



گفتگوهای پیرامون

اقتباس ادبی در سینمای ایران یرویز جاهد







سرشناسه: جاهد، پرویز - ۱۳۳۹
عنوان و نام پدیدآور: گفتگوهای پیرامون اقتباس ادبی در سینمای ایران / پرویز جاهد
مشخصات نشر: تهران / ایجاز / ۱۴۰۱
مشخصات ظاهری: ۳۲۰ ص.
شابک: ۶-۴۱-۵۸۰۸-۶۲۲-۹۷۸
موضوع: سینما و ادبیات - فیلم‌نامه‌ها - تاریخ و نقد
رده بندی کنگره: ۱۴۰۱ / ۱۹۹۵ PN
رده بندی دیویی: ۷۹۱ / ۴۳۷
شماره کتابشناسی ملی: ۸۹۳۰۷۹۷

گفتگوهای پیرامون

اقتباس ادبی در سینمای ایران

پرویز جاهد

گفتگوهای پیرامون اقتباس ادبی در سینمای ایران

پرویز جاهد

طراحی جلد: حسین اناری

چاپ اول ۱۴۰۱

شمارگان: ۵۰۰

شابک: ۹۷۸ - ۶۲۲ - ۵۸۰۸ - ۴۱ - ۶

صندوق پستی ناشر: ۹۷۳ - ۱۳۱۴۵

تلفن: ۰۹۱۲۱۵۹۱۸۹۱ - ۶۶۹۰۹۸۴۷

تلفکس: ۶۶۹۰۹۸۴۸

آدرس: میدان انقلاب، ابتدای کارگر جنوبی

کوچه مهدی‌زاده، پلاک ۴ واحد ۱۰

www.ejazzbooks.ir

ejazzbooks@gmail.com

[instagram:ejazzbooks](https://www.instagram.com/ejazzbooks)

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است

گفتگوهای با:

داریوش مهرجویی

محمود دولت آبادی

مسعود کیمیایی

بهمن فرمان آرا

بهرز افخمی

شیوا ارسطویی

عباس بهارلو

آیدین آغداشلو

حسین مرتضاییان آبکنار

احمد میر احسان

محمد شکیبی

۱۱.....	تفاوت ماهوی سینما و ادبیات.....
۱۹.....	جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران.....
۴۴.....	پیرامون اقتباس ادبی در سینمای بعد از انقلاب ایران.....
۵۰.....	نویسنده‌های ما سینما را نمی‌شناسند (گفتگو با داریوش مهرجویی).....
۷۶.....	شکاف بین فیلمسازان و نویسندگان ایرانی به آسانی پر نمی‌شود (گفتگو با عباس بهارلو).....
۱۰۶.....	فیلمساز نوکر نویسنده نیست (گفتگو با مسعود کیمیایی).....
۱۲۸.....	الگوی سینمایی من دیوید لین بود و الگوی کیمیایی، سام پکین پا (گفتگو با محمود دولت‌آبادی).....
۱۴۱.....	داستان، جایگاه واقعی خود را ندارد (گفتگو با بهمن فرمان‌آرا).....
۱۷۱.....	اعتماد بین سینماگر و نویسنده از بین رفته است (گفتگو با شیوا ارسطویی).....
۲۰۳.....	ما سینمای قصه‌گوی درخشانی نداریم (گفتگو با آیدین آغداشلو).....
۲۲۲.....	سینما از آسمان بر ما فرود آمد (گفتگو با احمد میر احسان).....
۲۳۹.....	گاوخونی تلاشی برای انجام اقتباسی غیرممکن در سینما بود (گفتگو با بهروز افخمی).....
۲۷۵.....	اقتباس تام و تمام غیرممکن است (گفتگو با حسین مرتضاییان آبکنار).....
۲۹۴.....	فیلمساز حق دارد برداشت شخصی‌اش از یک رمان را فیلم کند (گفتگو با محمد شکیبی).....
۳۰۶.....	فهرست اعلام.....

توضیح

هدف از گفتگوهای حاضر که با طیف متنوعی از فیلمسازان و نویسندگان شاخص و برجسته سینمای ایران و نیز منتقدان و پژوهشگران سینمایی صورت گرفته، جدا از بررسی تاریخی جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران، آسیب شناسی این جریان در سینمای بعد از انقلاب ایران نیز بوده است. اینکه چه عواملی سبب شده که سینماگران ایران روی خوشی به رمانها و داستانهای معاصر فارسی نشان ندهند و تهیه کنندگان نیز رغبتی در این زمینه نداشته باشند. برای اینکه این گفتگوها مسیر مشخصی داشته باشد و از کنار هم نهادن دیدگاههای مختلف سینماگران و نویسندگان ایرانی بتوان به نتایج مشخص و روشنی در زمینه اقتباس سینمایی در ایران رسید، تقریباً از همه مصاحبه شوندهگان خواسته شد که به برخی پرسشهای واحد پاسخ دهند. همه گفتگوها در سال ۱۳۸۵ انجام شده و از آن زمان تا امروز با اینکه برخی تلاشها در زمینه اقتباس از ادبیات در سینمای ایران صورت گرفته اما وضعیت چندان تغییر نکرده است و موانع موجود بر سر راه اقتباس ادبی در سینمای ایران همچنان باقی است.

پرویز جاهد

تفاوت ماهوی سینما و ادبیات

با اینکه نخستین فیلم‌های تاریخ سینما، فیلم‌هایی مستند از واقعیت‌ها و رویدادهای معمولی و روزمره مثل «ورود قطار به ایستگاه» و «خروج کارگران از کارخانه» بود اما با پیشرفت تدریجی سینما و توسعه امکانات آن معلوم شد که سینما قابلیت‌های داستانگویی زیادی دارد و می‌تواند از داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و رمان‌های مشهور به عنوان منبع اقتباس استفاده کند. پس از آن بود که فیلمسازانی چون دیوید وارک گریفیث و پابست به ادبیات و تئاتر به عنوان منابعی برای اقتباس رجوع کردند و آثار شکسپیر، چارلز دیکنز، سروانتس، ویکتور هوگو، جک لندن، امیل زولا و اسکار وایلد الهام‌بخش سینماگران شد. اما پرسشی که از دیرباز پیرامون یک اقتباس سینمایی از روی یک رمان یا داستان ادبی مشهور وجود داشته این است که اصولاً سینما با این داستان‌ها چگونه رفتار کرده است؟ آیا به آنها وفادار بوده؟ آیا توانسته همان تأثیری را که آن داستان یا رمان یا نمایشنامه مشهور بر خواننده خود گذاشته است، بر بیننده خود نیز بگذارد؟ آیا فیلمساز توانسته فضاهای شخصیت‌ها و ماجراهای رمان را به درستی به فیلم تبدیل کند؟

روشن است که سینما، کتاب‌ها و داستان‌ها را به تصویر برمی‌گرداند یعنی آنها را مرئی و دیدنی می‌کند و این موضوع ساده‌ای نیست. سینما در طی زمانی حدود ۲ ساعت، کمتر یا بیشتر به ما می‌قبولاند که متن ادبی مابه‌ازا یا واقعیتی در سینما دارد و این مابه‌ازا دقیقاً همان چیزی است که تصاویر ارائه می‌کنند. اقتباس سینمایی چیزی است که ظاهراً در نقطه مقابل قدرت کلام مکتوب قرار دارد اما در عین حال کلام مکتوب به واسطه همین اقتباس سینمایی جان گرفته و به ادراک درمی‌آید.

