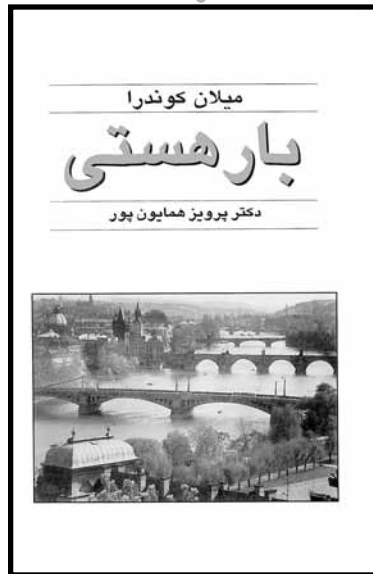


مقایسه تطبیقی فیلمنامه و رمان « بار هستی »

متعارف‌ها و غیرمتعارف‌ها

مهرزاد دانش

اظهارنظرهای سیاسی - فلسفی نویسنده نیز لابه‌لای این چرخش‌های زمانی خودنمایی فراوان دارند. این نشان می‌دهد که **بار هستی** رمان مشکلی برای قرار گرفتن در مقام منبع یک اقتباس ادبی جهت یک فیلم سینمایی است، چرا که بیان دراماتیک متعارفی ندارد. این مشکل برای فیلمنامه‌نویس و کارگردانی مانند فیلیپ کافمن که رویکردی کلاسیک در حیطه کارش دارد و داستان‌گویی را به شیوه متداول در آثارش در پیش می‌گیرد (آثاری از قبیل **جوزی ولز یاغی**، **یک چیز حسایی** و **حمله بزرگ به نور تفیلد مینه سوتا** از مشهورترین آثار فیلمنامه‌ای کافمن هستند که همگی روایتی متعارف دارند)، مضاعف می‌شود و شاید از همین روست که حضور فیلمنامه‌نویس آکادمیکی مثل ژان کلود کیر (با سابقه نوشتن بیش از ۱۲۵ فیلمنامه) در کنار کافمن برای نوشتن فیلمنامه **بار هستی** شکل می‌گیرد تا شاید اندکی از آن مشکل حل شود. از درون داستان پیچ در پیچ و سیال و پرتفسیر میلان کوندرا، فیلمنامه‌ای خلق شده است که یک روایت سرراست و مستقیم را برگزید. و همان‌را به عنوان ملاک اساسی کار پروبال بخشیده و ادامه داده است. این امر حاکی از آن است که در مرحله تبدیل رمان به فیلمنامه تغییر و تحولات زیادی در رمان حاصل آمده که همگی در جهت ساده‌تر کردن آن انجام گرفته است. این داستان ساده حکایت عشق فراوان دختر جوانی به نام ترزا به یک پزشک زن باره به نام توما است که به‌ازدواجشان منتهی می‌شود. ترزا با کمک یکی از معشوقه‌های توما به نام ساینبا، وارد حرفه عکاسی می‌شود و آغاز فعالیت او، مقارن با بهار پراگ ۱۹۶۸ و اشغال پایتخت چک و اسلواکی به دست نظامیان شوروی است. ساینبا به خارج از چک و اسلواکی می‌رود و با مرد متأهلی به نام فرانز ارتباط برقرار می‌کند، در حالی که ترزا از وقایع بهار پراگ عکس می‌گیرد تا جنایات روس‌ها را به دنیا اعلام کند و توما نیز طی مقاله‌ای در روزنامه به روس‌ها می‌تازد. پس از چندی آن دو نیز از کشور خارج می‌شوند و توما و ساینبا مجدداً یکدیگر را می‌یابند. ترزا که از خیانت‌های همسر به تنگ آمده است، مجدداً به پراگ برمی‌گردد و توما نیز به او ملحق می‌شود، در حالی که همچنان دست از رویه‌اش برنداشته است. ترزا به همین دلیل تلاش می‌کند تا در اقدامی تلافی جویانه با یک مهندس که بعداً معلوم می‌شود مأمور روس‌هاست مراده پیدا کند و همین در کنار محدودیت‌هایی که روس‌ها برای حرفه توما درست کرده‌اند، باعث می‌شود آن دو به مزرعه‌ای کوچکی



