وقتی نیچه گریست: از متن تا فیلم

ناهید حجازی (عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی)[1]

چکیده

پینچاس پری در سال ۲۰۰۷ با اقتباس از رمان *وقتی نیچه گریست* نوشتهٔ اروین یالوم در سال ۱۹۹۲ فیلمی با همین عنوان (*When Nietzsche Wept*) ساخت و جوایز متعددی را از آن خود کرد. یالوم استاد روان‌پزشکی دانشگاه استنفورد، روان‌درمانگر اگزیستانسیالیستی که با خلق رمان از یافته های بالینی و روش کار خود می‌نویسد، در این رمان، ضمن طرح مشکل روان‌نژندیِ وسواسِ فکری در دو تن از نوابغ روزگار، فریدریش نیچه و یوزف برویر، استاد فروید، از چگونگی درمان آن سخن می‌گوید.

در این مقاله اقتباسِ پری با رمان یالوم مقایسه و بر اساس تقسیم بندی جیمز دادلی اندرو در قالب اقتباس پیوندپذیر قرار گرفته است. برای داوری و ارزش‌گذاری فیلم بر اساس نظر دادلی اندرو چارچوبی ارائه می شود که در آن نحوهٔ انتقال برخی مؤلفه‌های متن به فیلم، مانند پیرنگ، شخصیت، زمان، مکان، درون‌مایه و تدوین بررسی و توفیقِ پری در ایجاد هم‌معنایی و انسجام بررسی می‌شود.

نگارنده می‌کوشد به اثبات رساند برای نقد کردن فیلمِ اقتباسی، به‌ویژه اقتباس پیوندپذیر، به کارگیری معیارهای نقد متن (در اینجا رمان) کارا نیست، بلکه چون نوع بیان در فیلم و ابزارهای آن با ابزارهای نقد متن تفاوت دارد نوع داوری و ارزش‌گذاری هم متفاوت می‌شود. پری توانسته است پی‌رنگ، شخصیت، زمان، مکان و درون‌مایه را به خوبی رمان به نمایش درآورد، اما در تدوین فیلم، به دلیل نبود فاصله‌های مناسب در نماها و سرعت بخشیدن به توالی آنها ، فیلم تا حدی شتاب‌زده به نظر می‌رسد.

کلیدواژه‌ها: *وقتی نیچه گریست*، اروین یالوم، پینچاس پری، دادلی اندرو، اقتباس، فیلم، رمان

---

1. Email: n.hejazi2010@yahoo.com

۱. مقدمه

دربارهٔ تعامل ادبیات و سینما بحث‌های گوناگونی شده است. در حدود سال‌های ۱۹۰۷ و ۱۹۰۸ برادران لافیت[1] در فرانسه ــ که مهد اصلی سینما محسوب می‌شد ــ به دلیل رکود سینما و نارضایتی تماشاچیان از فیلم‌های تکراری و بدون مضمون کوشیدند تا با کشاندن دست‌اندرکاران هنرهای دیگر مانند ادبیات، موسیقی و تئاتر این هنر را از زوال نجات دهند. آنها در این راه به موفقیت چشم‌گیری نرسیدند اما کوشش آنها برای کشاندن پای ادبیات به سینما بی‌تأثیر نبود (امینی ۱۴). از دههٔ ۱۹۶۰ که مطالعات بینارشته‌ای و ارتباط بین رشته‌های علوم انسانی و هنر پدیدار گشت تعامل ادبیات و سینما نیز گسترده‌تر شد. ساخت فیلم براساس داستان، وقایع تاریخی و روایت‌های پیشین، ساخت موسیقی بر مبنای روایت ادبی، اثرپذیری عکاسی از نقاشی و استفادهٔ انواع علوم و هنرها از یکدیگر، همگی مؤید دادوستد میان آنهاست.

سینما و ادبیات هم از یکدیگر بهره گرفته‌اند و هم به یکدیگر آسیب رسانده‌اند. برخی آثار ادبی برجسته به صورت فیلم‌های نازلی درآمد و بسیاری فیلم‌های ارزشمند از آثار متوسط ساخته شد. برخی طرفداران ادبیات معتقدند فیلم‌سازان متن را تخریب می‌کنند و برخی فیلم‌سازان معتقدند با اقتباس جانی تازه به ادبیات می‌بخشند و بر محتوای آن می‌افزایند. این اظهارنظرها گاه مبتنی بر سلیقهٔ شخص بوده و چارچوب نظری نداشته است. به عقیدهٔ جرج بلوستون[2]، اقتباس از هر نوع که باشد، اصل اثر را تخریب می‌کند و باید تخریب کند و فیلم‌ساز با حذف و اضافه در متن داستان در روند اقتباس تغییراتی ایجاد می‌کند که از سر اجبار است. فیلم‌ساز در حقیقت خود فردی خلاق است. (ابوت ۱۱۳). ساده‌لوحانه است اگر تصور شود که اقتباس فقط انتقال داستان از یک رسانه به رسانهٔ دیگر است و فیلم‌ساز داستان اثر اصلی را به نمایش درمی‌آورد و تغییر بنیادی در اثر اصلی صورت نمی‌پذیرد. برای بررسی اقتباس پری نخست باید ببینیم هدف یالوم از نوشتن این رمان چیست و بر اساس چه نگرشی کدام روش درمانی را دنبال می‌کند.

