهی «والا حضرت شاهدخت اشرف پهلوی و والا حضرت شاهپور عبدالرضا، آقایان نخست‌وزیر، وزیران و عده‌ای از مدیران جراید»[۵] در آن حضور داشته باشند. فضای جامعه، هنوز آن‌قدر ملتهب نبود. حوادث پرآشوب اوایل دهه‌ی سی و کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ را کسی حتی پیش‌بینی هم نمی‌کرد. بانیان جدید فیلم‌های فارسی، به فراست دریافته بودند که جامعه تشنه‌ی یک ملودرام عشقی وطنی است. پس دست‌به‌کار شدند و داستان «فیروز و فرزانه» نوشته‌ی نظام وفا را که قالبی نمایشی و مناسب برای یک اقتباس ادبی داشت از مؤلف آن خریدند و خیلی زود سینمای هنوز شکل‌نگرفته‌ی ایران را صاحب طفلی ناخواسته کردند که گویی مقدر بود سرنوشت سینمای این خطه را تا سالیانی دراز رقم بزند. «طوفان زندگی» کارکردی شبیه پاورقی‌های سوزناک مجلات هفتگی داشت و مانند آن‌ها می‌خواست مخاطبش رابه دلخوشی‌های محدود زندگی روزمره‌اش امیدوار نگه دارد.

هیأت حاکمه‌ی وقت نیز چنین چیزی را می‌پسندید. هر چیزی که توده‌ی مردم را به هیجان وادارد مذموم و خطرناک شمرده می‌شد. البته زمینه‌ی انقلابی دردسرآفرینی هم در عرصه‌ی سینما وجود نداشت. فعالان سیاسی و اندیشمندان مخالف نظام ترجیح می‌دادند در عرصه‌ی جراید فعالیت کنند. بعضی از آن‌ها نیز از حوزه‌ی ادبیات سر درمی‌آوردند. اما سینما عرصه‌ی بی‌دردسری بود. هیچ نخبه‌ای گذارش به آن‌جا نمی‌افتاد. این نشان می‌دهد که سینما در آن دوره، تا چه اندازه از حیطه‌ی زندگی اجتماعی مردم به دور بود. از دید نخبگان مخالف‌خوان، سینما محل کسب عده‌ای کاسب خوش‌خیال بود. جولانگاه مشتی دون‌پایه که از تفاله‌های نظام بورژوازی شاهنشاهی تغذیه می‌کردند و با وقوع انقلاب «پرولتاریایی» برای همیشه به زباله‌دانی تاریخ سپرده می‌شدند.

سینما، این‌گونه، خیلی آسان محل کسبی شد برای نشخوار رؤیاهای هرگز وجود نداشته. جریان اقتباس ادبی در این دوره، در حد حکایت‌های اخلاقی پاورقی‌های مجلات ماند یا به حماسه‌های خیالی بی‌در و پیکری پرداخت که همچون «امیرارسلان نامدار»، براساس کتاب به‌جامانده از «نقیب‌الممالک»، شاید در شکل ادبی خود جاذبه‌هایی داشتند ولی بر روی پرده‌ی سینما به ضد هر حماسه‌ی خیالی اصیلی بدل می‌شدند. گرایش سازندگان فیلم‌های فارسی به فرم‌های ادبی نازل، نشان می‌دهد که هیچ مراوده و ارتباطی با بدنه‌ی جدی ادبیات وجود ندارد. می‌توان ادعا

کرد نخبگان چندان اهمیتی برای این حوزه قائل نبودند. از دید آن‌ها شاید سینما به قوم «بربر»ی می‌مانست که مشق تعلیم و تربیت در آن کارساز نبود. پس بهتر همان بود که این طفل نامشروع قد علم کرده در عرصه‌ی فرهنگ و هنر به حال خود رها شود. بر مبنای همین تفکر بود که سینما به انگلی تبدیل شد که در صورت ضرورت از پس‌مانده‌های ادبی نازل تغذیه می‌کرد. سینما کاری به سیاست و نخبه‌گری ادیبان نداشت و نخبگان جامعه نیز حضور این طفیلی بی‌آزار را تحمل می‌کردند.

در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۹ تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، فضای جامعه به التهاب و انقلابی یکباره فرو می‌رود. سینما، اما از همه‌ی این تحولات به دور است. حدود ده اقتباس ادبی به روی پرده می‌آید ولی همگی ملودرام‌های سوزناک عشقی‌اند که کمی مایه‌های جنایی را نیز به عنوان چاشنی با خود یدک می‌کشند. آثاری چون: **شرمسار** بر مبنای داستانی نوشته‌ی والکن [۱۳۱۹]، ***خواب‌های طلایی*** براساس نمایش‌نامه‌ای از استاد فکری با نام «یک روز از زندگی شاه‌عباس کبیر» [۱۳۳۰]، **پریچهر** بر مبنای داستانی نوشته‌ی محمد حجازی [۱۳۳۰]، ***حاکم یک روزه***، اقتباسی از نمایش‌نامه‌ی رادیویی ***جنون حکمت*** نوشته‌ی پرویز خطیبی نوری [۱۳۳۱]، ***جدال با شیطان*** بر مبنای نمایش‌نامه‌ی رادیویی ***همسفر شیطان*** نوشته‌ی دکتر جمشید وحیدی، ***اشتباه*** براساس داستانی نوشته‌ی «اندره موراوو»، ***مشهدی عباد*** بر مبنای نمایش‌نامه‌ای به همین نام از عزیز حاجی بیگلو، ***گناهکار*** براساس داستانی نوشته‌ی حسینقلی مستعان و ***میهن‌پرست*** بر مبنای نمایش‌نامه‌ای از محمد درم‌بخش همگی محصول ۱۳۳۲.

نکته‌ی جالب توجه، حضور برادران رشیدیان، یکی از سرسپردگان کودتا، به عنوان تهیه‌کننده‌ی یکی از این آثار، «پریچهر»، است. فیلمی که با شکست تجاری‌اش، این دو را برای همیشه از دنیای سینما دور نگه داشت. البته در این میان استثنایی هم هست؛ فیلمی چون «لغزش» ساخته‌ی مهدی رئیس‌فیروز که براساس روایت به‌روزشده‌ای از رمان «مادام دوکاملیا» است. داستان سوزناک عشقی فیلم در وهله‌ی اول گول‌زننده است اما این پرداخت واقع‌گرایانه‌ی اثر است که جهت‌گیری فکری فیلم‌ساز را نشان می‌دهد. رئیس‌فیروز می‌خواست فضای فیلمش را به واقعیت‌های کوچه و خیابان نزدیک کند. البته او هنوز جرأت آن را نداشت تا از داستان‌های عشقی باسمه‌ای باب روز آن دوران رها شود. او به فکر مصالحه‌ای با سینمای تجاری آن روز بود. تلاشی که در فیلم «ولگرد» به سال «۱۳۳۱» جواب داده بود و فیلم را با اقبال عامه روبه‌رو ساخته بود. تهیه‌کنندگانش به یاد دارند «او برای ایفای نقش زن فاسد [فیلم] اصرار داشت که کسی از همین طبقه باید بازیگرش باشد. مخالفت ما حاصلی نداشت، ولی خوشبختانه خودش نیز به این نتیجه رسید که این کار ضرورتی ندارد. بعداً جست‌وجویش را در کافه‌ها و کاباره‌ها شروع کرد و یکبار از کاباره‌ای در خیابان شاه‌آباد، رقصنده‌ای را انتخاب کرده و به استودیو در خیابان سپهسالار آورد تا از او تست بگیریم... [این رقصنده] بعدها با نام مهوش محبوبیت زیادی به‌دست آورد.»[۶]

فرد مورد نظر رئیس‌فیروز البته به‌کار فیلم نمی‌آمد و او «سرانجام بازیگرش را در کلاس رقصی در چهارراه یوسف‌آباد با نام «تاتا» پیدا کرد.»[۷] رئالیسم نصفه و نیمه‌ای که رئیس‌فیروز دنبالش بود البته قدرت آن را نداشت تا تحولی در سینمای آن موقع ایجاد کند اما تلخی‌ای که در فیلم او مشاهده می‌شد با دیگر آثار متفاوت می‌نمود. نمایش فیلم در پنجم شهریور ۱۳۳۲، به عنوان نخستین محصول پس از کودتا، گزندگی این تلخی را دو چندان می‌کرد.

رژیم کودتا، از آن پس کنترل بیش‌تری روی محصولات هنری اعمال کرد. در فاصله‌ی میان ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۲ آذر ۱۳۳۷، حدود هجده اقتباس ادبی بر روی پرده رفت که پشت آن‌ها جز انگیزه‌های کاسب‌کارانه هیچ تفکری نبود. این آثار می‌بایست همانند سابق تماشاگران‌شان را با رؤیاهای محدود و ساختگی‌شان سرگرم نگه می‌داشتند. هرچیز دیگری خارج از این چارچوب «تابو» محسوب می‌شد و اصولاً فیلم‌های فارسی نه جرأت چنین تابوشکنی را داشتند

و نه توان فکری گذشتن از چنین خط قرمزهایی را در خود سراغ دیدند. خارج از عرصه‌ی سینما هم دیگر هیچ مخالف‌خوانی جرأت قدعلم کردن نداشت. در چنین فضایی، سطح سلیقه‌ی جماعت سینمارو بالطبع پایین نگه داشته می‌شد و مخاطب این سینما انتظاری جز دیدن عشق‌های سوزناک سیاه و سفید روی پرده‌ی سینما نداشت. در این دور تکرار و در نبود خلاقیتی سازنده، فیلم‌های فارسی از درون خالی می‌شدند. سوژه‌ها، از فرط دوباره‌سازی دیگر جاذبه‌ای نداشتند. پایه‌های لرزان فیلم‌های فارسی در حال فرو ریختن بود. تماشاگر بومی شاید شیفته‌ی دنیای ساختگی فیلم‌های فارسی بود اما سرگرمی هم می‌خواست؛ چیزی که محصولات وطنی نمی‌توانستند برایش فراهم کنند. استقبالی که از نمایش فیلم «امیرارسلان نامدار» در ۱۳۳۴ شد نشان می‌دهد که تماشاگر آن موقع تا چه اندازه جویای این سرگرمی بود. «امیرارسلان نامدار»، روایت غریب افسانه‌واری بود به‌جامانده از عهد ناصری. براساس کتابی که به نام نقیب‌الممالک می‌پنداشتند. دنیای خیالی غریب این داستان قدیمی به مخاطبش اجازه‌ی خیال‌پردازی بی‌حدومرزی می‌داد. بنابراین وقتی دهان‌به‌دهان چرخید که روایت سینمایی‌ای از این داستان به بازار آمده، دسته‌دسته برای دیدنش صف کشیدند. تولیدکنندگان فیلم‌های فارسی را توهم برداشت که «کیمیا»یی یافته‌اند که به‌وسیله‌ی آن می‌توانند کار و کسب‌شان را رونق دهند. سال پس از آن اما به سکوت گذشت. از صف‌های طویل جلوی سینماها خبری نبود. عاشق سینه‌چاکی پیدا نمی‌شد تا نمایش یک فیلم فارسی را دهن‌به‌دهن تبلیغ کند. شاید یک «امیرارسلان» دیگر می‌توانست به داد این سینما برسد اما دنباله‌ی بی‌رمقی که در ۱۳۳۶ با نام «قزل‌ارسلان» یا پسر «امیرارسلان» بر پرده آمد، بی‌مایه‌تر از آن بود که بتواند تماشاگرانش را بار دیگر فریب دهد. درام‌های عشقی/جنایی این مقطع زمانی با وام‌گیری از پارامترهای رنگ‌ورورفته‌ی حمایت‌های اخلاقی پاورقی‌های مجلات و داستان‌های عامه‌پسند روز، در نهایت تماشاگرانش را به پذیرش تقدیر و کنار آمدن با شرایط و تن دادن به نوعی محافظه‌کاری برای رسیدن به خوشبختی ازلی تشویق می‌کرد. دختر فریب‌خورده‌ی این داستان‌ها، یک راه بیش‌تر پیش رو نداشت؛ این‌که با فراموش کردن گذشته و انکار فردیت خویش در زمان‌های دور، زندگی تازه‌ای را با معشوق وفادارش شروع کند. اقتباس‌های کمدی به‌نمایش‌درآمده هم نگاهی داشت به حال و هوای نمایش‌های روحوضی؛ البته به دور از اصالت آن‌ها. در این داستان‌ها، شخصیت‌ها در یک مدینه‌ی فاضله‌ی شاد دروغین گردهم می‌آمدند تا همزیستی مسالمت‌آمیز را در یک جامعه‌ی امن بورژوایی تجربه کنند. اقتباس‌های تاریخی نیز به علت ضعف آشکار تکنیکی، کاریکاتوری می‌شدند از حماسه‌های ملی. برحسب اتفاق این‌گونه‌ی آخری، همه‌ی تناقض چنین دنیایی را یک‌جا با خود داشت. دکورهای کاغذی بر پوشالی بودن این دنیا اشاره می‌کرد و اقتباس ضعیف از حماسه‌های تاریخی، طرز تفکر سخیف تولیدکنندگانش را به‌نمایش گذاشت.

