The Comparative Study of Joyce's "The Dead" and Mosaffa's Film Adaptation, *The Last Step*

Azra Ghandeharion[1], Roya Abbaszadeh, Zohreh, Taebi Noghondari

Submission date: 2016-08-28, Acceptance date: 2016-10-22

Abstract

Comparative literature plays an influential role in different branches of literary criticism. Since adaptation studies is a sub-branch of comparative literature, this paper provides the readers with one of the recent findings of comparative literature in adaptation studies. *The Last Step* (2012), directed, produced, and written by Ali Mosaffa and mainly based on "The Dead" (1914) by James Joyce (1882-1941), is one of the most recent Iranian film adaptations. Drawing on Linda Hutcheon's theory of adaptation, this study investigates why and how Mosaffa has adapted "The Dead", focusing on the roles of Mosaffa and Hatami as the main adapters, Iranian audience, and different contexts. Furthermore, we explore the interpretation of the indigenized adaptation alterations in the Iranian context. The director's awareness of the famous western literary works as the symbolic capital plays a significant role in choosing the source text. After analyzing characterization and setting, along with the reception context of adaptation, audience, and the adapters' art careers, the results showed that *The Last Step* is successful in indigenizing Joyce's short story.

Keywords

Adaptation Studies, Comparative Literature, Mosaffa's *The Last Step*, Joyce's "The Dead"

[1] Email: ghandeharioon@um.ac.ir (corresponding author)

ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۱۱۷-۱۲۹

بررسی تطبیقی داستان «مردگان» جیمز جویس با فیلم اقتباسی *پَلهٔ آخر* علی مصفّا

عَذرا قندهاریون،* استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد
رویا عبّاس‌زاده، دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد
زهره تائبی، استادیار گروه زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۶/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۸/۱

چکیده

امروزه ادبیّات تطبیقی جایگاه و اهمیت والایی در بین شاخه‌های مختلف نقد ادبی دارد. از آنجا که مطالعات اقتباس نیز در زمرهٔ مطالعات تطبیقی به شمار می‌آید، در این مقاله با بررسی تطبیقی یک فیلمِ اقتباسی و متن مبدأ آن به یکی از حوزه‌های پژوهشی در زمینهٔ ادبیّات تطبیقی می‌پردازیم که کمتر به آن توجه شده است. *پَلهٔ آخر* (۱۳۹۲)، به کارگردانی و نویسندگی علی مصفّا، یکی از جدیدترین آثار اقتباسی ایرانی و برگرفته از داستان کوتاه «مردگان» (۱۹۱۴)، اثر جیمز جویس (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، نویسندهٔ شهیر ایرلندی است. با استفاده از نظریهٔ اقتباس لیندا هاچِن، دلایل انتخاب داستان «مردگان» توسط مصفّا، دیدگاه مخاطبان ایرانی آن و بافت‌های فرهنگی دو اثر را بررسی می‌کنیم. علاوه بر این، به تفسیر تغییرات صورت‌گرفته در فیلم اقتباسی و مطالعهٔ تطبیقی این تغییرات در بازپردازی موقعیّت‌ها و نمادها نیز خواهیم پرداخت. با تحلیل عناصر فیلم، مانند شخصیت‌پردازی و چیدمان، و همچنین با بررسی بافت مقصد و مخاطبان و نیز کارنامهٔ هنری عوامل فیلم، به نظر می‌رسد که در *پَلهٔ آخر* تلاش فراوانی برای بومی‌سازی داستان جویس صورت پذیرفته است.

کلیدواژه‌ها: مطالعات اقتباس، ادبیّات تطبیقی، *پَلهٔ آخر*، علی مصفّا، «مردگان»، جیمز جویس.