---

1. La Fittead
2. George Bluestone

۲. اهداف و نگرش یالوم در رمان

یالوم در در بخش پایانی رمانش، «از نثر تخصصی تا رمان آموزشی»، می‌گوید به داستان نویسی علاقه داشته و دیده است دانشجویانش درسنامه‌هایش را که عاری از اصطلاحات تخصصی و در قالب رمان یا داستان کوتاه است بهتر فهمیده‌اند و از آن لذت برده‌اند. اولویت وی آموزش است و نگارش رمان در درجهٔ بعدی اهمیت قرار دارد.

شخصیت‌های اصلی این رمان و برخی رویدادهای مربوط به آنها، مانند زندگی دکتر بروير و فروید در سال ۱۸۸۲، بر واقعیت استوار است و نیچه از آیندهٔ نه چندان دور با اندیشه‌ها و نظریات واقعی خود به آن سال آورده می‌شود. یالوم در بازخوانی آثار نیچه به توجه عمیق و پرمعنای نیچه به خودشناسی و خودسازی پی می‌برد و در این رمان پایهٔ تفکرات خود در زمینهٔ روان‌درمانی را بر نوشته‌های نیچه قرار می‌دهد. او معتقد است نیچه نه یک ویرانگر، که یک درمانگر است. پوچ‌گرایی پساداروینی در اواخر سدهٔ نوزدهم به اروپا رخنه کرده و پس از داروین تمامی ارزش‌های مذهبی و سنتی فرو ریخته بود. خدا مرده بود و انسان‌گرایی غیردینی جدیدی بر ویرانه‌های گذشته پا می‌گرفت. برای یالوم نیچه از مرگ خدا همچون فرصتی برای آفرینش مجموعهٔ جدیدی از ارزش‌ها سود می‌جوید و انسانی جدید می‌سازد.

یالوم از شیوهٔ روان‌درمانی فروید استفاده می‌کند و با این رمان می‌خواهد نشان دهد فروید در حقیقت نظر خود در مورد درمان روان‌نژندی وسواس فکری را وام‌دار نیچه است و می‌کوشد با نگارش این داستان سهم واقعی این سهل‌انگاری نسبت به نیچه در تاریخ را جبران کند. یالوم از یکی ساختن خودآگاه و ناخودآگاه، و دوباره زنده ساختن فشارهای سرکوب‌شده و واپس‌رانده در ناخودآگاه به خودآگاه، بازگشایی عقدهٔ ادیپ و تحلیل رویاها مطابق نظر فروید استفاده می‌کند و در طول داستان در جلسات گفت‌وگوهای مفصل خواننده را با نظریت و روش خود آشنا می‌کند.

۳. خلاصهٔ رمان

رمان با نگارش نامه‌ای توسط لوسالومه خطاب به دکتر بروير شروع می‌شود. رویدادها در سال ۱۸۸۲ رخ می‌دهند. لوسالومه دکتر بروير، پزشک حاذق وین، را ملاقات می‌کند

و از او برای نجات آیندهٔ فلسفه و، در واقع، برای مداوای نیچه کمک می‌خواهد. او که دوره‌ای کوتاه را با نیچه گذرانده و به درخواست ازدواج نیچه جواب رد داده و نفرت وی را برانگیخته است نامه‌های توهین‌آمیز نیچه (در مورد خودش) را به دکتر بروير می‌دهد و به تصمیم نیچه برای خودکشی اشاره می‌کند.

دکتر بروير و نیچه پس از یک دوره گفت‌وگوهای پرچالش در نهایت می‌پذیرند که هردو در آنِ واحد برای یکدیگر هم نقش بیمار را بازی کنند و هم نقش درمانگر را.

