

گفت‌وگوی دیوید دنیبی با استیون دالدری،  
دیوید هیر و مایکل کانینگهام درباره «ساعت‌ها»

## معجزه سه جانبه

این فیلم به‌نظم یک معجزه سه‌جانبه است. اول این معجزه که اصلاً این فیلم ساخته شده، چون از روی زمانی اقتباس شده که ساختاری تجربی دارد، که خود آن زمان هم از یک رمان مدرنیستی کلاسیک الهام گرفته. خیلی از تماشاگران نمی‌دانند ویرجینیا وولف کیست و اهمیتی هم نمی‌دهند، و یکی از مشخصات برجسته فیلم این است که وقتی را صرف توضیح دادن موقعیت‌ها نمی‌کند، که این زن کیست، و این زن‌ها چه ربطی به هم دارند. معجزه دوم این است که فیلم خوب از آب درآمده. من نقطه‌ضعفی در آن نمی‌بینم. و سوم این که توانسته تماشاگر خودش را پیدا کند. چه جایزه اسکار بگیرد چه نه! این گفت‌وگو مربوط است به پیش از مراسم اسکار. به‌نظم این فیلم برنده شد. از این نظر که یک بار هم که شده سیستم کار خودش را انجام داده، و این کار با آزادی تام انجام شده، و منتقدان کارشان را درست انجام داده‌اند و تماشاگران نیز. بنابراین یکی از موضوع‌های مورد علاقه من، یا کمی خودخواهی، این است که بدانم این معجزه چگونه اتفاق افتاده، و آیا قابل تکرار است یا نه.

دیوید دنیبی: مایکل، موقعی که کتاب را می‌نوشتی، وحشت نمی‌کردی، که خدایا این ویرجینیا وولف است، و این خاتم‌دانوری است، و من چه کار کنم؟

مایکل کانینگهام: آه، چرا. هر آدم عاقلی دچار این احساس می‌شود. نوشتن زمانی که وارد ذهن ویرجینیا وولف بشود کار مخاطره‌آمیزی است. چون یک آدم معمولی نبوده؛ نویسنده بزرگی بوده و یک فمینیست برجسته. من هم یک آدمم. به خودم گفتم: چرا می‌خواهی رمان بنویسی که



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی



می دانی از پس اش برمی آیی؟ چرا سراغ یک پروژه بزرگ و پرمخاطره نروی؟

**دنی: تصویری داشتی که این رمان به فیلم بدل شود؟**

کاینکهام: راستش، می دانستم این دختره دیوانه می تواند به یک معدن طلا بدل شود (خنده حضار)... نه، نه، نه، فکر کنم باید صادقانه اعتراف کنم، چون مطمئنم که در این اتاق چند نویسنده یا آدم هایی که در آغاز کار نوشتن هستند، حضور دارند. نه من و نه هیچ کدام از کسانی که درگیر این کتاب بودند - ناشرم، کارگزارم - تصورشان چیزی نبود جز این: این یک رمان کوچک هنری ست، چند هزار نسخه فروش می کند و بعد هر چند هم ارزش و اعتبار به دست بیاورد، باز هم روانه انبار می شود. و واقعاً، این اتفاق هایی که افتاده برابم غافلگیر کننده بود.

**دنی: حالا برویم سراغ دیوید میر. در این کتاب صفحاتی هست پر از جزئیات، اما وقتی به فیلمنامه فکر می کنم، می بینم خیلی مختصر و مفید است. چطور به خودت می گویی، «آن همه جزئیات را می گذارم کنار، و قضیه را واگذار می کنم به دوربین و نورپردازی و بازیگران، و بخش دراماتیک را با چند کلام برگزینم؟» آیا برای این نوع اقتباس قاعده خاصی وجود دارد؟ آیا شهودی جلو می روی؟**

دیوید میر: خوب، آدم فرض می کند که کارگردان و بازیگران، کتاب را می خوانند. (خنده حضار). به نظر من این نکته مهمی ست که به ویژه به جولیان مور مربوط است: فیلم درباره سه زن مختلف است که دو تاشان خیلی خاص اند - یکی ویرجینیا وولف، و دیگری ناشری در دوران معاصر در نیویورک - اما سومی ابدأ خاص نیست. هیچ نمی گوید. و من در فیلمنامه می توانستم هیچ حرفی در دهانش نگذارم چون جولیان مور کتاب را خوانده بود. او کتاب را خواند و رنگ زد به تهیه کننده و گفت: «من دلم می خواهد نقش این شخصیت کتاب را بازی کنم.» آمد و نقش کسی را که خیلی خوب می شناخت بازی کرد. و وقتی از جولیان پرسیدم: «فیلمنامه چطور است؟» گفت: «خوب است.» گفتم: «مشکلی نداری؟» گفت: «نه.» و دلیلش این است که فیلمنامه برای بازی او که از کتاب الهام گرفته، مانعی ایجاد نکرده.

