دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هفدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱ شماره پنجاه و سوم
صفحات ۲۰۳- ۱۸۷

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 17, NO. 53, AUTUMN & WINTER 2022

غلامحسین ساعدی و جایگاه او در سینمای ایران

مهناز محمدی[۱]
محمد کلهر[۲]
فرشته سادات اتفاق‌فر[۳]

چکیده

غلامحسین ساعدی(۱۳۶۴-۱۳۱۴ش) پیرو نویسندگانی چون صادق هدایت، بزرگ علوی و جلال آل احمد به دنبال کمال یابی اجتماعی بود و با تمام وجود، مصائب و سختی های جامعه را حس نموده و در بازپرداخت آن ها در داستان ها با چیرگی بسیار عمل می کرد. او در شمار نسل نویسندگان صد سالهٔ اخیر و درصدر قصه نویسان دههٔ چهل بود. داستان های آن دهه، بازتاب شکست های روحی روشنفکران، پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ش. است و این مضمون در بسیاری از نوشته های او دیده می شود. از مهم ترین ویژگی های آن دوره، سانسورِ حاکم بر فضای نوشتن داستان و شعر بود که باعث شد گروهی از نویسندگان به نمایشنامه نویسی روی آوردند و از وجه نمادین آن، برای بیان مقاصد و مطالب خود بهره گیرند. ساعدی نیز از جملهٔ این نویسندگان بود که در ادبیات نمایشی ایران در شمار نویسندگان موفق قرار دارد. موضوع و درون مایهٔ نمایش نامه های او مطابق شرایط سیاسی حاکم بر دههٔ چهل، افشاگرانه و مسائلی هم چون استبداد و ظلم، آزادی فرمایشی، قانون اصلاحات ارضی و تقابل فقرمردم با جریان مدرنیزاسیون را به صراحت یا به تمسخر و طنز بیان کرده است. سه فیلم مطرح سینمای روشنفکری سال های قبل از انقلاب اسلامی؛ گاو، دایرهٔ مینا و آرامش در حضور دیگران، از داستان های ساعدی برگرفته شده اند، این پژوهش برآن است، ضمن واکاوی آثارساعدی، تأثیر آثار او را بر سینمای ایران آن دوره، مورد مداقه قرار دهد تا نقش و جایگاه وی در سینمای روشنفکری سال های قبل از انقلاب، آشکار گردد.

کلید واژه‌ها: غلامحسین ساعدی، اصلاحات ارضی، داستان، فیلمنامه

۱- دانشجوی دکتری گروه تاریخ، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
mohammadimahnaz17@gmail.com
۲- استادیار گروه تاریخ، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران(نویسنده مسئول).
Kalhor.mohammad72@gmail.com
۳- استادیار گروه تاریخ، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
fereshtehetefagh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۸/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۹/۲۸

مقدمه

غلامحسین ساعدی(زادهٔ ۲۴ دی۱۳۱۴، تبریز- درگذشتهٔ ۲ آذر۱۳۶۴، پاریس) با نام مستعار گوهر مراد، یکی از بزرگترین و مشهورترین نویسندگان معاصر ایرانی محسوب می شود که در عرصهٔ داستان و رمان و نمایشنامه و فیلمنامه نویسی به خلق آثار فاخری پرداخته است. ساعدی پزشک (روان شناس) بود و در بیشتر اثرهایش به ویژه نمایشنامه ها، اندیشهٔ پوچ گرایانه و بی هویتیِ شخصیت های نمایشی را به تصویر می کشید تا مشکلات و آسیب های اجتماعی و فردی مردم دوران خود را در آثار خود مطرح کند. از درون مایه های آثار اجتماعی و سیاسی او، می توان به مبارزه در برابر استعمار و استبداد ستیزی، آزادی خواهی و انتقاد از قانون اصلاحات ارضی، فقر ستیزی، انتقاد از مدرنیته با زبانی طنزآمیز، ستیز با انباشت سنتی سرمایه در ایران، مبارزه با جهل و نادانی و خرافه پرستی، فقر فرهنگی، آسیب های فردی، روحی – روانی و مشکلات اجتماعی، فساد و بی بندوباری جنسی اشاره کرد.

« گرایش های اجتماعی سیاسی ضد حکومت، چون به صورت علنی نمی توانست بیان شود، آمیخته با ادبیات و هنر رخ می نمود»(غلامعلی،۱۳۹۳: ۸۳). «او نخستین داستان هایش را از سال ۱۳۳۴ش. در مجله های سخن، صدف و آرش به چاپ رساند»(میر عابدینی، ۱۳۸۰ :۳۲۶). در واقع نمایشنامه های ساعدی خبر از روزمرّگی های مردم دنیای مدرن داشتند، روزمرّگی هایی که پوچی و بی هویتی و دلزدگی و افسردگی را برای آن ها به ارمغان آورد.

« ساعدی چندین بار به دلایل سیاسی راهی زندان شد، ولی هرگز عضو تشکیلات سیاسی نشد»(طالبی نژاد،۱۳۹۳ :۱۷۱). زمینهٔ تحصیلات او در دورهٔ دانشگاه، پزشکی بود. سلیقهٔ پزشکی، شیوهٔ روزنامه نگاری و نگرش جامعه شناسی سیاسی او، کاملاً در آرایش نویسندگی او تأثیر گذاشته و محسوس بود. زبان ساده، تصویرسازی بدیع، واقع گرایی تلخ و عریان و نگاه روشن گرانهٔ او به جامعهٔ خود، از ویژگی های عام آثار اوست. از دیگر خصوصیت آثار ساعدی در هم آمیختن عینیت و ذهنیت است.

«نوشتن تک نگاری ها، باعث شده تا آفرینش داستان هایی که در آن فضا آرام آرام از رئال به سوی جادو سیر می کند، برای قلمی که در دست ساعدی بود، راحت پیاده شوند»(اسدی،۱۳۸۱: ۴۵).

نقش ساعدی در نمایشنامه نویسی

نمـایش نامـه هـای چـوب بـه دسـت هـای ورزیـل(۱۳۴۴)، *آی بـی کـلاه آی بـاکلاه*(۱۳۴۶)، *خانـه روشنـی*(۱۳۴۶)، *دیکته و زاویه*(۱۳۴۷)، *پروازبنـدان*(۱۳۴۸)، *وای بـر مغلـوب*(۱۳۴۹)، *جانشـین*(۱۳۴۹)، *چشم در برابر چشم*(۱۳۵۰)، *مار در معبد*(۱۳۵۲) *ضحاک*(۱۳۵۵) و ترجمهٔ فیلم نامهٔ *آمریکا آمریکا* از الیاکازان(۱۳۴۳) فیلم نامهٔ *گاو*(۱۳۴۷)، *فصل گستاخی*(۱۳۴۸)، *عافیتگـاه*(۱۳۵۷) و مجموعـهٔ داسـتان هـای؛ *خانـه هـای شـهرری*(۱۳۳۴)، *عـزادران بیـل*(۱۳۴۳)، *دنـدیل*(۱۳۴۵)، *واهمـه هـای بـی نـام و نشان*(۱۳۴۶) و *ترس و لرز*(۱۳۴۷) و... از مجموعهٔ آثـار سـاعدی اسـت. بخشـی از تخصـص و گذشـتهٔ کاری ساعدی، کار در بیمارستان روزبه بوده است و به نظر می رسد که آفـرینش شخصـیت هـایی کـه دچار توهم و هذیان بوده اند در داستان های اولیه سـاعدی کـه البتـه خاسـتگاه کـاملاً روانشـناختی هـم داشتند در شکل گیری سبک وهم گونهٔ داستان های او در دوره هـای بعـد بـی تـأثیر نبـوده اسـت(پـور نامداریان،۱۳۸۸ :۵۰). درست است که بیشتر محققان بیان مسائل سیاسی و اجتماعی را فـرع بـر حـالات روانی و ناشناخته او می دانند(دستغیب،۱۳۵۴ : ۴۸). اما همهٔ منتقدان پیوند مسـائل اجتمـاعی و فـردی و به ویژه تأثیر اجتماع بیمار بر بیماری فرد، گزاره هایی که ارتباط اختلالات روانی را بـا سـطح اجتمـاعی نشان می دهد در آثار او متذکر هستند(قنادان ،۱۳۹۸ :۴۷). درون مایه های بیشـتر آثـار سـاعدی، ریشـه داشتن فساد اخلاقی و بیماری های روانی در اجتماع بود. فضـای داسـتان هـا و نمایشـنامه هـا آکنـده از درهم آمیختگی کابوس و واقعیت بود که فضایی وهمناک به آثارش می داد. یـأس فلسـفی شخصـیت ها یا بدبینی اجتماعی و تضادهای اجتماعی در آمیختـه بـوده و روان شناسـی تـوده هـا در کشـش هـای داستانی به شکل واقع گرایانه نشان داده شده است.

ادبیات ایران در دهه های ۴۰ و ۵۰ زادهٔ شرایط اجتماعی و باورهای روشنفکری خاصی بـود کـه از اصلاحات ارضی و تبعات آن ناشی می شد و حاصل تک نگاری های نویسندگانی بود که بـه روسـتاها می رفتند و گزارش خود را از تغییرات به وجود آمده از انقلاب سفید مـی دادنـد. ادبیـاتی کـه نـه تنهـا درون جامعهٔ روستایی را تصویر می کرد، بلکه کم کم از سمت روستاها به حاشیهٔ شهرها می رفت و از تبعات مهاجرت روستاییان می گفت. چرا که ادبیات در عین هدف بودن مـی توانـد بـه عنـوان ابـزاری توانمند برای بررسی سیاست، جامعه و فرهنگ کشور مفید باشد(طـاهرپور،۱۳۹۴: ۱۲۵). در میـان آثـار هنری آن دوره که بیشـتر در محـیط روسـتایی مـی‌گذشـت در نمـایش نامـه هـا بازسـازی روابـط میـان

روستاییان و شهرنشینان و چالش های آن ها از یک سو و از دیگر سو مسائلی که در پی خرده مالکی به وجود آمده و باعث شده بود که کشاورزان زمین های خود را رها کنند و به سمت زندگی شهری بروند، به روشنی به چشم می خورد. البته این گونهٔ هنری به دلیل شیوهٔ شکل گیری اش رویهٔ شعاری داشت و در جاهایی با تأثیر از ادبیات انقلابی چین و روسیه کمونیستی رگه های چپ به خود می گرفت و در نهایت تصویری از ظلم نظام سرمایه داری و بهره کشی از طبقه زحمتکش را عینی تر نشان می داد.

رئالیسم اجتماعی و توجه به زندگی اجتماعی مردم در شهرها و روستاها، مشخصهٔ دیگر آثار وی بود. ترسیم و تجسم زندگی اجتماعی مردم، نتیجهٔ دریافت ساعدی از گروه های مختلف جامعه بود که زندگی با آن ها را تجربه کرده بود. تجربه های واقعی که ساعدی به جهان داستان آورده عبارتند از: مشاهدات کودکی در روستاهای تبریز، مشاهدات بزرگ سالی در جنوب کشور و تجربه شغلی در بیمارستان روانی روزبه و مضامین اجتماعی با کلیشه ها و ساده انگاری های رایج.(جمشیدی ،۱۳۸۱ : ۴۰۳).

روستائیان داستان های ساعدی، به علت کار و فعالیت زیاد در روستا، روحیهٔ جمع گرایی، شکل سنتی زندگی و عدم تغییر و تحولات سریع و ناگهانی فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی از آسیب های روانی و معضلاتی هم چون ملال و افسردگی و پیامدهای شوم آن یعنی خودکشی و ... به دورند حال آنکه یک نواختی زندگی شهرنشینی و کارمندان، یأس و دل مردگی روشنفکران و تحصیل کردگان از ایجاد تحول در وضعیت و شرایط کنونی، فضای نامناسب ادارات و محیط کاری، نا امیدی کارمندان از ارتقای شغلی و معیشتی، فرد گرایی و بالاخره درون گرایی و غرق شدن در خویشتن که همه پیامدهای زندگی پرزرق و برق شهری بود و مسائلی که شهری ها را با خود درگیر کرده بود در زمرهٔ درون مایه های فردیت گرایی و ویژگی های روانی شخصیت های داستانی و نمایشنامه ای آثار غلامحسین ساعدی محسوب می شود. روستاییان بر اثر پدیدهٔ اصلاحات ارضی به شهر پناه آوردند و به بی اخلاقی و بی خانمانی دچار شدند. حاشیه نشینان شهرها به فقر و فحشا مبتلا گشته؛ کارمندان زندگی ملال آوری داشتند و در انتظار نزول بلا به سر می بردند. روشنفکران مسخ شده بودند و به بیماری از خود بیگانگی مبتلا گشته بودند. فقر در فضای مدرنیزاسیون، عامل تهدیدگر بود و سرنوشت شومی برای آدم ها رقم خورده بود. افراد در اثر قهرمان سازی و قدیس پروری تباه می شدند.

شهرنشینان همانند روستائیان گرفتار خرافه های خویش بودند و نتیجه و پیامد زیستن در جدال بین سنت و مدرنیته انزوا و تنهایی بود.

نکته قابل توجه این است که ساعدی گریزگاهی برای فرار از این یأس و ناامیدی را در بن مایه های داستان هایش قرار داده بود که هجرت از شهر و پناهندگی به روستاهای دورافتاده و بی نام و نشان و تغییر سبک زندگی از شهری مدرن به زندگی ساده و بی آلایش روستایی بود. «با این وجود ساعدی، فقر ستایی نمی کرد. منش روستایی را در صفای ضمیر و خلوص نیت تقدیس می کرد و شهر را در تقابل با روستا مظهر شعور و آگاهی نمی دانست. به عقیدهٔ او فقر مادی و معنوی دو عامل فساد و تباهی در روستا و شهر بود» (حسن زاده سورشجانی، ۱۳۸۷ :۵۷).

اصلاحات ارضی که در ابتدای دههٔ ۴۰ با عنوان انقلاب سفید آغاز شد هنر ایران را به شمشیر دولبه ای تبدیل کرد که هنرمندان در نقش گزارشگرانی بی ادعا تصویری واقعی از تغییر جامعهٔ روستایی و بر محوریت زمین به سمت جامعه ای با رشد بیمار گونه صنعتی ارائه دهند؛ تصویری که شاید سازندگانش هیچ ادعایی برای نمایش آن نداشتند. وقتی صحبت از اصلاحات ارضی می شود بی اختیار ذهن هر پژوهشگری به سمت تبعات اقتصادی آن و تغییر شیوهٔ زندگی مردم می رود. گروهی فراتر از این آن را رفرمی می دانند که همان گونه که پهلوی دوم آن را انقلاب سفید نام داد، تبعات غیرقابل انکار و عمیقی در شیوه و سبک زندگی مردم گذاشت. اما نکته ای که نادیده گرفته می شود این است که چنین پدیده ای که توانست شیوهٔ زندگی مردم روستایی و شهرنشین را تغییر دهد، بر عرصه های دیگر نیز تأثیر گذاشت. یکی از این ها عرصهٔ فرهنگ و هنر بود که اصلاحات ارضی بدون آنکه اجراکنندگان آن بخواهند توانست خود را به عنوان یک سبک رایج به آن بقبولاند. سبکی که در دوره های بعدی به روستایی گرایی یا هنر و ادبیات اقلیمی شناخته شد و نویسندگان صاحب نامی چون ساعدی در ادبیات داستانی و نمایشی و داریوش مهرجویی در سینما از پیروان آن بودند.

« در این دوره روستا و محیط آن دیگر آن گونه که نیما آن ها را سراسر درمه می دید؛ تابلوی نقاشی شده ای نبود و عرصه ای خالی و خشک بود که در نهایت قهرمان را به فرار از وضعیت پیش رو و شکستن همه قالب های درگیر آن وادار می کرد»(ابراهیم زاده،۱۳۹۱: ۲). در این میان، ادبیات بیشترین تاثیر را از اصلاحات ارضی گرفت. ادبیاتی که ریشه در تاریخ چندهزار ساله زبان فارسی داشت و در همه برهه های تاریخی از دوران کهن تا معاصر یاور همیشگی مردم ایران در برابر

تهاجمات مختلف می شد. «این ادبیات از ابتدای سال ۱۳۰۰ با ورود افرادی چون جمال زاده و هدایت به عرصهٔ آن رفته رفته از قالب فاخر خود خارج شده و به زبان مردم عادی نزدیک شده بود. عوامل زیادی از جمله ترجمهٔ منابع خارجی و ادبیات ژورنالیستی که با ورود روزنامه ها رواج یافت در این تغییر رویه موثر بودند. بعد از انقلاب مشروطه ادبیات با گرایش به سمت وطن گرایی آماده می شد تا با نوشته شدن «یکی بود یکی نبود» زندگی جدید خود را آغاز کند. ادبیات فارسی اما بعد از دهه ۳۰ و با پشت سرگذاشتن کودتای آمریکایی ۲۸ مرداد مانند جریان روشنفکری دچار سرخوردگی شد. اصلاحات ارضی و تغییر در شیوهٔ نظام چند هزار ساله ارباب رعیتی تلنگری بود که ادبیات را از سرخوردگی به سمت اعتراض پیش ببرد. این اصلاحات روستاییان را که سال ها به گفته آن روزها در اسارت خان های ظالم بودند و نوکران بی جیره و مواجب بشمار می رفتند، به نوکران شاه و حکومتش تبدیل کرده بود که زمین هایی که مرحمت شاهانه سند آن را در دست هایشان می گذاشت به جای آنکه آن ها را ثروتمندتر کند، فقیر تر و بیچاره تر می کرد. روستاییان پیش از اصلاحات ارضی در زمین های بزرگ مالکانی که خون آن ها را در شیشه می کردند زندگی بهتری داشتند. اما بعد از اصلاحات ارضی زمین ثمر زیادی برای آن ها نداشت. از سوی دیگر نظام مدرنیزاسیون پهلوی دوم و حرکت به سمت صنعتی شدن زندگی شهرنشینی را گسترش می داد. در کارخانه های تازه فعال شده شهر، روستایی کار طاقت فرسا و گاهی بی ثمر روی زمین را دیگر انجام نمی داد. او از صبح با یک کار ثابت خود را مشغول می کرد و سر برج حقوقش را بی دردسر می گرفت و قرار نبود یک چشمش به آسمان و بارانش باشد و چشم دیگرش به زمین که آفت نزند. همین رویا بود که زمین را رها می کردند و به سمت شهرها می آمدند، بی آنکه بدانند زندگی در شهر آداب خود را دارد و پول زمین های کوچک مرحمتی پهلوی دوم، کفاف خانه ای کوچک را در شهر نمی داد و اگر کارخانه ای شغلی برایشان داشت در نهایت باید به زندگی در پایین شهر و حلبی آبادی های حاشیهٔ شهرهای بزرگ رضایت می دادند»(همانجا). «در چنین فضایی بود که ادبیات روستایی ایران پا گرفت و محملی برای بازگویی ویژگی های جامعه روستانشین و مهاجران حاشیه نشین شهری شد. هرچند که این ادبیات در میان روشنفکران ایرانی فاصله خود را با طبقه ای که از آن سخن می گفت حفظ کرد و بهانه ای شد تا این نویسندگان شعارهایی که در ذهنشان داشتند را بازگو کنند. بسیاری از پژوهشگران ادبیات فارسی معتقدند که این نوع ادبیات به جز مواردی محدود مانند آثار ساعدی که خود در میان

روستاییان زندگی کرده بودند به ریشه های مردم شناسانه متکی نبود و ادبیاتی بود که زندگی مردم روستا را به زبان شهری آن هم زبان مردم ساکن در تهران به تصویر می کشید»(همان:۳).

در میان نویسندگان ایرانی بی تردید بعد از جلال آل احمد این غلامحسین ساعدی است که در آثارش تصویری از جامعهٔ رو به تغییر روستایی آن دوران دارد. «ساعدی این تصویر را از سمت ادبیات داستانی به سمت ادبیات نمایشی و سینما کشاند و باعث شد تا از همراهی او با داریوش مهرجویی نخستین فیلم غیر متعارف سینمای ایران یعنی *گاو* از دل این روستاهای تغییییر یافته سر بیرون آورد. ساعدی شیوهٔ کار خود را از تک نگاری های پراکنده شروع کرد. اما در نیمهٔ دهه ۴۰ به یک باره به سمت نمایش نمایی کلی از جامعهٔ ایرانی در دهه های ۴۰ و ۵۰ رفت. دنیای داستان های ساعدی دنیای غم بار فقر، خرافات، جنون و وحشت بود. دهقانان بیزار از زمین و سرخورده، روشنفکران در راه مانده و گدایان و مهاجران حاشیه نشین شخصیت های اصلی داستان ها و نمایش های او هستند. او در مجموعهٔ داستان های «دندیل» و «واهمه های بی نام و نشان» و «گور و گهواره» ترس های زندگی جدید و زندگی در شهر تهران را نشان داد. در میان داستان های او شاید «چوب به دستان ورزیل» که باید آن را پیشروی ادبیات معترض به اصلاحات ارضی دانست و «عزادران بیل» که داستان فیلم *گاو* از آن گرفته شده است شاخص ترین آثاری باشند که این تصویر را به نمایش می گذارند»(همان:۴)

نقش ساعدی در سینما

سینما که در ابتدا و در سدهٔ اخیر به عنوان یک فن پا به عرصهٔ وجود نهاد، توانست با وام گرفتن از برخی خصوصیات ادبیات، از قبیل صنایع ادبی و ادبیات نمایشی و داستانی، به سرعت خود را به ادبیات نزدیک کند و موقعیت خود را از فن و صنعت به جایگاه هنری ارتقاء دهد(قبادی کیا؛سام خانیانی،۱۳۹۴ :۱). یکی از راههای بررسی تغییرات اجتماعی، مطالعه محصولات فرهنگی جامعه از قبیل داستان ها، رمان ها، شعرها و فیلم ها است (ازکیا و همکاران، ۱۳۸۶ : ۳۰). سه فیلم ***گاو*** و ***دایرهٔ مینا*** به کارگردانی داریوش مهرجویی و ***آرامش در حضور دیگران*** به کارگردانی ناصرتقوایی بر اساس داستان های ساعدی ساخته شدند که هرکدام به نوعی از آثار درخشان و به یاد ماندنی سینمای ایران هستند. غنای تصویری، نگاه اجتماعی و نقادانه و ساختار دراماتیک قویِ فیلمنامه های ساعدی

سبب شد آثار ساخته شده بر مبنای این فیلم نامه ها، فیلم های موفقی در کارنامه های خالقان خود باشند(محمدی،۱۳۹۳ : ۶۰ و ۵۷).

فیلم ***گاو*** نقطهٔ عطفی در تاریخ سینمای ایران به حساب می آید(مهرابی،۱۳۶۸: ۱۲۹) که با تیتراژی بسیار با مفهوم آغاز می گردد. بر زمینهٔ تاریک روشن، سایه های یک مرد وگاوی را می بینیم که به هم چسبیده و در حرکتند و به روی این سایه ها- که گاه نیز ساکن می شوند- اسامی سازندگان به فرم خیلی ابتدایی و دهاتی وار ظاهر می گردد. در ابتدای فیلم، فیلم ساز محیط را کاملاً روشن به ما می نمایاند. محیط یک دهکدهٔ دور افتادهٔ فقیر نشین است. آدمهایش از دست رفته، گرسنه وتنبل اند، آنها فقط چشم، به گاو مش حسن نامی دوخته اند که حالا آبستن است، و این می تواند نقطهٔ امید و اتکائی باشد برای این آدم ها، که شاید ده در آینده از برکتی برخوردار شود. اما خطری ده نشین ها را تهدید می کند. خطرحمله های ناگهانی بلوری ها، سارقینی که گاه و بی گاه به ده می زنند وگوسفند و سایر ما یحتاج اهالی را به غارت می برند. این نیروی اهریمنی خود هشدار می دهد که برکت از این ده روی برگردانده است(نوری،۱۳۴۸: ۴۱). برای بازی در این فیلم، بازیگران بسیار مناسبی انتخاب شدند. مش حسن (عزت الله انتظامی) شخصیت اصلی داستان، علاقهٔ بسیاری به گاو خود دارد. در زمانی که مش حسن در خانه اش حضور ندارد این گاو می میرد و اهالی روستا تلاش می کنند تا به او دروغ بگویند چرا که از میزان محبت و علاقهٔ وی به گاو باخبرند ولی همین اقدام نتیجه ای را به بار می آورد که جالب توجه و شگفت انگیز است. مش حسن که تاب تحمل چنین واقعه ای را ندارد خود را گاو می پندارد و کاملاً دگرگونی ذهنی پیدا می کند و در طویله روزگار خود را به سر می برد. تلاش ها برای بهبود وی به سرانجام نرسید تا این که با پیشنهاد *مش اسلام*(علی نصیریان) قرار می شود، وی را برای معالجه به شهر ببرند، و این امر میسر نمی شود و در بین راه مش حسن به دره ای سقوط می کند و می میرد. حتی تلاش های مذهبی برای شفایافتن مش حسن در روستا، نتیجه ای را در بر نداشت.

روستای بیل که در دو داستان چوب به دستان ورزیل و عزادران بیل به آن می پردازد ناکجا آبادی است که تنها در ذهن خلاق غلامحسین ساعدی شکل می گیرد. روستایی که نمادی از اجتماع اطراف نویسنده است که از دوران سنتی به دوران مدرن در حال گذار است. اما این مدرنیتهٔ جدید جز سایه «بلوری ها» -دشمنان اهالی بیل- که حتی یک بار هم در داستان به صورت کامل دیده نشدند نیست. ترس و اضطراب در آن جامعه کوچک نسبت به آن هایی که می آمدند؛ آن قدر زیاد بود که آن ها را

چون مش حسن به سمت جنون و استحاله از انسان به «گاو» پیش برد. در این فیلم مسخ روستاییانی روایت شد که با از دست دادن زمین به موجوداتی دیگر تبدیل شدند. با این وجود مردم واخورده بیل در انتظار منجی ماندند. در این روستا مش اسلام عقل کل روستا بود. تنها کسی که بیشتر از همه می دانست و صاحب گاری بود. او در همه جا حضور داشت و به مردم واخورده کمک می کرد. اما انفعال این روستا که مردم یکی بعد از دیگری خانه ها را رها می کنند و دست به مهاجرت می زنند در نهایت او را نیز عاصی می کند و خانه اش را گل می گیرد و از بیل می رود. از روستایی که هیچ کس در آن به دنیا نمی آید و امیدی به آینده وجود ندارد(ابراهیم زاده،۱۳۹۱ :۷).

این فیلم روایتگر داستان دلبستگی نمادین یک روستایی به ارزشمندترین دارایی زندگی اش یعنی یک گاو ماده است. سناریوی فیلم، یک داستان ساده و به دور از پیرایه های فریبکارانه است. محیط ماجرا روستایی دورافتاده است با طبیعتی خسیس و زمین های خشک که در ژرفنای افق گم می شود و اما در آنجا مردمی زندگی می کنند با غریزه های سالم و نیالوده و بستگی های شدید روحی و کشش های متقابل عاطفی. با تماشای فیلم، تنها و تنها واقعیت است که در برابر چشمان ما جان می گیرد. در فیلم مرز روشنی میان سادگی و صفای روستایی با بلاهت و حماقت وجود دارد. این مرز میان خشونت با رذالت، عشق با اغفال، بی سوادی با بی خردی، فقر با پستی و پلیدی نیز به روشنی دیده می شود. مرزی که متاسفانه در بسیاری از فیلم های روستایی آن دوران به بهای خنداندن تماشاچی یا فریب او، نادیده گرفته می شود.(ازکیا و همکاران، ۱۳۸۶: ۴۳-۴۲).

با فیلم ***گاو*** برای نخستین بار چهره های دور از عرصهٔ سینمای تجاری ایران در صفِ اولِ یک اثر سینمایی ایستادند(صدر،۱۳۸۱ : ۱۹۵). هیچ مؤلفه‌ای در این اثر از آن گونه که در فیلمفارسی رواج داشت و اشاعه داده می شد، وجود نداشت(مهرابی،۱۳۶۸ :۱۲۹). این فیلم در ایران فروشی نکرد؛ اما در عین حال نشان داد که افکار عمومی ایرانیان آمادگی پذیرش چنین تصویر رسوایی را از زندگی روستایی ندارد(چلکوفسکی، ۱۳۸۸ : ۳۹۱). این فیلم که محصول وزارت فرهنگ و هنر بود در جشنواره ونیز و شیکاگو(۱۹۷۱م.) جوایز مهمی را دریافت کرد(مهرابی، ۱۳۶۸: ۱۳۰). *گاو*، پس از آنکه مخفیانه به جشنوارهٔ ونیز رفت و تحسین شد، ادارهٔ سانسور تسلیم شد که با اندکی دست کاری و برگردان زمان داستان به چهل سال قبل، به فیلم اجازهٔ نمایش داده شود. «منتقدان خارجی، مسخ و دگردیسی مش حسن روستاییِ گاو مرده را از یک انسان به یک گاو، یک سیر فلسفی تفسیر

کردند»(امید،۱۳۷۷: ۵۴۸). این فیلم نسبت به فیلم *قیصر* از چند جهت برتری داشت که بسیار قابل توجه است. از لحاظ محتوا و معنا، در عین سادگی، پیچیدگی های روح و روان انسان را به خوبی به نمایش گذاشت و این موضوع یکی از علت های مهمش، پیوند درستی بود که در این فیلم میان ادبیات و سینما شکل گرفته بود. اجماع خاصی در میان منتقدان روی فیلم *گاو* و تحسین این فیلم وجود داشت. دکتر هوشنگ کاووسی می نویسد: ای کاش نوشتهٔ آغاز فیلم- که می گوید: این حوادث در چهل سال پیش گذشته است- نمی بود، چرا که از ارزش فیلم که نمی کاهد، چیزی برآن نمی افزاید، جز این که بیشتر بیننده را متوجه مسائلی می سازد که گذارندگان این «تذکر» از توجه به آن هراسان بوده اند(زراعتی ،۱۳۷۵ :۱۵۸). پرویز دوائی در این خصوص گفته است: وزارت فرهنگ و هنر اگر نمی تواند به سینمای خوب فارسی کمکی کند یا صلاح نمی بیند کمک کند، لااقل تسهیلات سانسوری بیشتری برای این سینما فراهم کند و خلاصه سنگ نیاندازد(دوائی،۱۳۴۸ :۶۶ ؛ امید،۱۳۷۷ :۱۵۰-۱۴۹ ؛زراعتی، ۱۳۷۵ :۱۵۰).

ساعدی در بیشتر آثار خود به جای قلم نمایی ادبی، در نقش منتقد اجتماعی ظاهر شده و هم چون پزشکِ اجتماع سعی داشت برای افکار عمومی، عفونت های تاریک اجتماعی را روشنگری کند، (عفونت های تاریک و سیاهی هایی که جز مرگ و نابودی، سرانجامی در پی نداشتند.) در فیلم گاو، بلوری ها به سان تهدیدی خارجی علیه حیات یک جامعهٔ ماقبل مدنی عمل می کنند و کمر به قطع حیات نیروی زایشگر و شیرده و مستقل بسته بودند و تصویر جامعهٔ ماقبل مدرن، با فلاکت اقتصادی و فرهنگی اش، بیننده را به ضرورت یک تحول و دگرگونی برای پرتاب به افق جامعهٔ مدنی واقف می کرد(میراحسان، ۱۳۸۰ :۶۱).

دیوانگی و دگرگونی شخصیت های داستان از دیگر درون مایه های آثار ساعدی بود. مثلاً در داستان «عزاداران بیل» مش حسن پس از مرگ گاوش، قادر به درک و پذیرش واقعیت نبود و به حالتی جنون آمیز دچار شد، که احتمالاً همان از خودبیگانگی است یا همان اصطلاح جنون و دیوانگی که بیمار به منبع شخصیتی دچار می شود. در این بخش از داستان عزاداران بیل نیز، ساعدی به مسألهٔ جنون و تزلزل شخصیتی اشاره کرده است و چون خود روان شناس بوده است به خوبی از عهدهٔ این مطلب و تجسم آن برای خوانندگانش برآمده است و در واقع در داستان «عزاداران بیل» وابستگی شدید مش حسن به گاوش که مهمترین منبع گذران زندگی اوست، اندک اندک به وابستگی شدید

عاطفی تبدیل شد تا آن جا که اسماعیل (برادر زن مش حسن) گفت: «...من می دونم که مشدی حسن گاوشو خیلی بیشتر از خواهرم دوس داره» و خواهر عباس پاسخ می دهد که: «بیلی ها همه شون این جوری‌ان»(ساعدی، ۱۳۷۷: ۱۳۰).

مش حسن که نتوانست مرگ گاو را باور کند، خود را گاو تصور کرد و هنگامی که بیلی ها وانمود می کنند که او گاو است، آرام و خوشحال، آهسته شروع به نشخوار می کند و از آن ها علف و کاه و آب درخواست کرد.(همان:۱۳۳) و بالاخره روستائیان، درمانده از درک حقیقت، مش حسن را به مریض خانه بردند. اما او نرسیده به مریض خانه جان باخت و مرد. همهٔ این مسائل و مشکلات فردی و اجتماعی باعث شد که ساعدی آن ها را به عنوان بن مایه های فردی و اجتماعی در داستان های خویش به کار ببرد. بنابراین در داستان «گاو» ساعدی به نوعی با دگرگونی انسانیت در قالب چهارپا روبرو هستیم. چیرگی «عقدهٔحقارت» بر اندیشه و روان شخصیت اول در داستان فیلم «گاو» ساعدی که البته در سرتا سر مجموعهٔ داستان های ساعدی به چشم می آید. پس از مرگ گاوش به موجودی مسخ شده تبدیل می شود و وجودی جدای از گاو برای خود نمی یابد که این پدیده با مایه هایی از دیوانگی و بیهودگی و جنون همراه بوده و از پیامدهای اجتماع نابسامان آن دوران است.

از درون مایه های دیگر در آثار ساعدی مقولهٔ فساد بود، که این فساد، یا فساد و تباهی حکمرانان جامعه یا فساد اخلاقی افراد بود. اگر احمد شاملو، حضورش در سینمای دههٔ چهل را کارنامهٔ بردگی نامیده، ساعدی با نمایشنامهٔ گاو و داستان آرامش در حضور دیگران، نقش سازنده ای یافت(تهامی نژاد، ۱۳۸۰: ۶۹).

در فیلم ***آرامش در حضور دیگران***(۱۳۵۲) ناصرتقوایی، جز منیژه (همسر سرهنگ) که بدون آشفتگی و اضطراب و در نهایت آرامش و آسودگی، با آدم های آشفته و بی قرار و خویشتن گم کردهٔ داستان، حشر و نشر دارد، دیگران همواره مضطرب و آشفته اند.«... زندگی بی خود و مسخره ایه. خودمو حسابی عاطل و باطل و بی مصرف حس می کنم، نه مثل قدیمی ها شدیم و نه مثل تازه ها...»(ساعدی،۱۳۷۹ :۱۹۰). بن مایهٔ اصلی داستان «آرامش در حضور دیگران» مشکل توهم و پرخاشگری است. ساعدی در این رمان به موضوعاتی چون بازنشستگی، پیری و در نتیجه تنهایی و احساس طرد شدن از جامعه و نیز اختلاف سنی و فرهنگی با ملیحه و مه لقا (دخترها) و منیژه (همسر سرهنگ) اشاره می کند که این ها همه دست به دست هم داده اند و اسباب و علل ایجاد توهّم و

پرخاشگری در سرهنگ گشته اند که بیش از همه در صحنه ای که دخترها با منیژه برای خرید بیرون رفته اند، نمایان است. آمنه (خدمتکار خانه) در حال تمیز کردن مرغ است که سرهنگ با گلدان به او حمله ور می شود و معتقد است که آمنه آزارش می دهد. وقتی منیژه و دخترها به خانه بازمی گردند، سرهنگ در حال نوشتن نامه و گریستن است و بالاخره با بردن سرهنگ به تیمارستان، داستان خاتمه می یابد. در واقع درون مایهٔ داستان در این جا معضل فردی است که همان توهّم و پرخاشگری است که در کنارش به خاطر همزیستی فرد با دیگر افراد خانواده و اجتماع، به یک معضل اجتماعی تبدیل می شود.

به عنوان درون مایه های اجتماعی و رئالیستی مؤلفه هایی نظیر فقر، تنهایی و دلتنگی، سرخوردگی و ناکامی ، نومیدی و بالاخره خودکشی که در سرتاسر آثار ساعدی هویداست، قابل طرح است. موضوع خودکشی، آن هم در بین روشنفکران و تحصیل کردگان جامعه، در داستان های او بازتاب نسبتاً وسیعی یافته است. ادبیات سالهای ۴۲ تا ۵۷ ادبیات بیداری و به خودآیی است و هدف عمده اش ارتباط هشیارانه با واقعیت و تاریخ است و در این بین ساعدی می کوشید تا درک زمان را به اشکال هنری تبدیل کند(تهامی نژاد، ۱۳۸۰: ۶۴). مسائلی نظیر پوچی و بیهودگی، زندگی مدرنیته و صنعتی نیز فقدان دغدغه های شغلی و معیشتی و یکنواختی و روز مرگی از جمله عواملی است که در اقدام به خودکشی در میان این قشر روشنفکر و تحصیل کرده مؤثر است. در داستان «آرامش در حضور دیگران»، برادر شوهر مه لقا که آدم آرام و ساکت و بی غل و غشی است، اقدام به خودکشی می کند، در حالی که خیلی با ادب و با نزاکت رفتار می کرد، « اما همیشه خنده های بلند می کرد و بعدش خجالت می کشید... سیگار می کشید، از مشروب خیلی خوشش می آمد...»(ساعدی، ۱۳۷۹ :۲۰۳-۲۰۲).

در همین سال ها، قشر روشنفکر و جامعهٔ پزشکی، تیغ تیز و تند انتقادات فیلم سازان را به طور جدی احساس نمودند. جامعهٔ پزشکی، هم در فیلم ***آرامش در حضور دیگران*** و هم ***دایرهٔ مینا*** مورد نقد جدی قرار گرفتند. با توجه به شرایط حاکم بر کشور که در فیلم ها به آن ها اشاره می شد ریشه یابی موضوعات کار سخت و دشواری نبود، بلکه بیشتر نیازمند تأمل و تفکر بود.

دایرهٔ مینا (۱۳۵۳) اثر داریوش مهرجویی از جمله فیلم های دیگری است که به شکل جدی در مورد مسائل اجتماعی و با وضوح بیشتری سخن می گوید، این فیلم در سال۱۳۵۳ ش. ساخته شد اما در

سال۱۳۵۷ ش. به نمایش درآمد. فیلم با نگاهی جسورانه، تباهی های جامعه ای پر درد را به گونه ای تکان دهنده ترسیم می کند، تا آنجا که فیلمساز گاهی حتی از نماهای مستند گونه ای نیز بهره می جوید(جلالی فخر ،۱۳۷۳ : ۳۳).

مضمون فیلم در مورد پدر و پسری است که برای معالجهٔ پدر پیر و مریض، به بیمارستانی در شهر مراجعه می کنند، آن ها شرایط اقتصادی مناسبی حتی برای خرید غذا ندارند و مجبور می شوند تا در کنار بیمارستان روز را شب کنند. در ابتدای فیلم، این پدر و پسر که با پای پیاده راهی شهر می شوند از کنار ساخت و ساز های عظیمی عبور می کنند که شکاف طبقاتی را به شکل خاصی نمایان می سازد، به شکل کاملاً اتفاقی آن ها با یک دلال خون(عزت الله انتظامی) آشنا می شوند و روز بعد برای دادن خون، به مرکز خون گیری مراجعه می کنند. با دادن مقداری خون، آن ها صاحب پول می شوند، بیشتر افرادی که پا به این مرکز می گذارند، از افراد بی کار و فقیر جامعه هستند و در عین حال اکثر آن ها، به اعتیاد مبتلا هستند. این مرکز، خون های آلوده را برای بیمارستان ها تهیه می کند و به این ترتیب، افراد بسیاری با تزریق این خون های آلوده به کام مرگ می روند. پسر با این مرکز به همکاری می-پردازد و از این راه به شرایط مالی خوبی دست پیدا می کند اما نسبت به احوال پدر مریض خود بی اعتنا است، تا این که پدر می میرد و زمانی که در حال دفن پدر هستند به سراغ جنازهٔ پدرش می آید و بدون هیچ واکنشی، سخت و ساده، شاهد خاک شدن او است. پسر در ابتدای جوانی و البته با دلالی خون، به یک شی تبدیل می شود و نمای این انسان بی روح را کاملاً می توان در کنار جنازهٔ پدرش، مشاهده کرد. آدمی که به راحتی مسیر تبدیل به یک زالو صفت جوان و تازه نفس را طی می کند(همان :۳۳).

روال اصلی فیلم به این شکل پیش می رود ولی نکات ارزندهٔ دیگری در جای جای فیلم توسط کارگردان، از شرایط آن روز جامعه به نمایش در می آید که قابل توجه است. عدم توجه جامعهٔ پزشکی به موضوع خون های آلوده، یکی از این مسائل است، دکتری که سعی می کند تا برای حل این مشکل و تأسیس آزمایشگاه، نظر دیگر پزشکان و ریاست بیمارستان را جلب کند کارش به جایی نمی رسد. اما مهم ترین مسئله، نشان دادن حلبی آباد در این فیلم است، در طی سیاست هایی که شاه در راستای اصلاحات ارضی به کار برد، جمعیت بیکار بسیاری از روستاها برای زندگی بهتر پا به شهر تهران گذاشتند ولی به علت شرایط نامساعد اقتصادی، به حاشیهٔ شهر پناهنده شدند. در سکانسی از این

فیلم، پسر، مقداری از غذای بیمارستان را برای این مناطق می برد تا به قیمت ناچیزی به آن ها بفروشد، این افراد اکثراً معتاد هستند و در فقر مطلق به سر می برند. علی که شرایط این افراد را می بیند به آن ها وعدهٔ پول بیشتر در ازای فروش خون را می دهد و آن ها با آغوش باز از آن استقبال می کنند و به این ترتیب، شخصیت اصلی داستان، که خود محصول انقلاب سفید است، به یک دلال خون تبدیل می شود.

مهرجویی می گوید:

«... دایره عنوان کامل فیلم نیست، اسم اصلی فیلم دایرهٔ مینا است که از یک شعر حافظ است. دایره در شعرِ حافظ تمثیلی از جهان است ولی من از این عبارت برای توصیف کلیت فیلم استفاده نکرده ام. برای من دایره تمثیلی از خون یک انسان است که به انسان دیگری منتقل می شود(مهرجویی،۱۳۵۸ :۱۹-۱۸).

در صورتی که قبلا گفته بود: «دایره» اشاره ای است به قطره و نیز به دوران ها و چمن درقیچی زدن های دائمی که شخصیت های فیلم گرفتارش هستند و «مینا» اشاره ای است به این که، به هر حال همه این نیست و چیز دیگری هم هست که مینایی است، والاست، سپهر گردون است و برای خیره شدن به آن و تأمل کردن، باید سر را بلند کرد تا بتوان از این اشارتهای این جایی خلاص شد(صابری،۱۳۵۷ :۹-۴).

اگر بپذیریم یکی از کاربردهای هنر، در شرایط زمانی و مکانی متفاوت، نمایش نارسایی ها و تنگناهای اجتماعی است این موضوع می تواند به آگاهی بیشتر مردم کمک کند(حسامی،۱۳۵۶ : ۴۶). وقتی آن ویولون زن دوره گرد می خواند، ای مرگ بیا که زندگی ما را کشت، دقیقاً وصف حال خودش و دیگران است. این ها خون خود را ارزان می فروشند تا به زندگی ارزان خود ادامه دهند، باید بفهمیم در اینجا مهرجویی قصد طرح کردن یک مشکل اجتماعی را دارد(آزیتا،۱۳۵۶: ۱۶). صحنه هایی که در زمان خون گیری از معتادان به نمایش درمی آید، واقعیت جامعه ای را به تصویر می کشد که نشانی از تمدن بزرگ در پی ندارد، دروازه های تمدن به روی این جامعه بسته شده و افراد تبدیل به اشیائی شده اند که هیچ احساسی ندارند و فقط می بایست به هر طریق که شده، جیب های خود را از پول انباشته سازند. دلال اصلی خون (انتظامی) با مقامات بالا نیز در ارتباط است و برای این که بتواند جلوی دکتر معترض به خون های آلوده را بگیرد، از این ارتباط خود بهره می برد. بد

نیست درهمین جا، گریزی به مسئله توقیف چند سالهٔ این فیلم زد و نکته ای کوتاه را یادآور شد که، سازمان نظام پزشکی موجب چهار سال تأخیر درنمایش فیلم شد(گلمکانی،۱۳۵۷ :۳۷). ***دایرهٔ مینا*** بیانگر حضور پیامدهای انقلاب سفید در حاشیهٔ کلان شهرهاست. حضوری که به محض ورود به کلان شهر، به علت عدم حافظهٔ تاریخی و باورمندی به سنت های پسندیده، به طرفه العینی به زالویی مهیب تبدیل می گردد.