دکتر بروير به نیچه اعلام نمی‌کند که هدف وی از قبول درمان توسط نیچه در حقیقت درمان مشکلات روحی و افسردگی خود نیچه است، غافل از این‌که خیلی زود در گفت‌وگوهای درمانگر-بیمار، با کمک نیچه در مقام درمانگرش، به مشکلات حل‌نشده‌ای در روح و روان خود پی می‌بَرد. نیچه به مرور از بروير می‌خواهد مانند پاک کردن لوله بخاری اجازه دهد آنچه را در ذهن دارد بیرون بریزد و بروير هم چنین می‌کند. نیچه فهرستی از مشکلات روحی دکتر بروير تهیه می‌کند: وسواس‌های فکری مانند ترس از مردن و پیری، احساس پوچی، توهم‌های خیالی و درگیری عاطفی شدید او با برتا (یکی از مراجعان قدیمی‌اش). برتا دختر هیستریک زیبایی است که خاطرهٔ او هنوز بر ذهن بروير سنگینی می‌کند و عدم حضور فیزیکی‌اش به شدت احساس می‌شود. بروير به قدری در ذهن درگیر این دختر شده که تمامی آنچه از زندگی به دست آورده است، برایش بی‌معنا می‌شود. نیچه از بروير می‌خواهد معنا و اهمیت خاصی را، که در ذهنش به برتا داده در ذهن خود بشکند. نیچه در حقیقت، با استناد به افکار و اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی‌اش، از بروير می‌خواهد تا خود را از نو بنا کند و با خودِ واقعی‌اش رودررو شود. گفته‌های نیچه در گفت‌وگوهای دونفره همچون پتکی خودساخته بروير را می‌شکند و او را وامی‌دارد، با تکیه بر نیروهای انسانی خود و به دور از خرافه، به انسان نیرومند جدیدی بدل شود. گفته‌های معروف نیچه در جای‌جای گفت‌وگوها می‌آید.

دکتر بروير از فروید که با وی روابط خانوادگی دارد می‌خواهد که او را هیپنوتیزم کند تا وی بتواند زندگی تجویزی نیچه را در آن خواب تجربه کند. صحنه‌های تکان‌دهندهٔ ترک خانواده و همسر و فرزندانش و شغلش و همهٔ آنچه سال‌های سال

ساخته و پرداخته است از جلو چشمش می‌گذرد و پس از بیدار شدن هر آنچه را باید در عمل به آن دست می‌یافت، درمی‌یابد. او حالا دیگر دکتر بروير قبل نیست، حقیقت و ارزش زندگی‌اش را دریافته و به کاذب بودن عشق گذشته‌اش پی برده است. همسرش و فرزندانش بار دیگر برای او ارزشمند می‌شوند. او نیچه را ملاقات می‌کند و رها شدن خود را از کابوس ناامیدی به او اطلاع می‌دهد.

وقتی بروير از درمان خود و رهایی از دست برتا و رسیدن به آزادی و رهایی از پوچی برای نیچه صحبت می‌کند، نیچه هم لب به سخن می‌گشاید و از رابطهٔ عاطفی نافرجامش با یک عشق قدیمی (لوسالومه) می‌گوید. دکتر بروير با همان شیوهٔ اگزیستانسیالیستی نیچه، با رها ساختن او از معنایی که در ذهنش به لوسالومه داده است، او را به خودِ واقعی‌اش برمی‌گرداند. در آخرین صحنه نیچه، با پذیرش تنهایی خود، بر تنهایی خود و در واقع بر تنهایی انسان مدرن در جهان می‌گرید و با گریستن نشان می‌دهد به تنهایی‌اش آگاهی یافته و آن را پذیرفته است و در نتیجه هیبت و ترس از تنهایی برایش فرو می‌ریزد.

۴. اقتباس پری

دادلی اندرو سه نوع اقتباس در فیلم را بر می‌شمارد: ۱) وامگیری، که نوعی تصرف نه چندان دقیق در داستان‌ها، نگرش‌ها و موقعیت‌هاست؛ ۲) پیوندپذیری که فیلمساز تا حد امکان به اصل اثر نزدیک می‌شود و با توجه به امکانات سینما، بافت اثر اصلی را تا حد امکان وفادارانه حفظ می‌کند؛ ۳) تبدیل‌پذیری که در آن از تمام امکانات و تکنیک‌های سینمایی استفاده می‌شود تا هم وفاداری به متن حفظ شود و هم متن اصلی با تغییر و تبدیل‌هایی در رسانهٔ جدید ظاهر شود (به نقل از: ابوت ۱۱۳).

