در اقتراح سینمایی پیش رو، که به همت یک نشریه سینمایی در شمارهٔ دسامبر ۱۹۹۸ منتشر شد، پروندهٔ کاملی از آراء و دیدگاه‌های بزرگان صحنه و سینما مدون شد که از این شماره شاهد بخش‌هایی از آن خواهید بود. این نشریه نُه پرسش مشترک را با هشت کارگردان بزرگ سینما که آثاری از شکسپیر را به‌پردهٔ سینما آورده‌اند مطرح کرد. پرسش‌ها به‌این شرح است:

۱. تقریباً همیشه هنگام اقتباس سینمایی نمایشنامه‌یی از شکسپیر، لازم است که برش‌ها و تغییرات دیگری را به متن تحمیل کرد. فلسفه یا رهیافت شخصی شما در اعمال تقطیع‌ها، به‌روز کردن کلمات گنگ یا قدیمی، و در بازنویسی و تنظیم مجدد صحنه‌ها، چیست؟

۲. آیا بازیگران یک فیلم شکسپیری باید به شکل آکادمیک برای صحنه تربیت یافته باشند و ترجیحاً از تجربه‌یی قبلی در ایفای نقش‌ها و اجرای نمایشنامه‌های شکسپیر برخوردار باشند یا این‌که نه، هر بازیگر خوب، با یک هدایت مناسب، می‌تواند نقش‌های شکسپیری را بازی کند؟

۳. نظر شما در مورد عرضهٔ صحیح شعر شکسپیری در یک فیلم چیست؟ آیا باید بر پرده به‌شکلی متفاوت از صحنه، ارائه شود؟ آیا سعی می‌کنید تا کیفیت موسیقایی و شاعرانهٔ سطور نانوشته را حفظ کنید یا که فکر می‌کنید مهم این است که بازیگران بازی را به‌گونه‌یی طبیعی‌تر انجام دهند که به‌گوش سینماروهای امروزی که اغلب‌شان آدم‌های تئاتربرویی نیستند، زیاد غریب نیاید؟

۴. آیا تکنیک‌های سینمایی، قابلیت‌های جدیدی را در نمایش و عرضهٔ شکسپیر (مثلاً رساندن زیرمتن‌ها) در اختیارما قرار می‌دهند؟ آیا معتقدید که یک ورسیون سینمایی از نمایشنامهٔ شکسپیر، در بخش کارگردانیِ فیلم احتیاج بیشتری به تفسیری کاملاً پیشرفته از نمایش دارد تا یک اجرای صحنه‌یی از اثر؟

۵. آیا امکان دارد که ورسیون‌های سینمایی شکسپیر خیلی تصویری و یا خیلی واقعگرا باشند؟ بیشتر ترجیح می‌دهید تا از قابلیت‌های کاملاً سینمایی فیلم در وجه «عین‌نمایی» Verisimilitude بهره بگیرید یا این‌که ترجیح می‌دهید تا به‌گونه‌یی تلخیص مشخص صحنه‌ها و فضاها دست بیابید؟ چرا؟

۶. آیا یک کارگردان فیلم شکسپیر باید از تاریخ، فرهنگ و جهان بینی عصر الیزابتی، که شکسپیر در آن زمانه نمایشنامه‌هایش را می‌نوشت، آگاه باشد؟

۷. نظرتان در مورد فیلمی که براساس نمایشنامه شکسپیر است، اما از نظر تاریخی به‌روز شده و به جلوه‌های آن دوره حمله می‌برد، چیست؟

۸. ساخت فیلم شکسپیری همیشه در حکم «محبوب ساختن شکسپیر در میان تودهٔ عظیم مخاطبان سینما» تلقی می‌شود، نظر شما چیست؟ چه‌نوع مصالحه و توافقی در این «محبوب ساختن» نهفته است؟

۹. آیا اقبال عمومی شما را ترغیب کرد تا فیلم شکسپیری بسازید؟ آیا چنین اقبال و گرایشی کار را برای ساخت یک فیلم شکسپیری دیگر راحت نمی‌کند؟ آیا نمایشنامهٔ شکسپیری خاصی را در نظر دارید که بخواهید آن را بسازید؟