پرسش مهم‌تر دیگری که در اینجا مطرح می‌شود این است که اصولاً تفاوت

ماهوی سینما و ادبیات چیست؟

چرا برخی داستان‌ها مناسب سینماوند و قابلیت برگرداندن به زبان سینمایی را دارند اما برخی دیگر خیر؟

دادلی اندرو، نظریه‌پرداز فیلم، اشتراک سینما و ادبیات را در روایت می‌داند و معتقد است که به رغم اینکه ماده و جوهره ادبیات (اندیشه‌ها، کلمات و واژه‌ها) از نظر ماهوی با مواد سینما (نور و سایه، صداها و اشکال تصویری) متفاوت است، با این حال هر دو نظام به شیوه خاص خود سرگرم روایت‌اند. فیلم نیز مانند ادبیات، رسانه‌ای روایی است و دارای نظام نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی خاص خود است. نماهای منفرد مانند کلمات حامل بار معنایی‌اند. با این حال درک و استنباط واجدی از اقتباس و روند آن وجود ندارد و هر فیلمسازی بسته به خوانش و تأویلی که از یک داستان یا رمان دارد، اقتباس ویژه خود را از آن انجام می‌دهد و در واقع فیلم خود را می‌سازد.

ژان کوکتو شاعر و سینماگر فرانسوی، سینما را نوشتن نقاشی می‌دانست اما الکساندر استروک، منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی، از ترکیب دوربین به مثابه قلم استفاده کرد یا نوشتن با تصویر. آستروک در مقاله «تولد آوانگارد»، سینما را هم‌تراز نقاشی و داستان‌نویسی دانست و ادعا کرد که برای یک سینماگر، دوربین همانند یک قلم برای یک نویسنده است. اما بسیاری از نویسندگان مشهور، سینما را در مرتبه‌ای پایین‌تر از ادبیات قرار داده و معتقدند که سینما قادر نیست یک رمان را به درستی به فیلم برگرداند. به عنوان مثال، ویلیام اس باروز، نویسنده پست مدرن آمریکایی معتقد بود که هیچ راهی برای تبدیل برخی از جملات ادبی به فیلم وجود ندارد. او آخرین جمله رمان «گتسبی بزرگ» نوشته اسکات فیتزجرالد را مثال می‌آورد: «... برف به آرامی می‌بارید مثل نزول آخرین پایان آنها بر روی همه زنده‌ها و مرده‌ها...» به عقیده باروز تنها راه تبدیل این جمله به سینما استفاده از صدای راوی است که عین جمله را بخواند.

ویرجینیا وولف نیز نویسنده برجسته دیگری است که سینما را تحقیر می‌کرد و در مقایسه آن با ادبیات می‌گفت "سینما نه می‌تواند روایتی را درست ارائه کند و نه قادر است که حضور شاعرانه چیزها را آشکار نماید. همه چیز در واژه و به یاری واژه بدل به شعر می‌شود. واژه، حضور تازه چیزهاست و تصویر متحرک تقلید ساده آنهاست. سینما باید متوقف شود."

روشن است که چنین نگاه افراطی و بدبینانه‌ای به ماهیت سینما، تا چه حد غیرواقعی است و برخلاف دیدگاه خانم وولف، سینما نشان داده که چه قابلیت‌های بیانی و روایی وسیعی دارد و شعر چگونه در آثار برخی سینماگران جهان جلوه‌گر شده است.

ویرجینیا وولف در مخالفت با سینما تنها نبود بلکه نویسندگان بزرگی چون توماس مان و گئورگ لوکاچ نیز با او هم‌صدا شدند. به اعتقاد لوکاچ، سینما بیان ناتوانی در انتقال احساس و ادراک و معنی است. به گفته توماس مان نیز سینما ارتباط چندانی با هنر ندارد. حتی فیلمساز برجسته‌ای مثل کریستوف کیشلوفسکی نیز با اینکه آثاری هم‌تراز با شاهکارهای ادبی جهان آفرید، معتقد بود که سینما در قیاس با ادبیات به اندازه کافی هوشمندانه نیست. این تنها نویسندگان نبودند که شأن ادبیات را بالاتر از سینما دانسته و بر این باور بودند که هیچ فیلمی نمی‌تواند با یک رمان برابری کند، بلکه برخی از سینماگران نیز نگاه بدبینانه‌ای به امر اقتباس داشته و دارند. ژان لوک گدار که از روی آثار گی دو موپاسان و آلبرتو مورایا فیلم ساخته، معتقد است که یک کتاب را باید ورق به ورق به تصویر کشید اما برخلاف او، فیلمسازی مثل اینگمار برگمن می‌گوید: "فیلم، سروکاری با ادبیات ندارد. خصیصه و جوهره این دو شکل هنری عموماً با یکدیگر در تضادند. پس بهتر است از فیلم کردن کتاب‌ها دست برداریم. وجه غیرعقلانی اثر ادبی یعنی جوهره وجودی اثر ادبی اغلب غیرقابل ترجمه به ابزارهای تصویری است."

پیر پائولو پازولینی، سینماگر و شاعر بزرگ ایتالیایی نیز معتقد بود که فیلمسازان کسانی هستند که در حاشیه فرهنگ زندگی می‌کنند. به نظر او اندیشه و تفکر از ریشه‌های اصلی و بطن فرهنگ جاری می‌شود در حالی که در حاشیه فرهنگ فقط یک نوع درک حسی وجود دارد که این درک منجر به کشف ایده‌های ناب و اصیل نمی‌شود. به اعتقاد پازولینی، سینما هنری است که عقب‌تر از ادبیات قرار دارد و آن چیزی که موجب برتری ادبیات نسبت به سینما شد، وجود اندیشه‌های بکر و خالصی است که در ادبیات هست ولی در سینما کمتر می‌توان آنها را سراغ کرد. اما فدریکو فلینی برخلاف پازولینی، ذات سینما و ماهیت آن را مستقل از ادبیات دانسته و معتقد بود که سینما ابداً احتیاج به یک واقعیت و موجودیت از پیش ساخته ادبی ندارد. به همین دلیل فلینی مخالف شدید اقتباس از ادبیات بود و تمام آثار او اورجینال بوده و بر اساس ایده‌های خود او ساخته شدند. به اعتقاد فلینی، کسانی که از ادبیات اقتباس می‌کنند فاقد دنیایی مستقل و بیان شخصی‌اند.