پینچاس پری فیلم را بر اساس رمان یالوم ساخته است. محتوای فیلم با مضمون کتاب یکی است وبه عبارتی اگر کتاب یالوم نبود فیلم پری هم نمی‌توانست باشد. بسیاری از نقل قول‌های کتاب در فیلم تکرار می‌شود و ارجاع‌ها صریح و روشن است. دقیقهٔ اول فیلم با نقل قول نخستین صفحهٔ کتاب شروع می‌شود: در صحنه‌ای در کافه رز که دکتر بروير منتظر ملاقات لوسالومه است صدای لوسالومه بلندتر از هیاهوی کافه شنیده می‌شود که نامهٔ خود به دکتر بروير را می‌خواند و عین متن کتاب تکرار می‌شود:

دکتر بروير، لازم است شما را برای امری بسیار ضروری ملاقات کنم. آیندهٔ فلسفهٔ آلمان در خطر است. وعدهٔ ما ساعت نه صبح در کافه رز.

این رمان و فیلم اقتباسی‌اش از داستان و ساختار روایی مشترک بهره‌مند هستند اما هر کدام ماهیت متفاوتی دارند. به گفتهٔ هاچن، «اقتباس برگرفتنی است که برگرفته تلقی نمی‌شود. اثری است ثانویه بی‌آنکه ثانویه باشد. نسخه‌ای جدید با طرحی از پیش موجود» (هاچن ۹). حتی با این فرض که همهٔ رویدادهای روایی دو اثر یکی باشند باز هم، به دلایل ماهوی و کارکردی، این رمان و فیلم دو اثر متفاوت‌اند. فیلم بنا به مؤلفه‌های خود استعدادها و فعالیت‌های ذهنی متفاوتی را از تماشاگر می‌طلبد که با احساس‌های خوانندهٔ رمان متفاوت است. فیلم به سرعت از نظر بیننده می‌گذرد و او حجم زیادی از مطالب را در دو ساعت از طریق ابتدا قوهٔ بینایی می‌بیند و سپس آن را درک می‌کند؛ رمان در صفحات متعدد نوشته می‌شود و خواننده تصویرپردازی‌های خود را دارد، او می‌تواند هر زمان بخواهد کتاب را بر زمین بگذارد یا ورق بزند و به عقب برود، مطلبی را چند بار بخواند یا سرسری از آن بگذرد. در فیلم داستان با نمایشِ واقعیت بر پردهٔ سینما به ذهن بیننده منتقل می‌شود و از عین به ذهن می‌رود؛ در رمان، نویسنده با تصویرسازی در ذهن خواننده او را به واقعیت می‌آورد و از ذهن به عین می‌رود.

فیلم‌ساز آفرینش‌گری می‌شود که یک نظام نشانه‌شناختی را به نظام نشانه‌شناختی دیگر تبدیل کرده است. «اگر اقتباس سینمایی از ادبیات داستانی را شکلی از ترجمه بدانیم که در آن نشانه‌های نوشتاری به نشانه‌های تصویری تبدیل می‌شوند، فیلم‌ساز باید علاوه بر شناخت ادبیات، بر استفاده از ابزارهای بیانی سینما مثل فیلم‌برداری، نورپردازی، طراحی صحنه و لباس، موسیقی و تدوین هم مسلط باشد تا معادل‌های سینمایی مناسبی برای متن داستانی انتخاب کند» (حمیدی فعال ۵). جورج بلوستون در کتابش به نام *رمان در قالب سینما*[1] معتقد است «با آنکه کارگردان طرح داستان، شخصیت‌ها و لحن رمان را حفظ می‌کند و این اقتباسی وفادار محسوب می‌شود اما هنوز این عناصر فقط در حکم مصالح خام فیلم مورد نظرند و اقتباس‌گر سینما مؤلفی است که اثر اصلی را تفسیر می‌کند و محتوای آن برایش خام‌ترین معنا را دارد» (جانتی ۱۷۵).

1. *Novels into Film*

فیلم پِری وابسته به متن اصلی و وامدار آن است، اما روگرفت آن محسوب نمی‌شود، زیرا داستان با مؤلفه‌های دیگر و از رسانه‌ای در رسانهٔ دیگر بیان می‌شود. به گفتهٔ هاچن «آنچه در اینجا اقتباس می‌شود در معنای حقیقی کلمه «دنیای دیگر» یا کاملاً جهانی دیگر است، البته با خمیرهٔ داستان ـ صحنه‌ها، شخصیت‌ها، وقایع و موقعیت‌ها» (هاچن ۱۴).