شکسپیر پروژهٔ ناتمام

نشست بزرگان

پیتر بروک، پیتر هال، ریچارد ئونگراین، رومن پولانسکی
فرانکو زفیرلی، اولیور پارکر، تره‌ور نون، باز لورمان

ترجمهٔ محمدرضا فرزاد

برای دریافت آراء و دیدگاه‌های خاص کارگردانانی که شکسپیر را در سینما اقتباس کرده‌اند، در باب برخوردهای زیباشناختی و روش‌های کاری‌شان، چندین پرسش را در مقابل این بزرگان گذاشتیم. پیتر بروک (که در سال ۱۹۶۱ «شاه‌لیر» را کارگردانی کرد) پیتر هال (رویای نیمه‌شب تابستان ۱۹۶۸) ریچارد لونکراین (ریچارد سوم، ۱۹۹۵)، باز لورمان (رمئو ژولیت، ۱۹۹۶)، تره‌وُرنون (شب دوازدهم، ۱۹۹۶)، الیور پارکر (اتللو، ۱۹۹۵)، رومن پولانسکی (مکبث، ۱۹۷۱) و فرانکو زفیرلی (رام کردن زن سرکش ۱۹۶۷، رومئو و ژولیت ۱۹۶۸ و هملت ۱۹۹۵).

تقریباً همیشه در هنگام اقتباس سینمایی نمایشنامه‌یی از شکسپیر، لازم است که برش‌ها و تغییرات دیگری به متن تحمیل کرد. فلسفه یا رهیافت شخصی شما در برش دادن و به روز کردن کلمات گنگ یا قدیمی، و در بازنویسی و تنظیم مجدد صحنه‌ها، چیست؟

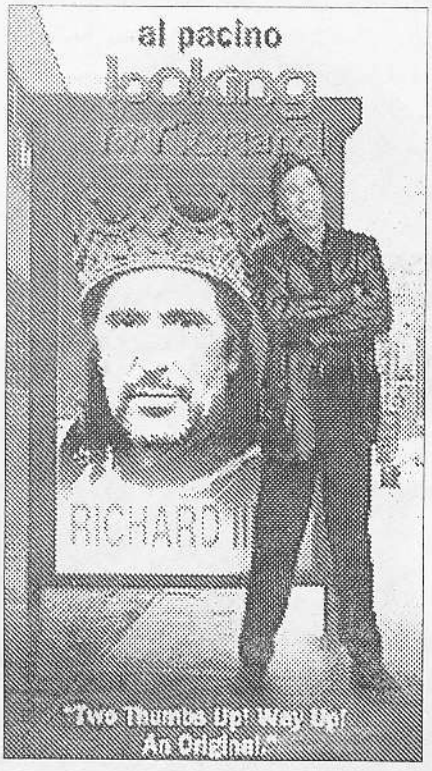
پیتر بروک: فلسفهٔ حس مشترک.