واسکو پراتولینی نیز معتقد است که هرچه اثر ادبی زیباتر و برتر باشد نتیجه اقتباس اثری ضعیف‌تر و متوسط‌تر خواهد شد. به اعتقاد او اقتباس به اثر ادبی لطمه وارد می‌کند. به اعتقاد فرانچسکو رزی نیز یک کارگردان باید مؤلف کار خود باشد و با اقتباس از یک اثر ادبی ویژگی مؤلف بودن را از دست می‌دهد. بیشتر فیلم‌های رزی فیلمنامه‌های اورجینال دارند اما اقتباس او از رمان پریمو لوی «مسیح در ابولی توقف کرد» اقتباسی درخشان و به یاد ماندنی است در حالی که اقتباس او از رمان «وقایع نگاری یک قتل از پیش اعلام شده» نتوانست نظر دوستداران مارکز را جلب کند و به عنوان اثری متوسط ارزیابی شد. با این حال علی‌رغم تمام این نگرش‌های متناقض و متضاد درباره اقتباس سینمایی از ادبیات داستانی، سینما همچنان خود را نیازمند ادبیات و داستان و رمان می‌داند و هنوز فیلم‌های بسیاری بر اساس داستان‌ها و رمان‌های مشهور و پرفروش ساخته می‌شوند. کمتر سینماگر مشهوری است که دست به اقتباس از یک اثر ادبی زده باشد و توانایی خود را در چالش با یک متن نیازموده باشد،

از لارنس الیویه گرفته تا اورستون ولز، از هیچکاک گرفته تا اکیرا کوروساوا، جان فورد، الیا کازان، استانلی کوبریک، کارول رید، جان هوستون، پازولینی و دیوید لینچ.

سینما در آغاز به خاطر آنکه زاده بازار مکاره و سالن‌های پست و عامه‌پسند بود از سوی نخبگان جامعه جدی گرفته نشد و تحقیر شد. اما سینما از اواسط دهه بیست و با تجربیات شگفت‌انگیز و چشمگیر سوررئالیست‌ها، دادائیست‌ها، امپرسیونیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها، نشان داد که چه ظرفیت‌های بیانی عظیمی دارد که می‌تواند تأثیرگذارتر از ادبیات باشد. کیفیتی که در سگ اندلسی بونوئل هست شاید در فیلمنامه یا داستان‌اش نباشد. آن کیفیت شاعرانه رموز و سورئال تنها از طریق تدوین و همجواری تصاویر غریب به دست آمده نه از راه توصیفات و تکنیک‌های ادبی. هیچ منطق روایی کلاسیکی در این فیلم وجود ندارد و از این رو سگ اندلسی یکی از پیشروترین آثار سینمایی است که بر مبنای تداعی معانی عمل می‌کند که به جریان سیال ذهن در ادبیات نزدیک است. اما بدون شک سینما وامدار ادبیات بوده و شیوه روایت و تکنیک‌ها و تمهیدات روایی را از رمان و داستان گرفته است. کریستین متز نظریه‌پرداز سینما می‌گوید که سینما به لحاظ تاریخی و نه ذاتی مبتنی بر روایت است. اساس سینما زمان‌بندی و توالی رخدادهاست. سینما قصه‌گوست و عمده این قصه‌ها نیز داستان‌هایی ساخته‌اند که یا اصیل‌اند یا از ادبیات آمده‌اند. متز وفاداری را امری مربوط به هویت یک داستان می‌داند. هویتی که در تعبیر و مضمون‌سازی‌های آن داستان ریشه دارد.

مهم‌ترین پرسشی که در بحث اقتباس مطرح است مسئله وفاداری فیلمساز به اثر ادبی است. اینکه یک اقتباس سینمایی تا چه حد باید به منبع اصلی‌اش وفادار باشد و چه محدودیت‌هایی در این زمینه وجود دارد. آیا فیلمسازی که حقوق یک اثر ادبی را برای اقتباس خریده ملزم است که عیناً و نعل به نعل

آن را به تصویر بکشد یا این حق را دارد که بر اساس ضرورت‌های سینمایی و دیدگاه‌های خود آن را تغییر دهد؟ در این مورد غالباً دیدگاه‌های متناقض و گاه افراطی ارائه شده و برخی اصالت را به رمان داده‌اند و برای اثر سینمایی که از روی رمان اقتباس کرده اهمیت درجه دو قائل شده‌اند. آلفرد هیچکاک، مثال طنزآمیز معروفی درباره اقتباس ادبی در سینما دارد. او در گفتگو با فرانسوا تروفو درباره اقتباس خود از رمان «ربکا»ی دافنه دوموریه می‌گوید: "دو بز سرگرم خوردن چند حلقه فیلم بودند. یکی از بزها به دیگری می‌گوید: من شخصاً کتابش را بیشتر دوست داشتم." درست است که حرف هیچکاک جنبه شوخی دارد اما او در واقع مسئله وفاداری در امر اقتباس را به قضاوت درباره ذائقه میان نوار فیلم و کاغذ کاهش می‌دهد. هیچکاک همچنین گفته است: "من پس از خواندن کتاب آن را بسته و فراموش می‌کنم و مضمون آن را برای سینما نگه می‌دارم. من نمی‌دانم چگونه می‌توان به یک اثر ادبی یا رمان با ارزش که نویسنده‌ای ۳ یا ۴ سال از عمر خود را صرف نوشتن آن کرد دقیقاً وفادار ماند."

رابرت بولت، فیلمنامه‌نویس (مردی برای تمام فصول) نیز معتقد است که برای اقتباس از یک کتاب باید آن را بعد از خواندن کنار گذاشت و از نو برای سینما نوشت. نیک جیمز (فیلمنامه‌نویس) نیز به خوانندگان خود توصیه کرده است: "خود را ملزم نکنید تا متن اقتباسی‌تان کاملاً منطبق بر همه حوادث کتاب باشد. هیچ ضرورتی برای وفاداری کامل به کتاب وجود ندارد. فکر نکنید اگر همه کتاب را در فیلم‌تان بگنجانید آن وقت فیلمنامه خوبی از آب درمی‌آید."

آلبرتو مورایا نویسنده ایتالیایی که بسیاری از داستان‌هایش به سینما برگردانده شده اعتقاد دارد که وفاداری سینما به ادبیات غیرممکن است چون سینما تمام دستاوردهای شاعرانه و زیبایی‌شناسانه یک اثر ادبی را روی پرده منعکس نمی‌کند. به همین دلیل برای قضاوت درباره یک فیلم اقتباسی باید

آن را به عنوان یک اثر مستقل هنری مورد ارزیابی قرار داد و خاستگاه ادبی آن را چندان مهم جلوه نداد.

