فیلم «کشتار» یاسمین رضا و پولانسکی:

تئاتر به منزلهٔ سینما!

حسن فیاد

در سال ۱۹۹۸ که نمایشنامهٔ یاسمین رضا بنام «هنر» چندی در برادوی اجرا شد، سرانجام جایزهٔ «تونی» در تئاتر را که معادل جایزهٔ اُسکار در سینماست، به خود اختصاص داد. این نمایشنامه، پس از چندی در اغلب ایالات متحده آمریکا به روی صحنه رفت و بی درنگ به زبان های گوناگون ترجمه شد و در بسیاری از کشورهای جهان بر صحنهٔ تئاتر به نمایش در آمد. یاسمین رضا با این نمایشنامه موقعیت خود را به عنوان نمایشنامه نویسی برجسته و با استعداد در صحنهٔ تئاتر جهان تثبیت کرد.

در آن زمان، شان کانری، هنرپیشهٔ سرشناس سینما که تهیه کنندهٔ این نمایشنامه بود، رابرت دونیرو و عدهٔ دیگری از دست اندرکاران سینما به فکر خریداری حقوق نمایشنامهٔ «هنر» از یاسمین رضا، برای ساختن فیلمی بر اساس آن افتادند ولی رضا پیشنهادهای آنها را رد کرد. شاید هم علت اصلی این قضیه این بود که رضا خوب می دانست موفقیت هر نمایشنامه ای در اجرای تئاتری اش، دلالت بر این نمی‌کند که قابل برگرداندن به فیلم باشد.

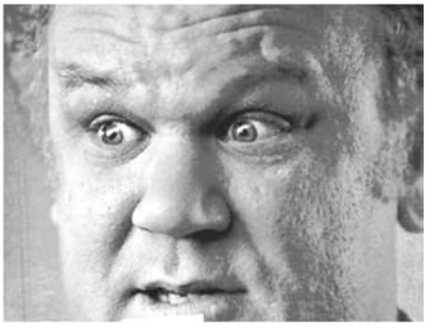
گرچه در این نمایشنامه به شیوهٔ بعضی از نمایشنامه های شکسپیر، راوی، داستان را تعریف می‌کند و بعد خود به گروه بازیگران می پیوندد، اما، نمایشنامه بکلّی بر پایهٔ دیالوگ های هوشمندانه و طنزآمیزی نوشته شده است که از بحث ها و گفتگوهای به اصطلاح روشنفکرانه فراتر نمی‌رود و به آسانی تن به اقتباس برای فیلم نمی دهد. این گونه گفتگو ها و بحث ها بر صحنهٔ تئاتر، که دیالوگ در خدمت درونمایهٔ نمایشنامه نویس است و با بازیگران کارآزموده روی صحنهٔ تئاتر جان می‌گیرد و با تماشاگران ارتباط بر قرار می‌کند و به منزلهٔ یک کمدی تلخ و طنزآمیز، باعث تفنن و تأثر آنها می شود، روی پردهٔ سینما خشک و بی روح، و اغلب سطحی، جلوه می‌کند.

رنه کلر معتقد بود: «یک تماشاگر نابینا در سالن تئاتر و یک تماشاگر کر و لال در سالن سینما می‌تواند درونمایهٔ نمایشنامه و داستان را درک کند.» گفتهٔ کلر این نکته را خاطر نشان می کند که تئاتر، هنر گفتگو است و سینما هنر تصویر. آنچه در تئاتر گفته می شود، در سینما باید نشان داده شود. دیالوگ در سینما از اهمیتی که در تئاتر دارد چندان برخوردار نیست زیرا اساساً در خدمت داستان است و عمدتاً برای پیشبرد داستان بکار می رود و به قول هیچکاک باید زمانی به دیالوگ متوسل شویم که نمی‌توانیم داستان را با تصویر بیان کنیم..

از سوی دیگر، کلام شاعرانه، مطنطن، هوشمندانه، عمیق و فیلسوفانه ای که اغلب در تئاتر به صورت دیالوگ ها و مونولوگ های طولانی بکار می‌رود باید در فیلم به کلام محاوره ای طبیعی تبدیل شود تا برای تماشاگر این احساس به وجود نیاید که سرگرم تماشای یک سخنرانی است. دیالوگ اگر بیانگر مفاهیم گوناگون در چند کلمه نباشد، روند فیلم را کُند می‌کند در حالی که تصویر، داستان را پیش می‌برد و در آن تحرک به وجود می‌آورد.