در چنین حال و هوایی، کسی انتظار نداشت فیلمی چون «جنوب شهر» به‌نمایش درآید. فیلمی که با اقتباس از داستان «میدان اعدام» نوشته‌ی جلال مقدم می‌خواست حال و هوایی واقعی را به مخاطبش القاء کند. با «جنوب شهر»، فرخ غفاری به تماشاگرش اجازه داد سری هم به کوچه و خیابان بزند و نگاهی از سر تعمق و دردمندی به زندگی خود داشته باشد. سینمای ایران تا پیش از «جنوب شهر» این اندازه واقع‌گرایی را تجربه نکرده بود. این اولین‌بار بود که فیلمی بدون حشو و زوائد معمول فیلم‌های فارسی به‌نمایش درمی‌آمد. در غیاب این حشو و زوائد آزاردهنده، فیلم‌سازی چون غفاری می‌توانست آدم‌های فیلمش را صاحب دنیای شخصی کند و از خلال روابط آن‌ها شمّه‌ای از فضای جامعه‌اش را به‌نمایش بگذارد. این بی‌پیرایگی در نمایش واقعیت‌های جامعه، چندان به مذاق مسؤولان فرهنگی وقت خوش نمی‌آمد. از دید آن‌ها، مردم تحمل دیدن واقعیتی به این عریانی را نداشتند. آن‌ها لابد از خود می‌پرسیدند پس این وسط تکلیف قصه‌پردازی معمول فیلم‌های فارسی چه می‌شود؟! در نبود الگوی آشنای این

فیلم‌ها، مردم را چه‌طور سرگرم کنیم؟ و از سویی نمایش واقعیتی تا این اندازه ژرف و تلخ و بدبینانه به چه‌کار مردم کوچه و بازار می‌آید؟ مسؤولان فرهنگی ترجیح می‌دادند آدمی چون فرخ غفاری با «کانون فیلمش» و نوشته‌های نقادانه‌اش دلخوش باشد و کاری به واقعیت‌های کوچه و خیابان نداشته باشد. این‌گونه شد که فیلم را پس از سه روز از اکران برداشتند و بعدها آن را با نامی دیگر -«رقابت در شهر»- و با اضافه کردن صحنه‌هایی که فیلم را به فیلم‌های فارسی معروف نزدیک می‌کرد به‌نمایش گذاشتند. فرخ غفاری، واقعیت عریان فیلمش را مدیون نئورئالیسم سینمای ایتالیا بود تا عناصر اصلی و آشنای ادبیات جدی ایران. قصه‌ی جلال مقدم دست غفاری را برای تجربه‌ی این فرم تازه در سینمای ایران باز می‌گذاشت. اقتباس ادبی غفاری بهانه‌ای بود برای کنار گذاشتن قصه‌پردازی معمول و اولین گام تلقی می‌شد برای رفتن به سوی سینمایی بدون قصه. ده سال بعد، مسعود کیمیایی با صراحت بیش‌تری این تجربه را در دل فیلمفارسی پیاده کرد و شکل و شمایل فیلم‌های فارسی را از بیخ و بن وادار به عوض شدن کرد. تا آمدن مسعود کیمیایی و موج نوی سینمای ایران هنوز خیلی مانده بود و فرخ غفاری چاره نداشت جز آن‌که برخی واقعیت‌ها را بپذیرد؛ این‌که در شرایط فعلی در سینمای ایران نمی‌توان انقلابی ایجاد کرد و کلیشه‌های آشنای فیلم‌های فارسی را به راحتی نمی‌توان کنار گذاشت، مگر آن‌که از قبل برای آن زمینه‌چینی فکری و فرهنگی شده باشد. شاید اشکال فرخ غفاری در این بود که می‌خواست در خارج از بدنه‌ی سینمای فارسی تحولی به وجود آورد و البته در آذر ۱۳۳۷ در خارج از بدنه‌ی سینمای رایج تنها یک نام وجود داشت؛ فرخ غفاری، سازنده‌ی «جنوب شهر». غفاری به‌راستی تنها بود و چاره‌ای جز صبر کردن نداشت.

«جنوب شهر» نتوانست تغییری در سالم‌سازی جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران به وجود آورد ولی دو سال بعد، مسؤولین جدید فرهنگی مجبور شدند پابه‌میدان گذاشته و برای اولین‌بار در عین ناباوری تولیدکنندگان فیلم‌های فارسی، جلوی نمایش دو فیلم از بدنه‌ی سینمای فارسی را بگیرند. یکی از این دو فیلم توقیفی، فیلمی از هنریک استپانیان بود براساس نمایش‌نامه‌ی فرانسوی «زنده‌باد دائی‌جان» به ترجمه‌ی خودش با نام «از پاریس برگشته». از دید وزارت فرهنگ‌وقت «هر دو فیلم از نظر سناریو و کارگردانی و بازی هنرپیشه‌ها بسیار ضعیف و غیرقابل‌نمایش می‌باشند و حرکات هنرپیشه‌ها و میمیک آن‌ها کاملاً شباهت به تئاترهای روحوضی دارند و نمایش این‌گونه فیلم‌ها، به‌طور کلی علاوه بر این‌که مخالف اخلاق و تربیت می‌باشند، موجبات خرابی ذوق مردم را نیز فراهم می‌کنند».[۸]

معجزه‌ای رخ داده بود. یک فیلم از بدنه‌ی سینمای فارسی توسط مسؤولین فرهنگی حکومتی توقیف می‌شد. این ممانعت و سخت‌گیری یکباره، شوکی به بدنه‌ی سینمای فارسی، برای لحظاتی هرچند کوتاه، وارد ساخت. «از پاریس برگشته»ی استپانیان چه چیز داشت که فیلم‌های دیگر فاقدش بودند؟ آیا این جریان قرار بود به کل بدنه‌ی سینما تعمیم داده شود؟ کسی چیزی نمی‌دانست. در نامه‌ی وزارت فرهنگ به صراحت آمده بود: فیلم «از پاریس برگشته» دارای صحنه‌های زننده می‌باشد. از آن‌جمله صحنه‌های کافه، قسمت‌هایی که خواننده‌ی کافه و هنرپیشه‌ی مرد با هم هستند و همچنین صداهای مست‌بازی و تظاهرات مستانه توسط هنرپیشه‌ها که بسیار زننده می‌باشد. اگر قرار بر این باشد که پروانه‌ی نمایش به فیلم مزبور داده شود، می‌بایست بیش از نیم ساعت آن حذف گردد، که با حذف آن قابل‌نمایش خواهد بود.»[۹]

این خبر همه را عصبانی می‌کرد. این سخت‌گیری‌ها چه ضرورتی داشت؟ مسؤولان آیا می‌خواستند سینما را برای همیشه در این مملکت تعطیل کنند؟ مذاکراتی پشت پرده، با مسؤولان فرهنگی صورت گرفت. در این میان، سالار عشقی بیش از همه دست‌وپا می‌زد. سازندگان فیلم‌های فارسی، نمی‌توانستند از گناه سالار عشقی در به‌پا کردن این قائله بگذرند. جریان این بود که با درگذشت استپانیان در آذر ۳۸، عشقی سرخود و با استفاده از فرصت پیش آمده ضمن حذف صحنه‌هایی از فیلم، قسمت‌هایی را که به هیچ عنوان

در متن ادبی اصلی نبود به داستان وارد کرد؛ صحنه‌هایی که بار اروتیک فیلم را شدت می‌بخشید.

درآن زمان برهنگی در سینما رایج نبود. کار سالار عشقی یک عمل خلاف قاعده و از دید دست‌اندرکاران سینمای فارسی یک عمل غیرحرفه‌ای و نسنجیده بود که امنیت شغلی شاغلان این حرفه را به خطر می‌انداخت. جریانی که بر ضد سالار عشقی در بدنه‌ی سینمای آن زمان شکل گرفت از حضور مافیایی خبر می‌داد که این صنعت را محل کسب خود می‌دانستند. جایی که می‌توانستند در ابتذال آن نفس بکشند. کسی که در کسب و کار آن‌ها اخلال ایجاد می‌کرد، هر که بود، باید کنار گذاشته می‌شد. فیلم عشقی با استفاده از صحنه‌های حذف‌شده‌ی نسخه‌ی اصلی به‌نمایش درآمد. فیلم، اما شکست تجاری سختی خورد و پرونده‌ی سالار عشقی برای همیشه در سینمای ایران بسته شد. سینمای فارسی، برای مدتی نفس راحتی کشید و وزارت فرهنگ دیگر هیچ‌گاه برای بدنه‌ی این سینما دردسر ایجاد نکرد.

جریان اصلی سینمای آن دوره ـ در اواخر دهه‌ی سی و اوایل دهه‌ی چهل شمسی ـ بر دو محور استوار بود؛ درام‌های عشقی و کمدی‌های سبک روحوضی. جریان اقتباس ادبی نیز بر این دو شاخه استوار بود. قاعده‌ی اصلی در برگردان یک اثر ادبی به زبان سینمای فارسی، رعایت پارامترهای یک حکایت اخلاقی عامه‌پسند بود. بر این اساس، حتی اگر اثری از داستایوسکی به فیلم درمی‌آمد ـ همچون فیلم «افسانه‌ی شمال» با فیلم‌نامه‌ی ابراهیم باقری و رحیم روشنیان براساس رمان «آزردگان» داستایوسکی به سال ۱۳۳۸ ـ با معیارهای گفته‌شده، با داستانی روبه‌رو بودیم اخلاقی و ظاهراً پندآموز در عین صحنه‌های آواز و رقص و صحنه‌های زدوخورد معمول فیلم‌های فارسی.

در این راستا، قصه‌های هزارویک‌شب یکی از منابع مورد علاقه‌ی فیلم‌سازان و تهیه‌کنندگان بود. به‌طوری که در ۱۳۳۸، دو فیلم براین‌اساس ساخته و روی پرده‌ی سینماها آمد؛ «یکی بود یکی نبود»، با فیلم‌نامه‌ای از رحیم روشنیان و «پسر دریا» با فیلم‌نامه‌ای از شاپور یاسمی. در این میان، اقتباس از آثار ادبیات خارجی نیز رواج داشت. شاخص‌ترین این قصه‌ها، داستان «اسکناس یک میلیون پوندی» مارک تواین بود که مبنای ساخت فیلمی قرار گرفت با فیلم‌نامه و کارگردانی سالار عشقی با عنوان «چک یک میلیون تومانی» به سال ۱۳۳۸. البته فیلم عشقی را نمی‌توان یک اقتباس ادبی معمول دانست زیرا که اساساً نگاهی داشت به نسخه‌ی سینمای امریکایی اثر مزبور با بازیگری گریگوری پک.

البته عشقی، بعد از گرفتاری‌هایی که سال بعد به‌خاطر فیلم «از پاریس برگشته» به سرش آمد، فرصت نیافت اثری از خود در جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران به‌جا بگذارد. در این سال‌ها، تهیه‌کنندگان سینما به دنبال متنی بودند سهل و ممتنع و کم‌تر دردسرآفرین با لایه‌های فکری نظام وقت که البته بیش از هر چیز با تفکر آن‌ها سنخیت داشته باشد. برای همین دور از انتظار نبود که در تیتراژ فیلمی، در بخش اقتباس از آثار ادبی، بخوانیم «ترجمه از آثار خارجی». فیلم «سایه» با فیلم‌نامه‌ای از امین امینی شاید اولین فیلمی بود که از همین عنوان در تیتراژ فیلمش استفاده کرد. فیلم امینی نشان داد که منبع اقتباس برای بدنه‌ی سینمای آن موقع، مهم نیست. آن‌چه اهمیت دارد تفکر کاسب‌کارانه‌ای است که متن را می‌گرداند. متن ادبی باید وسیله‌ای باشد برای بهره‌گیری هرچه بیش‌تر از الگوهای نام‌آشنای فیلم‌های فارسی. الگوهایی که از فیلم «شرمسار» (با فیلم‌نامه‌ای از علی کسمایی برای اسماعیل کوشان به سال ۱۳۲۹) در سینمای ایران جا افتاده بودند. الگوهایی که کم‌تر کسی حاضر به تخطی از آن بود. الگوهایی که می‌بایست سینمای ایران را به محلی برای حضور همیشگی پاورقی‌نویسان مطبوعات عامه‌پسند تبدیل کند. در این میان نوشته‌های نویسندگانی چون اشتفان تسوایک همچنان مورد توجه بود. علاوه بر داستان «ترس»، داستان دیگری نیز از این نویسنده با عنوان «بیست‌وچهار ساعت از زندگی یک زن» در ۱۳۴۰ مبنای ساخت فیلمی قرار گرفت با عنوان «آتش و خاکستر» با کارگردانی و فیلم‌نامه‌ی خسرو پرویزی. جیمز هاردی جیز نیز از نویسندگان محبوب سینماگران آن دوره بود. دو تا از داستان‌های او در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۴۲ تا ۴۳ به فیلم درآمد. یکی با فیلم‌نامه‌ای از تقی قدسیان و مهدی

میرصمدزاده با عنوان «تار عنکبوت» و دیگری با فیلم‌نامه‌ای از احمد شاملو، شاعر نام‌آشنا با نام «بن‌بست». مهدی سهیلی، رحیم روشنیان، مهدی بشارتیان، یروانـد آودیـان، هنریک استپانیان، معزالدیوان فکری، حسین مدنی، احمد ایـردانـلو، مـحمدعلی جـعفری و کـاظم سـلحشور از پـاورقی‌نویسانی بـودند کـه نـوشته‌های آن‌هـا هـمیشه موردتوجه بدنه‌ی سینما قرار مـی‌گرفت. گـروهی از آن‌هـا، همچون استپانیان، فکری و آودیان به‌کار ترجمه‌ی ادبیات عامه‌پسند خارجی و استفاده از آن‌ها در فیلم‌های فارسی هم می‌پرداختند.