**دنی: چیزی که برای من جالب بود این بود که**

این سه روایت مکانیزم خودشان را پیدا کرده اند. میر: خوب به نظر من «سه» نسبت به «دو» عدد بهتری ست. نمی دانم چرا فیلم های بیش تری بر اساس سه داستان ساخته نمی شود. اما آن فیلم مکزیکی، عشق سنگی، منبع الهام من بود، که چطور می شود با سه داستان کار کرد. واقعاً نمی دانم در شرایطی که این همه فیلم هست که با دو داستان کار می کند، چرا این قدر کم از سه داستان استفاده می شود.

**دنی: آیا تو با استیون دالدری، کارگردان، به طور مشترک روی این اقتباس کار می کردید؟**

میر: نه، من با اسکات رودین و رابرت فاکس، تهیه کننده ها، کار می کردم. چون استیون سرگرم گرفتن جایزه به خاطر فیلم بیلی الیوت بود و سرش گرم بود. او بعداً به ما پیوست.

**دنی: یعنی مشاوره ای هم در کار نبود؟ چون یکی از چیزهای فوق العاده فیلم این است که بخش های مختلف فقط با کات به هم وصل شده اند، از شگردهای کهنه ای مثل دیزالو و این جور چیزها خبری نیست. باید روی این موضوع فکر شده باشد.**

استیون دالدری: خوب، ما دیزالو را امتحان کردیم و خیلی زود آن را کنار گذاشتیم. بهترین راه کات کردن و طراحی ساختار این است که این مراحل در فیلمنامه پیش بینی شود. بنابراین دیوید فیلمنامه را نوشت و بعد ما کارمان را شروع کردیم، اما طراحی ساختار خیلی خوب انجام شده بود.

**دنی: سر صحنه چیزی تغییر نکرد؟**

دالدری: نه.

میر: طراحی ساختار یک سال وقت برد. یعنی یک سال طول کشید که صحنه ها ترتیب درست خودشان را پیدا کردند و اجزای داستان شکل گرفتند. اما داخل صحنه ها خیلی چیزها را عوض کردیم، چون وقتی تمرین های مریل استریپ یا جولیان مور یا نیکول کیدمن را تماشا می کنی، باید خیلی احمق باشی که به کار استیون و بازیگرانش واکنش نشان ندهی. اما نحوه درست فیلمسازی به نظر من همین است، یعنی نویسنده باید سر صحنه حضور داشته باشد. چون لباس سفارشی خیلی بهتر از لباس حضری ست. می روی و می بینی که مریل استریپ با نگاه چه کار می تواند بکند و بعد او چیزی پیشنهاد می کند و بعد تو می گویی: «فکر کنم بتوانم این طوری بنویسمش.» اگر این احساس را بیاوری توی صحنه، من می توانم بنویسمش.»

**دنی: درباره ترکیب بخش های مختلف حرف بزنید. منظور من این است که حالت نور در انگلستان و نیویورک نوعی خاکستری ست. لس آنجلس روشن تر است، اما نه خیلی روشن. این کارها را به کمک فیلمبرداری انجام دادی؟**

دالدری: بله. و این موارد را پیش از شروع فیلمبرداری تثبیت کردیم. وقتی فیلمبرداری آغاز شد، می دانستیم قرار است چه کار کنیم. این فیلمی نبود که در اتاق تدوین ساخته شود. در واقع قصدمان این بود که همه داستان ها انرژی داشته باشند، ولی هر داستانی ویژگی بصری خودش را داشته باشد. پیش از شروع فیلمبرداری زمان زیادی را صرف تست کردن کردیم، تا رنگانیو و فیلترهای مناسب را پیدا کنیم.

**دنی: و روی بازیگران زن هم فکر کردید که بازی شان با هم ترکیب شود؟**

دالدری: خوب، بله، سخت ترین چیز این بود که بازیگران هرگز همدیگر را نمی دیدند، و دشواری کار - به ویژه برای مریل، کمی برای جولیان، و نه چندان برای نیکول - این بود که کنترلی روی وجوه عاطفی شان نداشتند، چون وجوه عاطفی اساساً متعلق به فیلم است. بنابراین نمی توانستند متمرکز شوند و احساسی را خلق کنند، دست آن ها نبود، چون احساس نهایی فیلم ترکیب ریاضی پیچیده ای بود از هر سه کاراکتر، که در نهایت یکی می شدند. یعنی آن قدر که معمولاً روی کارشان کنترل دارند، کنترل نداشتند. و همین کمی تنش ایجاد می کرد.