میلان کوندرا
بار هستی
دکتر پرویز همایون پور

**بار هستی رمان
مشکلی برای قرار
گرفتن در مقام منبع
یک اقتباس ادبی
جهت یک فیلم
سینمایی است، چرا
که بیان دراماتیک
متعارفی ندارد**

فیلیپ کافمن به شهادت آثاری که ساخته (و نوشته) است، عنایت خاصی به اقتباس از آثار ادبی دارد. در بین ۱۰ فیلمنامه‌ای که او نگاشته و از روی آنها فیلم ساخته شده است، دو فیلمنامه هنری و **جون** (۱۹۹۰، با همکاری کافمن) و **بار هستی** (۱۹۸۷، با همکاری ژان کلود کیر) وجه ادبی بیشتری دارند. هنری و **جون** بر مبنای یادداشت‌های آنایس نین از نحوه روابط هنری میلر و همسر سابقش **جون** ساخته شده است و **بار هستی** نیز برگرفته از رمانی است به همین نام از رمان‌نویس چک و اسلواکی، میلان کوندرا. اگر فارغ از فیلمنامه، به آثار کافمن در مقام کارگردان توجه کنیم، فیلمی مانند **قلم پرها** (۲۰۰۰) نیز در این زمینه شاخص است، چرا که فیلمنامه‌اش را داگ رایت بر مبنای مقطعی از زندگی مارکی دوساد، نمایشنامه‌نویس جنجال‌برانگیز دوران ناپلئون، به رشته تحریر درآورده است. در این میان **بار هستی** به دلیل شهرت خالق رمانش و همچنین پیوستگی بیشتر با یک اثر معین ادبی، قابل توجه‌تر است. میلان کوندرا که مشهورترین آثارش **زندگی جای دیگر است**، **والس خداحافظی**، **خنده و فراموشی**،

عشق‌های خنده‌دار، **بار هستی** و **جاودانگی**، طی سال‌های اخیر با استقبال فراوانی در حوزه ادبیات جهانی مواجه شده است، سبک خاصی در نگارش دارد که چندان متناسب با رمان‌های متعارف نیست. گاه بیشتر از آن که رمان بنماید، قصه است، چرا که توفیقات دقیق از زمان و مکان برای خواننده به دست نمی‌دهد و از سوی دیگر به دلیل تعلقات سیاسی و فلسفی کوندرا، قصه‌هایش نیز آکنده از هامش‌هایی هستند که قرار است لایه‌های پنهان‌تر قصه را برای مخاطب تفسیر و تبیین کنند. **بار هستی** نیز چنین است. فصل نخست این رمان با آموزه‌هایی فلسفی از نیچه آغاز می‌شود و پس از تبیین مفهوم «بازگشت ابدی» در عرض دو سه صفحه، رمان‌نویس تازه به سراغ شخصیت‌داستانی‌اش، توما، می‌رود. هر چند در طول رمان یک بار با این قضیه رویه‌رو می‌شویم، به نحوی که بیان دراماتیک و تبیین تماتیک قصه به صورتی متناوب تکرار می‌شوند. گاهی اوقات نویسنده در عرض چند پاراگراف و حتی چند سطر اندک، ماجرای پر دامنه را به اجمال بازمی‌گوید، در حالی که همان ماجرا در فصل دیگر کتاب و با زاویه دیدی متفاوت به صورتی مشروح‌تر تعریف می‌شود. کتاب آکنده از فلاش‌بک‌های تو در توی شخصیت‌های داستانی است که گاه به تناوب در زمان حال تداخل پیدا می‌کند و البته

بروند تا زراعت کنند. در آنجا سرانجام تو ما تسلیم عشق ترزا می شود و دست از هوس رانی هایش برمی دارد. اما یک روز بعد در یک حادثه رانندگی هر دو جان می بازند و خیر مرگشان به سایبانا که در خارج از کشور است می رسد.