در مقابل اقتباس وفادارانه یا مکانیکی از یک رمان، اقتباس خلاقانه وجود دارد که حاصل تأویل و تفسیر فیلمساز از متن ادبی است. یعنی در برخی اقتباس‌ها با اینکه فیلمساز به چارچوب و ویژگی‌های متن اصلی هنگام اقتباس وفادار می‌ماند اما در عین حال تأویل و برداشت ذهنی خود را نیز در فیلم ارائه می‌دهد. به نظر آندره بازن، اقتباس برسون از خاطرات کشیش روستا نوشته ژرژ برناتوس فراتر از انکسار متن اصلی است. به نظر او فیلم برسون رمانی است که از منظر سینما روایت می‌شود. اقتباس‌های ژان ماری اشتراپ از نمایشنامه‌های پیر کورنی با نام وقایع نگاری زندگی آنا مگدانلا باخ یا اقتباس‌های پازولینی از انجیل، مده‌آ، قصه‌های کانتربری، دکامرون و ادیپ شهریار سوفوکل همه اقتباس‌هایی خلاقانه از این نوع‌اند. ریموند چندلر نویسنده آثار جنایی و نوآر که بسیاری از رمان‌های او از جمله «خواب بزرگ» به فیلم تبدیل شده‌اند درباره اقتباس خلاقانه می‌گوید: "در سینما نگران کلمه بودن مرگبار است. فیلم‌ها برای کلمات ساخته نمی‌شوند." هم او بود که وقتی از او پرسیدند هالیوود با کتاب‌ها و رمان‌های چه کرده پاسخ داد: "رمان‌های من؟ هالیوود کاری با رمان‌های من نداشته است. آنها هنوز آنجا توی قفسه‌ها هستند."

از سوی دیگر تأثیرپذیری از سینما و شیوه‌ها و تکنیک‌های جذاب روایت سینمایی را می‌توان در آثار نویسندگانی چون فاکنر، کافکا، جیمز جویس، صادق هدایت و ابراهیم گلستان جستجو کرد. همان قدر که تأثیر قاعده بازی ژان رنوار بر رمان‌نویسان، مکتب رمان نو فرانسوی قابل بررسی است، به همان نسبت تأثیر مکتب اکسپرسیونیسم آلمانی و فیلمی مثل کابینه دکتر کالیگاری بر صادق هدایت و داستان درخشان بوف کور او انکارناپذیر است. منتقدان و تحلیلگران بسیاری به تأثیرپذیری ساموئل بکت و کافکا از فیلم‌های کمدی صامت سینما به ویژه کارهای لورل و هاردی، هارولد لوید و باستر کیتون اشاره

کرده‌اند. نویسندگان مکتب رمان نو، از جمله آلن رب‌گریه، ناتالی ساروت و میشل بوتور، تکنیک‌ها و تمهیدات سینمایی را در داستان‌های خود به کار گرفتند و زاویه دید دوربین را جایگزین زاویه دید متعارف ادبی ساختند. آلن رب‌گریه در این باره می‌گوید: «چیزی که این قصه‌نویسان را مجذوب خود کرده است، عینیت دوربین فیلمبرداری نیست. قصه‌نویسان نو، مجذوب قدرت امکانات زمینه ذهنی، یعنی تخیلی، دوربین شده‌اند.»

همچنین ارتباط تنگاتنگی بین ادبیات و آثار سینمایی فیلمسازانی مثل ژان کوکتو و ژان ماری اشتراپ وجود دارد. همین‌طور روبر برسون نیز با اینکه فیلمنامه‌نویس برجسته‌ای بود و بیشتر فیلم‌هایش آثاری اورجینال محسوب می‌شوند، در عین حال اقتباس‌های منحصر به فردی از رمان «خاطرات کشیش روستا» ی برنانوس و داستان کوتاه «کوپن قلبی» تولستوی در فیلم درخشان «پول» کرده است. برخی معتقدند که توانایی گسترش جهان داستان در یک رمان یا قصه بیش از فیلمنامه است. چرا که نویسنده می‌تواند در صدها صفحه به شرح جزئیات داستان بپردازد و آنها را با دقت توصیف کند. به علاوه قدرت تخیل رمان‌نویس بسیار وسیع و نامحدود است و قلم سرکش او به هر جا بخواهد می‌تواند گذر کند. به قعر زمین یا کهکشان‌های دور و جهان‌های ناشناخته سفر کند بدون اینکه متحمل هزینه‌ای شود در حالی که این کار در سینما تنها به مدد صرف هزینه‌های مالی بسیار، تکنولوژی بالا و نیروی انسانی عظیم پدید می‌آید و تازه نتیجه آن نیز نمی‌تواند به اندازه جهان داستان خیال‌انگیز و شگفت باشد.

جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران

اقتباس از متون کهن فارسی

نخستین فیلم‌های سینمایی در ایران، اقتباس‌هایی از متون کهن و منظومه‌های فارسی مثل شاهنامه و هفت پیکر نظامی بوده است. فیلمسازان اولیه سینمای ایران مثل عبدالحسین سپنتا و دکتر اسماعیل کوشان با آگاهی از علاقه تماشاگران ایرانی به داستان‌ها و افسانه‌های کهن ایرانی، به اقتباس از روی این آثار روی آوردند. هدف آنها ضمن سرگرم ساختن تماشاگران، در عین حال ترویج روحیه ملی‌گرایی و میهن‌پرستی و ستایش از فضایل و ارزش‌های اخلاقی مورد قبول جامعه آن روزگار بود.

عباس بهارلو منتقد و پژوهشگر سینما در گفتگو با نگارنده (در این کتاب آمده)، فقدان آزادی بیان و سانسور شدید فیلم را در دوره پهلوی اول، دلیل اصلی گرایش فیلمسازان این دوره به ادبیات کهن فارسی می‌داند. چرا که به اعتقاد وی ساختن فیلم بر اساس این آثار با موانع کمتری روبه‌رو بود. اما تجربه سپنتا در سینمای ایران و توقیف فیلم فردوسی او نشان می‌دهد که حکومت وقت حتی تحمل ساخته شدن این گونه فیلم‌ها را نیز ندارد. وقتی سپنتا فیلم فردوسی را می‌سازد به خاطر اینکه در این فیلم شاعر به شاه غزنوی تعظیم نمی‌کند، رضاشاه دستور توقیف آن را صادر می‌کند.

متأسفانه به رغم شیفتگی و تمایل فیلمسازانی مثل سپنتا، دکتر کوشان، شاپور یاسمی و سیامک یاسمی به مضامین و درونمایه‌های داستان‌های کهن، در این دوره آثار درخشان و قابل توجهی که در حد و مرتبه داستان‌های

شاهنامه یا منظومه‌های عاشقانه فارسی باشد به وجود نیامد. این فیلم‌ها به دلیل ضعف‌ها و نواقص فاحش تکنیکی و بیانی در زمینه‌های داستان‌گویی، کارگردانی، بازیگری، فیلمبرداری و طراحی صحنه و لباس هرگز نتوانستند عظمت و شکوه حماسی داستان‌های شاهنامه یا غنای منظومه‌های عاشقانه فارسی را بر پرده سینما تصویر کنند.