---

* Email: ghandeharioon@um.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

پس از تولید و پخش چند فیلم اقتباسی برگرفته از آثار ادبی خارجی توسط کارگردانان ایرانی، علی مصفّا، کارگردان جوان، در سال ۱۳۹۲ دومین فیلم خود را با اقتباس از دو اثر مشهور غربی، یعنی «مردگان[1]» از مجموعه داستان‌های *دوبلینی‌ها*[2] (۱۹۱۴)، نوشتهٔ جیمز جویس[3] (۱۸۸۲–۱۹۴۱)، و *مرگ ایوان ایلیچ*[4] (۱۸۸۶)، اثر لئو تولستوی[5] (۱۸۲۸–۱۹۱۰)، ساخت. مصفّا کاربرد واژهٔ «اقتباس» برای این فیلم را نادرست می‌شمرد، ولی در مصاحبه‌ای به تأثیرپذیری خود از این دو داستان و در ذهن داشتن آنها در هنگام نوشتن فیلم‌نامهٔ *پلهٔ آخر* اشاره می‌کند (شیربانی). البته بررسی دقیق‌تر فیلم *پلهٔ آخر* نشان می‌دهد که به‌استثنای موضوع مرگ تدریجی و چند گفت‌وگوی مختصر برگرفته از *مرگ ایوان ایلیچ*، سایر عناصر این داستان چندان در فیلم به کار گرفته نشده است. از همین رو، در مطالعهٔ حاضر، بررسی تطبیقی بر روی «مردگان» و *پلهٔ آخر* متمرکز است.

مقالهٔ حاضر با استفاده از نظریّهٔ اقتباس لیندا هاچن[6] به مطالعه و تحلیل کمّ‌وکیف دگرگونی‌ها در مقایسه با اثر مرجع در این فیلم اقتباسی می‌پردازد. در توصیف فرآیند بومی‌سازی[7] از نظرات سوزان فریدمن[8] استفاده خواهیم کرد.

این فیلم روایت‌گر زندگی زناشویی سرد و تنش‌زای یک زوج جوان به نام‌های خسرو (با بازی علی مصفّا) و لیلی (با بازی لیلا حاتمی) است. لیلی با ضربه‌ای سهوی به سر خسرو موجب مرگ او می‌شود. خسرو، همتای گابریل کانروی[9] در داستان «مردگان» محسوب می‌شود و لیلی ، همتای گرتا کانروی[10]، و امین (با بازی علیرضا آقاخانی)، همتای مایکل فوری[11] (معشوق مردهٔ گرتا) در نظر گرفته می‌شوند. در آغاز

---

[1] The Dead
[2] *Dubliners*
[3] James Joyce
[4] Death of Ivan Ilych
[5] Leo Tolstoy
[6] Linda Hutcheon
[7] indigenization
[8] Susan Friedman
[9] Gabriel Conroy
[10] Gretta Conroy
[11] Michael Furey

این فیلم، خسرو مرده است و داستان زندگی و مرگ او نیز به شیوهٔ گذشته‌نما[1] و آینده‌نما[2] روایت می‌شود. عمده‌ترین شباهت این فیلم به داستان «مردگان» علاقهٔ شخصیّت اصلی زن داستان به معشوقی غیر از همسر خود است. تقریباً در اواخر فیلم بیننده به‌تدریج متوجه می‌شود که دکتر امین همان معشوق لیلی است.

داستان «مردگان» زندگی زوج جوانی را روایت می‌کند که در مجلس رقصی به میزبانی یکی از خویشان خود به عدم تفاهم در زندگی زناشویی خود پی برده‌اند. این مسئله به‌ویژه در انتهای داستان روشن می‌شود، وقتی که گِرِتا از دلدادگی به معشوق خود سخن می‌گوید که سال‌ها پیش پشت پنجرهٔ اتاقش فوت کرده بود.

در فیلم *پلهٔ آخر*، علاوه بر بخش‌هایی که از داستان «مردگان» و *مرگ ایوان ایلیچ* اقتباس شده است، پیرنگ‌های فرعی دیگری نیز به چشم می‌خورد که هر یک روایتگر بخشی از زندگی شخصیّت‌های اصلی داستان است. روایتی که در آن مادر امین برای پیش‌گیری از ابتلا به آلزایمر داستان «مردگان» را در لپ‌تاپ خود حروف‌نگاری می‌کند و نیز داستان فیلمی که لیلی در آن ایفای نقش می‌کند از پیرنگ‌های فرعی این فیلم محسوب می‌شوند. داستان فیلم دربارهٔ زن جوانی است که همسر خود را از دست داده است و روح همسرش به سراغ او می‌آید. گرچه این دو پیرنگ فرعی از هیچ‌یک از این دو اثر اقتباس نشده‌اند، درون‌مایهٔ آنها در خدمت مضمون‌های اصلی داستان، یعنی فناپذیری، مرگ و گذر زمان است.