این دور باطل تـا سـوم اسـفند ۱۳۴۳ ـ زمـان نـمایش «شب‌قوزی» ساخته‌ی فرخ غـفاری ـ ادامـه داشت. در ایـن تاریخ باز هم غفاری فیلمی ساخت کـه بـا سـینمای زمـان خودش نمی‌خواند. برداشت او از «قصه‌های هزارویک‌شب» تفاوتی که با دیگر اقتباس‌های مشابه وطنی داشت، تأکید بر وجه تمثیلی این قصه بود. روایت مدرن و امروزی غفاری، این تمثیل‌سازی را پیچیده‌تر هم می‌کرد. غفاری، برخـلاف «جنوب شهر» نه فقط به قشرهای فرودست جامعه کـه بـه همه‌ی طبقه‌های فکری و فرهنگی اجتماعی پرداخته بود. او می‌خواست، در دایره‌ای گسترده‌تر، بـررسی‌ای انـتقادی و روشنفکرانه از جامعه‌اش به‌دست دهد. تمثیل‌سازی‌ای کـه غفاری در «شب‌قوزی» به‌کار می‌گیرد، نخستین گام برای دور شدن از سینمای قصه‌گوی خنثی آن روزها بود. غفاری بـا «شب قوزی» به فیلم‌سازان موج نوی بعد از خود، همچون سهراب شهیدثالث آموخت که گونه‌ای سینمای انتزاعـی را بـی‌هراس از شکست مـالی تـجربه کـنند. «شب قـوزی» همچنین برای اولین‌بار، تجربه‌های غفاری در سینمای کوتاه و مستند در یک فیلم داستانی خود را نشان داد. غفاری البته همچنان مجبور بود بعد از «شب قوزی» به ساختن فیلم‌های کوتاه و مستند روی آورد تا بار دیگـر فـرصتی تـازه بـرای ساختن فیلم بلند داستانی پیدا کـند. اقـتباس از قـصه‌های هزارویک‌شب، با تـوجه بـه قـدمت و وجـه تـمثیلی ایـن قصه‌ها، دست غفاری را برای تجربه‌ی فرم‌های هنری نـاب قصه‌گویی سینمایی باز می‌گذاشت. این تجربه‌های روایی در اقـتباس از یک مـتن ادبـی، از یک‌سـو مـتأثر از سـینمای هـیچکاک بـود و از سـویی فـرم‌هـای قـصه‌گـویی مـدرن سینماگران اروپایی را در اوایل دهه‌ی شصت میلادی به یاد می‌آورد. نباید از خاطر برد که فرخ غفاری یکی از پایه‌گذاران جدی کانون فیلم در ایران بود و بـه تـبع ایـن دل‌مشـغولی تازه‌اش، از تحولات روز سینمای دنـیا عـقب نـبود. دور از انتظار نبود که غفاری در هر فیلمش یکی از سبک‌های رایج سینمای دنیا را امتحان کند، در «جنوب شهر» نئورئالیسم و در «شب قوزی» تلفیق سینمای مدرن اوایل دهه‌ی شـصت اروپا با سنت قصه‌گویی مبتنی بر تعلیق هیچکاکی. این‌که بعد از نمایش «شب قوزی» از تأثیرپذیری و حتی اقتباس از فیلم «دردسر هری»، هیچکاک گفته‌اند، چـندان پـریراه هـم نیست. غفاری شاید نتوانسته باشد سبک بصری واحدی را در سینمای داستانی‌اش خلق کند ولی تجربه‌گری‌های او در فرم‌های مختلف فیلم‌سازی، دست فـیلم‌سازان بـعد از او را برای اقتباس‌های سینمایی از ادبیات داستانی باز گذاشت.

بعد از «شب قوزی»، استفاده از متون کهن برای تجربه در فرم‌های بدیع روایی به یک اصل بدل شد. اقتباس فریدون رهنما از داستان «سیاوش» شاهنامه‌ی «فردوسی» در راستای این تجربه‌اندوزی بود. «سیاوش در تخت‌جمشید» به سال ۱۳۴۶، فیلمی یکسره غریب را در کار با حماسه‌های مـلی به‌نمایش می‌گذاشت.

تلفیق واقعیت و خـیال، اسـتفاده از فـضاهای تـئاتری، تأکید بر ساختگی بـودن هـمه‌ی ایـن فـضاها، بـی‌زمان و بی‌مکان بودن قصه، همه ترفندی بود برای برجسـته کـردن فضای اندوهبار داستان «سیاوش». دمیدن وجوه فلسفی بـا غلظتی بیش از ظرفیت‌های یک فیلم داستانی، البته دنـبال کردن خط روایی مشخصی را در کار برای پی‌گیری سرنوشت شـخصیت‌ها مشکـل مـی‌ساخت. فـریدون رهـنما، امـا دغدغه‌هایی مهم‌تر از داستان‌گویی داشت. او سرشار از شور و عشق تجربه‌ی‌فرم‌های تازه‌ی سینمایی بود. او به داستان سیاوش جور دیگری نگاه می‌کرد. از دید او، «شیوه‌ی اندیشه و رفتار سیاوش سخت امروزی است و در همه‌ی کارهایش نواندیشی به‌چشم می‌خورد. او می‌خواهد آیین گذشتگان را

در زنده‌ترین و فعال‌ترین جنبه‌هایش دنبال کند و نه آن‌گاه که به شکل یک قرارداد خشک و بی‌جان درمی‌آید. همه‌ی اختلاف‌هایی که با دیگران دارد از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد و این کار را با چنان دلباختگی انجام می‌دهد که دیگران شور او را درنمی‌یابند و به چشم آنان شخصی شگفت‌انگیز و چه بسا باورنکردنی می‌آید».[10] «رهنما»، این‌گونه خودش را در قالب وجودی یک شخصیت اساطیری چون «سیاوش» فرافکنی می‌کند. حاصل این فرافکنی، به چالش کشیدن مسائل جامعه‌ی امروزین، در قالب یک قصه‌ی حماسی است.

رهنما، از متن حماسی فردوسی استفاده می‌کند تا پاسخی برای پرسش‌های ذهنی خود پیدا کند. رهنما البته راهی برای ورود به این دنیای ذهنی در اختیار تماشاگرش قرار نمی‌دهد. دور از انتظار نبود، «سیاوش در تخت‌جمشید» جز در جشنواره‌های خارجی، در محافل روشنفکری داخلی مورد استقبال قرار نگیرد. فیلم رهنما با همه‌ی ارزش‌های احتمالی‌اش مهجور ماند و حتی در جشن هنر شیراز و اکران عمومی‌اش در تهران با استقبال سرد منتقدین روبه‌رو شد. خبرنگار اعزامی «فیلم و هنر» به جشن هنر شیراز در مورد فیلم نوشت: «روایتی است که فقط در ذهن سازنده‌ی آن نقش‌پذیر بوده».[11] این نظری بود که عموم منتقدین در مورد فیلم ابراز می‌داشتند. «رهنما»، چاره‌ای نداشت جز آن‌که کنار رفتن خاموش فیلمش را از اکران و از بحث‌های روز سینمایی شاهد باشد.

در سالی که فیلم رهنما، بی سروصدا از پرده پایین کشیده شد، فیلم مهجور دیگری روی اکران رفت که کسی جدی‌اش نگرفت ولی سازنده و نویسنده‌ی فیلم‌نامه‌اش بعدها برای خود اسم و رسمی در سینمای روشنفکری اواخر دهه‌ی چهل به بعد به‌هم زد. نام این سینماگر، داریوش مهرجویی بود و متنی که او دستمایه‌ی فیلمش قرار داد «جین باند مأمور ۰۰۸» نوشته‌ی کاظم سلحشور بود. فیلم با نام «الماس ۳۳» روی پرده رفت و هیچ شباهتی به فیلم‌های بعدی مهرجویی نداشت. در مورد «الماس ۳۳» برخی عقیده دارند: «زیربنای اقتصادی و معنوی او را ساخت».[12] این مطالب حتی اگر هم درست باشد، ارزشی برای فیلم فراهم نمی‌کند. «الماس ۳۳» با زمانی حدود سه ساعت، از اولین اصل یک اقتباس خوب ادبی به دور بود. فیلم مهرجویی می‌خواهد هجویه‌ای بر فیلم‌های جیمزباند باشد در صورتی که نه سینمای ایران و نه خود مهرجویی در آن زمان، در حد و اندازه‌های یک تولید بین‌المللی عظیم چون فیلم‌های «جیمز باند» نیستند.

«الماس ۳۳» شاید بازتاب حس تحقیری بود که مهرجویی در طول دوران تحصیل در دانشگاه UCLA نسبت به هالیوود داشت. شاید هم مهرجویی واقعاً می‌خواست توانایی‌های خود را در سینمای حرفه‌ای محک بزند. شاید هم متن «جین‌باند مأمور ۰۰۸» قرار بود فیلم خوبی از کار دربیاید.

نتیجه هرچه بود، مهرجویی دیگر سراغ چنین متن‌هایی نرفت. او دو سال بعد با فیلم «گاو» براساس داستانی از غلامحسین ساعدی به راهی پا گذاشت که شاید خودش هم تصورش را نمی‌کرد. یک سال قبل از آن‌که با نمایش فیلم «گاو» و «قیصر» شکل و شمایل سینمای ایران برای همیشه عوض شود. مهدی رئیس‌فیروز فیلمی را روی پرده فرستاد که کم‌تر شباهتی با فیلم‌های اولیه‌ی واقع‌گرایانه‌اش داشت. «یوسف و زلیخا» با فیلم‌نامه‌ای از ابراهیم زمانی آشتیانی و براساس روایات مذهبی، بیش‌تر محصولی از دکتر اسماعیل کوشان و استودیوی پارس فیلم را تداعی می‌کرد تا اثری که خالق «ولگرد» [۱۳۳۱] آن را ساخته باشد. رئیس فیروز از زمان عقب مانده بود و این شاید به بداقبالی‌اش مربوط می‌شد و شاید از ناامیدی‌اش خبر می‌داد، وقتی که دیگر نتوانست در مقابل مافیای فیلم‌فارسی فیلمی چون «ولگرد» خلق کند. شاید هم رئیس‌فیروز متعلق به عصر دیگری بود. در سال ۴۷، کسی رئیس‌فیروز را به یاد نمی‌آورد. محصولات پارس‌فیلم نیز به زحمت با مخاطب‌های خود ارتباط برقرار می‌کردند. رئیس فیروز در این میان یک مهره بود؛ کسی که اکنون «به‌طور مرتب ناچار از پذیرش توصیه‌ها و نظرات دکتر کوشان بود، که ظاهراً با توجه به تجربیات و منزلت او در خصوص تهیه‌ی فیلم‌های تاریخی و حماسی

قابل‌توجه می‌نمود».[۱۳]

نیمه‌ی دوم سال ۴۷ را هم علی‌محمد افغانی به داد سینمای بی‌رمق ایران رسید. متن او با نام «شوهر آهوخانم» تحسین محافل ادبی را برانگیخته بود. اظهار تمایل او برای برگرداندن اثرش به سینما، این امید را به‌وجود می‌آورد که خون تازه‌ای به کالبد سینمای ایران وارد شود. متن افغانی اما در کشاکش میان آربی آوانسیان و داود ملاپور به منظور کارگردانی و نوشتن فیلم‌نامه‌ی اثر، بلاتکلیف مانده بود. آوانسیان، اقتباس شخصی و انتزاعی را در سر می‌پروراند. ملاپور اما به یک فیلم قصه‌گو فکر می‌کرد که در عین حال چندان از قواعد سینمای باب روز دور نباشد. افغانی، طرف کسی را در این دعوا نمی‌گرفت. او منتظر بود تا ببیند چه کسی پیروز این دعواست و سپس با او سر ساخته شدن فیلم کنار بیاید. در اصل قرار بود ملاپور و آوانسیان با هم فیلم را پیش ببرند ولی کنار آمدن این دو، با دو طرز تلقی متفاوت نسبت به سینما، جمع اضداد بود. آوانسیان، سرانجام کوتاه آمد و ملاپور به شیوه‌ی خود فیلم را ساخت. فیلم ملاپور ضعف‌های فاحشی در کارگردانی و فیلم‌نامه دارد و به کتاب مصوری می‌ماند که به تمامی به متن متکی است. این وفاداری بیش از حد لزوم به متن، به ضرر فیلم تمام شد. کتاب افغانی داستان یکپارچه‌ای است که خواننده را تا به آخر با خود می‌کشد. فیلم اما با حذف ناگزیر بعضی صحنه‌ها، در قسمت‌هایی نامفهوم شده.

به‌نظر می‌رسد ملاپور، ایده‌ای برای به تصویر کشیدن کتاب نداشته. ردّ پای این حس دست‌وپا بستگی را در روایت خطی و گزارشی کسل‌کننده‌ی داستان فیلم می‌توان پیدا کرد. از پیچیدگی شخصیت‌های زن کتاب خبری نیست و جای آن را تیپ‌سازی‌های معمول زنانه در فیلم‌های فارسی گرفته. این سادگی و تخت بودن شخصیت‌های زنانه به ابهام شخصیت مرد قصه افزوده. با این همه، ملاپور در برگردان سینمایی «شوهر آهوخانم» چندان به کلیشه‌های آشنای فیلم‌های فارسی نزدیک نمی‌شود و ترجیح می‌دهد فضای فیلمش را سالم نگه دارد. تلاش ملاپور البته به خلق اثر متفاوتی در مجموعه‌ی سینمای آن روز ایران منجر شده.

اما این متفاوت بودن، صرفاً اثری را ماندنی نمی‌کند. زبان‌روایی فیلم ملاپور می‌لنگد و این از عدم احاطه‌ی او بر زبان و ابزار سینما خبر می‌دهد. دکوپاژ تخت کار، حس و حالی ایجاد نمی‌کند؛ گویی که بر صحنه‌ی تئاتر، ناظر دیالوگ‌هایی نه چندان نمایشی باشیم. در «شوهر آهوخانم» دوربین یک ناظر بی‌طرف است که با بی‌تفاوتی صحنه‌های داستان افغانی را ثبت کرده. این خشکی و بی‌حس و حالی بافت روایی فیلم را حتی امروزه در لابه‌لای تصاویر فیلم می‌توان دید. فیلم، با این همه، اقتباسی پر سروصدا در زمان خود محسوب می‌شد. اقتباسی که پای متن‌های جدی‌تر را به سینمای ایران باز کرد. بی‌تفاوتی جامعه‌ی نخبه‌ی ادبی به هنر سینما، می‌رفت که فراموش شود. از رکورد و سکون سال‌های پیش خبری نبود و باب مراوده‌ای با دیگر اهالی هنر و فرهنگ باز شده بود. تقریباً از همین زمان است که موسیقی فیلم نیز جدی گرفته می‌شود و نام‌هایی چون اسفندیار منفردزاده و مرتضی حنانه، نبوغ خود را در سینمای ایران هم به تماشا می‌گذارند. فضای سینمای سال‌های پیش در حال شکسته شدن بود و در این فضای تازه‌ایجاد شده دیگر کسی به حریم‌ها و خط قرمزهای وضع‌شده توجه نمی‌کرد. موجی در راه بود که بخش عمده‌ای از ابتذال گذشته را با خود می‌برد. مافیای فیلم‌فارسی اما در فکر تولد و ظهور دگرباره‌ای بود.