احمد میر احسان نویسنده و منتقد سینما در گفتگو با نگارنده (در این کتاب آمده)، علت این امر را ناشی از ظهور سینما در ایران به عنوان پدیده‌ای مدرن در دل یک جامعه سنتی می‌داند. به اعتقاد میر احسان، سینما در غرب به عنوان یک پدیده مدرن در یک جامعه مدرن ظاهر می‌شود و جریان اقتباس سینمایی در غرب مبتنی بر تجربه مدرن داستان‌گویی است اما سینما به عنوان بازیچه‌ای برای دربار و سرگرمی پادشاه قاجار وارد ایران می‌شود. سینما در غرب در دوره‌ای به وجود آمد که ادبیات مدرن رشد کرده و تجربه‌های عظیم و متفاوتی در عرصه رمان و روایت صورت گرفته بود در حالی که سینما در ایران همزمان و پابه‌پای ادبیات مدرن رشد کرد یعنی عمر آن بسیار کوتاه و به اندازه عمر ادبیات داستانی و رمان‌نویسی است.

به اعتقاد میر احسان، تمام آن عواملی که اقتباس را در سینمای آمریکا معنادار می‌کرد و توسعه می‌داد در ایران وجود نداشت. یعنی فیلمسازان ایرانی در شرایطی بودند که نمی‌توانستند بازخوانی درستی از منابع ادبی و داستانی بکنند. قدر مسلم این است که در این دوره، دانش و امکانات فنی سینمای ایران هنوز در آن سطحی نیست که منجر به تولید آثار سینمایی درخور توجهی بر اساس داستان‌های حماسی شاهنامه و یا داستان‌های دیگر ادبیات فارسی شود. از این رو نمی‌توان فیلمسازان این دوره را چندان مقصر دانست و به این دلیل محکوم کرد.

به گفته میر احسان: «سپنتا به عنوان یک انسان ایرانی با ولع مدرنیسم، در شرایط و فضاهای خاص خودش دارد اقتباس می‌کند و همان اقتباس نیز با مانع روبه‌رو می‌شود. با موانعی چون نظام قدرت از یک سو و با مانعی که

فرهنگ ماقبل مدرن را نمایندگی می‌کند.»

از سوی دیگر سینماگران ایرانی به ادبیات کهن به عنوان دست‌مایه‌هایی آماده برای فیلم‌ها نگاه می‌کردند چرا که هنوز تخصصی به عنوان فیلمنامه در سینمای ایران به وجود نیامده بود. داریوش نوروزی نویسنده و سردبیر فصلنامه سینمایی فارابی توجه فیلمسازان اولیه سینمای ایران را به ادبیات کهن از سر ناعلاجی می‌داند:

«از اینکه راهی برای نوشتن فیلمنامه خوب نداشتند و ناگزیر به این سمت رفتند. ما نمی‌توانیم این‌ها را مبنای خوب و حساب شده‌ای برای تحلیل قرار دهیم.»

اقتباس از داستان‌های عامیانه و پاورقی‌ها

اما این تنها داستان‌های شاهنامه و منظومه‌های عاشقانه فارسی نبود که برای سینماگران ایرانی دهه سی جذاب بود بلکه داستان‌های عامیانه و پاورقی‌های عامه‌پسند مطبوعات نیز خوراک خوبی برای سینمای فارسی به شمار می‌رفت. حسینقلی مستعان، محمد حجازی، ایرج مستعان، ارونقی کرمانی و کوروس بابایی، پاورقی‌نویسانی بودند که مردم آثارشان را با عشق و علاقه می‌خواندند و دنبال می‌کردند. از این رو اقتباس از نوشته‌های آنها می‌توانست فروش فیلم‌های فارسی را تضمین کند و تماشاگران بیشتری را به درون سالن‌های سینما بکشانند.

احمد میر احسان، تغییر فضای اقتباس در سینمای ایران را متأثر از تغییر فضای اجتماعی ایران در دهه سی می‌داند و می‌گوید:

«وقتی به دهه سی می‌رسیم، بنا به تغییراتی که در فضای جامعه ایران اتفاق می‌افتد و جامعه به سمت غربی شدن پیش می‌رود، نوع اقتباس نیز تغییر می‌کند. در اقتباس‌های این دوران، الگوی زنی که با فروش جسم خود زندگی

می‌کند، یک الگوی شیطانی است در حالی که در آغاز دهه پنجاه در فیلمی مثل خاطر خواه (ساخته امیر شروان)، این الگو می‌تواند بیان الگوی یک زن فداکار باشد که از یک نقش شیطانی و ابلیسی به یک نقش مثبت و فرشته‌گون بدل می‌شود.»

به این ترتیب مضامین و ارزش‌های اخلاقی رایج در پاورقی‌ها و داستان‌های عامه‌پسند فارسی، متناسب با زمان، عیناً به فیلم‌های فارسی منتقل می‌شوند. در فاصله بین سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲ اقتباس‌هایی بر اساس پاورقی‌های مطبوعات صورت می‌گیرد که مهم‌ترین آنها پریچهر ساخته فضل الله بایگان بر اساس داستان محمد حجازی، حاکم یک روزه بر اساس نمایشنامه جنون حکومت نوشته پرویز خطیبی و گناهکار ساخته مهدی گرامی بر اساس داستانی از حسینقلی مستعان است.

اما ویژگی غالب این اقتباس‌ها نیز، سطحی گرایی، ساده‌اندیشی و سرهم‌بندی در ساخت و اجرا بود.

در فاصله دهه‌های چهل تا پنجاه نیز اقتباس‌هایی بر اساس داستان‌های کهن و ادبیات عامیانه و شفاهی فارسی در سینمای ایران انجام می‌گیرد. فیلم‌های نسیم عیار ساخته اسماعیل کوشان، یوسف و زلیخا ساخته مهدی رئیس فیروز، شیرین و فرهاد ساخته اسماعیل کوشان و لیلی و مجنون ساخته سیامک یاسمی از جمله این فیلم‌ها به شمار می‌روند.

اما این علی حاتمی است که مهم‌ترین اقتباس‌ها را در سینمای ایران بر اساس ادبیات عامیانه فارسی انجام می‌دهد. اقتباس‌هایی که تفاوت‌های شاخصی با فیلم‌های اقتباسی مشابه دیگر این دوره و دوران قبل‌تر دارد. حاتمی که خود نمایشنامه‌نویس بود با زبانی موزون و نگرشی عمیق‌تر به این نوع ادبیات، آنها را دست‌مایه‌های کار خود در سینما قرار داد. حسن کچل با بازی پرویز صیاد و بابا شمل با بازی محمد علی فردین نمونه‌های درخشانی از اقتباس‌های علی حاتمی در این زمینه‌اند.

شب قوزی: اقتباس مدرن غفاری از هزار و یک شب

با اینکه سینمای ایران با اقتباس از آثار ادبی آغاز شد اما فیلم‌های شاخصی که در این سینما بر مبنای رمان‌ها و داستان‌های فارسی ساخته شده‌اند، بسیار معدود است.