یاسمین رضا ، دختر مهاجرانی مجارستانی- ایرانی تبار، به عنوان نویسنده ای که در زمینه های گوناگون، نمایشنامه، رُمان و روزنامه نگاری تبحر دارد، شهرت یافته است. تاکنون بیش از شش رُمان نوشته است و کتاب اخیرش موسوم به «سپیده دم، شفق ، یا شبانگاه» از کتاب های پرفروش اخیر در فرانسه بوده است. کتابی که داستان روزنامه نگارانه ایست با طنزی گزنده دربارهٔ یک سالی که با نیکولاس سرکوزی در مبارزات انتخابی اش سپری کرده است.

حالا پس از یک دهه کار در زمینهٔ رُمان و نمایشنامه نویسی، رضا نمایشنامه ای بنام «خدای کشتار» نوشته که از محبوبیت خارق العاده ای برخوردار شده است و برای او شهرت و اعتبار بیشتری به وجود آورده است. این نمایشنامه بیش از یک سال در برادوی روی صحنه اجرا شد و در چند ماهی هم که در لُس آنجلس بر صحنه بود با استقبال کم نظیری رو به رو شد و در مقایسه با نمایشنامه های دیگر فروش فوق العاده ای نیز داشت. با این همه، این نمایشنامه، از نظر ساخت و پرداخت آن، تفاوت عمده و آشکاری با نمایشنامهٔ «هنر» رضا ندارد. هرچند در نمایشنامهٔ «هنر»، در گفتگوها ، به اشاراتی به آدم ها و مکان های مختلف بر می خوریم، ولی در نمایشنامهٔ «خدای کشتار»،



رضا بیش از پیش به بحث و مجادله و گفتگو های میان دو زوج تکیه کرده است. این مسائل و درگیری ها در نود دقیقه ای که فضای سحر آمیز تئاتر و رابطه ای که هنرپیشه ها با تماشاگر بوجود می آورند قابل تحمل و حتی تا حدودی قابل تأمل است و در مواردی هم باعث تفنن و تأثر تماشاگران می‌شود - چرا که یک مضحکه تلخ و طنزآمیز است - اما هنگام تماشای فیلم، تماشاگر پس از چند دقیقه از این بحث و درگیری ها که صرفاً نوعی نزاع لفظی و سطحی است، کلافه می‌شود.

***

هرچند دنیای کلام دنیائی ایستاست و دنیای تصویر دنیائی پویا، و به قول یک ضرب المثل ژاپنی، هر تصویر برابر با هزار کلمه است، با این حال، اتکای سینما به ادبیات و اقتباس از آثار ادبی، از رمان و نمایشنامه تا داستان کوتاه و شعر و ترانه - علاوه بر حوادث و داستان های واقعی زندگی - درکارهای سینمائی از دیر باز متداول بوده و یکی از منابع غنی و متنوع و الهامبخش این وسیله بیان هنری است.

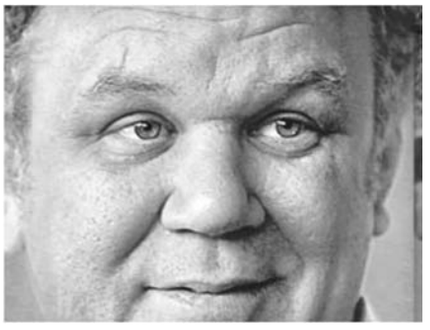
از سوی دیگر، اقتباس از آثار ادبی روند پیچیده ای دارد و با همهٔ وجوه اشتراکی که ادبیات و سینما با هم دارند، به ندرت ماحصل کار با موفقیت همراه بوده است. این کار

اقتباس از نظر قدمت نیز، به آغاز پیدائی سینما باز می گردد! به زمانی که جورج مه لی یس، نخستین هنرمند واقعی سینما، فیلم مشهور خود «سفر به کره ماه» را براساس رمانی از ژول ورن، نویسندهٔ رمان های خیالی - علمی فرانسوی خلق کرد. اغلب شاهکار های سینمائی، از «تولد یک ملت» دیوید وارک.گریفیث گرفته تا «همشهری کین» اُرسن ولز، بر اساس ادبیات ساخته و پرداخته شده اند.