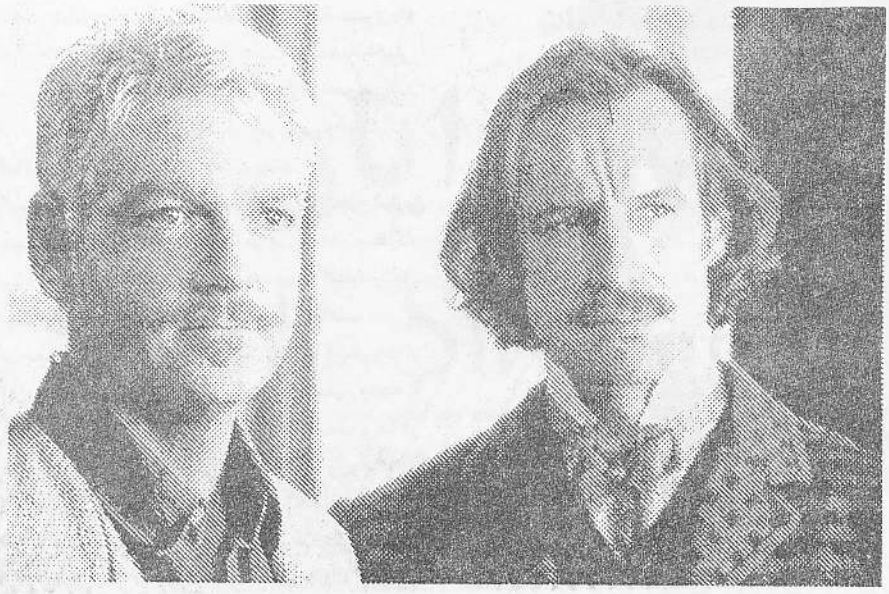
پیترهال: من شکسپیر را در زبانی بیگانه، ترجیح می‌دهم. بهترین فیلم‌های شکسپیری برای من ـ مثل «سرپر خون» آکیراکوروساوا و «هملت» زن ـ آن‌هایی هستند که تنها موضوعات و اشخاص نمایش را می‌گیرند و متن شکسپیر را نادیده می‌گیرند. فکر می‌کنم متن شکسپیر، اصلاً متنی نمایشی‌ست و به باوراندن تخیلی میان مخاطب و بازیگر، آن‌چنان‌که گویی در لحظات خاص نمایش زندگی کنند، وابسته است. همان‌قدر که اپرا را روی صحنه دوست دارم، از شکسپیر روی پرده بدم می‌آید، چون فکر می‌کنم هردویشان مصنوعات تخیلی هستند. بنابراین اگر شکسپیر کار می‌کنید، قطعاً باید آن را کات بدهید، قصابی‌ش کنید ولی نمی‌توانید این کار را با موتزارت و واگنر بکنید. حتی بهترین فیلم‌های شکسپیری هم همان‌قدر دور از شکسپیرند که یک کارت‌پستال کپی‌کاری از یک نقاشی اصل. ساختن این فیلم‌ها البته بهتر از نساختن آن‌هاست ولی خودتان را باگفتنِ این‌که «این کارِ شکسپیر است» سُبک نکنید.

ریچارد لونکراین: اگر یک فیلم شکسپیری برای مخاطب امروزی می‌سازید، باید از خسته‌نشدن آن‌ها اطمینان حاصل کنید. شکسپیر «ریچارد سوم» را حدود ۴۰۰ سال پیش، در زمانی که مردم عادت داشتند تا از کلمات استفاده کنند، نوشت. آن‌ها تجربهٔ بصری زیادی نداشتند، نه طراحی صحنه‌یی بود، نه تلویزیونی بود، نه سینمای خاصی بود، خب بالطبع کلمات نقش حیاتی‌تری داشتند. در روایت من از این قصه، ما همه‌چیز داشتیم از جلوه‌های بصری گرفته تا موسیقی تنظیم‌شده و تصاویر مهیج. ما می‌توانیم حجم عظیمی از آن‌چه را که شکسپیر با کلمات گفته، با تصاویر انتقال دهیم. «یان مک‌کلن» و من، سر این فیلم خیلی صمیمانه با هم کار کردیم. یان، کلاً مسئول تقطیع متن بود و من کلاً مسئول تصویرسازی، تعیین سبک اثر و برقراری ارتباط با مفاهیمی که در نمایش موجود نیست. در فصل آغازین فیلم، برای نمونه، وقتی ما یک تانک را می‌بینیم که از دل دیوار بیرون می‌آید، تا لحظه‌یی که شاه مورد اصابت تیر قرار می‌گیرد، همه‌اش مربوط به دو نمایشنامهٔ قبلی شکسپیر است. مخاطب در آن زمانه، وقتی شکسپیر آن نمایشنامه را نوشت، از ماقبلِ تاریخ این صحنه‌ها مطلع است، اما شما نمی‌توانید از یک مخاطب جدید سینما توقع داشته باشید که از آن زمان درکی داشته باشد، حالا فارغ از این واقعیت که اصلاً آن‌ها برای یک سرگرمی عصرانه از خانه بیرون زده‌اند. من اعتقاد دارم که شما می‌توانید متن را تقطیع کنید. نمایشنامه‌های شکسپیر تقریباً هرگز به شکل «متن کاملِ»شان اجرا نشده‌اند. «ریچارد سوم» چهار ساعت و نیم طول می‌کشد و این زمان بیش از آن چیزی‌ست که مردم با آن کنار می‌آیند. ما تصمیم قاطع گرفتیم که هیچ‌گونه متن شکسپیری نوشته نشود. چرا مردم را خسته کنیم؟ شما می‌توانید به‌راحتی چیز دیگری پیدا کنید. البته که شما می‌توانید متن را تغییر دهید، متن را عوض کنید ـ خودِ همین یکی از سنت‌های قدرتمند شکسپیری‌ست که صحنه یا سطری از یک گفت‌وگو گرفته شود و در جایی دیگر به‌کار گرفته شود. شکسپیر همیشه چنین کاری کرده‌ست.

باز لورمان: فلسفهٔ ما در اقتباس «رومئو و ژولیت» برای سینما، کشف روایت تغزلی، رمانتیک، شیرین، جنسی، موسیقایی [موزون]، خشن، صریح، جسور و آشوبگر شکسپیر از طریق زبان کاملاً ابداعی وی بود. در نتیجه، راهبرد مشخص ما، دوری از هرگونه تغییر یا افزودن کلمات در متن بود. ما متفق‌القول بودیم که باید رنگ و بوی کلماتِ معمول را تا سطح کلماتی چون Thee و Thou (اشکال آرکائیکِ صوت خطاب به توی مخاطب، هان ای تو / م) حفظ کنیم.

قرار دادن قصه در متن جهان معاصر و جماعت شهرنشین به ما اجازه داد تا زبان خلاق شکسپیر را در اثر چون آوازی خیابانی فاخر و استادانه به‌کار گیریم.





این بازی به ما اجازه داد تا همهٔ کلمات را، حتی وقتی معنای معمول آن‌ها سریعاً آشکار نمی‌شود، توجیه کنیم. برای مثال در فیلم امروزین، یکی از افراد گروه ممکن است بگوید چیزی «بد» است در حالی که در حقیقت معنای آن «خوب» است. به‌طریق مشابه، «نیبالت» به «مرکوتیو» می‌گوید: «تو با رومئو، معاشرت می‌کنی.» و کلمهٔ Consortest (به‌معنای نشست و برخاست کردن) لذا می‌بینیم که اگر نیت پشت کلمه روشن باشد، آن‌وقت معنا نیز روشن خواهد بود. جایی که آزادی عمل مشخصی داشتیم، مرحلهٔ تقطیع و بازسازی داستان بود. ما حس کردیم، اهمیت زیادی دارد که هدف غاییِ روایت قدرتمندِ شکسپیر را مدنظر داشته باشیم. شکسپیر می‌خواست تا توجه یک مخاطب جنجالی، نومید و تندخو و در عین‌حال صادق را جلب کند. برای تسهیل این امر از همهٔ ترفندهایی که در اختیار داشتیم بهره گرفتیم، از تقابل کمدی تلخ با تراژدی ناب و بهره‌گیری از آوازهای عامیانه. به‌طور مشابه، ما زبانی سینمایی را در «رومئو و ژولیت» توسعه دادیم که همهٔ این ترفندها را به معادل‌های سینمایی تبدیل می‌کرد تا در هدفی مشابه با شکسپیر، مخاطبی جنجالی، نومید، تندخو و درعینِ حال، صادق را با خود همراه کنیم.

ترەوُرنون: از نظر من، شب دوازدهم همان‌قدر که در حوزهٔ تئاتر اثری کامل است می‌تواند در هر حوزهٔ دیگری هم‌چنین باشد. این نمایش بی‌نظیر است درست به کمالِ «عروسیِ فیگارو» در مقام یک اپرا، یا به‌کمالِ «بعضی‌ها داغشو دوست دارند» در مقام یک فیلم. دلنشین و متوازن است، ترفندهای نمایشیِ کاملی دارد. خب هرکس با دست بردن در آن، آن را تا حدی خرابش می‌کند. من کارهایی کردم که مطمئنم بعضی محققان را می‌رنجاند. من برای کار یک پیش‌درآمد [پرولوگ / م] در نظر گرفتم چون کشف کردم که مخاطبان در ابتدای نمایش در جهت دادن به خودشان، دچار مشکل هستند و سعی دارند تا دقیقاً بفهمند که آن «دوقلوها» چه کسی هستند. فکر کردم که اگر «فسته» را یک ناظر بگیریم، که تا حدی راوی قصه‌ها هم هست، حس مقاعفی تولید می‌شود ـ به‌ویژه با توجه به محتوای سرود پایانی نمایشنامه ـ و خب دوست داشتم که «فسته» با معرفی چند موضوع زمینه‌یی برای ما و مخاطبان حاصل می‌کرد. قصد داشتم این ترفند پیش از هرگونه آگاهی ساخته شود دقیقاً همان‌طور که نمایش شکسپیر هم پس از این «آگاهی‌ها» آغاز می‌شود. من همیشه مقدار مشخصی تغییر موقعیت انجام دادم، تا حدی چون می‌خواستم تا قصه را توضیح کنم و در این حوزه بسیار مهم، بر مابه‌ازای طنزآمیزِ قضیه تأکید کنم. حسابی جنگیدم تا بتوانم تا آن‌جا که ممکن است متن را حفظ کنم، و در چند مبارزه هم مغلوب شدم. ولی ما در حدود شصت و پنج درصد متن شکسپیر را حفظ کردیم و فکر می‌کنم

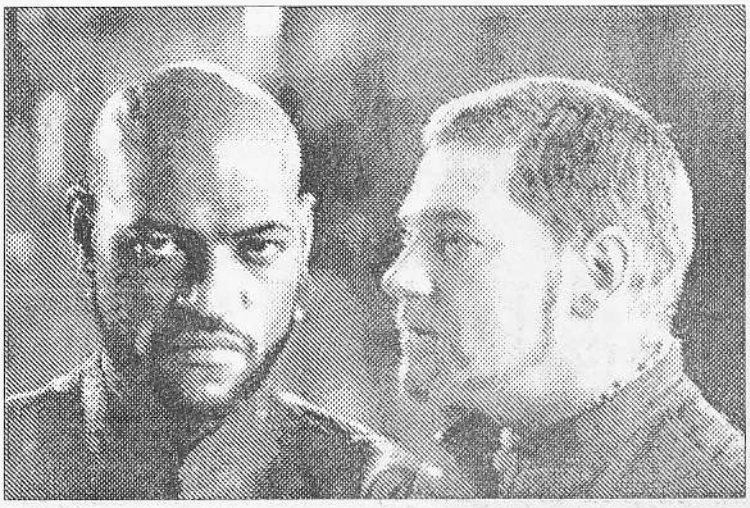
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که در قیاس با بسیاری فیلم‌های اخیر شکسپیری که ۴۰-۳۰ درصد متن اصلی را از دست می‌دهند، خیلی موفق‌تر بودیم. آن‌چه من را تقریباً دچار تناقض می‌کند آن‌است که آدم اثر بزرگی از شکسپیر را می‌تواند کار کند اما نمی‌تواند زبانش را هم داشته باشد.

الیور پارکر: من استراتژی خاصی در مورد تقطیع ندارم. مطمئنم که این مسأله مطابق با هر متن خاص و نظرگاه ویژهٔ من از آن، تغییر می‌کند. در مورد اتللو، از اول نیت‌ام این بود که فیلمی بسازم که برای مخاطب مدرن، سریع، پرشور و قابل حصول باشد. برش‌ها و تغییرات از این روی، اجتناب‌ناپذیرند. (نمایشنامهٔ تقطیع نشده تا چهار ساعت طول می‌کشد) ارائه نمایش‌ها در کلیت‌شان، در نظر شکسپیر یک وجه مقاله‌وار و بیانه‌یی داشت. یقین دارم اگر شکسپیر امروز زنده بود، به شکل اصلاح‌طلبانه‌یی این متن را برای مدیومی جدید بازنویسی می‌کرد و بیشتر دوست داشت تا آن‌را کارگردانی کند. نمایشنامه‌های او آثاری غول‌آسایند و دربرابر تفسیرها، بی‌کران گشاده‌اند. با اتللو من تغییر یافتم. علاقمندم تا حقیقت در جان‌ها بماند تا در متن‌ها، تا در متن نمایشنامه‌ها....