همان طور که ملاحظه می شود، این داستان یک روایت خیلی ساده و سرراست است که بر مبنای صور سه گانه مرحله متعادل اولیه، مرحله آشفته میانی و مرحله متعادل نهایی شکل گرفته است. اما این داستان تنها صورت رمان میلان کوندرا را تشکیل می دهد و محتوای اصلی داستان که همان دغدغه های هستی شناسانه نویسنده اش بوده است مورد توجه قرار نگرفته است. شاید به همین دلیل حتی نام فیلم نیز چندان ارتباطی با داستان فیلم نداشته باشد، در حالی که با عنایت به تفسیری که کوندرا در رمان در خصوص مفاهیم سبکی و سنگینی و هستی به عمل می آورد، علت نام گذاری این کتاب به عبارت *The unbarable Lightness of Being* (سبکی تحمل ناپذیر هستی که ساده شده آن به پیشنهاد مترجم رمان، دکتر پرویز همایون پور، همان



۱۱۴-۱۱۳) که البته هیچ یک از اینها در فیلم قابل دسترسی نیست و کلاه سایبانا، بیشتر تبدیل به یک المان اروتیک شده است، چرا که بیشتر زمان هایی بر سر سایبانا دیده می شود که مشغول عشق بازی یا دعوت به عشق بازی است. تأویل و تفسیر رویاهایی که ترزا در خواب می بیند نیز از همین سنخ است.

ب) حذف قابلیت های بصری: قسمت هایی از داستان کوندرا گاه چنان با کلمات بصری نمایانه ای تشکیل شده اند که بستر مناسبی برای تصویرسازی فراهم ساخته اند. کاپوس های ترزا بهترین نمونه در این خصوص است. ترزا چهار رویای مشخص می بیند. رویای مشاهده معاشقه سایبانا و تو ما، رویای چنگ انداختن گربه ها به صورتش، رویای استخر آکنده از اجساد زنانه ای که توانایی خم کردن زانو در مقابل استخر را ندارند و رویای حضور در میان اجساد واقع در کالسکه نش کشتی و گفت و گو با مردگان. (ص ۴۹-۴۵) هر یک از این چهار رویا با عنایت به فضای ذهنی گرایش که غرابت جذابی را در بطن خود همراه دارند، می توانند تصویرهای سینمایی مناسبی را به ترجمان درآورند. اما

فیلمنامه نویسنده فقط به همان رویای استخر اکتفا کرده است که خیلی هم سردستی درآمده است و سایر رویاها یا مورد اشاره قرار نمی گیرند یا در حد یک مونولوگ خلاصه می شوند. این روند در خصوص مهارت سایبانا در ترسیم چهره های سوژه نقاشی هایش نیز قابل مصداق باری است که البته در فیلمنامه نادیده انگاشته شده است. (ص ۱۲۴-۱۲۳)

ج) حذف موقعیت ها: بررسی یک شخصیت بدون در نظر گرفتن موقعیت اجتماعی، روانی و خانوادگی او بیهوده است. کوندرا اگر چه سعی کرده است برای هر یک از شخصیت های اصلی داستان (تو ما، ترزا، سایبانا و فرانز) یک شناسنامه موقعیتی نسبتاً کامل ترسیم کند، اما در فیلمنامه، به سبب اصرار بر درام سازی از طریق حذف آن چه که زائده غیر درامی به نظر می آمده است، بسیاری از این موقعیت ها هدر رفته است و در نتیجه شخصیت پردازی آدم ها نیز لطمه فراوان خورده است. به عنوان مثال موقعیت تو ما به عنوان یک پزشک زن باره در فیلمنامه هرگز شناسنامه هویتی قابل لمس به خود نمی گیرد. این در حالی است که در داستان کوندرا سابقه او به عنوان یک شوهر ناموفق چنین ذکر شده است که صرفاً دو سال با همسرش زندگی کرد و از او یک پسر داشت و سپس قاضی در حکم طلاق کودک را به مادرش سپرد و تو ما را به پرداخت یک سوم حقوق ماهانه محکوم کرد و ... (ص ۴۲-۴۱) و همین پیشینه، میل تو ما به یک زندگی خالی از تعهد عاطفی و جنسی را توجیه می کند، البته کوندرا نیز علت طلاق را ذکر نمی کند.