◄ ۲) سربرآوردن الگوهایی تازه در یک کافه‌ی خلوت شهری

اواخر دهه‌ی چهل، در یکی از کافه‌های تهران، دو مشتری غرق گفت‌وگو با یکدیگرند. می‌توان تصور کرد که عده‌ای جوان دوروبر آن‌ها را گرفته. شاید هم این دو تنهایند و دارند یادداشت‌هایشان را مرور می‌کنند. مشتری اول نویسنده‌ای است که با داستان‌هایش مشکلاتی برای حکومت به وجود آورده. او گه‌گاه باید خودش را به ساواک معرفی کند. نفر دوم کاری به سابقه‌ی سیاسی نویسنده ندارد و فقط می‌خواهد فیلمی از روی یکی از کتاب‌های او تهیه کند. گفت‌وگوی آن‌ها بالا گرفته. حالا می‌توان صدای آن‌ها را

شنید. دارند از یک میدان صحبت می‌کنند که عده‌ای در آن جمع شده‌اند. میدانی در یک روستای بی‌نام و نشان. مشتری دوم که قاعدتاً باید فیلم‌ساز باشد فکر می‌کند آن‌ها قاعدتاً باید انتظار کسی را بکشند. کسی که گاوش مرده در طویله پیدا شده. گاوی که مجبور شده‌اند پنهانی خاکش کنند. حالا آن‌ها نمی‌دانند به صاحب گاو چه بگویند. چه‌طور توضیح دهند که گاوش مرده تا سر به کوه و بیابان نگذارد.

این صحنه‌ها دیگر در سینمای ایران تاریخی شده. داریم از فیلمی صحبت می‌کنیم که هنگام نمایش‌اش در شهریور ۱۳۴۸ در جشن هنر شیراز چون بمبی ترکید و در کوتاه مدت شهرتش به اقصی نقاط دنیا رسید. نام فیلم «گاو» بود، ساخته‌ی فیلم‌ساز جوانی با نام داریوش مهرجویی؛ اقتباسی از «چوب‌به‌دست‌های ورزیل» غلامحسین ساعدی که با امکانات امور سینمایی وزارت فرهنگ و هنر امکان نمایش پیدا کرده بود. «گاو» فیلم متفاوتی به‌نظر می‌رسید. آن‌قدر متفاوت که توانست انرژی عظیمی به بدنه‌ی سینمای ایران وارد کند. سینمای ایران دچار تحول اساسی شد و زایش جدیدی را انتظار می‌کشید. «گاو» سینمای متفاوتی را مطرح ساخته بود که هیچ نیرویی توان نداشت به‌راحتی آن‌را حذف کند. سینمای فارسی به‌جای مقابله پا پس کشید و به بازنگری اساسی ساختاری الگوهای خود پرداخت. در جبهه‌ی فیلم‌های فارسی، «قیصر» زمینه‌ساز این تغییر شده بود.

«گاو» جدا از نقش تاریخ‌سازش در سینمای ایران، برگردان سینمایی خوبی از یک اثر ادبی مطرح به‌شمار می‌رفت. وجه تمثیلی زیرپوستی کتاب ساعدی، در فضاسازی فیلم به‌طور کامل حس می‌شد. موفقیت بزرگ مهرجویی، در حفظ این انسجام فکری انتقال‌یافته از دنیای کتاب به روی پرده‌ی سینما بود. «مهرجویی» هوشمندانه، هرگونه تأویل و تفسیری را از داستان کنار گذاشته تا وقت کافی برای پرداختن به لایه‌های زیرین داستان ساعدی داشته باشد. همکاری ساعدی در نگارش فیلم‌نامه، کار مهرجویی را آسان می‌کرد. این همکاری از بُعد دیگری هم ثمربخش بود و نوعی بده‌بستان فرهنگی پایدار میان این دو نفر تا سال‌ها بعد به وجود آورد. حضور ساعدی در شکل‌گیری جهت‌گیری‌های فکری مهرجویی در دوره‌ی اول فیلم‌سازی‌اش تا سال ۵۷ مشهود است. مهرجویی را در دوره‌ی اول کاری‌اش به عنوان فیلم‌ساز معترض می‌شناسند. فیلم‌سازی با لحن انتقادی نسبت به مسائل اجتماعی؛ لحنی تا آن حد موشکافانه که به حیطه‌ی طنز هم کشیده می‌شود. مهرجویی در دومین همکاری‌اش با ساعدی در «دایره‌ی مینا» براساس داستان «آشغالدونی»، از فضای خشک و رسمی فیلم «گاو» دور شده و به گونه‌ای بداهه‌پردازی روی می‌آورد. او در این بداهه‌پردازی، عموماً به بازیگرانش متکی است و به کمک آن‌ها و طرح داستانی‌ای که در دستور کار دارد به موقعیت‌های طنزآمیز حاصله از این بداهه‌پردازی، اجازه‌ی رشد می‌دهد. به همین خاطر است که موقعیت‌های داستانی در «دایره‌ی مینا» تا این اندازه زنده و جاندار به‌نظر می‌رسند.

مهرجویی در «دایره‌ی مینا» به چنان بلوغ فکری‌ای می‌رسد که می‌توان ادعا کرد حالا این فیلم مهرجویی است که بر متن ساعدی سنگینی می‌کند. «گاو» این خودانگیختگی خلاقانه را کم‌تر دارد و مهرجویی در آن فیلم آشکارا متأثر از تفکر ساعدی است. از این منظر، «گاو»، بیش‌تر به متن ساعدی وفادار است تا «دایره‌ی مینا». دومی اما فیلم بهتری است. چون استقلال فکری فیلم‌ساز کم‌کم خود را نشان می‌دهد. در مورد مسأله‌ای چون فساد در دستگاه پزشکی و بیمارستانی، لحن مهرجویی گزنده‌تر از داستان ساعدی است.

مهرجویی قبل از «دایره‌ی مینا»، البته هم‌چنان متأثر از تفکر ساعدی است. «آقای هالو» به سال ۱۳۴۹ براساس نمایش‌نامه‌ای از علی نصیریان به او این اجازه را می‌دهد که کمی طنازی را در حیطه‌ی یک درام انتقادی تجربه کند. این طنازی البته از نمایش‌نامه‌ی نصیریان می‌آید ولی با روحیه‌ی مهرجویی سنخیت دارد پس در بافت فیلم هم نفوذ می‌کند و طنز تلخی را به‌نمایش می‌گذارد که بیش از آن در سینمای ایران سابقه نداشته.

«آقای هالو»، استعداد مهرجویی در کار با درام‌های کمدی را همچون برگ آسی رو می‌کند. مهرجویی، اما ترجیح می‌دهد این استعداد خدادادی‌اش را در حیطه‌ی درام‌های کمدی بی‌مایه هدر ندهد و از آن به عنوان چاقویی برنده در دیگر آثارش استفاده کند. این استعداد تازه‌ظهوریافته از «دایره‌ی مینا» به بعد در خلق فضاهای بداهه‌آمیز به کارش می‌آید و طنزی زیرپوستی را شکل می‌دهد که بعدها به مشخصه‌ی اصلی کارهای «مهرجویی» تبدیل می‌شود.

«پستچی» به سال ۱۳۵۱ با الهام از نمایش‌نامه‌ی «وویتسک» نوشته‌ی «گئورگ بوخنر»، از طنازی خاص مهرجویی در «آقای هالو» بهره‌ای نبرده و به همین خاطر، خشک‌ترین و درک‌ناشده‌ترین فیلم او تا این تاریخ است. مهرجویی در «پستچی»، متأثر از جهت‌گیری‌های سیاسی دوست و همراهش ساعدی، به تفسیر نمایش‌نامه‌ی اکسپرسیونیستی «بوخنر» می‌نشیند. نمایش‌نامه‌ای با مضمونی فلسفی‌ای جهانشمول که هیچ تأویل و تفسیر سیاسی تاریخ مصرف‌داری را برنمی‌تابد. این همه باعث می‌شود که مهرجویی در «پستچی»، خط فکری‌اش را گم کند. این گمگشتگی، اما به کارش می‌آید و در فیلم بعدی، «دایره‌ی مینا»، او بلوغ فکری‌اش را از طریق تصاویری زنده و پویا و تا به امروز جاندار، گویا برای ابد جان می‌گیرد.

در هر صورت بوخنر در «وویستک»، تقدیری را به‌نمایش می‌گذارد که مهرجویی از وارد شدن به زوایای تودرتوی آن ناتوان است. شاید «پستچی» به طنازی و بداهه‌پردازی بیش‌تری احتیاج داشت. به انرژی خلاقه‌ی بیش‌تری، تا از این همه خشکی و کسالت رهایی یابد. «پستچی» کمی خودانگیختگی می‌خواست و کمی رهایی و احساس آزادی در جهت‌گیری‌های فکری، تا فیلم بهتری شود. بدون این‌ها، پستچی زیادی عبوس و کشدار است.

چهره‌ی جالب توجه دیگر این عرصه، مسعود کیمیایی است. کسی که «قیصر»ش اساس و بنیان فیلم‌فارسی را به‌هم ریخت و البته سال‌های بعد، مبنای الگوهای تازه برای سودآوری شد. او در فاصله‌ی زمانی ۱۳۵۰ تا ۵۷، چهار اقتباس ادبی دارد که بررسی آن‌ها، جهت‌گیری فکری او را به خوبی روشن می‌سازد. اقتباس او از قصه‌ی کوتاه «داش‌آکل» صادق هدایت به سال ۱۳۵۰، در ادامه‌ی همان سنت زنده کردن آیین پهلوانی و دنیای مردانه‌ی فیلم‌های قبلی است. کیمیایی با «داش آکل» دنیای به شدت ذهنی «هدایت» را نقب نمی‌زند. او دغدغه‌های ذهنی خود را مرور می‌کند. این دغدغه‌ها در دوره‌ی «داش آکل» به تنهایی مردانه و نقش متضاد عشق در به انزوا کشیدن این مردانگی اشاره دارد. کیمیایی، این تنهایی را کاوش می‌کند. با آن همراه می‌شود و دست‌آخر بدبینانه، مرگ قهرمانش را به تماشا می‌نشیند. مرگ قهرمان در فیلم‌های کیمیایی پایان همه‌ی ارزش‌هاست. او در مقام یک فیلم‌ساز غریزی با سلطه‌ی ارزش‌های نو بر شئون مختلف زندگی مخالفت می‌کند و آن را عامل اصلی از بین رفتن ارزش‌های کهن معرفی می‌کند. «داش آکل» صادق هدایت این امکان را به او می‌دهد که به دوره‌ای تاریخی رجعت کند که این ارزش‌ها هنوز پابرجا بود. ارزش‌هایی در باب پهلوانی و مردانگی و رفاقت که به ظاهر خشونت و سلطه‌ی فرهنگی پدرسالار را تبلیغ می‌کرد ولی آن‌قدر شکننده بود که به‌واسطه‌ی عشقی ترک برمی‌داشت. کیمیایی در داش آکل می‌خواهد توجه ما را به وجوه انسانی این ارزش‌های فراموش‌شده وادارد.

«خاک» به سال ۱۳۵۲، براساس داستان «آوسنه‌ی بابا سبحان» محمود دولت‌آبادی، این‌بار رفاقت‌های مردانه را در یک جامعه‌ی فئودالی روستایی به چالش می‌طلبد. قصه‌ی دولت‌آبادی مطالعه‌ای است در فئودالیته. مانیفستی است انقلابی‌گونه بر ضد این مظهر قدیمی و اینک ازیادرفته‌ی سرمایه‌داری. روایت کیمیایی از این قصه، با نام «خاک» به این نابرابری طبقاتی کاری نداشت. «خاک» روایتگر «مردی» و «نامردی» در یک جامعه‌ی روستایی بود. بهانه‌ای برای بیدار کردن حس انتقام نه به منظور گرفتن حق پایمال‌شده، که خالی کردن خشم و غضبی پنهان بر سر همه‌ی نامردمی‌هاست. فرصتی برای خالی شدن و به‌نمایش گذاشتن گوشه‌ای از غیرت آیین پهلوانی کهن. این روایت را دولت‌آبادی نمی‌پسندید و آن را دور از جوهره‌ی قصه‌اش

می‌یافت. پس با آن به مخالفت برخواست و در جزوه‌ای که به خرج خود منتشر کرد به کیمیایی و فیلمش تاخت و به دفاع از دیدگاهش پرداخت. «خاک» کیمیایی نمونه‌ی دو طرز تلقی کاملاً متفاوت از یک قصه بود و با وجود دلچرکینی دولت‌آبادی او و دیگر ادیبان، دنیای ادبیات را وارد عرصه‌ی سینما کرد. مجادله‌ی کیمیایی و دولت‌آبادی را باید اوج پویایی سینمای تازه متولدشده‌ی ایران دانست. بده‌بستان فرهنگی میان دو حوزه، سینما و ادبیات، تعالی هر دو را در پی داشت؛ هرچند که به ظاهر خصومت‌هایی را در این میان، بین اهالی سینما و ادبیات به‌وجود آورده باشد.