تفاوت عمدهٔ سه شخصیّت فیلم با سه شخصیّت داستان «مردگان» در شخصیّت سوم، یعنی مایکل فوری و امین، آشکار می‌شود. درحالی‌که معشوق گِرِتا در هفده‌سالگی مرده و اکنون در ذهن او زندگی می‌کند، معشوق لیلی در این فیلم زنده است و در عوض، همسرش مرده و روح او باعث خنده‌های گاه و بی‌گاه و معنی‌دار لیلی می‌شود. شخصیّت مثبت مایکل در داستان کوتاه جویس، در فیلم اقتباسی مصفّا به شخصیّتی منفی بدل می‌شود، تاحدی‌که در بخشی از فیلم از او به عنوان فردی منفور یاد می‌کنند که مادر خود را رها کرده و اکنون برای کسب ثروت و ارثیه به ایران

[1] flashback
[2] flash forward

بازگشته است. بنابراین، شخصیّت مثبت و غایبِ داستان به شخصیّتی در ظاهر موجّه و در واقع منفی، به نام امین در اثر اقتباسی تبدیل می‌شود.

اهمیت نقش اقتباس‌کننده

مسئلهٔ اقتباس‌کنندگان از یک اثر و تجربیات و دانش آنها موضوعی در مطالعات اقتباس است. برای تبدیل اثر تک‌رسانه‌ای به اثری چندرسانه‌ای، مانند فیلم، اقتباس‌کنندگان ناچار هستند از روش‌هایی برای جایگزینی واژه‌های متون (بُعد کلامی)، استفاده کنند. همهٔ دست‌اندرکاران یک فیلم اقتباسی، از جمله فیلم‌نامه‌نویس، آهنگ‌ساز، طراح، فیلم‌بردار، بازیگر و تدوینگر جزو اقتباس‌کنندگان اثر به شمار می‌روند و کارگردان، اصلی‌ترین اقتباس‌کننده محسوب می‌شود (هاچن ۸۰-۸۲). بنابراین، مصفّا نیز در مقام کارگردان، تهیه‌کننده، فیلم‌نامه‌نویس و بازیگر *پلهٔ آخر*، بیشترین مسئولیت را در جایگاه اقتباس‌کننده به عهده دارد. دانش، تجربه و سابقهٔ هنری او تأثیر بسزایی بر نگاه اقتباسی او داشته است.

علی مصفّا، متولد سال ۱۳۴۵، در فیلم‌ها و سریال‌های متعددی ایفای نقش کرده است. در بسیاری از آنها، او و همسرش در نقش یک زوج بازی می‌کنند (ایران استایل). مصفّا همچنین برنده یا نامزد جوایز ملّی و بین‌المللی بسیاری در جشنواره‌های مختلف شده است و همین امر اقبال عمومی به آثار او را افزایش می‌دهد. دومین کسی که در اقتباس *پلهٔ آخر* نقش عمده دارد، همسر علی مصفّا و بازیگر نقش لیلی، لیلا حاتمی، است. حاتمی در سال ۱۳۵۱ در خانواده‌ای هنرمند متولد شد. از آنجاکه زندگی حرفه‌ای او و همسرش با زندگی خصوصی آنها عجین شده، می‌توان به نقش و تأثیری که او بر انتخاب‌های کارگردان داشته است اشاره کرد. حاتمی نیز برنده یا نامزد جوایز ملّی و بین‌المللی فراوانی بوده است. همچنین، وی دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فرانسه و به چند زبان زنده مسلّط و با ادبیّات غرب آشنا است (آپارات؛ خبرآنلاین). بنابراین، چه‌بسا او نقش مهمی در انتخاب دو مبدأ اقتباسی فیلم *پلهٔ آخر* ایفا کرده باشد.