اقتباس‌گرِ پیوندپذیری مانند پِری به شیوه‌های گوناگون، مانند تغییر در اندازهٔ نماها، نورپردازی، تند یا کند کردن ریتم تدوین، بر حسب سلیقهٔ خود، ممکن است به رویدادهایی اهمیت دهد یا توجه کند که در رمان چندان پراهمیت نبوده است یا برعکس، ولی در روند کلی فیلم انسجام و هماهنگی را حفظ کند. برای مثال، پِری با خلق صحنه‌ای که در آن نیچه در خیالش با ایستادن بر روی پیانو به موسیقیِ واگنر اعتراض می‌کند (دقیقهٔ چهل و پنجم) به موضوعی توجه می‌کند که، ظاهراً، برای یالوم در کتاب در درجهٔ سوم یا چهارم اهمیت است ولی در کل فیلم ایجاد پریشانی نمی‌کند.

پری در روند اقتباس فیلمیک خود عناصری از رمان را حذف و عناصری را بازآفرینی کرده است . ممکن است عده‌ای اقتباسِ پری را براساس نظر و سلیقهٔ شخصی اقتباسِ قوی یا ضعیف بنامند بی‌آنکه ملاکی برای نظر خود ارائه کنند. بررسی بازآفرینی عناصرِ داستانی رمان در فیلم ملاک مناسبی برای تحلیل این فیلم اقتباسی است. دادلی اندرو می‌گوید: «باید این گونه تصور کرد که با وجود تفاوت ماهوی بین مصالح ادبیات (حروف، کلمات و جملات) و مصالح سینما (نور و سایه‌های مصنوعی، اشکال و اصوات تشخیص‌پذیر، اعمال نمایشی) هر دو نظام می‌توانند در خود و در سطوح بالاتر، صحنه‌ها و داستان‌هایی پدید آورند که حقیقتاً در یک حد و اندازه هستند» (اندرو ۳۳۱).

باید دید آیا این گفتهٔ دادلی اندرو در مورد کار پری صادق است و آیا وی در انتقال هم‌معنایی در این بخش‌ها توفیق داشته است یا نه.

۵. پی‌رنگ

اقتباس‌گر باید پی‌رنگ، یعنی سیر علت و معلولی رویدادهای داستان به‌صورت خطی یا سیال (بیات ۱۴۲)، را به نحوی انتخاب کند که با حذف و اضافهٔ برخی رویدادها

موضوع اصلی باقی بماند. پری در اقتباس پیوندپذیری که انجام داده است چاره‌ای ندارد جز آن‌که با حفظ موضوع اصلی داستان برخی شخصیت‌ها یا حوادث فرعی داستان را محدود یا حذف و آن را با زمان محدود دو سه ساعتهٔ فیلم متناسب کند. در این فیلم برخی رویدادها، مانند ماجراهای میان دکتر برویر و منشی‌اش، تفصیل بیماری‌های جسمی برخی بیماران دکتر برویر و نوع تجویز و درمان آنها، و نیز بیشترِ گفت‌وگوهای دکتر برویر با اعضای خانوادهٔ همسرش حذف شده است و فقط سیر اصلی رویدادها و موضوع به نمایش در آمده است. داستانی در ۲۲ فصل به یک ساعت و چهل و پنج دقیقه فیلم تبدیل شده است.

فیلم‌ساز، برای آن‌که بتواند مانند نویسندهٔ متن، که آزادانه با تصویرسازی‌های خود گذشته و آینده را به خواننده القا می‌کند و قادر است حوادث را با روایت غیرخطی به عقب یا جلو ببرد، به رویداد سرعت بخشد یا آن را آهسته کند، از ابزارهای خاص سینما بهره می‌جوید. پری در طول فیلم از لانگ شات/نمای دور[1] برای نشان دادن موقعیت کلی صحنه و از شورت شات/نمای نزدیک[2] برای نشان دادن چهرهٔ افراد، از فلاش بک[3] برای برگشت به گذشته و یادآوری خاطرات و از فلاش اوور[4] برای تصورات در آینده استفاده می‌کند.

پری در شروع فیلم با چند نمای دور تماشاگر را با کافه رز، میزهای متعدد و افراد نشسته پشت آنها در حال خوردن صبحانه، لباس‌های رنگارنگ، منظرهٔ طبیعتِ محیط بر کافه، همهمهٔ افراد، رنگ‌ها و موسیقی، آشنا می‌کند. با یک نمای نزدیک از صورت دکتر برویر حالت انتظار آکنده از نارضایتی و کلافگی او را نشان می‌دهد. دقیقهٔ دوم در حین ملاقات لوسالومه با دکتر برویر در کافه، کارگردان به کلاس درس نیچه فلاش‌بک می‌زند و نیچه را پای تختهٔ کلاس در حال بیان گوشه‌ای از نظر فلسفی خود نشان می‌دهد، و سپس با فلاش اوور به کافه و ادامهٔ صحبت آن دو باز می‌گردد. تمام بیست صفحهٔ اول کتاب با توصیفاتش دربارهٔ ملاقات لوسالومه با دکتر برویر در چهار دقیقه با حجم بالایی از تصاویر در فیلم به نمایش در می‌آید.

---

1. long shot
2. short shot
3. flash back
4. flash over

۶. شخصیت

شخصیت‌پردازی در متن داستان به نحوی است که هر خواننده می‌تواند با توجه به الگوهایی که از فرهنگ پیرامون خود جذب کرده است و با هدایت روایت به توسط نویسنده، تصویری منحصر به فرد برای خود بسازد (ابوت ۱۱۶). نویسنده برای شناساندن شخصیت‌ها به توصیف ظاهر، حرکات، رفتار و ذهنیات شخصیت‌ها می‌پردازد، تصویری که در ذهن هر خواننده‌ای رنگ و شکل خاصی به خود می‌گیرد. تصویری که یالوم از لوسالومه در اولین ملاقاتش با دکتر بروبر ترسیم می‌کند ممکن است برای هر خواننده‌ای متفاوت از دیگری باشد:

> ناگهان ذهن بروبر دست از پرگویی برداشت. دیگر برای نگاه کردن، نیاز به تمرکز نداشت. هم‌اکنون شبکیه و قشر مغز در هماهنگی کامل عمل می‌کردند و تصویر لوسالومه به راحتی در ذهنش نقش می‌بست. او زنی بود با زیبایی غیرمعمول: پیشانی برجسته، چانه‌ای محکم و خوش‌تراش، چشمانی به رنگ آبی روشن، لبانی شهوانی و گیسوانی که از روشنی نقره‌فام می‌نمود و چنان بی‌پروا بالای سرش جمع شده بود که گوش‌ها و گردن بلند و ظریفش را نمایان کرده بود. بروبر با اشتیاقی خاص، مجذوب طره‌های مویی شد که با سرکشی از هر طرف به پایین ریخته بود (یالوم ۲۶).

تصویری که پری از لوسالومه ارائه می‌کند واقعی است و برای همهٔ اذهان یگانه به نظر خواهد رسید. او برای پروراندن شخصیت‌های فیلمش از امکانات دیداری و شنیداری، مانند گفتار و رفتار شخصیت، لحن، بلندی و کوتاهی و ارتعاش صدا، حرکات بدن از سر و دست گرفته تا کوچک‌ترین تغییر حالت در چهره، نوع طراحی لباس، موسیقی و نوع حرکت استفاده می‌کند و با انتخاب کاترین وینیک[1] در نقش لوسالومه، زن اغواگر و زیبای رمان، و نیز با انتخاب آرمند استه[2] و گریم بسیار هنرمندانه‌اش در نقش نیچه و بن کراس[3] در نقش دکتر بروبر شخصیت‌های نزدیکی به متن رمان را به بیننده ارائه می‌دهد.

۷. زمان

زمان گاهشماری یا تقویمی که در آن رویدادها یکی پس از دیگری و امروز بعد از دیروز و قبل از فردا می‌آیند و نویسنده داستان را به صورت روایت خطی بیان و

1. Katheryn Winnick
2. Armand Assante
3. Ben Cross

توصیف می‌کند در برخی سکانس‌ها وجود دارد و پری آن‌ها را پشت‌هم آورده است اما در زمان سیال ذهن که «ترتیب و توالی پیوستهٔ زمان جای خود را به تراکم درهم‌تنیدهٔ خاطراتی می‌دهد که در ذهن شخصیت‌های داستان نه بر اساس تقدم و تأخر زمانی که بر اساس میزان عمق تجربه نظام یافته‌اند» (بیات ۱۱۸) از فلاش بک و فلاش اوور استفاده می‌کند و با دیزالو (برهم‌گذاری تصویر) و فِید آوت (محو تدریجی) و فِیداین (ظاهر شدن تدریجی) بی‌زمانی را نشان می‌دهد.

در دقیقهٔ چهاردهم فیلم، وقتی نیچه برای بار اول در مطب دکتر بروير پذیرفته می‌شود، در صحبت با دکتر بروير از علت سردردهایش به دلیل کتابی که در ذهنش دارد می‌گوید؛ کتابی که دربارهٔ ابرمرد یا زرتشت است. پری با دیزالو میان صحبت آن دو به دنیای بی‌زمانی وارد می‌شود که زرتشت پیامبر در حال موعظه است. لباس‌ها، گریم و صحنه‌پردازی همه نشان از گذشته دارد اما خطاب زرتشت به آیندگان است. او می‌گوید: «من به شما ابرانسان بودن را یاد می‌دهم. باید از انسان بودن گذشت. برای گذر از انسان چه باید کرد؟ انسان باید به ابر انسان تبدیل شود».

۸. مکان

نویسنده با توصیف دقیق یا کلی جزئیات می‌تواند تصویر روشن یا مبهمی به خواننده دهد و با این کار بر صفحات متن خود بیفزاید یا بکاهد. یالوم در تصویرسازی فضاها و مکان‌ها دقیق است و به‌تفصیل توصیف می‌کند. پری برخی از این توصیف‌ها را با یک نمای دور و سپس مدیوم شات[1]/نمای متوسط در یک نگاه به بیننده نمایش می‌دهد. تراکم عناصر بصری در فیلم زیاد است و به دلیل سرعتی که اقتضای فیلم است ممکن است جزئیاتی که صحنه‌ای را در چندین صفحه برای خواننده توصیف کرده است در چشم بینندهٔ فیلم چند ثانیه بیاید یا آن‌که وی اصلاً نتواند به دلیل سرعت فیلم و برگشت‌ناپذیری صحنه‌ها آنها را، به‌درستی و دقتی که در رمان خوانده است، در فیلم ببیند.

پری، علاوه بر نماهای مختلف، با نورپردازی کم یا زیاد، یا بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی عناصری در صحنه به توسط دوربین، اهمیت یا ناچیزی موضوع و مفهوم

1. medium shot

دلخواهش را به بیننده القا می‌کند. صحنه‌ای را که یالوم در یک پاراگراف آورده است پری در چند ثانیه با یک نمای دور نمایش می‌دهد:

> وقتی همه‌چیز جمع شد، برهنگی بی‌رحمانهٔ اتاق، خود را نشان داد. بروير انديشيد: بی‌شباهت به سلول زندان نیست. کنار یکی از دیوارها، میز چوبی لقی بود که یک فانوس و پارچ نیمه‌پُری روی آن گذاشته بودند. جلو میز، یک صندلی چوبی ساده و زیرش چمدان و کیف نیچه قرار داشت که هر دو با زنجیر نازکی بسته و قفل شده بود. بالای تخت، پنجرهٔ کوچک کثیفی بود که پردهٔ زرد راه راه و رنگ‌ورورفته‌اش، تنها شیءِ اتاق محسوب می‌شد که نشانی از زیبایی در خود داشت (یالوم ۲۰۳).

در دقیقهٔ بیست و پنجم فیلم که دکتر بروير برای کمک به اتاق نیچه در هتل آمده است دوربین به‌سرعت ــ در عرض سی ثانیه ــ اتاق را با تمام جزئیات آن به نمایش در می‌آورد و احتمالاً تمام آن جزئیات به چشم بیننده نخواهد آمد.

۹. درون‌مایه

درون‌مایه در داستان «فکر و اندیشهٔ حاکمی است که نویسنده اعمال می‌کند. به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایهٔ هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» (میرصادقی ۱۷۴). درون‌مایهٔ این داستان نشان دادن تشویش‌های ذهنی دو شخصیت متفاوت با تمرکز بر سرخوردگی و ناامیدی است که با روش روان‌درمانی فروید و بر اساس دیدگاه نیچه به انسان درمان می‌شود. پری هم در فیلم بر همین درون‌مایه متمرکز است.

۱۰. تدوین

در هنر مونتاژ یا تدوین و سرهم کردن تصاویر، با کنار هم گذاشتن نماهای مجزا پیوستگی یا تفاوت مکان و زمان به نمایش در می‌آید. پری با مونتاژْ تصویرپردازی‌های طولانی یالوم را فشرده و کوتاه می‌کند. رویدادها در عرض چند ثانیه از نظر بیننده می‌گذرد و مفهوم مورد نظر ممکن است به دلیل سرعت در تدوین به ذهن بیننده القا نشود. وی در برخی صحنه‌ها چنان شتاب‌زده عمل می‌کند که بیننده از درک سیر منطقی

حوادث جا می‌ماند. در دقیقهٔ هفدهم فیلم، دکتر بروير نیچه را پس از درگیری او با درشکه‌چی از زمین بلند می‌کند و به او شب بخیر می‌گوید، سپس بلافاصله در مطبش مشغول معاینهٔ برتا و ارتباط‌های وسوسه‌آمیزش با وی است و سپس از کنار همسرش در تختخواب برمی‌خیزد.

فشرده سازی بیش از حد گفت‌وگوهای دکتر بروير و نیچه در صحنه‌های فیلم باعث می‌شود آن نوع وسواس‌های فکری دکتر بروير و نیچه که در ظاهر یکی هستند و هر دو را شکستی عشقی به‌وجود آورده است اما در عمل جنس ناامیدی و تنهایی متفاوتی دارند، در فیلم درست تصویر نشود. رنج دکتر بروير شخصی است اما نیچه آزرده‌ای است که علاوه بر خودش به انسان و دردهای وی و رها ساختنش می‌اندیشد. صحنه‌ها به‌سرعت کنار هم چیده می‌شود و تفاوت نگرش آن دو، اهمیتی که یالوم به مشکلات و وسواس‌های فکری و تنهایی انسان اگزیستانسیالیست می‌دهد، و همچنین نوع نزاع و احساسات عاشقانهٔ متفاوتی، که هریک از آن دو در درون خود با آن دست به گریبان است، در فیلم بسیار کوتاه و گذرا بیان می‌شود.

۱۱. نتیجه

وظیفه اقتباس‌گر بازتولید متن اصلی در سینما نیست و قرار نیست فیلم با اثر ادبی همانند باشد. اقتباس‌گر نمی‌تواند عناصر اصلی داستان را به طور مکانیکی از فیلم‌نامه بگیرد و در قالب فیلم به نمایش درآورد. یافتن شخصیت‌ها و معادل‌های هم‌سنگ در فیلم نقطه مقابل این رویکرد مکانیکی است. اقتباس‌گر در عین حال که اجازه می‌دهد استخوان‌بندی داستان در فیلم حضور داشته باشد اما این حضور از نوع خاص سینماست که به آن داستان داده شده و در واقع، آن داستان در سینما به زبان تصویر درآمده است. داستان از طریق وسایل و صنایع مختص در رسانهٔ دیگر، ولی همسنگ با آن، در سینما خلق می‌شود و دال‌های کلامی جایگزین دال‌های سینمایی می‌شوند.

متن رمان یالوم به روشنی روان‌شناسانه است و یالوم با نهایت مهارت نظرات روان‌شناسانهٔ خود را در قالب داستانی نیمه‌واقعی نگاشته است. نویسنده چون خود استاد روان‌شناسی و هدفش آموزش این شیوهٔ درمان است و از داستان تنها برای نرم‌تر و جذاب‌تر کردن روش

علمی‌اش استفاده می‌کند، با دقت این روش را در قالب گفت‌وگوهای دقیق و سوال‌های آشکار و پنهان برای خواننده تصویر می‌کند. پینچاس پِری هم در فیلم توانسته است با عناصر سینمایی مناسب معانی موردنظر یالوم را به بیننده منتقل کند. برخی از بخش‌های فیلم شتاب‌زده به‌نظر می‌رسد، زیرا پری از فاصله‌های به اندازه در تدوین استفاده نکرده است و سرعت بخشیدن بیش از حد به صحنه‌ها آن انسجام و تأثیر روانی یالوم در رمان را ندارد. البته باید توجه کرد که پِری، بر خلاف یالوم، نه به قصد آموزش دقیق و شکافتن تمام پرسش‌ها و پاسخ‌های احتمالی مربوط به وسواس فکری بین بیمار و درمانگر، بلکه با توجه به محدودیت زمانی و جدایی‌ناپذیری عنصر سرعت که اقتضای رسانهٔ فیلم است کوشیده علاوه بر انتقال معنای وسواسِ فکری و شیوهٔ درمان آن به بیننده، در او جذابیت و کشش به فیلم را هم ایجاد کند که در مواردی این سرعت بیش از حد بوده و بر روانی فیلم تأثیر گذاشته است. در هر حال گیشه و فروش نیز در فیلم اهمیت فوق‌العاده دارد و توجه به بازار در سینما، به ویژه به دلیل هزینه‌های بالای استفاده از امکانات فیزیکی در صحنه‌ها و مکان‌ها و دستمزد هنرپیشه‌ها، گریزناپذیر است.

منابع

امینی، احمد. *ادبیات در سینما: داستایفسکی و سینما*. تهران: سروش، ۱۳۷۰.
اندرو، دادلی. «اقتباس». ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده. *ارغنون*. ش ۲۳ (زمستان ۱۳۸۲): ۳۲۴–۳۳۸.
بیات، حسین. *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. چ ۲. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۹۰.
جانتی، لوئیس. *شناخت سینما*. ترجمهٔ ایرج کریمی. تهران: انتشارات فیلم، ۱۳۶۹.
حمیدی فعال، پیمان. «رمان و فیلم: اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی. ۱۳۸۹.
میرصادقی، جمال. *عناصر داستان*. چ ۴. تهران: سخن، ۱۳۸۰.
یالوم، د. اروین. *وقتی نیچه گریست*. ترجمهٔ سپیده حبیب. تهران: کاروان، ۱۳۸۵

Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
Hutchen, Linda. *A Theory of Adoption*. Routledge, 2006.