د) حذف شخصیت ها: بار هستی رمان پر شخصیتی است که از دنیای گذشته و حال با هم تعامل پیدا می کنند و به تکمیل خلأ های شخصیتی و موقعیتی آدم ها و ماجرا مدد می رسانند. اختصاص بخش قابل توجهی از رمان به این شخصیت های فرعی و کاتالیزوری نظیر مادر ترزا (که با بی پروایی اخلاقی و منش استبدادی اش تأثیر شگرفی بر شخصیت ترزا گذاشته است)، دختر عینکی (معشوقه فرانز پس از آن که سایبانا ترکش کرد)، ماری کلود (همسر فرانز)، پسر تو ما (که در صدد تشویق پدر به ادامه فعالیت های سیاسی اش است) و ... نشان می دهد که این آدم ها در پیشبرد روایت و تم داستان نقش اساسی داشته اند. اما همه اینها در فیلمنامه به تیغ حذف سپرده شده اند و از همین رو بسیاری از کنش ها و واکنش های شخصیت های اصلی قصه زائد و غیرموجه می نمایند. مثلاً حضور فرانز در فیلمنامه، حضوری بی معناست، چرا که مکالمات و مرادفات فلسفی/روانی او با سایبانا کلاً حذف شده است (شاخص ترین مرادده این دو در فیلمنامه، مهرورزی شان در واگن قطار است) و از سوی دیگر به دلیل حذف پیشینه فرانز مخاطب هیچ اطلاعی در مورد او به دست نمی آورد. اعتقادات

بار هستی است) در پایان داستان کاملاً روشن می شود. به عبارت دیگر فیلمنامه نویسان بار هستی از منبع اقتباسشان تنها شکل را اخذ کرده اند و از ماهیت به دور مانده اند. مفاهیمی از قبیل از خود بیگانگی انسان، انتخاب و آزادی، تصادف، روابط انسان با محیط پیرامون و ... کلیدهای اساسی رمان بار هستی هستند که هیچ کدام جایی در فیلمنامه آن ندارند. به عنوان مثال کلمه کیچ (Kitsch) یکی از واژه های اساسی رمان است که شخصیت های قصه، از جمله سایبانا و تو ما بارها موضوعشان را در قبال سیاست، هنر و انسان با استفاده از آن نشان می دهند (ص ۲۶۳) و خود کوندرا در کتاب *هنر رمان* به تفصیل در تعریف این مفهوم شرح و بسط آورده است، اما در فیلمنامه هیچ خبری از این عنصر کلیدی نیست و صرفاً یک جا به هنگام معاشقه سایبانا و تو ما به زبان سایبانا آورده می شود که جایگاه آن در ارتباط با فصل های بعدی فیلمنامه نیز مشخص نمی شود. از این دست مفاهیم بسیار است که آوردن هر یک از آنها در این مجال، موجب اطاله مقال می شود و به همین مناسبت به همین یک اشارت بسنده می کنیم.

اما آیا در همان قالب شکل نیز وفاداری از جانب فیلمنامه نویسان به رمان وجود دارد؟ پاسخ منفی است. حذف، جابه جایی، افزودن، ادغام و جایگزینی های فراوانی در حیطه تبدیل رمان به فیلمنامه انجام پذیرفته است که جز همان خط کلی داستان، نمی توان نزدیکی و تناسبی را بین این دو اثر نوشتاری جست و جو کرد. البته این تمهیدات نیز همگی در راستای سیاست ساده سازی صورت پذیرفته است. اما به بهانه ساده سازی، بسیاری از مفاهیم درونی و همچنین عواملی از قبیل شخصیت پردازی قربانی شده اند. برای تمرکز بیشتر روی این تمهیدات، طبق دسته بندی زیر پاره ای از مصادیق مرتبط را مورد اشاره قرار می دهیم.

۱. حذف: بخش قابل توجهی از رمان *بار هستی* در مرحله تبدیل به فیلمنامه نادیده گرفته شده است. این فرایند خود در چند ساحت صورت پذیرفته است که عبارت اند از:

الف) حذف بخش های تبیینی و معنایی غیر داستانی: همان طور که پیش از این نیز آمد، کوندرا سعی کرده است قسمت های مختلف داستانش را مورد تجزیه و تحلیل فلسفی و روانی قرار دهد و از این رو متوسل به تأویل های فراوان بر مبنای آموزه های اندیشمندان شده است. بخش سوم کتاب با نام «کلمه های نامفهوم» یکی از بارزترین نمونه های این تجلی است که طی آن نظرات سایبانا و فرانز در خصوص مفاهیمی از قبیل زن، وفا و خیانت، موسیقی، روشنایی و تاریکی، راهپیمایی، زیبایی، نیرو، حقیقت و ... با بهره گیری از نظریات برخی متفکران به صورت مشروح و ضد درام آمده است. و یا مثلاً در شرح نماد کلاهی که سایبانا بر سر می گذارد، کوندرا پنج تفسیر ارائه می دهد (ص

مذهبی پسر توما نیز که تأثیر خاصی بر توما می‌گذارد، به دلیل فقدان این شخصیت در فیلمنامه، جایگاهی در طول فیلم پیدا نمی‌کند. و تحول نهایی توما نیز با عنایت به این نقیصه نه چندان منطقی رقم می‌خورد.

ه) حذف ماجراها: به تبع حذف شخصیت‌ها و موقعیت‌ها، بسیاری از وقایع داستان نیز نادیده گرفته شده‌اند، البته در بسیاری از اقتباس‌های ادبی/سینمایی، به ویژه در خصوص رمان‌های حجیم، شاید این امر تا حدی متداول باشد، چرا که ظرفیت یک فیلم سینمایی محدودیت‌های خاصی دارد که در قیاس با یک رمان مفصل واجد بضاعت کمتری است. اما این نکته در خصوص فیلمنامه **بار هستی** به نحو بسیار شدت یافته‌ای جریان گرفته است. بیماری مادر ترزا، تداعی قطعه پایانی کوارتت بتهوون برای توما، حضور ترزا در ترن برای دیدار با توما، دعوت سیاسیون ضد کمونیسم از توما برای امضای بیانیه دو هزار کلمه، مراسم تشییع جنازه زیست‌شناس مشهور، راهپیمایی و تجمع روشنفکران فرانسوی و ستاره سینمای



۴. افزوده‌ها: فیلمنامه نویسان هر چه از رمان زیاد زوده‌اند، برعکس در افزودن به آن کم گذاشته‌اند و شاید تنها نحوه ترسیم عروسی توما و ترزا در این میان چیزهایی بیش از رمان در برداشته باشد (برخورد کشیش با خنده توما و ترزا هنگام قرائت خطبه عقد در کلیسا). اما زیاده‌روی فیلمنامه‌نویس‌ها در پرداخت صحنه‌های جنبی را شاید بتوان در زیر این عنوان آورد.