مصفّا در برخی از صحنه‌های فیلم مستقیماً از متن «مردگان» استفاده می‌کند، و در پایان فیلم، شخصیّت‌ها به گفت‌وگویی در متن مبدأ اشاره می‌کنند و از مقایسهٔ داستان

خود و «مردگان» به خنده می‌افتند. بخش‌هایی از فیلم به‌نحوی پیش می‌رود که پایان آن، به‌نوعی به تقلید تمسخرآمیز یا نقیضهٔ[1] اثر جویس تبدیل می‌شود، چراکه امین (همتای مایکل فوری) که باید در هفده‌سالگی از عشق لیلی می‌مرد، زنده بوده و تمامی این سال‌ها در کنار زنی دیگر زندگی می‌کرده است. اما به هر حال، مصفّا با اشاره‌های ظریفی به داستان کوتاه جویس در طول فیلم، دانش خود را از ادبیّات غرب به رخ بیننده می‌کشد و به‌نحوی مخاطب ایرانی را نیز با مبدأ اقتباسی اثر آشنا می‌کند.

اهمیت نقش مخاطب ایرانی

بررسی نقش مخاطبان، دانش، تجربیّات و انتظاراتشان از متون مبدأ نقش عمده‌ای در دگرگون‌سازی‌ها در فرایند اقتباس و انتخاب متون اقتباسی دارد. مخاطبان آثار از حیث آگاهی از متون اقتباسی به دو گروه مخاطبان آگاه و ناآگاه[2] تقسیم می‌شوند. به نظر می‌رسد مخاطبان ایرانی *پلهٔ آخر*، غالباً، ناآگاه هستند، زیرا نه‌تنها آثار جویس و تولستوی در طرح درس ادبیّات مقاطع دبیرستان و دانشگاه‌های ایران وجود ندارد، بلکه هیچ اقتباس ایرانی از آثار این دو نویسنده انجام نشده است. بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که بینندگان *پلهٔ آخر*، عمدتاً از مخاطبان ناآگاه هستند و به احتمال زیاد، دلیل اشارهٔ مستقیم به داستان «مردگان» در صحنهٔ حروف‌نگاری مادر امین نیز پیش‌بینی عدم شناخت مخاطبان از منبع اقتباس اثر بوده است. البته نبود وبگاه‌های سازمان‌یافته و جامع، مانند *پایگاه بین‌المللی نظرسنجی فیلم*[3] یا نقد فیلم، مانند *سنگ‌های غلطان*[4]، برای فیلم‌های ایرانی، یافتن منبع معتبر رسمی برای تعیین میزان آگاهی بینندگان ایرانی از این دو نویسنده و آثار آنها و همچنین تعیین میزان اقبال عمومی از این آثار را دشوار می‌سازد.

تنها منبع معتبر برای آگاهی از آرای مخاطبان این اثرْ تحلیل وبگاه‌های مشهور و پربیننده در سینمای ایران است که به *بررسی پلهٔ آخر* پرداخته‌اند و مخاطبان نیز نظرات خود را به اشتراک گذاشته‌اند. برای این پژوهش چهار وبگاه انتخاب شد: مووی مگ،

---

[1] parody
[2] knowing and unknowing audiences
[3] Interantal Movie Data Base
[4] Roling Stones

تیوال، مشرق نیوز و سینماتیکت[1]. در میان آرای موجود، تعداد صدودوازده نظر که مستقیماً به این فیلم مرتبط بودند به‌طور کامل تحلیل شدند. با تحلیل این نظرها، پژوهش فعلی در پی یافتن پاسخ سه سؤال خواهد بود: ۱) آیا این فیلم با اقبال مخاطبان روبه‌رو بوده است؟ ۲) جنبه‌های مثبت و منفی فیلم از دیدگاه مخاطبان چه مواردی هستند؟ ۳) آیا مخاطبان به متون اقتباسی اشاره کرده‌اند یا به‌عبارتی، چه تعداد از بینندگان در زمرهٔ مخاطبان آگاه محسوب می‌شوند؟