«غزل» به سال ۱۳۵۳، براساس داستان کوتاه «مزاحم» اثر بورخس می‌کوشد تا صبر و بردباری را در رفاقت‌های مردانه‌ی به‌واسطه‌ی یک عشق مثلث‌گونه به‌نمایش بگذارد. کیمیایی در «غزل» نه به‌واسطه‌ی بورخس که به‌خاطر دغدغه‌های ذهنی خودش، می‌خواست از همه‌ی پیرایه‌های فیلم‌های تجاری زمان خودش دور باشد. «غزل»، رساله‌ای بود برای تنهایی خود فیلم‌ساز. مکاشفه‌ای درونی که به او آرامش می‌بخشید. کیمیایی در «غزل» می‌خواست سفری به اعماق ذهنش داشته باشد تا شاید از خود بپرسد که آیا راستی به این ارزش‌های کهن مردانگی وفادار است؟ یا این‌که حاضر است آن را برای به‌دست آوردن چیزی به همان زیبایی، یعنی عشق فدا کند. مطابق فلسفه‌ی کیمیایی در «غزل»، همزیستی این دو با هم در کنار یکدیگر ممکن نیست. آدمی چون کیمیایی عشق را می‌پسندید پس عشق باید فنا می‌شد. مرگ غزل در پایان فیلم، برهمین مبنا قابل تأویل است. او خود را فدا می‌کند تا مردانگی پابرجا بماند. این‌گونه اولین شهید زن در آثار کیمیایی خلق می‌شود. کیمیایی در «غزل» دید بهتری نسبت به شخصیت زن پیدا می‌کند و در فیلم‌های بعدی او را همراه و هم‌گام با مردان در حفظ آیین‌های پهلوانی تصویر می‌کند.

«سفر سنگ» به سال ۱۳۵۷، براساس قصه‌ی «سنگ و سرنا»ی بهزاد فراهانی، را می‌توان نمایش‌گر روز رستاخیز برای کیمیایی دانست. نزدیک شدن واقعه‌ای چون انقلاب، به کیمیایی این فرصت را می‌دهد تا ارزش‌های مردانه‌اش را به یک رویارویی تاریخی با منشأ ظلم و فساد وادارد. کیمیایی متأثر از فضای انقلابی جامعه ـ یادمان نرود که او یک فیلم‌ساز غریزی است ـ پدیده‌ی انقلاب را به عنوان راهی برای روی کار آوردن ارزش‌های پهلوانی قدیمی بررسی می‌کند. از دید او تحمل تنهایی و سکوت در برابر ظالم بس است. باید از پیله‌ی خود بیرون آمد و همه‌ی نامردی‌ها را به چالشی برگشت‌ناپذیر طلبید. سنگ آسیاب نشانه‌ی همان آیین کهنی است که قهرمان‌های پیشین فیلم‌های کیمیایی به پایش خون داده‌اند. از دید کیمیایی اکنون وقت آن است که این سنگ به حرکت درآید و کاخ ظلم و استبداد را برای همیشه جمع کند. داستان بهزاد فراهانی برحسب اتفاق بر چنین خط فکری‌ای حرکت می‌کند. در داستان فراهانی البته، خیزش انقلابی توده، برای به زانو درآوردن فئودالیته مهم‌تر از هر ارزش دیگری است. حتی اگر آن ارزش‌ها، چیزی باشد که کیمیایی به‌خاطرش قهرمان‌های بسیاری را فدا کرده باشد.

شور و هیجان ناشی از شکوفایی سینمای جوان ایران، رونق یکباره‌ای به جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران می‌بخشد. ورود نیروهای تازه و مستعد به صنعت فیلم‌سازی مقوله‌ی اقتباس ادبی در سینما را دچار تحول اساسی می‌کند. علی حاتمی با «حسن کچل» براساس قصه‌های فولکور قدیمی، ذکریا هاشمی با «سه‌قاپ» و «طوطی» براساس قصه‌های خودش، رضا میرلوحی با «تپلی» براساس «موش‌ها و آدم‌ها»، جان اشتاین بک، جلال مقدم با «پنجره» براساس رمان «یک تراژدی امریکایی» اثر تئودور درایزر، آربی آوانسیان با «چشمه» براساس قصه‌ی چشمه‌ی هفتاز از م. آرمن، ناصر تقوایی با «آرامش در حضور دیگران» براساس قصه‌ای از ساعدی، امیر نادری با «تنگسیر» براساس رمانی از صادق چوبک، ابراهیم گلستان با «اسرار گنج دره‌ی جنی» براساس قصه‌ای از خودش، بهمن فرمان‌آرا، با دو فیلم «شازده احتجاب» و «سایه‌های بلند باد» براساس داستان‌هایی از هوشنگ گلشیری، و کیومرث درم‌بخش با «بوف کور» براساس اثر جنجالی صادق هدایت، خسرو هریتاش با دو فیلم «سرایدار» براساس کتاب «کمدی

حیوانی» نوشته‌ی حسینعلی شریفی مهر و فیلم «ملکوت» براساس داستانی از بهرام صادقی، نمونه‌های برجسته‌ای از اقتباس ادبی در سینمای ایران را به‌نمایش گذاشتند. موج نوی سینمای ایران عصر طلایی خود را تجربه می‌کند و در این راه از تجربه‌ی نخبگان ادبی کمال استفاده را می‌برد. خصیصه‌ی اصلی سینمای جدید ایران، برخلاف فیلم‌فارسی، تنوع سوژه است. این سینما هیچ‌گاه دچار فقر فرهنگی نمی‌شود و بحران‌های ریز و درشت سینمای فارسی حتی به مرزهای این جریان پربار سینمایی نمی‌رسد. امنیت کاری این حوزه از سینما چنان است که حتی تهیه‌کنندگان بدنه‌ی سینما را به سرمایه‌گذاری در این حیطه تشویق می‌کند. دولت نیز به یاری این سینما می‌آید و با تأسیس سازمان «تل‌فیلم» وابسته به تلویزیون ملی ایران، این آثار را تحت پوشش مالی و فرهنگی خود قرار می‌دهد. با ورود سرمایه، حوزه‌های کاری فیلم‌سازان گسترش می‌یابد و هر روز آثار ادبی جدیدتری به فیلم برگردانده می‌شود. از خصیصه‌ی مهم اصلی این دوره، اقتباس از آثار ادبی جدی ایرانی است. مؤلفان این آثار جزء «اپوزیسیون» نظام وقت به‌شمار می‌رفتند. اما شرایط به گونه‌ای بود که حکومت این مخالف‌خوانی را تحمل می‌کرد. باز شدن فضای فرهنگی جامعه، به رونق این بازار کمک می‌کرد. کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ و فضای رعب و وحشت و سکوت پس از آن حالا به افسانه‌ها پیوسته بود. اتوپیای جدیدی در حال شکل‌گیری بود و در این مدینه‌ی فاضله هر گرایش فکری و از هر طبقه‌ای را می‌توانستی پیدا کنی. اکثریت البته با گرایش‌های چپ بود و جالب این‌جاست که دولت نیز از این گرایش‌ها در حوزه‌ی استحفاظی خودش حمایت می‌کرد. فرم آثار اقتباسی ایران در این دوره به دو صورت است؛ رئالیسم اجتماعی و فرم‌های بیانی تمثیلی. رئالیسم اجتماعی البته مقبول‌تر بود و با عامه نیز ارتباط بیش‌تری برقرار می‌کرد. فیلم‌های واقع‌گرای این دوره تصویری تند و تیز از معضلات اجتماعی به‌نمایش می‌گذاشتند. این آثار با به طبقات فرودست جامعه می‌پرداختند؛ همچون آثار ذکریا هاشمی یا فساد طبقه‌های بالای جامعه را مورد موشکافی قرار می‌دادند. در این میان، البته استثنایی هم بود. فیلم‌سازی چون «حاتمی» ترجیح می‌داد به متّل‌ها و قصه‌های فولکلور قدیمی بپردازد. حاتمی هیچ‌گاه به تاریخ رسمی و سیاست علاقه نشان نداد. او تاریخ شخصی خود را داشت که نوستالژی نسبت به گذشته‌ای از دست رفته ـ عموماً دوره‌ی قاجار ـ اساس و مبنای حسی و عاطفی آن را تشکیل می‌داد. حاتمی هرگاه به تاریخ سیاسی اشاره کرده، همچون سریال «هزار دستان»، از سرناگزیری بوده و البته او می‌دانست که در این موارد چه‌طور کفه‌ی ترازو را به نفع تاریخ شخصی خود تغییر دهد. در مورد «حسن کچل» او معتقد است: «از اجتماع الهام نمی‌گیرم چون نمی‌توانم تئاتر رئالیسم بنویسم و معتقدم تئاتر قصه‌ای، تئاتر رئالیسم است.»[۱۴] حاتمی دل به افسانه‌ها بسته بود و هیچ چیز نمی‌توانست این علاقه‌ی او را تحت‌الشعاع قرار دهد. بی‌زاری حاتمی از رئالیسم اجتماعی یا فرم‌های مبانی تمثیلی در آثار او، از جمله موزیکالی چون «حسن‌کچل»، مشهود است. او در میانه‌ی این جریان به‌پا شده برای موشکافی معضلات اجتماعی یا گرایش به سوی فضاهای ذهنی و تجریدی، سازی یکسره مخالف می‌زند. اقتباس ادبی از دید حاتمی، وسیله‌ای است برای گسترش فرهنگ فولکلور ایرانی و بهره‌گیری از مواد خام برآمده از این فرهنگ برای دل‌مشغولی‌های شخصی. به واقع حاتمی به تنها چیزی که اهمیت می‌داد روح افسانه‌ها و قصه‌های فولکلور قدیمی بود. او با جوهره‌ی این قصه‌ها، دنیای شخصی‌اش در سینما را بنا می‌کرد و تا آخر عمر نیز از این اصل تخطی نکرد.

رئالیسم تلخ اجتماعی اما برای خیلی‌ها جذابیت داشت. ذکریا هاشمی، یکی از آن‌ها بود. او در این زمینه صاحب دیدگاهی خاص بود و آن‌چه برایش اهمیت داشت: «جنبه‌ی انسانی مسائل انسان‌هااست [او] فیلم را برای مردم می‌ساخت [تا] تجربه‌ای از نظر شناخت مردم انجام داده باشد».[۱۵] او براساس این دیدگاه «سه‌قاپ» را بر مبنای قصه‌ای از خودش «کاغذ رنگی‌های مچاله شده»، و طولی را بر مبنای رمانی از خود ساخت. در این آثار او از نقطه‌نظر طبقه‌ی فرودست به جامعه‌اش نگاه کرد. آدم‌های او سربار

جامعه بودند وزندگی بی‌هدف و سرگردانی را می‌گذراندند. ذکریا هاشمی می‌کوشید با قصه‌ها و فیلم‌هایش این سرگردانی و بی‌هدفی را دنبال کند تا در نهایت یک دنیای آخرالزمانی را به مخاطبانش نشان داده باشد. وفاداری به رئالیسم در قصه‌های او «شدت و حدت» بیش‌تری دارد تا آن‌جا که شاید بتوان سبک او را در قصه‌نویسی به «ویلیام فاکنر» در رمان «خشم و هیاهو» تشبیه کرد. هاشمی در اقتباس‌های سینمایی‌اش، نوعی پوچی را نشان می‌دهد که در نگاه اول شاید به سینمای جاهلی پس از فیلم قیصر پهلو بزند. اما آن‌چه فیلم‌های او را از این آثار متمایز می‌کند وسواس در نمایش جزئیات واقع‌گرایانه است که به مرز «ناتورالیسم» می‌رسد. ذکریا هاشمی از طریق همین رئالیسم افراطی، انتقادها و جهت‌گیری فکری‌اش در مورد مسائل جامعه را به معرض تماشا می‌گذارد.

خسرو هریتاش اما هر دو سبک واقع‌گرا و تمثیلی را در آثارش امتحان می‌کند. در «سرایدار»، او فضای واقع‌گرای کتاب «کمدی حیوانی» نوشته حسینعلی شریفی‌مهر را عیناً در فیلمش پیاده کرده و با بهره‌گیری از سبک «سینما وریته» به این رئالیسم تند و گزنده، عمق و معنای دیگری می‌بخشد. در سبک واقع‌گرای او، توجه به جزئیات اهمیت فراوانی دارد. هریتاش بعداً از این جزئیات برای نقاط اوج قصه‌اش استفاده می‌کند. در این زمینه می‌توان به تلاش رحمان در فیلم «سرایدار» برای دستبرد به گاوصندق شرکت اشاره کرد. این صحنه، توسط دوربین پسرش ضبط می‌شود و مدتی بعد با نمایش فیلم پسر از تلویزیون، تراژدی زندگی رحمان را رقم می‌زند. در «ملکوت» براساس کتاب بهرام صادقی هریتاش، ساختاری کاملاً ذهنی را انتخاب می‌کند. او سعی کرده برداشتش از کتاب تا آن حد آزاد باشد: «که به منظور متن کتاب لطمه‌ای نزند.»[16]

در «ملکوت» او به تمامی به تصویر متکی است تا ذهنیات قهرمان قصه را از آن طریق نشان داده باشد. البته در صحنه‌هایی، او مجبور به استفاده از نریشن است. کابوس‌نامه‌ی تصویری او به مانند خود متن پیچیده است. فرم و بیان تمثیلی فیلم، این پیچیدگی را دوچندان می‌کند. خود هریتاش معتقد است: «تمام شخصیت‌های فیلم جنبه‌ی سمبلیک دارند و آن‌ها آدم‌های واقعی نیستند، همان‌طوری‌که متن اثر هم در دنیای بی‌زمان و فاقد تاریخ، که فقط رنگی از دوران قاجار دارد، می‌گذرد.»[17] هریتاش در اقتباسش از داستان هریتاش تلاش کرده تا «به‌طور واقع‌گرایانه، جامعه‌ی فئودالی و مطلق‌گرایی و ناانسانی بودن و تأثیر ویرانگر آن را نشان دهد.»[18] این همه به خلق فیلم غیرمتعارفی منجر شده که خود هریتاش هم بدان اذعان دارد.