فیلمنامه **بار هستی** هر چقدر نسبت به نقاط فلسفی و روانی رمان کم‌اهمیت بوده است، برعکس نسبت به وقایع مبتنی بر روابط جنسی عنایت بیش از حدی نشان داده است و متأسفانه متانت رمان کوندرا، با این جزئی‌نگری‌های فیلمنامه‌ای تا حد زیادی رو به ابتذال رفته است. آشنایی توما با ترزا از صحنه استخر آغاز می‌شود (در حالی که در رمان چنین نیست)، از بین تمام خواب‌های ترزا آن که مایه جنسی تری دارد به تصویر کشیده می‌شود، حضور توما در مقام شیشه پاک‌کن صرفاً در محور ارتباط جنسی با زن متمول نمایش داده می‌شود، سکانس آغازین فیلم با صدای ملتهب یک زن و

مرد پشت در بسته و سپس حضور توما و ساینبا در یک موقعیت مهرورزانه شکل می‌گیرد (باز برخلاف رمان)، صحنه عکس انداختن ترزا از ساینبا در رمان خیلی معمولی ترسیم شده است، در حالی که در فیلمنامه به نوع دیگری نزدیک می‌شود و ... البته با عنایت به تم برخی از کارهای کافمن که در آثاری نظیر **هنری و جون و قلم‌پر**ها نمود دارد، این نوع صحنه‌ها ظاهراً دارد تبدیل می‌شود به یک جور امضای این فیلمنامه‌نویس که متأسفانه فاقد کمترین خلاقیت و صدا البته اخلاقی است. از این زاویه **بار هستی** بیشتر شبیه به «بار جنسی» است تا چیز دیگر.

۵. جایگزین‌های استعاری: یکی از راه‌های موجز کردن پیام یا روایت یک داستان طولانی جهت اقتباس ادبی/سینمایی، متوسل شدن به خلق استعاره‌هایی است که بتواند ترجمان و یا اشاره‌گر به آن پیام و یا روایت محذوفه باشد. در فیلمنامه کافمن و کریر، از این دست تمهیدات کم به چشم می‌آید و از معدود نمونه‌های آن که البته خوب هم ایده‌پردازی شده است، اشاره به شش اتفاقی است که منجر به بروز عشق بین ترزا و توما شده است. در رمان این شش اتفاق با این عبارت مرور می‌شود: «هفت سال پیش «اتفاقاً» یک مورد سخت تورم نخاع در بیمارستان شهری که ترزا در آن زندگی می‌کرد پیش آمد. رئیس بخش بیمارستان به فوریت برای مشاوره به آنجا خوانده شد. اما رئیس بخش «اتفاقاً» از بیماری سیاتیک رنج می‌برد و چون قادر به حرکت نبود، توما را به جای خود به بیمارستان شهرستان فرستاد. قبل از حرکت «اتفاقاً» چند دقیقه برای نوشیدن آبجو فرصت داشت. ترزا «اتفاقاً» وقت کارش بود و «اتفاقاً» مسئول میز او بود. بنابراین یک رشته اتفاق شش گانه لازم بود تا او را به سوی ترزا بکشاند...» (ص ۶۶) اما این اتفاقات و تصادفات چگونه در فیلمنامه **بار هستی** مورد تأکید قرار می‌گیرد؟ پیش از اولین برخورد توما با ترزا که در یک استخر سرپوشیده صورت می‌گیرد، شش مرد مسن درون آب مشغول بازی شطرنج هستند. این شش مرد حضوری در خود رمان ندارند، اما حضورشان در فیلمنامه اشاره‌ای روشن به همان سلسله اتفاقات هدایت شده‌ای است که بستر آشنایی دو قهرمان اصلی داستان را فراهم آورده است و بازی شطرنج آنها نیز مضاعف‌کننده القای مفهوم «تصادف از پیش تعیین شده» است. از این دست رویکردهای هوشیارانه البته در فیلمنامه بسیار اندک است.

عبارت با مفاهیمی که از رمان آورده‌ام بر مبنای منبع زیر بوده است:

میلان کوندرا، بار هستی، ترجمه پرویز همایون پور، تهران، نشر قطره، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۳