رومن پولانسکی: من به‌طور مشخص صحنه‌ها را بازنویسی می‌کنم مگر آن‌که با چند تغییر آنی واقعاً امکان روشن‌تر شدن صحنه‌ها میسر شود. تغییرات را اگر به‌وضوح قضیه یاری رساند و شعر را خراب نکند، بعضی جاها می‌شود اعمال کرد. من یادم نمی‌آید که ما چنین کاری کرده باشیم. من می‌گویم «ما» چون من شانس آن را داشتم با مشاوری درخشان مثل «کنت تینان» همکاری داشته باشم. آدمی که با موضوع خیلی راحت بود. من در اکثر موارد به قضاوتی که در لحظهٔ تصمیم‌گیری داشت، اعتماد داشتم. برش‌ها مشخصاً باید زده بشوند، آن هم تنها به‌خاطر طول مدت اجرا. ممکن است گاهی متن را بازتنظیم کرد و از آن در یک سکانس دیگر فیلم گرفت بدون آن‌که به نمایشنامه لطمه‌یی بزند. در واقع بعضی مواقع تو هستی که داری به آن کمک می‌کنی. نمایشنامه‌ها برای اجرای صحنه نوشته شده‌اند و می‌باید از دقت واستحکام آن تبعیت و حفاظت کنند. صحنه نمی‌گذارد تا تو قصه را آن‌گونه که می‌خواهی بگویی، روایت کنی، در حالی که فیلم در هر صورت به تو اجازه می‌دهد تا آن را به شکل دلخواهت بگویی. اگر چند واقعهٔ ماضی وجود داشته باشد، برای مثال، می‌توانی از فلاش‌بک استفاده کنی، که این کار را اصلاً نمی‌شود روی صحنه کرد.

خب ما با متن خیلی بازی کردیم، اما این بازی یک‌جور قصابی متفرعنانه نبود، تمام کار ما براساس تحقیقات بنیان نهاده شد. ما هرآن‌چه را که به مکبث مربوط بود مطالعه کردیم و سعی کردیم بدون آن‌که به



زیبایی شعرِ شکسپیری لطمه‌یی بزنیم مضامین مختلفی را در اقتباس متن، آن‌هم به‌شکلی که متن برای مخاطب واضح‌تر و فهمِ آن آسان‌تر شود، مطرح کنیم.

فرانکو زفیرلی: هرچه که در مدیومی دیگر خلق می‌شود، مثلاً رمان یا نمایشنامه، وقتی به مدیوم سینما مهاجرت می‌کند باید از قوانین آن حوزه تبعیت کند، فی‌المثل طول فیلم، زبان تصاویر و چیزهایی از این دست. من نمی‌توانم رمان یا نمایشنامه‌یی که کاملا به عرصهٔ جدید منتقل شده باشد به‌عنوان مثال ذکر کنم به‌غیر از یک استثناء که هملت کنت برانا باشد ـ لااقل چنین فیلمی پنج ساعت طول می‌کشد. اقتباس بدین دلیل اجتناب‌ناپذیر است، ضرورتی که هیچ‌کس نمی‌تواند از آن بگریزد. این قضیه حذف خطوط و سطور اضافی، که البته به‌طور خودکار حذف می‌شوند، چون بالاخره اگر مخاطب دیالوگ را نفهمد، دیگر قطع کردن و حذف و پیدا کردن راه‌حلی دیگر ناگزیر است. باید با توصیف لفظی، که در سینما ضرورتی ندارد، هم کنار آمد. هم‌چنین با زیر متن‌ها Subplot. زیرمتن‌ها همیشه روی صحنه، یا حتی وقتی آن را می‌خوانید، حتی در فیلم‌ها هم، دخالت می‌کنند و خیلی سخت است که بشود از آن پس آن‌ها برآمد. ◇