با این حال، در اقتباس از یک اثر هنری برای فیلم باید در درجهٔ اول به این نکته توجه داشت که هدف از چنین کاری چیست. هدف آیا مصور کردن و به قول ژان کوکتو، مثل دستگاه ضبط صوت، ضبط کردن آن اثر به روی نوار فیلم است یا خلق اثری مستقل از منبع اصلی و قائم به ذات خود در وسیلهٔ بیان هنری سینماست؟

امسال، علاوه بر فیلم های جالبی که براساس آثار ادبی ساخته شده اند، کارگردان های سرشناسی چون استیون اسپیلبرگ، جورج کلونی، رومن پولانسکی، دیوید کرونبرگ، چند فیلم نیز بر اساس چند نمایشنامه ساخته اند: «اسب جنگ» (براساس رمان و نمایشنامه ای به همین نام)، «نیمه مارچ» (براساس نمایشنامهٔ «شمال فرگات»)، «کشتار» (براساس نمایشنامهٔ «خدای کشتار»)، «شیوهٔ خطرناک» (براساس نمایشنامهٔ «گفتگو درمانی» و کتاب «خطرناکترین شیوه»).

گرچه این فیلم ها، بطور نسبی از



موفقیت هائی چند برخوردارند ولی فیلم «کشتار»، دست پخت دو شخصیت برجستهٔ ادبی و سینمائی، بکلّی ناموفق است. رضا و پولانسکی مدعی هستند سناریوئی براساس نمایشنامهٔ «خدای کشتار» نوشته اند، اما در برگرداندن آن به فیلم هیچ تغییری اساسی که لازمهٔ اقتباس است در آن نداده اند؛ فقط با دوربین، اجرای تئاتری این نمایشنامه را، این بار با ستارگانی سرشناس: جودی فاستر، کیت وینسلت، کریستوفر والتز و جان رایلی، و در آپارتمانی شیک در بروکلین، صرفاً روی نوار فیلم ضبط کرده اند.

رضا در گفتگوی کوتاهی با رید جانسون، خبرنگار لُس آنجلس تایمز، گفته است «که هرگز در صدد ساختن فیلمی براساس نمایشنامهٔ پر فروش و موفق «خدای کشتار» نبوده است. اما زمانی که دوست دیرینه اش رومن پولانسکی به او پیشنهاد ساختن فیلمی بر اساس این نمایشنامه کرد، به این نتیجه رسید که پولانسکی، استاد طنزِ تلخ و کشنده، کارگردان مناسبی است که می‌تواند بر تنش در فضاهای بسیار بستهٔ روانی بیفزاید و با چیره دستی بر تاریکترین زوایای دل آدمی دست یابد.»

رضا می افزاید: «رومن تمام نمایشنامه های مرا دیده و کارهایم را دنبال کرده بود ولی هیچوقت به من پیشنهاد کاری مشترک نکرده بود. خودم هم تمایلی به اقتباس از

نمایشنامه هایم برای فیلم نداشتم. پیشنهاد های زیادی به من برای این کار شده بود ولی هیچ یک را نپذیرفتم. دو سال پیش، در تعطیلاتی که داشتیم، پس از دیدن نمایشنامه ام «خدای کشتار» در پاریس که خودم آن را کارگردانی کرده بودم، یکدیگر را ملاقات کردیم. پولانسکی از من پرسید آیا حقوق نمایشنامه ام را برای فیلم به کسی فروخته ام! گفتم نه! و او گفت من خیلی علاقه مندم که فیلمی از روی آن بسازم. و من با او موافقت کردم. برای من واقعاً خیلی روشن بود که او با صلاحیت ترین کارگردان برای این کار است.»

مشکل اساسی رضا و پولانسکی در برگرداندن نمایشنامهٔ «خدای کشتار» حفظ فضای بسیار بسته و وفاداری بی حد و حصر آنها به متن و دیالوگ های طولانی نمایشنامه است که هر دو سخت کوشیده اند از آن کورکورانه پیروی کنند و دست به ساخت و ترکیب آن نزنند، در حالی که اولین شرط و لازمهٔ اقتباس از نمایشنامه این است که فضای بسته و محدود صحنهٔ تئاتر را باز کنند و داستان را به جای تعریف، بر پردهٔ سینما ترسیم کنند. در نمایشنامهٔ رضا، وحدت عمل، زمان و مکان حفظ شده است. فیلم، اما، با وحدت مکان، بخاطر ماهیت خاص خود، سازگاری ندارد و دائماً در طلب تغییر مکان است. چرا که فیلم، مثل رُمان، و برخلاف نمایشنامه، به راحتی می‌تواند در مکان - و

نیز زمان- حرکت کند.

در نمایشنامهٔ «رانندگی خانم دیزی» شخصیت هوک روی چهارپایه ای می نشیند و وانمود می‌کند که در حال رانندگی است و داستان را برای ما تعریف می‌کند. در فیلم، اما، عملاً با اتومُبیل، خانم دیزی را به نقاط مختلف آتلانتا می‌برد و داستان را به ما نشان می دهد. در نمایشنامهٔ «هنری پنجم» شکسپیر نیز، لورنس اُلیویه پس از مقدمه چینی بر صحنهٔ تئاتر، بی درنگ ما را به میدان پهناور جنگ می‌برد. گذشته از این، برای حفظ زبان زیبای شکسپیر و کوتاه کردن دیالوگ و مونوگ های طولانی و پیشبرد داستان، از حرکات روان دوربین و مونتاژ میان برش ها - استفاده می‌کند تا آنچه تئاتری است به صورت سینمائی ارائه شود.

فیلم «کشتار» با دورنمای نزاع پسرها هنگام بازی در پارکی در نیویورک آغاز می‌شود. عنوان ها روی آن می‌آید و سپس به آپارتمانی در بروکلین، نیویورک پیوند می‌خورد. حوادث در فضای بسیار بستهٔ این آپارتمان و راهرو آن، که منتهی به آسانسور می شود، به مدت هشتاد دقیقه روی می دهد.

بیشک، رضا در نمایشنامهٔ خود از نمایشنامهٔ «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد"، شاهکار ادوارد البی تأثیر پذیرفته است. داستان این نمایشنامه هم در فضای بستهٔ اتاق نشیمن می گذرد. اما نویسنده در «کشتار» توجه خود را روی شخصیت های مارتا و جورج متمرکز کرده است و زوج دیگر در حاشیه آن قرار دارند و وسیله ای هستند

برای نمایش جدال و درگیری آنها.

در فیلمی که براساس این نمایشنامه ساخته شده است، با اینکه صحنه هائی بر آن افزوده شده است تا به یک اثر سینمائی بیشتر نزدیک شود و بسیاری از صحنه ها خارج از اتاق نشیمن و خانهٔ مارتا و جورج روی می دهد، با این حال، مایک نیکولز از موفقیت چندانی در برگرداندن نمایشنامه به فیلم، برخوردار نیست.

در فیلم «کشتار» که یک کمدی تلخ بر مبنای موقعیت هاست، و همه چیز از رویاروئی دو زوج مرفه طبقهٔ متوسط مایه می گیرد، هیچ یک آپارتمان را ترک نمی‌گوید و دوربین ما را به مکان دیگری نمی برد. آپارتمان متعلق به پنه لوپ و مایکل لانگ ستریت(جودی فاستر و جان رایلی) است که میزبانِ الن و ننسی کوآن، زوجی متکبر،(کریستوفر والتز و کیت وینسلت) هستند؛ زوجی که برای احساس همدردی و اظهار ندامت از بدرفتاری پسرشان که در نزاعی هنگام بازی با چوبدستی دندان های پسر پنه موپ و مایکل را شکسته است، به دیدار آنها می‌آیند. در ابتدای ورود مهمانان و از خلال حرف های آنها استنباط می کنیم که الن وکیل، ننسی دلال معاملات ملکی، پنه لوپ نویسنده و مایکل فروشندهٔ لوازم خانگی است!

بقیه در صفحهٔ ۷۳

بقیه از صفحهٔ ۶۷ **تئاتر به منزلهٔ سینما**

الن و ننسی پیشاپیش یک دسته گُلِ گرانقیمت (لاله های زرد) برای پنه لوپ و مایکل فرستاده اند. پنه لوپ و مایکل هم، مؤدبانه، با چای و شیرینی میوه دار، اسکاچ وسیگار ناب از آنها پذیرائی می کنند. اما چندی نمی گذرد که رفتار با نزاکت آنها به خشم و خشونت لفظی می‌انجامد. دوربین پولانسکی از ابتدای ورود آنها صرفاً سرگرم ضبط و تنظیم گفتگوها و نزاع لفظی میان این چهار نفر به صورت نماهای دور و متوسط و درشت است. و زمانی که این قضیه یکنواخت می‌شود، تمهیدات ساختگی دیگری بکار می‌برد و ننسی و الن را چند بار وادار به ترک آپارتمان

می‌کند تا تحرکی به وجود آورد ولی همین که وارد راهرو و نزدیک آسانسور می‌شوند باز آنها را به بهانه های گوناگون به داخل آپارتمان می کشاند. با این حال، هر بار که آنها به آپارتمان باز می گردند لایه های دیگری از نفرت و خصومت، و جنگ و جدال لفظی میان آنها بر ملا می‌شود. هر کدام گناه را به گردن دیگری می اندازد. با تلفن های مکرری که به الن و مایکل می شود، با مشکلاتی که خودِ این والدین بیشتر با آنها دست بگریبانند تا فرزندانشان، به تدریج آشنا می‌شویم. با این وصف، حرکات دوربین و بازی ها آنقدر تصنعی و تئاتری است که ما را با هیچ یک از این حوادث وگفتگو ها درگیر نمی‌کند.

سرانجام ننسی آنچه را که خورده و نوشیده است بالا می‌آورد. این حادثه که روی صحنهٔ تئاتر به منزلهٔ نشان دادن لودگی و مضحکه است که افسارش از هم گسیخته شده و به اوج رسیده است و باعث تفنن و تأثر تماشاگران می شود، روی پردهٔ سینما، تدبیری برای خالی کردن عقده های خود بزرگ بینی پولانسکی

جلوه می کند که می کوشد به هر وسیله ای که شده توجه تماشا گران را به خَند و خفقانی که به وجود آورده است جلب کند و آنها را زورکی به خنده وا دارد.

ننسی که از این کشمکش های لفظی و سطحی به ستوه آمده است، با خشم و خشونت گل های لاله را پرپر می‌کند، تلفن الن را در آب گلدان می اندازد و عاقبت، خود نیز ، مثل الن، پنه لوپ و مایکل از حال می‌رود. تصنعی بودن این قضایا این پرسش را مطرح می‌کند که اگر این دو زوج این همه از هم نفرت و با هم خصومت دارند چرا زودتر گور خود را گم نمی کنند و یک ساعت و بیست دقیقه جنگ و جدال با یکدیگر را در این فضای آلوده و خفقان آور آپارتمان تاب می آورند.

صحنهٔ آپارتمان، سرانجام، به جانوری در پارک قطع می‌شود (و تماشاگر نفسی راحت می کشد) که در پس زمینهٔ آن، بچه ها سرگرم بازی با یکدیگرند. انگار پولانسکی، به قول رضا، می‌خواهد اشاره ای به درنده خوئی انسان داشته باشد و پایان دلگیر و نومیدانهٔ نمایشنامه را به خوشبینی بدل کند. این نکته، و تغییر نام فیلم از «خدای کشتار» به «کشتار» و دو صحنهٔ کوتاه آغاز و پایان فیلم که در پارک روی می دهد، تنها تغییرات جزئی است که در نمایشنامه داده شده است.

رضا گفته است: «تنها دلیلی که می‌تواند برای برگرداندن نمایشنامه هایش به فیلم تصور کند این است که اقتباس بُعدی تازه به کارش بیفزاید. رضا این بُعد را تصویر درشت در سینما می‌داند و می‌گوید: «شما {در فیلم} واقعاً می‌توانید چهره ها را، چشم ها را از نزدیک ببینید. صدا را از نزدیک بشنوید و در عمق روابط هنرپیشه ها قرار بگیرید.»

متاسفانه، برخلاف نظر رضا، این بُعد به نمایشنامهٔ رضا لطمه زیادی زده، حرکات، رفتار و مشاجرهٔ هنرپیشه ها را روی پردهٔ سینما بیشتر تصنعی و خشک و بی روح جلوه داده و فیلم را بکلّی ضایع کرده است. همانطور که یک صفحهٔ گرامافون یا یک سی. دی. که سنفونی بزرگانی چون بتهوون و موزارت و غیره روی آنها ضبط شده است را نمی توان یک اثر هنری نامید، به همانگونه نیز، یک تئاتر ضبط شده روی نوار فیلم را هم، صرفنظر از اینکه چند تصویر درشت در آن بکار رفته است، نمی توان یک اثر سینمائی تلقی کرد.