بهمن فرمان‌آرا از منظری دیگر، انحطاط دورن یک خانواده‌ی اشرافی قاجار را بررسی می‌کند. در «شازده احتجاب» براساس داستانی از هوشنگ گلشیری، دست او برای بازی‌های زمانی و نزدیک شدن به یک فضای ذهنی باز است. خود کتاب نیز چنین ساختاری دارد و به قول فرمان‌آرا به فرم‌های ناب سینمایی همانند است. فرمان‌آرا اما در اقتباسش از قصه‌ی گلشیری روان‌شناسی شخصیت‌ها را نیز به یاری می‌گیرد. آدم‌های فیلم او، با دور شدن از خصائل انسانی به مرز خودویرانگری رسیده‌اند. این خودویرانگری را فرمان‌آرا همچون تقدیری می‌بیند که بر زندگی خانواده‌ی اشرافی قهرمان فیلم سایه افکنده. آدم‌ها، تسلیم این تقدیرند و شاید مکافات گناهان پدران خود را پس می‌دهند. موفقیت فرمان‌آرا در برگردان این قصه به سینما آن است که یک روال و ریتم را تا پایان ادامه می‌دهد. این هماهنگی ساختاری، به فرمان‌آرا اجازه می‌دهد که به جوهره‌ی کتاب گلشیری وفادار بماند.

فرمان‌آرا در اقتباس دیگرش از قصه‌ی «معصوم اول» گلشیری همان ساختار روایی و همان فضای کابوس‌گونه را به خدمت می‌گیرد. این بار، وجهی تمثیلی هم به‌کار اضافه شده، اما نه آن‌قدر پررنگ که ساختار روایی کار را تحت تأثیر قرار دهد. فرمان‌آرا همچون گلشیری از «نماد» در بافت یک قصه‌ی داستان‌گو استفاده می‌کند. «مترسک» داستان فیلم، با تأکید هرباره بر حضور سنگین آن در زندگی آدم‌های قصه، این بافت نمادین را به‌صورت حربه‌ای برای بیان حرف‌های ناگفته درمی‌آورد. نمایش فیلم در فضای انقلاب بر این وجه

نمادین کارکردی سیاسی می‌بخشد.

ناصر تقوایی در اولین فیلمش «آرامش در حضور دیگران»، قصه‌ای از ساعدی را به خدمت می‌گیرد. تقوایی خود قصه‌نویس است اما قصه‌های او با شخصیت‌های کم و در مکانی محدود و دورافتاده ـ همچون بنادر جنوبی کشور ـ عمدتاً یک موقعیت انسانی را تصویر می‌کنند. فساد در طبقات بالای جامعه و کنکاش در روابط پیچیده‌ی این آدم‌ها، کاری است که تنها از قصه‌نویسی چون ساعدی برمی‌آید. تقوایی، شاید به علت تجربه‌اش در داستان‌نویسی، به تمامی در خدمت پیام قصه‌ی اقتباسی‌اش نیست. او دیدگاه خود را نیز وارد قصه‌ی ساعدی می‌کند. عمده‌ترین آن برای مثال نمایش تنهایی سرهنگ است و رژه‌ی هر روزه‌ی او از مقابل نرده‌های کنار خانه‌اش. فیلم، نمایشگر جنون پنهانی آدم‌های طبقه‌ی متوسط به بالا است. جنونی که همچون طاعونی گسترش می‌یابد تا افشاگری باشد بر مرگ خاموش آدم‌های پوسیده‌ی جامعه‌ای در حال تلاش. داستان ساعدی، از خلال خنده‌ها، شوخی و عشق‌ورزی‌های نه‌چندان پنهان زوج‌های فیلم، خلاء عاطفی‌ای را یادآورمان می‌شود که ارمغان نظامی سراپا استبدادی است. «آرامش در حضور دیگران» با عنوان کنایی‌اش به ما یادآور می‌شود که آرامشی در پناه زندگی خانوادگی حداقل برای طبقه‌ی متوسط به بالای این جامعه وجود ندارد. فیلم تقوایی از دل چنین خانواده‌ای به بررسی و تحلیل جامعه‌اش دست می‌زند. تقوایی در این اقتباس درخشان خود، بیش از همه‌ی فیلم‌هایش متأثر از سینمای دهه‌ی شصت اروپا، خصوصاً آنتونیونی است.

امیر نادری در تنگسیر براساس قصه‌ای از صادق چوبک با مایه‌ی انتقام کار می‌کند. نادری اما در اسطوره‌سازی از قهرمانش، راه افراط را می‌پیماید. حرکت انتقام‌جویانه‌ی زایر محمد داستان صادق چوبک، آگاهی اجتماعی را به دنبال می‌آورد. در فیلم نادری، این شورش کور، تنها یک تسویه حساب کور تلقی می‌شود. تسویه حسابی که شعارهای عدالت‌خواهانه‌ی بازیگر نقش زایر محمد ـ بهروز وثوقی ـ در فیلم، به آن جنبه‌ای آگاهی‌بخش و انقلابی نمی‌دهد.

نادری در فیلم‌های غیراقتباسی‌اش بیش‌تر وامدار اندیشه‌های فکری‌اش و بالطبع لحن و بیان‌اش بیش‌تر صادقانه است.

«چشمه» آربی آوانسیان، براساس داستان «چشمه‌ی هفتاز» نوشته‌ی م.آرمن، «اسرار گنج دره‌ی جنی» ابراهیم گلستان براساس قصه‌ای از خودش و «بوف کور» کیومرث درم‌بخش براساس قصه‌ی صادق هدایت، همگی جزء اقتباس‌های تمثیلی‌اند.

«چشمه»، در این میان زبانی ساده و بی‌تکلف‌تری داشته و از حال و هوای شاعرانه‌تری برخوردار است. آوانسیان خواسته با این اقتباس‌اش عرفان شرقی را در ذهنی و اثیری‌ترین شکل بر روی پرده‌ی سینما تجربه کند. «چشمه» فیلمی افشانه‌گرانه نیست. منبع ادبی فیلم نیز نمی‌خواهد چنین باشد. وجه تمثیلی در فیلم تنها برای افزایش بار شاعرانگی اثر است. آوانسیان در این فیلم توجهی بیش از اندازه به فرم‌های تئاتری دارد اما محتوای فیلم چنان غنی است که آوانسیان ضرورتی برای پرداختن به این فرم‌گرایی افراطی ندارد. مسائل سیاسی و اجتماعی نیز مورد نظر فیلم‌ساز نیست. او آرامشی را در منبع ادبی اقتباسی‌اش جست‌وجو می‌کند که در زندگی روزمره‌ی عادی یافت نمی‌شود. این آرامش مضمونی، ادبیات عرفانی و عاشقانه‌ی کهن ایرانی را به یاد می‌آورد. آوانسیان با «چشمه» خواسته است که آن حال و فضا را بار دیگر زنده کرده باشد.

«اسرار گنج دره‌ی جنی» اما فیلمی تمثیلی است که «در پوشش یک کمدی ساده، به انتقاد از لایه‌های اجتماعی و سیاسی روز جامعه‌ی ایرانی دست می‌زند. [فیلمی که] دیدگاه‌ها، پیام‌ها و نظراتش را با لحن طنز و مطایبه، تلخ و گزنده، ابراز می‌دارد.»[۱۹]

فیلم گلستان اما شخصی‌تر از آن است که با عامه ارتباط برقرار کند. فیلم گلستان و همچنین منبع ادبی‌اش که قصه‌ای نوشته‌ی خود اوست، بیش‌تر یک دهن‌کجی روشنفکرانه است به نظامی که درهای هرگونه تغییر را بر روی خود بسته است. تمثیل و حکایت‌های اخلاقی برای گلستان، وسیله‌ای است برای چنین ریشخندی.

«بوف کور» اما تجربه‌ای است جاه‌طلبانه برای برگرداندن یک رمان کاملاً ذهنی به فیلم و چیزی که در فیلم درم‌بخش غایب است، استفاده از زبان بصری سینمایی است. جدا از این همه، بوف کور، حداقل برای فیلم‌سازی چون درم‌بخش انتخاب مناسبی برای یک اقتباس ادبی نیست. فضای ذهنی و کابوس‌گونه‌ی داستان هدایت چنان ادبی و متکی بر کلام و گفتار متن روایی است که پیدا کردن معادل‌های بصری برای چنین داستانی، حداقل از فیلم‌سازی چون درم‌بخش برنمی‌آید.

اقتباس به‌روزشده‌ی رضا میرلوحی از رمان «موش‌ها و آدم‌ها» جان اشتاین‌بک، اما دیدنی است. فیلم، شخصیت زن فریبکاری دارد که مستقیماً از فیلم‌های فارسی می‌آید [نباید از یاد برد که میرلوحی فیلم‌های زیادی برای این بخش از بدنه‌ی سینما ساخته است.] شخصیت زن میرلوحی، اما در حد و اندازه‌ی فیلم‌های فارسی مورداشاره باقی نمی‌ماند. «تپلی» نیز، اساساً در قد و قواره‌ی یک فیلم‌فارسی نیست. فیلم میرلوحی، برای نزدیک شدن به دنیای درونی آدم‌هایش از تکنیک روان‌شناسی شخصیت در پرداخت آدم‌های قصه استفاده می‌کند. موردی که فیلم‌های فارسی حتی به یک‌قدمی آن نزدیک نمی‌شوند. فیلم میرلوحی، همچنین موضعی انتقادی به فضای حاکم سرمایه‌داری دارد اما این انتقاد چنان نیست که گرایشی «اپوزسیون»وار به خود بگیرد. این محافظه‌کاری، شاید ناخواسته، موجب شده که میرلوحی بتواند به لایه‌های اجتماعی کار نزدیک شود و البته میرلوحی جزء فیلم‌سازانی نیست که در مقابل بحران‌های اجتماعی یک جامعه‌ی سرمایه‌داری، مانیفست انقلابی صادر کند. میرلوحی را باید فیلم‌سازی ارزیابی کرد که از دل همین نظام برآمده و رشد کرده و ریشه‌های فرهنگی و اقتصادی را در دل همین نظام سرمایه‌داری می‌جوید.

در این میان، فیلمی همچون «پنجره» است، ساخته‌ی جلال مقدم براساس رمان «یک تراژدی امریکایی» نوشته‌ی «تئودور درایزر». جلال مقدم در فیلم‌هایش همچون کیمیایی به‌نمایش روابط مردانه علاقه دارد. «پنجره» از این خصیصه به دور است. جز آنکه فیلم‌ساز جنبه‌های ضدزن اغراق‌شده‌ای به رمان اضافه کرده تا جبران آن غیبت عناصر مردانه‌ی فیلم‌های پیشین را کرده باشد. فیلم مقدم، حتی جسارت اقتباس‌های «کیمیایی» را ندارد. علت، شاید، در منبع ادبی اثر باشد که یک اثر خارجی است و دور از خصیصه‌های یک جامعه‌ی ایرانی، هرچند جلال مقدم تلاشی هم برای نزدیک کردن منبع ادبی خود با ویژگی‌های یک جامعه‌ی بومی چون ایران نمی‌کند. زبان فیلم، البته «الکن» نیست. اما حال و هوای خنثی و بدون موضع‌گیری خاص اجتماعی یا فلسفی است. جلال مقدم با فیلم «پنجره» ثابت می‌کند، فیلم‌سازان غریزی‌ای چون او، در صورت روی‌آوری به اقتباس ادبی بهتر است یک اثر بومی را انتخاب کنند.

همزمان با تولد سینمای جدید ایران در ۱۳۴۸، سینمای فارسی دو رویکرد برای روی‌آوری به منابع ادبی برمی‌گزینند. گروهی از فیلم‌ها همچنان از پاورقی‌های مجلات هفتگی اقتباس می‌شوند. ویژگی این فیلم‌ها، تمایل به جوان‌گرایی، تشدید لحن تلخ این داستان‌ها، کم‌رنگ کردن پارامترهای اخلاقی دهه‌های سی و اوایل دهه‌ی چهل و حاکمیت نوعی تقدیرگرایی است که قربانیانش را معمولاً از میان زوج‌های جوان انتخاب می‌کند. از جمله این آثار می‌توان اشاره کرد به آثاری چون «امشب دختری می‌میرد» با فیلم‌نامه‌ای از شهباز زوریا براساس پاورقی اروندی کرمانی، چاپ‌شده در «اطلاعات هفتگی». «خاطرخواه» با فیلم‌نامه‌ای از امیر شردان باز هم با اقتباسی از پاورقی اروندی کرمانی [که البته در این مورد فرجام شخصیت‌های اصلی به پایان خوش منجر می‌شود.]

«علف‌های هرز» با فیلم‌نامه‌ای از محمد دلجو و امیر مجاهد با اقتباسی از داستانی از ناصر اخلاقی و رفعت‌پی و «امشب اشکی می‌ریزد» با فیلم‌نامه‌ای از امیر قویدل براساس داستان «امشب دختری می‌میرد» نوشته‌ی کورس بابایی.

بخش سالم‌تر سینمای فارسی، اما به تأثیر از فیلم «قیصر» به حماسه‌های پهلوانی علاقه‌مند می‌شود. «پهلوان مفرد» با فیلم‌نامه‌ای از امان منطقی، در این دسته جای دارد. این دسته از فیلم‌ها چندان جریان‌ساز نیست اما تولیدشان

نشانه‌ی تأثیری است که سینمای جدید ایران و موج تازه‌به‌راه‌افتاده در اقتباس ادبی، بر جریان‌های سینمایی گذاشته. این‌گونه، در دهه‌ی پنجاه، سینمای متفاوت، سینمایی که با بخش جدی و فرهیخته‌ی ادبیات در ارتباط است، قادر می‌شود بر بدنه‌ی تجاری سینما تأثیر بگذارد و از فرصت پیش‌آمده به نفع خود استفاده کند. شاید در هیچ دوره‌ای، سینمای جدی ایران، این چنین با دیگر بخش‌های فرهیخته‌ی فرهنگی جامعه در اختیار نبود. در آن دوره، کلیت جامعه تحرک و پویایی بی‌سابقه‌ای از خود نشان می‌داد. این پویایی، به‌واسطه‌ی منابع ادبی و فضای سالم ایجادشده برای ارتباط‌گیری با نخبگان ادبی به سینما هم منتقل شده بود. انتظار می‌رفت این پویایی فرهنگی، بعد از انقلاب، تحولی عظیم در صنعت فیلم‌سازی ایجاد کند. این اتفاق، اما نیفتاد. شاید نیاز بود که آن اتفاق تاریخی اواخر دهه‌ی چهل، در یکی از کافه‌های تهران یا در جایی شبیه به آن، بار دیگر تکرار شود. فضای انقلابی تازه حاکم شده بر کشور، اما شرایطی تازه پدید آورده بود. سینمای نوی ایران می‌باید مسیر متفاوت دیگری را برای زایش مجدد انتخاب می‌کرد.