بعد از تجربه‌های نه چندان موفق در زمینه اقتباس از آثار کهن و عامیانه فارسی، در اوایل دهه چهل با اثری مواجه می‌شویم با نام شب قوزی که فرخ غفاری فیلمساز تحصیل کرده ایرانی در غرب آن را بر اساس داستانی از هزار و یک شب ساخته است. شب قوزی که غفاری فیلمنامه آن را به کمک جلال مقدم بر اساس حکایت خیاط، احذب، یهودی، مباشر و نصرانی از شب بیست و چهارم هزار و یک شب نوشته است، آغاز رویکردی جدی در سینمای ایران نسبت به ادبیات داستانی و اقتباس ادبی است.

غفاری فضای هزار و یک شبی داستان را به فضای تهران دهه چهل تغییر داد و با رویکرد کاملاً مدرن و معاصر خود سعی کرد واقعیت‌های تلخ اجتماعی جامعه ایران دهه چهل و فضای استبدادی و خفقان‌آور پس از کودتای ۲۸ مرداد را به نمایش بگذارد.

تجربیات خلاقانه غفاری در اقتباس سینمایی، الهام‌بخش فیلمسازان بعدی در اقتباس از ادبیات داستانی کهن و معاصر شد. به اعتقاد احمد میر احسان: «آدمی مثل غفاری وارد یک نوع برداشت عمیق‌تر و ژرف‌تر و ساختار بهتری از اقتباس می‌شود که در آن تفکر و اندیشه است و سیمای تازه‌ای از اقتباس را به ما معرفی می‌کند. اینکه چگونه می‌توانیم بازخوانی مدرن بکنیم و این واقعاً در سینمای ایران بی‌سابقه است.»

فریدون رهنما و داستان سیاوش

یکی دیگر از فیلمسازانی که در سال‌های اوایل دهه چهل دست به اقتباس مدرن از ادبیات کهن فارسی (شاهنامه) زد، فریدون رهنماست. رهنما که تحصیل کرده سینما بود پس از بازگشت از فرانسه و متأثر از سینمای مدرن اروپا، فیلم سیاوش در تخت جمشید را بر اساس داستان سیاوش شاهنامه فردوسی ساخت.

رهنما به دنبال ساختن اثری حماسی و تاریخی از داستان شاهنامه نبود بلکه رویکرد او به شاهنامه و داستان سیاوش رویکردی کاملاً مدرن و متأثر از تجربیات سینماگران ازو پایی دهه شصت بود، یعنی بازآفرینی اسطوره سیاوش در دنیای امروز و در دل خرابه‌های تخت جمشید.

سیاوش در تخت جمشید، تلفیقی از واقعیت و خیال بود که با بیانی تئاتریکال سعی در بازخوانی اسطوره سیاوش در جهان امروز داشت. سیاوش رهنما بازتابی از شخصیت خود رهنما بود که در فضای ناهموار و ساده‌پسند سینمای ایران، در صدد تجربه فرم‌های بیانی جدید و غیر متعارف سینما بود اما آن‌طور که می‌بایست و حق او بود درک نشد و مهجور باقی ماند.

ابراهیم گلستان و پیوند سینما و ادبیات

در همین دوران که فرخ غفاری و فریدون رهنما درگیر اقتباس‌های مدرن خود از ادبیات کهن فارسی‌اند، ابراهیم گلستان نویسنده و فیلمساز برجسته ایرانی و پیشگام سینمای مستند در ایران، سرگرم به تصویر کشیدن داستان‌هایی است که خود برای سینما نوشته است. «خشت و آینه»، تجربه‌ای متفاوت و جسورانه در فضای سینمای دهه چهل ایران بود که مفهوم تازه‌ای از روایت سینمایی و قصه‌گویی در سینما را ارائه می‌کرد.

ابراهیم گلستان با نگاهی مدرن، تجربیات ادبی و داستان نویسی‌اش را با تجربه‌های سینمایی‌اش در فیلم مستند پیوند زد و سینمایی را معرفی کرد که هیچ شباهتی با سینمای فارسی آن روزگار نداشت و با مضامین و فرم‌های آن کاملاً بیگانه بود. گلستان بعد از خشت و آینه به دلیل دوستی دیرینه‌اش با صادق چوبک نویسنده ناتورالیست و از پیشگامان داستان کوتاه نویسی در ایران، به فکر اقتباس از داستان کوتاه روزی که دریا طوفانی شد افتاد اما به دلایل مشکلات حرفه‌ای که در جریان تولید آن پیش آمد، به رغم فیلمبرداری برخی سکانس‌های دشوار، این فیلم متوقف شد و به نتیجه نرسید. بازی فروغ فرخزاد در نقش اصلی فیلم، از ویژگی‌های قابل ذکر این پروژه ناتمام و بی‌ثمر بود.

شوهر آهوخانم: تصویر رمان ایرانی بر پرده سینما

در اواسط دهه چهل، داوود ملاپور با اقتباس از رمان حجیم علی محمد افغانی با نام شوهر آهوخانم، نخستین اقتباس سینمایی جدی از یک اثر داستانی معاصر را در سینمای ایران ارائه کرد. شوهر آهوخانم، اثر علی محمد افغانی، رمانی واقع‌گرایانه درباره تضاد سنت و مدرنیته و وضعیت زنان ایران در سال‌های دهه بیست و حکومت رضاشاه است. سبک توصیفی و عینی رمان، داوود ملاپور را برانگیخت تا آن را به فیلم برگرداند. اگرچه ابتدا این آربی اوانسیان، فیلمساز تجربی و نوگرای ایران بود که به فکر اقتباس از این رمان افتاد اما رویکرد سینمایی خاص اوانسیان برای فضای سینمای ایران در آن دوران کاملاً تازگی داشت و این سینما هنوز ظرفیت پذیرش ایده‌های نو و جسورانه او را نداشت. به همین دلیل اوانسیان از این پروژه کناره‌گیری کرد و داوود ملاپور کارگردانی آن را به عهده گرفت. عباس بهارلو درباره این اقتباس می‌گوید:

«شاید این فیلم جزو اولین کارهاست بعد از خشت و آینه و شب قوزی که کار اقتباسی آبرومندانه‌ای است و متفاوت با جریان فیلم فارسی است.»

به اعتقاد بهارلو، ملاپور حال و هوای داستان علی محمد افغانی را خوب از کار درآورده است. با این حال شوهر آهوخانم، اقتباسی ساده و خام‌دستانه و متکی بر ساختار و فضای قصه افغانی بود و ملاپور خلاقیت چندانی در تبدیل آن به سینما از خود نشان نداد اما به هر حال تلاش ملاپور منجر به خلق اثری متفاوت در فضای سینمای آن روز ایران شد و راه را تا حدی برای اقتباس‌های جدی‌تر و عمیق‌تر از داستان‌های مدرن فارسی در اواخر دهه چهل و اوایل دهه پنجاه هموار کرد.

ابتدا قرار بود آربی اوانسیان، کارگردان نوپرداز تئاتر و سینمای ایران آن را کارگردانی کند اما رویکرد سینمایی مدرنیستی اوانسیان، با فضای عقب مانده و محافظه‌کار سینمای ایران در اوایل دهه چهل همخوانی نداشت و او در میانه کار از آن کناره‌گیری کرد و ملاپور، خود کارگردانی آن را به عهده گرفت. اقتباس ملاپور از این رمان، اقتباسی ساده و وفادار به رمان افغانی بود و او خلاقیت چندانی در تبدیل آن به سینما از خود نشان نداد. او فضا و شخصیت‌های اصلی رمان را خوب ساخت اما در پرورش شخصیت‌های فرعی، نمایش بستر اجتماعی رویدادهای قصه و تحول شخصیت‌ها خوب عمل نکرده است. با این حال، شوهر آهوخانم، به عنوان اثری متفاوت در فضای سینمای عامه‌پسند فارسی مطرح شد و راه را برای اقتباس‌های جدی‌تر و خلاقانه‌تر از ادبیات مدرن فارسی در دهه چهل هموار کرد.

سینماگران موج نو و گرایش به اقتباس ادبی

موج نوی سینمای ایران که در دهه چهل ظهور کرد پیوند تنگاتنگی با ادبیات مدرن ایران داشت. دهه چهل، اصولاً دهه‌ای بود که سینماگران متفاوت و

مدرنیست ایرانی همپای نویسندگان، شاعران و نقاشان ایرانی، جریان مدرنیسم را در فضای فرهنگی و هنری ایران تجربه کردند.

تجربیات سینمایی مدرن، متفاوت و منحصر به فرد فریدون رهنما، فرخ غفاری و ابراهیم گلستان در آغاز دهه چهل که در پیوند با ادبیات شکل گرفت، زمینه ساز توجه فیلمسازان نسل جوان تر به ظرفیت ها و قابلیت های سینمایی رمان ها و داستان های معاصر نویسندگان ایرانی شد و باعث شد که در اواخر این دهه، اقتباس هایی از داستان های مدرن ایرانی، به وسیله فیلمسازی چون داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، داوود ملاپور و ناصر تقوایی صورت گیرد.

داریوش مهرجویی از این نظر که در اقتباس از یک داستان، آن اثر را مال خودش می کند، نمونه منحصر به فردی در سینمای ایران است و این مهم ترین ویژگی مهرجویی است. اثر ادبی هر چقدر هم قوی باشد مهرجویی این قدرت را دارد که فیلمی قوی تر از آن اثر ادبی ارائه دهد و دغدغه ها و ایده های فلسفی و روشنفکرانه خودش را در آن بگنجاند و جهان خودش را بسازد. مثلاً او دو داستان «یک روز خوش برای موزماهی» و «فرنی و زویی» سلینجر را در فیلم «پری» تبدیل به یک جهان ایرانی می کند و عرفان سلینجر را به عرفان شرقی تبدیل می کند. مهرجویی در فیلم هایش، نگاه ویژه اش به زن، به جامعه، نقد سنت و نقد مدرنیته را به آثار ادبی اضافه می کند و ضمن وفاداری به اثر اقتباسی، اثر کاملاً جدیدی می آفریند. ناصر تقوایی هم تقریباً همین کار را می کند. تقوایی، «داشتن و نداشتن» ارنست همینگوی را به طرز ماهرانه ای در «ناخدا خورشید» به فیلمی بومی و درخشان در مورد جنوب ایران، جاشوها و تبعیدی ها تبدیل می کند که تو در آن ردپای همینگوی و تقوایی را با هم می بینی. به علاوه ما بهترین اقتباس ها از آثار غلامحسین ساعدی را در «آرامش در حضور دیگران» تقوایی و «گاو» مهرجویی می بینیم.

احمد میر احسان در گفتگو با نگارنده، فضای ادبی، هنری و فرهنگی دهه

چهل را این گونه ترسیم می کند:

« دهه چهل واقعا دهه زرینی است برای همه تلاش هایی که روشنفکران ایرانی برای مدرنیسم می کنند در تقابل با آنچه که موانع توسعه مدرنیسم است. این دهه شگفت انگیز با قیام ۱۵ خرداد شروع می شود و با مشی چریکی پایان می گیرد. اصلاحات ارضی شاه در آغاز این دهه صورت می گیرد. شعر نو در اوج خود است. بهترین داستان های مدرن ایران از نظر کمیت در این دوره مطرح است. آدم هایی مثل گلستان و آل احمد در این دهه اوج می گیرند. همین طور نقاشی مدرن و تئاتر که ساعدی، اکبر رادی و بیضایی می آیند. این دهه همین طور دهه تولد سینمای روشنفکرانه است به وسیله همین سینماگرانی که شما نام می برید یعنی غفاری، گلستان و رهنما.»

در واقع در این دهه است که با ظهور فیلمسازان خلاق و مستعدی که برخلاف سازندگان فیلم های فارسی، درک و توقع دیگری از سینما دارند، ادبیات معاصر ایران مورد توجه قرار گرفته و دستمایه کار آنها قرار می گیرد. محمد بهارلو داستان نویس معاصر، در گفتگو با نگارنده (در این کتاب آمده)، پشتوانه ادبی فیلمسازان این دوره را دلیل توجه خاص آنها به ادبیات داستانی می داند: «در دهه چهل، آن کسانی می آیند سراغ متن های ادبی که خود کمابیش سابقه و گرایش ادبی دارند. یعنی هم بیضایی، هم تقوایی و هم حاتمی و دیگران که چند فیلم غیر متعارف سینمای ایران را ساختند، همه شان سابقه ادبی دارند. بعضی ها خودشان کار ادبی کردند یا خواننده ادبیات بودند.» اما جواد مجابی داستان نویس و منتقد هنری، در گفتگو با نگارنده، سینمای این دوره را دنباله روی ادبیات دانسته و به نقش اقتصاد در آثار هنری این دوره اشاره می کند: «بین سال های ۴۵ تا ۵۰ شکوفایی اقتصادی گنده ای به وجود می آید. پول که می آید میان طبقه متوسط، آنها تقاضا کننده فرهنگ می شوند و در عین حال حکومت نیز ایدئولوژیک نیست که خط مشی های مشخصی برای افراد ترسیم کند. شکوفایی اقتصادی به شکوفایی فرهنگی کمک می کند و آزادی نسبی ای برای انتخاب ها وجود دارد. ضمن اینکه ارتباط بین نویسندگان

و فیلمسازان ارتباط تنگاتنگی است. چون جامعه در حال نوآوری است و اینها به کمک هم می‌خواهند تغییر و تحولی به وجود بیاورند.»

به نظر داریوش مهرجویی، جوان بودن نسل سینماگران و نویسندگان ایرانی در این دوره عامل تعامل بین آنهاست:

«همه کسانی که آن موقع کار می‌کردند بین ۲۰ تا ۳۰ سال داشتند. مثلاً در شعر؛ شاملو یا امید یا فروغ یا سپهری، در داستان؛ ساعدی، صادقی یا گلشیری همه جوان بودند. نسل جوانی از شاعران، نویسندگان و فیلمسازان این جریان ادبی و فیلمسازی را پیش می‌برند. بنابراین بده بستان‌های ادبی فکری در این دوره زیاد اتفاق می‌افتد. مثلاً تقوایی آرامش در حضور دیگران را برداشت فیلم کرد یا خیلی‌های دیگر. یک فضای روشنفکری خوب و جالبی بود.»

گاو: اقتباس خلاقانه مهرجویی از داستان ساعدی

در اواخر دهه چهل، داریوش مهرجویی فیلمساز جوان و خلاق ایرانی که درام ماجراجویی - جاسوسی «الماس ۳۳» را در کارنامه خود داشت با اقتباس از داستان عزاداران بیل نوشته غلامحسین ساعدی، تحول تازه‌ای در جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران به وجود آورد. موفقیت فیلم گاو، به سینماگران ایرانی نشان داد که می‌توانند به داستان‌ها و رمان‌های معاصر فارسی نیز به عنوان دست‌مایه‌ای برای سینما نگاه کنند. بعد از فیلم «گاو» بود که جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران، به مفهوم واقعی و خلاقانه آن در دهه چهل شکل گرفت. همکاری خلاقانه ساعدی با مهرجویی در نوشتن سناریوی فیلم گاو، آن را به یک نمونه خوب و موفق از اقتباس ادبی در سینمای ایران تبدیل کرد. عزاداران بیل، مجموعه‌ای از هشت داستان به هم پیوسته بود که در روستایی پرت، مهجور و بلارزه به نام بیل اتفاق می‌افتد. اما مهرجویی به کمک ساعدی، داستان چهارم این مجموعه را برای فیلم انتخاب کرده و برخی

شخصیت‌های داستان‌های دیگر را نیز وارد آن کرده‌اند. گاو، داستان مردی از روستای بیل به نام مش حسن است که رابطه عاطفی شدیدی با گاوش دارد و بعد از مرگ ناگهانی این گاو دچار جنون شده و خود را گاو می‌پندارد. با اینکه مرگ گاو از نظر اقتصادی، تأثیر مهمی در زندگی مش حسن دارد اما این تأثیر عاطفی و روانی این فقدان است که مش حسن را به جنون می‌کشاند. مهرجویی در گفتگو با نگارنده، درباره علت انتخاب داستان عزاداران بیل و همکاری‌اش با ساعدی چنین می‌گوید: «از ساعدی به خاطر این نگاه اگزیستانسیال و رمز و راز خاصی که در کارهایش هست و آن جنبه شاعرانه‌ای که داستان‌هایش دارد خوشم می‌آمد. به خصوص از عزاداران بیل که کار خیلی خوبی بود. اتفاقاً این پیشنهاد خود ساعدی بود که گفت این پیس‌اش توی تلویزیون درآورده بر اساس عزاداران بیل و بیا و ببین این به درد تو می‌خوره یا نه. بعد من نگاه کردم و حس کردم که از نظر محتوی غنی هست ولی از نظر زمان کوتاه است و یک فیلم سی‌چهل دقیقه‌ای می‌شد. این بود که نقش اسلام آمد یا آن دیوانه آمد. کسانی که در داستان‌های کوتاه این کتاب هر کدامشان را یک جوری پرداخت کرده بود. کاری که من کردم این بود که اینها را از این جاها برداشتم و همه را توی یک ترکیب جدید پیاده کردم که اولش با اون دیوانه شروع می‌شه بعد کدخدا معرفی می‌شه، پسرش مش صفر معرفی می‌شه. سینما بود. فیلم بود. بعد یواش یواش می‌آییم توی داستان و عشق این بابا به گاو و متحول شدن‌اش و دوران جنون‌اش و آخرش که می‌بردنش به بیمارستان و او می‌میرد که اصلاً هیچ کدام از اینها در آن نمایشنامه یا داستان کوتاه نبود. اینها چیزهایی بود که خود آن ساختار سینما، آن رمز و رازی که در این استراکچر سینمایی وجود دارد، اینها کمک می‌کند به آدم.»

به اعتقاد مصطفی مستور داستان‌نویس و نویسنده کتاب استخوان خوک و دست‌های جذامی (در گفتگو با نگارنده)، "مهرجویی نمونه و الگوی خوبی از یک فیلمساز ایرانی است که با فرهنگ ایرانی خیلی خوب آشناست و تسلط بر سینما دارد و همین ویژگی‌ها سبب می‌شود که خیلی خوب اقتباس

کند." مهرجویی، فضای وهمناک قصه ساعدی را به بهترین شکلی به تصویر کشیده و بازی عزت‌الله انتظامی، علی نصیریان و خسرو شجاع‌زاده در نقش شخصیت‌های داستان ساعدی، تحسین برانگیز است. همکاری مهرجویی با ساعدی، چند سال بعد نیز در فیلم «دایره مینا» تکرار شد که بر اساس داستان کوتاه «آشغال‌دونی» از مجموعه داستان‌های «واهمه‌های بی‌نام و نشان» ساعدی ساخته شد و نقد تند و گزنده‌ای بر نظام پزشکی فاسد ایران در زمان شاه بود و به همین خاطر توقیف شد اما بعد از چند سال به نمایش درآمد.

ناصر تقوایی و آرامش در حضور دیگران

این تنها مهرجویی نبود که داستان‌های ساعدی را مناسب سینما تشخیص داد و به ظرفیت‌های تصویری و دراماتیک آنها پی برد، بلکه در سال ۱۳۴۸ ناصر تقوایی نیز قصه‌ای از کتاب «واهمه‌های بی‌نام و نشان» ساعدی را مبنای ساختن فیلمی قرار داد با نام آرامش در حضور دیگران. «آرامش در حضور دیگران»، اولین فیلم بلند ناصر تقوایی است که بر اساس داستانی به همین نام از غلامحسین ساعدی ساخته شد. فیلم، روایت زندگی یک سرهنگ بازنشسته ارتش (با بازی درخشان اکبر مشکین) است که از نظر روحی و جسمی فروریخته و شاهد فروپاشی اخلاقی و سقوط افراد خانواده‌اش است.

تقوایی فیلمسازی بود که همانند بیشتر فیلمسازان هم‌نسل‌اش ارتباط تنگاتنگ و نزدیکی با ادبیات معاصر ایران داشت چرا که خود داستان‌نویس بود و با پس‌زمینه‌ای ادبی پا به دنیای سینما گذاشته بود. «آرامش در حضور دیگران»، فیلمی بود که با رویکردی انتقادی به زندگی اقشار طبقه متوسط و بالای جامعه ایران در دهه چهل ساخته شد و تنهایی و سقوط اخلاقی آنها را به نمایش می‌گذاشت. فیلم، به خاطر نگاه تند انتقادی تقوایی به جامعه‌ای