میر: حس فیلم از نویسنده کتاب می آید، یعنی از نحوه ای که داستان ها را چیده. نمی خواهم فیلم را برای کسانی که آن را ندیده اند ضایع کنم، اما من ویرجینیا وولف را نویسنده جانشین کردم، که در کتاب مایکل نبود. من آن را ابداع کردم. وقتی کتاب مایکل را می خوانید، نثر او شما را آگاه می کند که او نویسنده کتاب است. اما من درگیر این مشکل بودم که اگر سه داستان را داریم تعریف می کنیم، نویسنده داستان ها کیست؟ بنابراین کاری کردم که ویرجینیا وولف نویسنده کل ماجرا باشد. و این طوری داستان ها به هم وصل شد، اما همان طور که استیون گفت، آن ها رنگ های ملایمی هستند که در مجاورت رنگ های دیگر معنا پیدا می کنند، و پذیرش این نکته برای بازیگران سخت بود. چون آن ها عادت داشتند استراتژی فیلم را خودشان تعیین کنند.

**دنی: این انتقاد مطرح است که تصویری که از ویرجینیا وولف دیده می شود، آن وجه بدعق،**

# HOURS

# THE

عصبی و خود ویرانگر وجود اوست، نه آن وجه سرزنده و فعال محفل های لندن.

کانینگهام: از یک نظر موافق نیستم که او بدعق یا به هر شکل یک بعدی تصویر شده. به نظر من اعجاز بازی نیکول کیدمن این است که متوجه می شوی او در این روز خاص زندگی اش به شدت دچار مشکل شده، زمان حضورش در فیلم دقیقاً می و یک دقیقه است. با این حال در اتاق کارش سرزنده و پر شور است. من عاشق آدم هایی نظیر وولف هستم، اما دیگران را که او را تملک جویانه نگاه می کنند نمی فهمم. به نظر من این نکته در نقش هست چون در وجود او بوده. او فمینیست بود، دچار افسردگی شدید بود و خیلی چیزهای دیگر. اگر این ویژگی هارابشناسیم، ویرجینیا وولف واقعی را می شناسیم و می توانیم او را در لنز دوربین مان ببینیم، و هر تصویر دیگری از او به نوعی تصویر درستی نیست. و به نظر من این چیزهایی که می گویند دلیل موجهی است که چرا آدم های دانشگاهی ما بدنام شده اند.

دنبی: برای من گره اصلی فیلم صحنه ایستگاه راه آهن بود. جایی که ویرجینیا به لئونارد می گوید: «در نهایت من مسئول سلامتی خودم هستم، نه دکترها» که معنی اش این است که: «من مسئول زندگی و مرگ خودم هستم.» این بحث پیش می آید که آیا مردم مسئولیت زندگی و مرگ شان دست خودشان است؟

هیر: به نظر من یکی از نکات دهنده ترین نکات کتاب تصویری است که از همراهان شخصیت های اصلی ارائه می کند. هر سه شخصیت اصلی همراهی دارند و بدترین چیز برای این همراهان این است که بفهمند عشق شان کافی نبوده. ویرجینیا وولف در یادداشت خود کشتی اش می نویسد: «فکر نکنم هیچ دو تا آدم دیگری می توانستند در کنار هم از ما دو تا خوشبخت تر باشند.» اما من خودم را می کشم. و برای آن همراه پذیرش این نکته خیلی سخت است، که این عشق این قدر محدودیت داشته، و برای دیگری کاری از دست بر نمی آید. به نظر من فیلم می کوشد تصویری را که در کتاب مسحورم کرد نشان دهد. بله، این تصویری است از سه آدم تراژیک، اما همچنین تصویری است از سه همراه که هر چه می توانند می کنند، ولی کافی نیست.

دنبی: در این فیلم صحنه های عاشقانه غیر متعارفی هست. صحنه ایستگاه یک صحنه عاشقانه است، و صحنه میان مریل استریپ و اد

هریس هم همین طور، و نیز در لس آنجلس.

هیر: نکته دیگر در مورد صحنه ایستگاه این است که دلم می خواست خیلی طولانی باشد. یکی از ویژگی های فیلم این است که دو صحنه دیالوگی خیلی طولانی دارد. همین دو صحنه که اشاره کردید. و هر کس فیلمنامه را می خواند می گفت: «خب البته این طوری که در نسخه نهایی فیلم نخواهد آمد. غیر ممکن است.» اما استیون به فیلمنامه وفادار ماند و آن ها را فیلمبرداری کرد، و الان همان طور که نوشته شده در فیلم هست.