نسل تازه‌ای در راه بود و این نسل، اسطوره‌ها، حماسه‌ها و داستان‌های خود را داشت. برای شنیدن داستان‌های آن‌ها چاره‌ای نبود جز انتظار کشیدن و صبر کردن.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱.تاریخ سینمای ایران، جمال امید، انتشارات روزنه، بهار ۱۳۷۷، فصل «پیدایش و بهره‌برداری از [پیش از تاریخ سینما]»، ص ۷۲.
۲و۳. همان، ص ۶۳.
۴.همان، ص ۷۶.
۵.همان، فصل «تولد دوم»، ص ۱۹۷
۶و۷. همان، ص ۲۲۳.
۸و۹. همان، فصل «سال‌های تکرار رونق و رکود»، ص ۳۲۹.
۱۰.همان، ص ۴۰۳.
۱۱.همان، ص ۴۰۴.
۱۲.همان، ص ۴۰۶.
۱۳.همان، ص ۴۲۰
۱۴.همان، فصل «ده سال تا سقوط»، ص ۵۵۵
۱۵.همان، ص ۵۸۴
۱۶.همان، ص ۷۰۹
۱۷ و ۱۸.همان، ص ۷۱۰.
۱۹.همان، ص ۶۷۸.

عناوین فیلم‌های اقتباسی سینمای ایران
از آغاز تا ۱۳۵۷ به ترتیب تاریخ نمایش

۱۳۱۳ ✓

○ *شیرین و فرهاد*
کارگردان و فیلم‌نامه: عبدالحسین سپنتا
براساس منظومه‌ی نظامی گنجوی

فردوسی
کارگردان و فیلم‌نامه: عبدالحسین سپنتا
براساس شاهنامه‌ی فردوسی

۱۳۱۶ ✓

○ *لیلی و مجنون*
کارگردان و فیلم‌نامه: عبدالحسین سپنتا
براساس کتاب «قیس بن عامر» و دیوان «حکیم نظامی»

۱۳۲۷ ✓

○ *طوفان زندگی*
کارگردان: علی دریابیگی
فیلم‌نامه: نظام وفا ـ دکتر ضیایی
براساس داستان: «فیروز و فرزانه» نوشته‌ی: نظام وفا

۱۳۲۹ ✓

○ *شرمسار*
کارگردان: اسماعیل کوشان
فیلم‌نامه: علی کسمائی
اقتباس از داستان نوشته «والکن»

۱۳۳۰ ✓

○ *پریچهر*
کارگردان و فیلم‌نامه: فضل‌الله بایگان
براساس داستانی نوشته محمد حجازی

○ *خواب‌های طلایی*
کارگردان و نویسنده‌ی فیلم‌نامه: معزالدیوان فکری
براساس نمایش‌نامه‌ی «یک روز از زندگی شاه‌عباس کبیر»
نوشته‌ی معزالدیوان فکری

۱۳۳۱ ✓

○ *حاکم یک روزه*
کارگردان و فیلم‌نامه: پرویز خطیبی
اقتباس از نمایش‌نامه «جنون حکمت»

۱۳۳۲ ✓

○ *جدال با شیطان*
کارگردان: حسین مدنی
فیلم‌نامه: جمشید وحیدی
اقتباس از نمایش‌نامه‌ی رادیویی «همسفر شیطان»
نوشته‌ی دکتر جمشید وحیدی

○ *اشتباه*
کارگردان و فیلم‌نامه: مهندس منصور مبینی
براساس داستانی نوشته «آندره موروا»

○ *مشهدی عباد*
کارگردان و فیلم‌نامه: صمد صباحی
اقتباس از نمایش‌نامه‌ای به همین نام نوشته «عزیز حاجی بیگلو»

○ *گناهکار*
کارگردان و فیلم‌نامه: مهدی گرامی
براساس داستانی نوشته حسینقلی مستعان

○ ***میهن‌پرست***
کارگردان و فیلم‌نامه: غلامحسین نقشینه
براساس نمایش‌نامه‌ای از محمود درم‌بخش
○ ***لغزش***
کارگردان و فیلم‌نامه: مهدی رئیس فیروز
براساس رمان «مادام دوکاملیا»

✓ ۱۳۳۳
○ ***عروس دجله***
کارگردان: نصرت‌الله محتشم
فیلم‌نامه: سرهنگ محمد شب‌پره
اقتباس از نمایش‌نامه‌ای نوشته‌ی خودش
○ ***دختری از شیراز***
کارگردان و نویسنده‌ی فیلم‌نامه: ساموئل خاچیکیان
براساس نمایش‌نامه‌ی «پرده‌های خاکستری» نوشته‌ی خودش

✓ ۱۳۳٤
○ ***خواب و خیال***
کارگردان: مجید محسنی
فیلم‌نامه: مغزالدیوان فکری، مجید محسنی
براساس داستانی نوشته ژرژ لیچنسکی
○ ***امیرارسلان نامدار***
کارگردانی و فیلم‌نامه: شاپور یاسمی
براساس کتاب «نقیب‌الممالک»
○ ***آخرین شب***
کارگردان و فیلم‌نامه: حسین دانشور
براساس داستان «ترس» نوشته اشتفان تسوایک
○ ***خسیس***
کارگردان و فیلم‌نامه: محمدرضا زندی
براساس نمایش‌نامه خسیس اثر «مولیر»
○ ***غروب عشق***
کارگردان: احمد فهمی
فیلم‌نامه: گرجی عبادیا
براساس نمایش‌نامه‌ی رومئو و ژولیت اثر شکسپیر

✓ ۱۳۳۵
○ ***مستشار جزیره***
کارگردان: اکبر دست‌ورز ـ جمشید شیبانی
فیلم‌نامه: صادق بهرامی
اقتباس از داستانی نوشته «الکساندر دوما»
○ ***مرجان***
کارگردان: شهلا ریاحی
فیلم‌نامه: منوچهر کیمرام
براساس داستانی نوشته محمد عاصمی
○ ***بوسه‌ی مادر***
کارگردان و فیلم‌نامه: عطاالله زاهد
براساس نمایشنامه «سویل» اثر نویسنده‌ی آذربایجانی «جبارلی»
○ ***یوسف و زلیخا***
کارگردان و فیلم‌نامه: سیامک یاسمی
براساس روایات مذهبی

✓ ۱۳۳۶
○ ***رستم و سهراب***
کارگردان: مهدی رئیس فیروز و دکتر شاهرخ رفیع
فیلم‌نامه: دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی
اقتباس از شاهنامه فردوسی
○ ***بازگشت به زندگی***
کارگردان و فیلم‌نامه: عطاالله زاهد
براساس داستان «زندگی پس از مرگ» نوشته مری کوریلی
○ ***مادموازل خاله***
کارگردان و فیلم‌نامه: امین امینی
براساس نمایش‌نامه «خاله چارلی» نوشته رحیم روشنیان
○ ***برهنه خوشحال***
کارگردان: عزیز رفیعی

فیلم‌نامه: حسین مدنی
براساس داستانی کوتاه نوشته عزیز رفیعی
ـ قزل ارسلان یا «پسر امیرارسلان»
کارگردان و فیلم‌نامه: شاپور یاسمی
برداشتی آزاد از کتاب «نقیب‌الممالک»

✓ ۱۳۳۷

○ ***بیژن و منیژه***
کارگردان: منوچهر زمانی
فیلم‌نامه: سیامک یاسمی
اقتباس از شاهنامه فردوسی

○ ***جنوب شهر***
کارگردان: فرخ غفاری
فیلم‌نامه: جلال مقدم، براساس داستان میدان اعدام
نوشته: جلال مقدم

○ ***آقای اسکناس***
کارگردان و فیلم‌نامه: امین امینی
براساس نمایش‌نامه‌ای ترجمه هنریک استپانیان و رحیم روشنیان

○ ***عروس فراری***
کارگردان و فیلم‌نامه: اسماعیل کوشان
براساس داستانی از مهدی سهیلی

○ ***همه گناهکاریم***
کارگردان: عزیز رفیعی
فیلم‌نامه: رحیم روشنیان
از داستانی نوشته خودش

✓ ۱۳۳۸

○ **یکی بود یکی نبود**
کارگردان و فیلم‌نامه: رحیم روشنیان
براساس یکی از افسانه‌های هزارویک‌شب

○ ***فرشته‌ی وحشی***
کارگردان و فیلم‌نامه: مهدی رئیس فیروز
براساس داستانی نوشته: مهدی بشارتیان

○ ***پسر دریا***
کارگردان و فیلم‌نامه: شاپور یاسمی
براساس قصه‌های هزارویک‌شب

○ ***چک یک میلیون تومانی***
کارگردان و فیلم‌نامه: سالار عشقی
براساس داستان «اسکناس یک میلیون پوندی»
نوشته «مارک تواین»

○ ***سایه***
کارگردان و فیلم‌نامه: امین امینی
ترجمه از آثار خارجی

○ ***هالو***
کارگردان و فیلم‌نامه: حسین امیرفضلی
براساس نمایش‌نامه بچه‌های سه‌قلو

○ ***در جست‌وجوی داماد***
کارگردان و فیلم‌نامه: آرامانس اقامالیان
براساس داستانی از «یرواند آودیان»

○ ***افسانه‌ی شمال***
کارگردان: ابراهیم باقری
فیلم‌نامه: ابراهیم باقری ـ رحیم روشنیان
براساس رمان آزردگان اثر «داستایوسکی»

✓ ۱۳۳۹

○ ***آرشین مالالان***
کارگردان: صمد صباحی
فیلم‌نامه: صمد صباحی، دکتر اسماعیل کوشان
براساس اثری از عزیز حاجی بیگلو

○ ***عروسک پشت پرده***
کارگردان و فیلم‌نامه: مجید محسنی
براساس ترجمه‌ی نمایش‌نامه‌ای با نام «انین» ترجمه‌ی معزالدیوان فکری

✓ ۱۳۴۰

○ ***دختر همسایه***
کارگردان و فیلم‌نامه: پرویز خطیبی

براساس نمایش‌نامه «خسیس» اثر «مولیر»

○ ***عسل تلخ***

کارگردان و فیلم‌نامه: حسین مدنی

براساس داستان عسل تلخ نوشته‌ی خودش

ـ آتش و خاکستر

کارگردان و فیلم‌نامه: خسرو پرویزی

براساس داستان «بیست‌وچهار ساعت از زندگی یک زن» نوشته‌ی «اشتفان تسوایک»

✓ ۱۳۴۱

○ ***گل گمشده***

کارگردان و فیلم‌نامه: عباس شباویز

داستان از: احمد ایروانلو

✓ ۱۳۴۲

○ ***تار عنکبوت***

کارگردان: مهدی میرصمدزاده

فیلم‌نامه: تقی قدسیان ـ مهدی میرصمدزاده

براساس داستانی از جیمز هاردی چیز

✓ ۱۳۴۳

○ ***در میان فرشته‌ها***

کارگردان و فیلم‌نامه: مهدی بشارتیان

براساس داستانی از نویسنده‌ی روسی «یوری زدانسکی»

ـ شب قوزی

کارگردان: فرخ غفاری

فیلم‌نامه: فرخ غفاری ـ جلال مقدم

اقتباس از قصه‌ای از ***هزارویک‌شب***

○ ***بن بست***

کارگردان: مهدی میرصمدزاده

فیلم‌نامه: احمد شاملو

براساس داستانی از جیمز هاردی چیز

○ ***نابغه‌ی هفت ماهه***

کارگردان و فیلم‌نامه: سیامک یاسمی

براساس نمایش‌نامه‌ی «کوچولوها» نوشته‌ی محمدعلی جعفری

✓ ۱۳۴۵

○ ***امیرارسلان نامدار***

کارگردان و فیلم‌نامه: اسماعیل کوشان

براساس کتاب نقیب‌الممالک

○ ***رانندگان جهنم***

کارگردان و فیلم‌نامه: محمدرضا فاضلی

براساس داستانی نوشته اکبر هاشمی

✓ ۱۳۴۶

○ ***سیاوش در تخت‌جمشید***

کارگردان و فیلم‌نامه: فریدون رهنما

اقتباس از شاهنامه فردوسی

○ ***وسوسه شیطان***

کارگردان: محمد زرین‌دست

فیلم‌نامه: محمد زرین‌دست ـ رحیم معینی کرمانشاهی ـ

○ ***کریم فکور***

براساس داستان «برادران کارامازوف» داستایوسکی

○ ***الماس ۳۳***

کارگردان و فیلم‌نامه: داریوش مهرجویی

براساس «جین باند مأمور ۰۰۸» نوشته کاظم سلحشور

✓ ۱۳۴۷

○ ***مرد صحرا***

کارگردان و فیلم‌نامه: سیروس جراح زاده

براساس داستانی از حسین بهمن

○ ***دنیای پوشالی***

کارگردان و فیلم‌نامه: خسرو پرویزی

براساس نمایش‌نامه‌ی «اسکار» نوشته «کلودتا»