نتایج مقاله

با توجه به این موضوع که گرایش های اجتماعی سیاسی ضد حکومت به صورت علنی نمی توانستند بیان شوند، لذا نمود این گرایش‌ها با ادبیات و هنر آمیخته شد. می توان گفت از وقتی که ادبیات با توصیف به یاری سینما آمد، قدرت تأثیرگذاری سینما به شدت افزایش یافت. تحولی که در سینمای قبل از انقلاب ایران رخ داد تا اندازهٔ زیادی حاصل ارتباط سینماگران ایرانی با ادبیات داستانی بود. نویسندگان و جامعهٔ ادبی کشور از شیوه و سبک نوینی که به سبب تأثیرات مدرن، در ادبیات جهان به وجود آمده بود، تأثیر گرفتند و ادبیات داستانی مدرن پایه ریزی شد. مجموعه نمایشنامه های ساعدی، نوعی ترویج سرمایه های فرهنگی از جمله فرهنگ غنی روستایی است. شخصیت های روستایی داستان های او افرادی ساده و صمیمی، بی آلایش و صادق و شهرنشینان افرادی پیچیده، چند وجهی و مذبذب هستند. نقد اصلی ساعدی به رژیم پهلوی در سه فیلمنامه اش خلاصه می شود. فیلمنامه ***آرامش در حضور دیگران***، برشی روانکاوانه به زندگی نابسامان عوامل کودتای ۲۸ مرداد۱۳۳۲ش. دارد. فیلمنامه ***گاو*** به رغم تمامی تبلیغات رژیم، نقدی ژرف بر اصلاحات ارضی و انقلاب سفید و فیلمنامه ***دایرهٔ مینا*** نیز خبر از شورش قریب الوقوع حاشیه، علیه متن دارد.

کتابشناسی

ابراهیم زاده، فرزانه.(۱۳۹۱). «**اصلاحات ارضی به روایت ادبیات و سینما، از «نفرین زمین» جلال تا غصهٔ«گاو» مهرجویی**»، تاریخ ایرانی.

ازکیا، مصطفی؛ حسین میرزایی و احسان جوانمرد.(۱۳۸۶). «**جامعه روستایی در آینه سینمای ایران بررسی فیلم های ۱۳۱۱ تا ۱۳۵۷**»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره ۳ ، شماره ۱۰ .

اسدی، کورش.(۱۳۹۶). **شناخت نامه ی غلامحسین ساعدی**، تهران، نیماژ.

همو.(۱۳۸۱). **چهره های قرن بیستمی (غلامحسین ساعدی)**، تهران، قصه.

امید، جمال.(۱۳۷۷). **تاریخ سینمای ایران**، تهران، روزنه.

پورنامداریان، تقی و سیدان، مریم. (۱۳۸۸). «**بازتاب رئالیسم جادویی در داستان های غلامحسین ساعدی**»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۷ ، شماره ۶۴ .

تهامی نژاد، محمد.(۱۳۸۰). **سینمای ایران**، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

جلالی فخر، مصطفی.(۱۳۷۳). «بازیگرآشنا، بازی ناآشنا»، ماهنامهٔ سینمائی فیلم، سال۱۳ ، شماره۱۶۹ .

جمشیدی، اسماعیل.(۱۳۸۱). **گوهر مراد و مرگ خود خواسته**، تهران، علم.

چلکوفسکی، پتر.(۱۳۸۸). «**تفریحات عمومی، رسانه ها، تغییر اجتماعی در ایران قرن بیستم**»، تاریخ ایران از رضا شاه تا انقلاب اسلامی(جلد هفتم)، ترجمه مرتضی ثاقب فر، تهران، جام.

حسامی، هوشنگ.(۱۳۵۶). «**دایرهٔ مینا**»، جوانان رستاخیز ، شماره۱۱۸ .

حسن زاده سورشجانی، عمادالدین.(۱۳۸۷). «**گذری بر تاریخچه تصویر تصویرگران بی تصویر**»، تصویرسازی پنج نمایشنامه از غلام حسین ساعدی همراه با طراحی پوستر و جلد کتاب برای صاحب اثر».

دستغیب، عبدالعلی.(۱۳۵۴). **نقدآثار غلامحسین ساعدی**، تهران، چاپار.

دوائی، پرویز.(۱۳۴۸). «**گاو دریچه ای دیگربه سوی نور**»، سپید وسیاه، س۱۷، شماره۳۰.

زراعتی، ناصر.(۱۳۷۵). **مجموعهٔ مقالات در نقدومعرفی آثار داریوش مهر جوئی**، انتشارات ناهید، تهران.

ساعدی، غلامحسین.(۱۳۷۹). **واهمه‌های بی نام و نشان**، تهران، ماه ریز.

ساعدی، غلامحسین.(۱۳۷۷). **عزادران بیل**، تهران، قطره.

صابری، ایرج.(۱۳۵۷). **گفتگو با داریوش مهرجوئی، «از الماس ۳۳ تا دایرهٔ مینا»**، سینما ۷، شماره۳۴.

طالبی نژاد، احمد.(۱۳۹۳). **به روایت ناصر تقوایی**، تهران ، چشمه.

طاهرپور، نصرت السادات.(۱۳۹۴). **۱۰۱ کلید جامعه شناسی**، تهران، تمدن علمی.

غلامعلی، اسدالله.(۱۳۹۳). **روایت مدرن و موج نوی سینمای ایران**، تهران، رسم.

قبادی کیا، علی؛ سام خانیانی، علی اکبر.(۱۳۹۴). «**نگرشی بر رابطهٔ ادبیات و سینما با رویکرد به نظریه های فیلم و ادبیات**»، دومین کنفرانس بین المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی.

قنادان، محبوبه.(۱۳۹۸). «**واکاوی و تحلیل درون مایه های آثار غلامحسین ساعدی**»، مهر و ناهید، فصلنامه پژوهش های ایران شناسی، سال پانزدهم، شماره۲۹ .

کیهان، آزیتا، «**دایرهٔ مینا**»، ش ۱۰۲۶۳، (یکشنبه ۲۰ شهریور ماه ۱۳۵۶).

گلمکانی، هوشنگ.(۱۳۵۷). «**دایرهٔ مینا، آئینه ای در برابرمان**»، ستاره سینما، سال۲۵، دورهٔ جدید، شماره۲۲۹ .

محمدی، مهناز.(۱۳۹۳). **تأثیرات اوضاع سیاسی و اجتماعی بر سینمای ایران(از کودتا تا انقلاب)**.

مهرابی، مسعود.(۱۳۶۸). **تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷**، تهران، فیلم.

میراحسان، احمد.(۱۳۸۰). «**بازتاب جامعهٔ مدنی ما در فیلم‌های ایرانی**»، نشریه هنر و معماری فارابی، شماره۴۱ .

میرعابدینی، حسن.(۱۳۸۰). **صدسال داستان نویسی**، تهران، چشمه.

نوری، پرویز.(۱۳۴۸). «**ملاحظات رویداد ذهنی در یک تجربهٔ خیره کننده، گناه مستقل فکر کردن و تئوری طبقهٔ جدید**»، فردوسی، سال۲۰، شماره۹۵۰ .