دنبی: آیا نسخه طولانی تری هم از فیلم هست، یا به این ایجاز وفادار می ماندید؟

دالدری: نه. راستش مردم طوری بر خورد می کنند انگار یک فیلم هالیوودی ساخته ایم، و نمی دانم چه جواب شان را بدهم، چون ما فیلم را در استودیو های پاین وود، بیرون لندن، ساختیم، و تنها یک بار رفتیم هالیوود تا فیلم را تحویل پارامونت بدهیم، و آن ها هم گفتند: «ممنون.» هیچ کس دخالتی در فیلم ما نکرد. هیچ صحنه ای حذف نشده که بخواهیم آن را در نسخه DVD اضافه کنیم. نسخه ادیت کارگردانی در کار نخواهد بود. ولی باز هم است که نسخه دیگری از فیلم را ببینیم.

کانینگهام: آره. یک ورسوین پدر و آلمودواری.

دنبی: وقتی به تماشای فیلم می رفتم، دوستی را خیر کردم و گفتم: «فیلم درباره آدم هایی است که می شناسی» - بخش نیویورک توی ذهنم بود. اما این یک واکنش کوتاه بیانه است، یک واکنش نیویورکی و حالا می خواهم بیرسم، استیون، فکر می کنی در مناطق مختلف آمریکا با آن چطور برخورد شود؟ تصور از واکنش ها چیست؟

دالدری: برای من همیشه گوش کردن به حرف های تماشاگران جالب است. هر نوع حرفی. دوست دارم حرف شان را بشنوم، حتی اگر بخوام به حرف شان عمل کنم. وقتی فیلم به نمایش عمومی درآمد، برخی خوش شان نیامد، ولی آن هایی که خوش شان می آمد، یک واکنش شخصی به آن نشان می دادند. موقع فیلمبرداری مدام آگاه بودیم که داریم احساسات را بیش تر تلمبار می کنیم تا این که بخوایم آن را خرج کنیم. اما واکنش مردم عجیب و غریب بود. همین حالا هم نظرها خیلی عوض شده. آخرین نمودار پارامونت نشان می دهد که پنجاه و پنج درصد تماشاگران

فیلم مرد هستند. جالب نیست؟

دنبی: خیلی غافلگیر کننده است.

دالدری: در همین یک ماه گذشته این درصد تغییر کرده.

دنبی: ولی کسانی که من می شناسم و از فیلم

خوش شان آمده، اغلب زن هستند.

دالدری: می دانم.

دنبی: بودجه فیلم چقدر بوده.

دالدری: بیست و چهار میلیون دلار.

دنبی: کم هم نیست. بازیگران تان کم تر از حد

معمول شان دستمزد گرفتند؟

دالدری: البته. خودم هم.

دنبی: مایکل، هیچ این بحث مطرح نشد که

خودت فیلم نامه را بنویسی؟

کانینگهام: ازم دعوتی نکردند. ولی اگر هم دعوت می کردند، جوابم نه بود. بخشی به این دلیل که وقتی رمان تمام می شود که ازش دلزده شده ای. نه این که کار تمام شده باشد. می دانی که می شود باز هم آن را بهتر کرد، ولی دیگر کاری از دستت بر نمی آید. شروع می کنی به عوض کردنش ولی بهتر نمی شود، و این نقطه پایان کار است و منتشرش می کنی. برای فیلمنامه باید یک آدم تازه روی آن کار کند که بتواند امکاناتی را ببیند که من نمی توانم ببینم. این کتاب بهترین کاری بوده که در یک برهه از زندگی ام می توانستم انجام دهم.

دنبی: وقتی بازیگران و دکورها را دیدی، با

آن چه در ذهنت بود تطابق داشتند؟

کانینگهام: من تصویر تازه ای از شخصیت ها در ذهن داشتم. این سوآلی است که مدام مردم می پرسند، که کدام بازیگران به این شخصیت ها می خوردند؟ و پاسخ من این است که «خب، آن ها باید نقش خودشان را بازی کنند.» و نکته پیچیده این است که این شخصیت ها وجود ندارند، اما این مثل آن است که ازت بپرسند چه کسی باید نقش مادرت را بازی کند؟ خب، خود مادرت باید این نقش را بازی کند، چون هیچ کس دیگری جای او را نمی گیرد. و بعد خبر می شوی که نسا را در گریو یا کوین تیفه فرار است این نقش را بازی کند و تو باید این واقعیت را بپذیری و با دو تصویر از مادرت مواجه باشی.

۲۴ مارس ۲۰۰۳

نیویورک.

ترجمه م.ا.