○ ***خشم کولی***

کارگردان و فیلم‌نامه: اسماعیل ریاحی

براساس داستانی از فریدون گله

○ *شوهر آهوخانم*
کارگردان و فیلم‌نامه: داود ملاپور
براساس داستانی از علی‌محمد افغانی
○ *یوسف و زلیخا*
کارگردان و فیلم‌نامه: مهدی رئیس فیروز
براساس روایات مذهبی

✓ ۱۳۴۸
○ *گاو*
کارگردان: داریوش مهرجویی
فیلم‌نامه: مهرجویی ـ غلامحسین ساعدی
براساس کتاب عزاداران بیل نوشته ساعدی
○ *گربه رو دم حجله می‌کشن*
کارگردان: داود اسماعیلی
فیلم‌نامه: منوچهر قاسمی
اقتباس از نمایش‌نامه «رام کردن زن سرکش»
نوشته ویلیام شکسپیر
ـ امشب دختری می‌میرد ـ مصطفی عالمیان
فیلم‌نامه: شهباز زویا/براساس پاورقی نوشته ارونقی
کرمانی [چاپ شده در اطلاعات هفتگی]
○ *باباکوهی*
کارگردان و نویسنده: داود ملاپور
براساس داستانی از محمد حجازی

✓ ۱۳۴۹
○ *شیرین و فرهاد*
کارگردان: اسماعیل کوشان
فیلم‌نامه: ابراهیم زمانی آشتیانی، اسماعیل کوشان، رمزی، فریدون گله
براساس منظومه نظامی گنجوی
○ *از یاد رفته*
کارگردان و فیلم‌نامه: محمد زرین‌دست
اقتباس از کتاب: از یادرفتگان نوشته محمد زرین‌دست
○ *آقای هالو*
کارگردان: داریوش مهرجویی
فیلم‌نامه: علی نصیریان ـ مهرجویی
براساس نمایش‌نامه «هالو» نوشته علی نصیریان
○ *حسن کچل*
کارگردان و فیلم‌نامه: علی حاتمی
براساس افسانه‌ی «حسن‌کچل و چهل گیس»
○ *پنجره*
کارگردان و فیلم‌نامه: جلال مقدم
براساس رمان «یک تراژدی امریکایی نوشته «تئودور درایزر»
○ *لیلی و مجنون*
کارگردان: سیامک یاسمی
فیلم‌نامه: ابراهیم زمانی آشتیانی
اقتباس از نظامی گنجوی
○ *قهرمان*
کارگردان: ژان نگولسکو
فیلم‌نامه: گاری المز
بازنویسی فیلم‌نامه: چستر ارسکین
براساس داستان «قهرمانان یوگا» نوشته مایکل پارت
محصول ایران و امریکا
○ *مرید حق*
کارگردان: نظامی فاطمی
فیلم‌نامه: فریدون گله
براساس داستانی از امین امینی

✓ ۱۳۵۰
○ *مردان سحر*
کارگردان و فیلم‌نامه: اسماعیل نوری علا
اقتباس آزاد از داستان رستم و اسفندیار شاهنامه فردوسی
ـ سه قاب ـ ذکریا هاشمی
براساس داستان کاغذ رنگی‌های مچاله شده نوشته خودش
○ *پهلوان مفرد*

کارگردان و فیلم‌نامه: امان منطقی
مأخذ داستان «نقش پهلوانی و نهضت عیاری» ـ نوشته ناهید کاظم کاظمینی و «رودخانه» نوشته پرتو بیضایی و «رستم‌التواریخ» اثر رستم‌الحکما
ـ کلبه‌ای آن سوی رودخانه
کارگردان و فیلم‌نامه: احمد شیرازی
براساس داستانی از منوچهر مطیعی
○ ***داش آکل***
کارگردان و فیلم‌نامه: مسعود کیمیایی
اقتباس از داستان صادق هدایت
○ ***دل‌های بی‌آرام***
کارگردان و فیلم‌نامه: اسماعیل ریاحی
براساس داستانی از محمود ایران‌پناه
ـ عمو یادگار
کارگردان و فیلم‌نامه: پرویز کاردان
براساس داستانی از منصور پورمند
○ **رشید**
کارگردان و فیلم‌نامه: پرویز نوری
براساس داستانی از منوچهر جوان‌فر

✓ ۱۳۵۱

○ ***خاطرخواه***
کارگردان و فیلم‌نامه: امیر شروان
اقتباس از نوشته‌ای از ارونقی کرمانی
○ ***فتنه‌ی چکمه‌پوش***
کارگردان: همایون بهادران
فیلم‌نامه: سیروس الوند
براساس پاورقی منوچهر مطیعی
○ **پستچی**
کارگردان و فیلم‌نامه: داریوش مهرجویی
با الهام از نمایش نامه «وویتسک» کئورک بوخنر
○ ***جهنم + من***
کارگردان و فیلم‌نامه: محمدعلی فردین
براساس داستانی از سبکتکین سالور
○ **چشمه**
کارگردان و فیلم‌نامه: آربی آوانسیان
براساس چشمه هفتاز، نوشته م.آرمن
○ ***تپلی***
کارگردان و فیلم‌نامه: رضا میرلوحی
براساس داستان موش‌ها و آدم‌ها
نوشته «جان اشتاین بک»

✓ ۱۳۵۲

○ **شهر قصه**
کارگردان: منوچهر انور
فیلم‌نامه: منوچهر انور براساس نمایش‌نامه‌ای از بیژن مفید
○ ***آرامش در حضور دیگران***
کارگردان و فیلم‌نامه: ناصر تقوایی
براساس داستانی نوشته «غلامحسین ساعدی»
○ **جنوبی**
کارگردان و فیلم‌نامه: محمدرضا فاضلی
براساس داستانی نوشته «سیروس قهرمانی»
○ ***نامحرم***
کارگردان: عزیزالله بهادری
فیلم‌نامه: سعید مطلبی
براساس داستانی نوشته «عزیزالله بهادری»
○ ***گدای میلیونر***
کارگردان: محمود کوشان
فیلم‌نامه: رضا میرلوحی و محمود کوشان
براساس داستانی نوشته پرویز تاییدی
○ **خاک**
کارگردان و فیلم‌نامه: مسعود کیمیایی
براساس داستان «آوسنه‌ی بابا سبحان» نوشته محمود دولت‌آبادی
○ ***تعقیب تا جهنم***
کارگردان: ربرت اکهارت
فیلم‌نامه: جمال امید

اقتباس از داستان شکار انسان
○ ***تنگسیر***
کارگردان: امیرنادری
براساس اثری به همین نام اثر «صادق چوبک»
○ ***قیامت عشق***
کارگردان و فیلم‌نامه: هوشنگ حسامی
براساس قصه‌ای از درویش با عنوان «امام»
○ ***سراب***
کارگردان و فیلم‌نامه: فریدون ژورک
داستان از فریدون گله
○ ***عروس و مادرشوهر***
کارگردان و فیلم‌نامه: جواد طاهری
براساس داستانی از محمدعلی بندانی
○ ***اکبر دیلماج***
کارگردان: خسرو پرویزی
فیلم‌نامه: احمد نجیب‌زاده
براساس داستانی از خسرو پرویزی
○ ***شورش***
کارگردان و فیلم‌نامه: رضا میرلوحی
براساس نمایش‌نامه اتللو اثر شکسپیر

✓ ۱۳۵۳

○ ***کنیز***
کارگردان: کامران قدکچیان
فیلم‌نامه: احمد نجیب‌زاده
براساس داستان «ربه‌کا» نوشته دافنه دوموریه
○ ***اسرار گنج دره‌ی جنی***
کارگردان و فیلم‌نامه: ابراهیم گلستان
براساس داستانی از ابراهیم گلستان
○ ***شازده احتجاب***
کارگردان: بهمن فرمان‌آرا
فیلم‌نامه: هوشنگ گلشیری؛ بهمن فرمان‌آرا
براساس داستان «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری
○ ***آب***
کارگردان و فیلم‌نامه: حبیب کاوش
براساس داستانی از احمد محمود

✓ ۱۳۵۴

○ ***چشمان بسته***
کارگردان: خسرو پرویزی
فیلم‌نامه: احمد نجیب‌زاده
○ ***بوف کور*** ـ براساس داستانی نوشته جمال امید
کارگردان: کیومرث درم‌بخش
براساس داستان «بوف کور» صادق هدایت
○ ***نیزار***
کارگردان: محمود کوشان
فیلم‌نامه: جمشید صداقت‌نژاد
براساس داستانی نوشته پرویز صیاد

✓ ۱۳۵۵

○ ***سرایدار***
کارگردان: خسرو هریتاش
فیلم‌نامه: خسرو هریتاش ـ حسینعلی شریفی‌مهر
براساس کتاب «کمدی حیوانی» نوشته حسنعلی شریفی‌مهر
○ ***غزل***
کارگردان: مسعود کیمیایی
براساس داستان کوتاه مزاحم نوشته «خورخه لوئیس بورخس»
○ ***غرور و تعصب***
کارگردان: عباس کسایی
فیلم‌نامه: مازیار بازیاران
براساس داستانی به نام تقاص
○ ***قاصدک***
کارگردان: محمد صفا
داستان از حسن رفیعی
○ ***غیرت***
کارگردان: مهدی رئیس فیروز

فیلم‌نامه: احمد نجیب‌زاده
براساس داستانی از «شیرازی»
○ ***علف‌های هرز***
کارگردان: محمد دلجو، امیر مجاهد
براساس داستانی از ناصراخلاقی
○ ***بت‌شکن***
کارگردان: شاپور قریب
براساس داستان «حباب»
○ ***ملکوت***
کارگردان: خسرو هریتاش
براساس داستانی نوشته بهرام صادقی
○ ***تنها حامی***
کارگردان: فریدون ژورک
فیلم‌نامه: سیروس الوند
براساس داستان «پشتیبان»
○ ***پشمالو***
کارگردان: مهدی فخیم‌زاده
براساس داستان «آقا مجتبی قصاب و سگ لجباز»
○ ***ولینعمت***
کارگردان: عزیزالله رفیعی
فیلم‌نامه: یوسف ایروانی
براساس داستانی نوشته یوسف ایروانی

✓ ۱۳۵۶

○ ***واسطه‌ها***
کارگردان: حسن محمدزاده
فیلم‌نامه: مهدی معدنیان
براساس داستانی از ابوالحسن کریمی
○ ***خاکستری***
کارگردان: محمد صفار
اقتباسی از داستانی به نام زندانی نوشته «جان فاولز»
○ ***سلام تهران***
کارگردان: داریوش کوشان
فیلم‌نامه: جمشید صداقت‌نژاد
با نگاهی به رمان «جیمز لئوهرلی»
○ ***کوچ***
کارگردان: مهدی رئیس فیروز
فیلم‌نامه: مازیار بازیاران
براساس داستان «نیزه‌های طلای خورشید»
○ ***حلقه‌های ازدواج***
کارگردان: عزیزالله بهادری
فیلم‌نامه: محمد متوسلانی
براساس داستان دام ازدواج
○ ***سکوت بزرگ***
کارگردان: محمود کوشان
فیلم‌نامه: جمشید صداقت‌نژاد
براساس داستانی از منوچهر مطیعی
○ ***زلزله دوم***
کارگردان: افشین شرکت
براساس قصه «تیله‌ی شکسته»
نوشته سیمین دانشور

✓ ۱۳۵۷

○ ***کوسه جنوب***
کارگردان: ساموئل خاچیکیان
فیلم‌نامه: بهمن زرین‌پور، امیر قویدل
براساس داستانی از ایرج گل‌افشان
○ ***آقای لر به شهر می‌رود***
کارگردان: امیر شروان
براساس داستانی با نام «غرور و قدرت»
○ ***دایره‌ی مینا***
کارگردان: داریوش مهرجویی
فیلم‌نامه: غلامحسین ساعدی ـ داریوش مهرجویی
براساس داستان «آشغالدونی» نوشته‌ی غلامحسین ساعدی
○ ***این گروه محکومین***
کارگردان: هادی صابر
براساس داستانی به نام «کور»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

○ ***طغیانگر***
کارگردان: محمود کوشان
براساس داستانی از مرادی کرمانی
○ ***سه دلباخته***
کارگردان: خانم گرجی
فیلم‌نامه: جمشید شیبانی
براساس داستان «ستن کارداش»
نوشته «اردوان» و حسن رفیعی
○ ***فریادرس***
کارگردان: عزیز رفیعی
براساس نوشته‌ای از یوسف ایروانی
○ ***طوطی***
کارگردان: ذکریا هاشمی
اقتباسی از کتابی نوشته خودش
○ ***سفرسنگ***
کارگردان: مسعود کیمیایی
با نگاهی به قصه‌ی سنگ و سرنا نوشته‌ی بهزاد فراهانی
○ ***روزهای بی‌خبری***
کارگردان: امیر شروان
براساس داستان «شوهران غمزه خانم»
○ ***مشب اشکی می‌ریزد***
کارگردان: منوچهر مصیری
فیلم‌نامه: امیر قویدل
براساس داستان «امشب دختری می‌میرد»
نوشته «کورس بابایی»
○ ***سایه‌های بلند باد***
کارگردان: بهمن فرمان‌آرا
فیلم‌نامه: بهمن فرمان‌آرا ـ هوشنگ گلشیری
براساس داستان «معصوم اول» نوشته هوشنگ گلشیری
○ ***حق و ناحق***
کارگردان: عزیز رفیعی
براساس داستانی از غلامرضا گمرکی
○ ***تا آخرین نفس***
کارگردان: کامران قدکچیان
فیلم‌نامه: بهمن زرین‌پور
براساس داستانی به نام «شک»
○ ***خیابانی‌ها***
کارگردان: **محمد صفا**
براساس داستان «موسیو و آواره»
○ ***قصه‌ی خیابان دراز***
کارگردان: محسن تقوایی
فیلم‌نامه: کیومرث پوراحمد
براساس داستانی از «محمد پولادخان» و «محسن تقوایی» [فیلم فوق به‌نمایش عمومی درنیامد]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی