هنر

پرویز جاهد

ادبیات فارسی و سینما

در عمر شصت سالهٔ سینمای ایران سینماگران متعددی با اهداف و دیدگاههای گوناگون کوشیده‌اند به گونه‌ای آثار ادب فارسی را دستمایهٔ فیلمشان قرار دهند. میزان موفقیت آنان در برگردان سینمائی این آثار و به تصویرکشاندن آنها بستگی عمیقی به پشتوانهٔ ادبی و بضاعت هنری آنان داشته است. رویهم رفته رد ادب فارسی را در فیلمهای ایرانی در طی سه دوره می‌توان دنبال کرد:

دورهٔ یکم از ۱۳۰۸ تا ۱۳۲۷

در این دورهٔ کمابیش طولانی هیچ اثر سینمائی مهم و درخور توجهی بر اساس منظومه‌ها، داستانها و رمانهای فارسی ساخته نشد. عبدالحسین سپنتا نخستین سینماگر ایرانی است که به اقتباس از آثار ادبی روی می‌آورد. سپنتا مردی ادیب بود و دلبستگی فراوانی به مضامین تاریخی و ادبیات کهن ایران داشت. او که نخستین فیلم ناطق ایرانی «دختر لر» را در ۱۳۱۲ در هندوستان ساخت، در ۱۳۱۲ فیلم فردوسی را می‌سازد که نخستین بار در جشن هزارهٔ این شاعر بلندآوازه ایرانی به نمایش درآمد.

این فیلم برداشتی بود از زندگی شاعر و سرگذشت او را از جوانی تا پیری بازمی‌گفت ورابطهٔ او را با دهقانان و موبدان بیان می‌کرد. سپنتا در ۱۳۱۳ فیلم «شیرین و فرهاد» را بر اساس منظومهٔ نظامی گنجوی و در ۱۳۱۶ فیلم لیلی و مجنون را براساس کتاب فی‌بن عامر و ایوان حکیم نظامی می‌سازد. او موفق نشد فیلمنامهٔ عمر خیام خود راکه مدتها قبل نوشته بود به فیلم درآورد.

پس از سپنتا، علی دریابیگی با همکاری نظام وفا موسیقیدان و شاعر خیال‌پرداز آن زمان فیلمنامهٔ توفان زندگی را می‌نویسد. فضل‌اله بایگان که خود نمایشنامه‌نویس بود دو ۱۳۳۰ فیلم پریچهر را بر اساس کتاب محمد حجازی مطبع‌الدوله ساخت. پریچهر با اینکه اثر اغراق‌آمیزی از جدال خیر و شر بود بیننده را درگیر احساسات و عواطف دقیق و سوزناک می‌کرد اما نگاه تازه‌ای بسود به زندگی رقت‌بار آدمهای اجتماع آن روزگار.

پرویز خطیبی در ۱۳۳۱ فیلم حاکم یک روزه را بر پایهٔ نمایشنامهٔ جنون حکومت که خود برای رادیو نوشته بود می‌سازد. حاکم یک روزه پر از شوخیهای زشت و قلقلکهای رکیک بود که نفرت تماشاگران را برانگیخت. آثاری از قبیل اسکندرنامه، هزار و یکشب، حسین کرد شبستری، چهل طوطی، امیرارسلان نامدار، امیرحمزهٔ صاحبقران، رستم‌نامه، به خاطر قهرمانیها و عیاریها، عشقها و احساسات سوزناک، اشعار و اصطلاحات رکیک، ماجراهای موازی و تو در تو، توصیفهای اغراق‌آمیز و فضاهای تخیلی می‌توانستند پاسخگوی رؤیاها، توهمات و آرزوهای مردم در

فیلمسازان ایرانی با چشمداشتی به گیشه به ترسیم سرگذشت این شخصیتهای افسانه‌ای و یا اسطوره‌ای در فیلمها پرداختند.

روزگاران گوناگون باشند. فیلمسازان ایرانی با چشمداشتی به گیشه به ترسیم سرگذشت این شخصیتهای افسانه‌ای و یا اسطوره‌ای در فیلمها پرداختند. در این زمینه می‌توان به فیلمهایی چون ملانصرالدین (۱۳۳۲) ساختهٔ ابرج دوستدار، امیرارسلان نامدار (۱۳۳۴) ساختهٔ شاپور یاسمی، امیرارسلان نامدار (۱۳۳۴) ساختهٔ دکتر اسماعیل کوشان، نسیم عیار (۱۳۴۶) و پسران علاءالدین (۱۳۴۶) ساختهٔ امین امینی و جادهٔ زرین سمرقند (۱۳۴۷) ساختهٔ ناصرملک‌مطیعی اشاره کرد. در همین دوره فیلمهای علی‌بابا و چهل دزد بغداد (۱۳۴۶) بر اساس افسانه‌های هزار و یکشب و گوهرشب‌چراغ (۱۳۴۶) ساختهٔ دکتر اسماعیل کوشان براساس داستانی از قابوسنامه و لیلی و مجنون (۱۳۳۵) ساختهٔ نوربخش براساس منظومهٔ نظامی گنجوی تولید می‌شوند که نه تنها اقتباس موفقی به حساب نمی‌آیند بلکه در تاریخ سینمای ایران نیز فیلم معتبری شمرده نمی‌شوند.

اقتباس از زندگی قهرمانان شاهنامه نیز همچنان موضوع برخی از فیلمها را تشکیل می‌دهد. مهدی رئیس فیروز در ۱۳۳۵ رستم و سهراب و سیامک یاسمی در ۱۳۳۷ بیژن و منیژه را می‌سازند. رستم و سهراب تصویری نادرست از اثر حماسی فردوسی به دست می‌داد. بعلاوه داستان یوسف و زلیخا نیز چندین بار دستمایهٔ فیلمسازان ایرانی می‌شود ازجمله سیامک یاسمی در ۱۳۳۵ و مهدی رئیس فیروز در ۱۳۴۷ براساس آن فیلم می‌سازند. این فیلمها داستان مذهبی حضرت یوسف را در قالبی کاباره‌ای به تصویر کشیده بودند که خشم و بیزاری مردم را برانگیختند. در سال ۱۳۴۳ فرخ غفاری شب قوزک را بر اساس داستان احدب و خیاط و یهودی و ماشر نصرانی از شبانهٔ بیست و ششم تا میانهٔ سی و سوم هزار و یکشب می‌سازد که نخستین اثر سینمایی درخور توجه و با اهمیت سینمای ایران به شمار می‌رود.

فریدون رهنما در سال ۱۳۴۶ با نگاهی بسیار تازه به یکی از شخصیتهای مهم شاهنامه فیلم سیاوش در تخت جمشید را می‌سازد. این فیلم که ساختاری متفاوت با ساختارهای سینمایی زمان خود دارد اسطوره و واقعیت را درهم می‌آمیزد و با بینشی کاملاً عارفانه به تأمل در احوال انسان و تاریخ می‌پردازد. فیلم برندهٔ جایزهٔ ژان‌استاین از فستیوال لوکارنو می‌گردد. شوهر آهو خانم (۱۳۴۷) ساختهٔ داود ملاپور نخستین اقتباس سینمائی از داستانهای معاصر ایرانی در شمار می‌آید. این فیلم که براساس رمانی به همین نام اثر علی محمد افغانی ساخته شده با نگاهی واقع‌گرایانه بافت

سنتی جامعهٔ ایرانی را تصویر می‌کند. شوهرآهوخانم به دلیل ضعف کارگردانی و تکنیک ضعیف سازنده‌اش از برگردان دقیق رمان علی‌محمد افغانی به زبان سینما درمی‌ماند و به عمق آن راه نمی‌برد. فیلم به لحاظ شخصیت‌پردازی و تجسم فضای داستان ضعیف است اما بیان صادقانه و صمیمانه فیلمساز و نگاه رئالیستی او به آدمهای دردمند اجتماع خصوصاً زنان بسیاری از خطاهای آن را می‌پوشاند، چرا که فیلم در روزگاری ساخته شد که اغراق و قهرمان‌پردازیهای فریبکارانه و ابتذال و دکورهای مقوایی سینمای ایران را به بند کشیده بود.

دورهٔ دوم که از ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷ طول می‌کشد

این دوره با فیلم گاو (۱۳۴۸) ساختهٔ داریوش مهرجویی رقم می‌خورد. مهرجویی با یاری دکتر غلامحسین ساعدی فیلمنامه را بر اساس داستان چهار کتاب عزاداران بیل نوشتهٔ غلامحسین ساعدی می‌نویسد. اما در عین حال آدمها، عناصر و حوادث دیگری از داستانهای دیگر این مجموعه را نیز وارد فیلمنامه می‌سازد. فیلم در قیاس با داستان ساعدی مزیتهایی دارد. در فیلم گفتگوها بهتر پرورانده شده و بر مرکزیت گاو در زندگی مشدی‌حسن که در اصل داستان تقریباً مطرح نیست، تأکید می‌شود. هدف ساعدی در عزاداران بیل، نشان دادن عقب‌ماندگی فرهنگی مردم یک روستاست که در مواجهه با مصایب به خرافات روی می‌آورند. این فکر که اساس داستان ساعدی است در فیلم نیز وجود دارد ولی مهرجوئی فراتر رفته مقولهٔ فلسفی برخورد یک فرد با اجتماع را در فیلمش مطرح می‌سازد.

سیامک یاسمی و دکتراسماعیل کوشان با همان نگرش سابق باری دیگر به سراغ ادبیات کلاسیک ایران رفتند. یاسمی فیلم لیلی و مجنون (۱۳۴۹) و کوشان فیلم شیرین و فرهاد(۱۳۴۹) را براساس منظومه‌های نظامی گنجوی می‌سازند که فاقد هرگونه خلاقیت و ارزش سینمائی است. داریوش مهرجوئی فیلم آقای هالو (۱۳۴۹) را براساس نمایشنامه‌ای به همین نام از علی نصیریان ساخت که جایزهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم مسکو را گرفت. نمایشنامهٔ نصیریان اثری ابتدایی است که با مجموعه‌ای از آدمهای کلیشه‌ای سعی در روایت قصهٔ سنتی برخورد سادگی روستایی با پیچیدگی شهر بزرگ دارد. این نوع قصه ریشه در ادبیات چوپانی اروپا دارد. از این موضوع قبلاً به دفعات در سینمای ایران استفاده شده بود. اما مهرجویی با شخصیت‌پردازی دقیق و ماهرانهٔ شخصیت هالو، بُعد تازه‌ای به این موضوع کلیشه‌ای داده است. علی حاتمی فیلم موزیکال حسن کچل (۱۳۴۹) را براساس زندگی این شخصیت افسانه‌ای و فولکلوریک ساخت که مورد استقبال قرارگرفت مسعود کیمیایی داش آکل (۱۳۵۰) را براساس قصه‌ای از صادق هدایت ساخت. داش آکل یکی از زیباترین قصه‌های هدایت است و قابلیتهای سینمائی فراوانی دارد اما کیمیایی نتوانسته تصویر درستی از شخصیت داش‌آکل و داستان هدایت بدست دهد. بهمن مقصودلو دربارهٔ این فیلم می‌نویسد:«عدم توانایی کارگردان برای برگرداندن این قصه به سینما (هرچند زیرنام اقتباس) از همان لحظهٔ اول به وضوح پیداست. فیلم با این جملهٔ قصهٔ هدایت شروع می‌شود: «همهٔ اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکارستم سایهٔ یکدیگر را با تیر می‌زدند.» اگر کیمیائی در کارش تسلط می‌داشت احتیاجی به آوردن این سطر از قصه هدایت نبود بلکه می‌توانست حق مطلب را خیلی راحت با تصویر بیان کند و یا در پایان فیلم هم نقل سطر دیگری از کتاب بوف‌کور هدایت بی‌مورد است. این نشان می‌دهد که کیمیایی تسلطی را که لازمهٔ یک سینماگر هوشمند است ندارد. کیمیایی به این قصهٔ چندصفحه‌ای هدایت که می‌توانست مایه‌ای غنی و محکم باشد اجباراً و به خاطر بلندترکردن فیلمش چیزهایی افزوده است که گاه خارج از حال و هوای قصه است و در برخی موارد نیز تکرار می‌گردد.

داش آکل یکی از زیباترین قصه‌های هدایت است و قابلیتهای سینمائی فراوانی دارد اما کیمیایی نتوانسته تصویر درستی از شخصیت داش‌آکل و داستان هدایت بدست دهد.

آرامش در حضور دیگران (۱۳۵۲) ساختهٔ ناصر تقوایی برداشت آزادی است از یکی از قصه‌های کتاب واهمه‌های بی‌نام و نشان غلامحسین ساعدی. در این کار تقوایی ضمن وفاداری به ساختمان، فضا، شخصیتها و روح قصهٔ ساعدی، مهر شخصی خود را نیز قدرتمندانه بر فیلم

می‌زند. وی درمورد علت اقتباس خود از داستان ساعدی می‌گوید: «می‌خواستم فیلمی بسازم و داستان آرامش درحضور دیگران قصه‌ای مطلوب و دلخواه داشت. برای برگرداندن آن فضا به تصویر لازم بود دستکاریهایی در قصه صورت گیرد، من در پرداختن سناریوی خود به قصهٔ ساعدی نظر داشتم. در این فیلم عناصر ماوراءالطبیعی را که در قصه بود کنار گذاشتم و به جای آن عنصر دیگری را که در بافت قصه بود گرفتم. من فیلم را درست از قلب حادثه آغاز کرده‌ام. فضاهای ده را ول کردم چون برای فیلم لازم نبود. فیلم روی یک می‌دهد. در تنگسیر صادق چوبک، شخصیت زارمحمد تحول جدی پیدا نمی‌کند اما این تحول در تنگسیر نادری کاملاً مشهود است، امیرنادری درمورد علت گزینش این قصه می‌گوید: «دلبستگی من به تنگسیر فقط از نوشتهٔ صادق چوبک ریشه نمی‌گیرد. من از کودکی، ماجرای زندگی زارمحمد قهرمان این قصه را شنیده بودم و از همان زمان حس کردم که او را درست می‌شناسم و به او علاقه‌مند شده بودم. آنچه بر او گذشته بود، برای من آشنا بود و اگر غیر از این بود، رمان را فیلم نمی‌کردم.» دیگر، شازده احتجاب و فخری کلفت‌خانه. اما ساخت فیلم به گونه‌ای است که نمی‌تواند بیش از یک راوی داشته باشد و او خود شازده احتجاب است. مضمون و تم اساسی داستان و فیلم یکی است. روایت انتقادی گوشه‌هایی از زندگی افراد خاندان قاجار از زاویهٔ دید شازده احتجاب یعنی آخرین بازماندهٔ این خاندان.

داریوش مهرجویی که با فیلم درخشان گاو یکی از بهترین اقتباسهای ادبی را در سینمای ایران انجام داده بود، فیلم «پستچی» را براساس داستان آشغالدونی اثر غلامحسین ساعدی می‌سازد.

داریوش مهرجویی که با فیلم درخشان گاو یکی از بهترین اقتباسهای ادبی را در سینمای ایران انجام داده بود، فیلم دایرهٔ مینا را بر اساس داستان آشغالدونی اثر غلامحسین ساعدی می‌سازد.

اضطراب ناشناخته پیش می‌رود و این اضطراب کم فیلم است.» تقوایی در پرورش شخصیت‌ها و صحنه‌آرایی از استقلال و سلیقهٔ خود، با استفاده‌ای معقول و اندیشمندانه، اثری خارج از حوزهٔ ادبیات آفریده است. مسعود کیمیائی که تجربهٔ ناموفق دانش‌آکل را در برگرداندن یک اثر ادبی به سینما پشت سرداشت به سراغ داستان بلند آوسنهٔ بابا سبحان از محمود دولت‌آبادی می‌رود و فیلم خاک (۱۳۵۲) را می‌سازد که اعتراض و خشم نویسنده را دربارهٔ تحریف اثر به دنبال دارد.

تنگسیر (۱۳۵۲) ساختهٔ امیرنادری اقتباسی از رمانی مشهور به همین نام نوشتهٔ صادق چوبک است. رمان تنگسیر شامل ۱۲ فصل است که تقریباً تمام فصلها با تغییراتی اندک و حذفهایی کوتاه در فیلم به تصویر درآمده‌اند، در اینجا نیز تفاوت اصلی را باید در بینش سیاسی و اجتماعی کارگردان و نویسنده جست. چوبک نگاهی ناتورالیستی و قهرمان‌پردازانه به شخصیت زار محمد دارد، اما نگاه کارگردان به داستان و شخصیتهای آن نگاهی اجتماعی است. نویسنده زارمحمد را به یکباره از همان صفحات آغاز کتاب به خواننده خود می‌شناساند و بارها و بارها به تکرار توصیفات خود می‌پردازد. اما کارگردان این شناخت را از اواسط فیلم به بیننده انتقال

حبیب کاوش در ۱۳۵۳ فیلم آب را براساس قصه و فیلمنامه‌ای از احمدمحمود نویسندهٔ ایرانی می‌ساخت. این فیلم که نخستین فیلمی بود که براساس نوشته‌ای از محمود ساخته می‌شد فریاد اعتراض نویسنده را بلند کرد. احمدمحمود طی نامه‌ای که در مجلهٔ فردوسی چاپ شده نوشته است: «در گهگاه، در فیلم بی‌اینکه حتی اشاره‌ای داشته باشد و نه اینکه مشورتی با من چنان تصویر چهانده است به حقوم فیلم که من تماشاگر ایرانی به خودم و پدرجدم حق می‌دهم برایش سوت سلیلی بکشم.» وی از فیلم به عنوان یک کثافت‌کاری یاد می‌کند.

شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری یکی از مهمترین و درخشان‌ترین داستانهای معاصر ایران است که به سبب تکنیک پیچیدهٔ داستان‌نویسی، نحوهٔ بکارگیری زمان و زاویهٔ دید متغیر همواره مطرح بوده‌است. این شیوه که در ادبیات جهان سابقه‌ای دیرینه دارد و به شیوهٔ سیال ذهن معروف است، بخاطر پیچیدگی فرم از دشوارترین انواع اقتباس ادبی در سینماست. با اینکه هوشنگ گلشیری نویسنده داستان از نویسندگان فیلمنامهٔ شازده احتجاب بوده، امّا فیلم نتوانسته ظرایف و پیچیدگیهای داستان را بخوبی منتقل کند.

داستان شازده احتجاب سه راوی دارد: یکی نویسنده که نقش دانای کل را بازی می‌کند. دو مهرجوئی در اقتباس این داستان، همان سبک واقع‌گرایانهٔ ساعدی را اختیارکرد و وقایع را بدون حشو و زواید نمایش می‌دهد. بخاطر شرایط دوران تهیهٔ فیلم، قسمت خبرچین شدن علی شخصیت اصلی داستان حذف و درعوض داستان دکترجوانی به آن اضافه می‌شود که سعی دارد آزمایشگاه خونی دایرکند تا بدینوسیله نفوذ دلال خون را که آلوده به بیمارستان می‌فروشد از میان ببرد. شخصیت اسماعیل رانندهٔ بیمارستان در داستان ساعدی به خوبی پرورانده شده و وی با برتری اخلاقی نسبی در رابطه با بقیه شخصیتها و اشاره‌ای که ساعدی به آگاهی طبقاتی او می‌کند، آدم ویژه‌ای است و بدین ترتیب کتک‌خوردن علی از دست او ـ وقتی که خبرچینی علی آشکار می‌گردد کاملاً قابل‌توجیه است، ولی این شخصیت در فیلم مبهم است و کتک‌خوردن علی از دست او در پایان فیلم زمینهٔ قبلی ندارد فیلم به سبب پرده‌دریهای اجتماعی، موضع انتقادیش دربرابر فساد بیمارستانها و ارائهٔ فقر و درماندگی لایه‌های پایین جامعه در محاق توقیف می‌افتد و چند سال جلوی نمایش آن گرفته می‌شود اما سرانجام موفق به دریافت پروانه نمایش شده و در ۱۳۵۷ به نمایش درآمد.

خسرو هریتاش در سال ۱۳۵۵ فیلم ملکوت را براساس داستانی به همین نام اثر بهرام صادقی

می‌سازد که این فیلم هیچگاه به نمایش عمومی درنمی‌آید و تنها در جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران (۱۳۵۶) به نمایش گذاشته می‌شود.

بوف‌کور شاهکار صادق هدایت نیز ازجمله داستانهایی است که تبدیل آن به زبان سینما نیازمند توانایی و نگرش سینمایی عمیقی است. با این همه در سینمای ایران دو فیلم براساس این داستان زیبا و درعین حال پیچیده ساخته شده است. نخست بزرگمهر رفیعا در سال ۱۳۵۳ (۱۹۷۳) فیلمی ۹۵ دقیقه‌ای به زبان انگلیسی به عنوان پایان‌نامهٔ تحصیلی خود در آمریکا از این داستان می‌سازد که تنها در مجامع دانشجویی به نمایش درمی‌آید. فیلم رفیعا که ساختی تجربی و دانشجوئی دارد فاقد استحکام و پرداخت سینمائی مناسب است و نشان می‌دهد که کارگردان نتوانسته عمق داستان فلسفی و ذهنی هدایت را که ساختار و زبانی بدیع و پیچیده دارد دریابد و ظرافتهای آن را به تصویر بکشد. فیلم به لحاظ شخصیت‌پردازی، فضاسازی و بیان سینمائی و استفاده از تمثیلها و نمادها بسیار ضعیف و خام‌دستانه است. فیلم دیگر ساختهٔ کیومرث درم‌بخش با زمان ۷۰ دقیقه محصول تلویزیون ملی ایران (۱۳۵۴) است. که تنها در همان سال در تلویزیون نمایش داده شد. با اینکه فیلم درم‌بخش به لحاظ شخصیت‌پردازی و فضاسازی و بازی زیبای پرویز فنی‌زاده در نقش مرد اعیونی برتری چشمگیری به کار رفیعا دارد، اما متأسفانه هیچیک از این دو فیلم، تصویر سینمایی دقیقی از داستان هدایت ارائه نمی‌دهند.

بسهمن فرمان‌آرا پس از نخستین تجربهٔ همکاری خود با هوشنگ گلشیری در شازده احتجاب، فیلم سایه‌های بلندباد (۱۳۵۷) را بر اساس داستان کوتاه معصوم اول نوشتهٔ هوشنگ گلشیری می‌سازد معصوم اول به شیوهٔ تک‌گویی درونی و در قالب یک نامه، نامهٔ معلم یک روستا به برادرش، نوشته شده و فضایی ذهنی و کابوس‌گونه دارد. فرمان‌آرا در دومین اقتباس خود از آثار گلشیری، بسیار ضعیف‌تر از شازده احتجاب عمل می‌کند.

دورهٔ سوم از ۱۳۵۷.

در این دوره فیلمسازان کمتر به سراغ آثار ادبی رفته‌اند.

علی زکان در ۱۳۶۵ فیلم مادیان را با گوشهٔ چشمی به رمان درخشان محمود دولت‌آبادی، جای خالی سلوچ می‌سازد که نگاه جسورانه‌ای به موقعیت زن مظلوم ایرانی در جغرافیای روستایی دارد. با اینکه در تیتراژ فیلم به اقتباس از جای خالی سلوچ اشاره‌ای نمی‌شود. اما شباهت رویدادها و شخصیتهای فیلم با رمان دولت‌آبادی بیانگر تأثیر انکارناپذیر فیلمساز از رمان است.

(اقتباس سینماگران غیرایرانی از ادبیات فارسی)

علاوه بر فیلمسازان ایرانی، سینماگران جمهوری‌های آسیائی اتحاد جماهیر شوروی سابق نیز به اقتباس از آثار ادبی ایرانی بویژه داستانهای شاهنامهٔ فردوسی تمایل نشان داده‌اند.

یکی از این فیلمسازان بوریس کیمیاگروف است که فیلمهای حماسهٔ رستم (۱۹۷۱)، رستم و سهراب (۱۹۷۲) شاهنامهٔ فردوسی (۱۹۷۷) و داستان سیاوش را بر اساس شخصیتهای اسطوره‌ای و حماسه‌ای شاهنامه فردوسی می‌سازد. این فیلمها با اینکه در مقایسه با اقتباس سینماگران ایرانی از شاهنامه، از ارزش و اعتبار سینمایی بالاتری برخوردارند، همچنان قادر نیستند قابلیتهای تصویری و دراماتیک داستانهای شاهنامه را منعکس نمایند. برای نمونه در داستان سیاوش کیمیاگروف حتی در انتخاب بازیگران مناسب نقشهای رستم، سیاوش و فرنگیس هوشمندی و دقت به خرج نمی‌دهد. چنانکه وقتی تماشاگر برای اولین بار نمای درشتی از رستم را بر پردهٔ

یکی از این فیلمسازان بوریس کیمیاگروف است که فیلمهای حماسه رستم (۱۹۷۱)، رستم و سهراب (۱۹۷۲) شاهنامه فردوسی (۱۹۷۷)و داستان‌سیاوش‌رابر اساس شخصیتهای‌اسطوره‌ای‌و حماسه‌ای شاهنامه فردوسی می‌سازد.

سینما می‌بیند، به خنده می‌افتد. چون از رستم تصور مردی تنومند و عظیم‌الجثه را دارد. نیمی از گفتگوهای فیلم به نظم و نیم دیگر به نثر است و این دوگانگی موجب تزلزل و آشفتگی ساختار داستانی فیلم شده است. طراحی صحنه، فضاسازی و گریم بازیگران نیز بسیار ضعیف و ناشیانه است.

«دولت خدانظروف» نیز یکی از کارگردانهای تاجیکستان و دستیار فتی بوریس‌کیمیاگروف است که به اقتباس از شاهنامه و زندگی شاعران ایرانی پرداخته است. آخرین ساختهٔ وی به نام استاد (۱۹۸۸) سرگذشت ابوالقاسم لاهوتی شاعر بزرگ است و منابع آرشیوی را برای نمایش زندگی شاعر به کار می‌گیرد.

صفریک سولیف فیلمساز دیگری است که به مناسبت هزارهٔ شاهنامه و با حمایت سازمان یونسکو فیلمی بر اساس این اثر حماسی ساخته است. وی در پاسخ به این سؤال که چرا بار دیگر به سراغ شاهنامه رفته است اظهار داشت: «آن فیلمها را افرادی ساختند که ترجمهٔ شاهنامه را خوانده بودند. کولتونوف فیلمنامه را در مسکو نوشته بود. درحالی که باید زبان فارسی را دانست و با زیر و بم‌های آن آشنا بود، فرهنگ و قومیت‌ها را شناخت. به همین دلیل ما خود را وارثان فردوسی می‌دانیم و در عین حال برای شناساندن او حداقل کار را انجام داده‌ایم.»

تولوموش اوکیف از فیلمسازان جمهوری آذربایجان فیلم سراب عشق (۱۹۶۸) را براساس افسانهٔ تولد و زندگی مانی پیامبر و نقاش ایرانی می‌سازد. فیلم در بخارا و سمرقند، مناطق زیبای قرقیزستان و همچنین دمشق و بصره فیلمبرداری شده است.

منابع:

اقتباس ادبی در سینمای ایران (۱۳۶۸)، تاریخ سینمای ایران (۱۳۶۳)، دفترهای سینما جلدهای چهارم و ششم (۱۳۶۰)، سینمای رؤیاپرداز ایران (۱۳۶۵)، فرهنگ سینمای ایران ۱۳۶۲-۱۳۰۸ ( )، مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی (۱۳۶۴)، معرفی و نقد ناصر تقوایی (۱۳۶۹)، ویژهٔ سینما و تئاتر جلدهای اول، پنجم و ششم (۱۳۵۲)

غلام حیدری «واکنش رمانتیک در سینمای ایران» مجلهٔ فیلم، ۱۳۶۶، شماره ۶۸، ص ۱۳ الی ۱۹.

حمید نفیسی «نویسندگان ایران و سینمای ایران» مجلهٔ فیلم، ۱۳۶۹، شماره ۱۰۳، ص ۸۳ الی ۸۵.

بهزاد عشقی «چرخها و چوبها» مجلهٔ فیلم ۱۳۶۹، شماره ۱۰۶، ص ۴۸ الی ۵۱

احمد طالبی‌نژاد «بدنبال هویت ملی در سینمای ایران» مجلهٔفیلم ۱۳۶۴، شماره ۴۵، ص ۸ الی ۱۰.

بهاءالدین خرمشاهی «آنچه خود داریم»مجلهٔ فیلم، ۱۳۷۱، شماره ۱۲۸، ص ۹۹.

احمد شاملو «گارنامهٔ سینمائی من کارنامهٔ بردگی بوده» مجلهٔ فیلم ۱۳۶۶، شماره ۶۸، ص ۲۶ الی ۳۴.

بهزاد عشقی «پرواز با چشمان بسته» مجلهٔ فیلم ۱۳۷۲، شماره ۱۴۲، ص ۱۰۲ الی ۱۰۵.

عباس بهارلو «سینمای ایران و ملودرام منحط» مجلهٔ فیلم ۱۳۶۹، شماره ۱۰۳، ص ۳۱ الی ۳۳.

گزارش سالهای خاکستر، سینمای ارمنستان، تاجیکستان، قرقزستان، آذربایجان» فیلم ۱۳۷۱، شماره ۱۳۷، ص ۱۴۱ الی ۴۷.