تنها ۱۶٫۹۶ درصد از مخاطبانْ این فیلم را ناموفّق دانسته‌اند. بیشتر مخاطبان به جذابیّت و خلاقیّت در *پلهٔ آخر* اشاره کرده‌اند. بعضی از کسانی که این فیلم را موفّق دانسته‌اند، آن را به قطعه‌شعری تشبیه می‌کنند که در آن هر واژه یا عبارت در جای مناسب خود قرار دارد و برخی نیز تلفیق عناصر موسیقی سنتی ایرانی، روش‌های نوین (جریان سیال ذهن)، بومی‌سازی دو داستان غربی، ساختار روایتگری خلاقانه و استفاده از بازیگران خبره (به‌ویژه لیلا حاتمی) را نقاط قوّت فیلم دانسته‌اند (کریمی؛ اهوارکی).

دلایل عدم موفّقیّت *پلهٔ آخر*، از دیدگاه مخاطبانی که به این فیلم رأی منفی داده‌اند، شامل مواردی از قبیل پیرنگ خسته‌کننده و پیچیده و مبهم و ترویج خیانت زنان به همسران خود است (کریمی؛ اهوارکی). از میان کلّ آرا، تنها ۴٫۴۶ درصد افراد به متون اقتباسی این فیلم اشاره کرده و برخی نیز *پلهٔ آخر* را جالب‌تر از دو اثر اقتباسی دانسته‌اند.

بررسی نقش تغییرات فرهنگی

موقعیّت مکانی و زمانی اقتباس یا موقعیّت مقصدْ تعیین‌کنندهٔ میزان تغییراتی است که در اثر اقتباسی صورت می‌گیرد. «هر اقتباسی، همانند متن مبدأ خود، در احاطهٔ موقعیّت مکانی و زمانی یک جامعه و یک فرهنگ قرار دارد» (هاچن ۱۴۲). گاهی اوقات، در تغییر از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر، پدیدهٔ بومی‌سازی رخ می‌دهد. در طی این فرایند و در حرکت از یک فرهنگ، زبان و تاریخ به فرهنگ، زبان و تاریخی دیگر، ممکن است معنا و میزان تأثیر داستان‌ها به‌شدت دگرگون شود.

[1] mashreghnews.ir; moviemag.ir; tiwall.com; cinematicket.org

در *پلهٔ آخر*، مخاطبان با اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیم به متون مبدأ مواجه می‌شوند: مثلاً در صحنه‌ای که خسرو به بیگانگی خود با همسرش در مجلس ختم اشاره می‌کند (دقیقهٔ ۲۴)، یا هنگامی که لیلی همچون گرِتا در یک موسیقی سنّتی که یادآور دلداده‌اش است غرق می‌شود (دقیقهٔ ۲۹). از مهم‌ترین صحنه‌های فیلم صحنه‌هایی است که لیلی به علاقهٔ خود به دلدادهٔ جوان اعتراف می‌کند (دقایق ۴۱ و ۴۷). علی‌رغم این اشاره‌های متعدّد به منابع اصلی، مصفّا قسمت‌هایی از این دو داستان را بومی‌سازی کرده است. بنابراین، داستانِ «مرگ تدریجی یک شخصیّت»، متأثر از *مرگ ایوان ایلیچ*، با «بیگانگی یک مرد با همسرش»، متأثّر از «مردگان»، تلفیق شده و به «داستان خیانت زن به شوهر» در فضای سینمای ایران تبدیل شده است.

لیلی در پایان فیلم آن‌طور که باید تنبیه نمی‌شود. پشیمانی لیلی فقط در گریهٔ او برای اعتماد به امین و فریب خوردن خسرو خلاصه می‌شود؛ زیرا امین دربارهٔ ابتلای خسرو به سرطان و مرگ زودهنگام او دروغ گفته بود. از آنجاکه موضوع خیانت به همسر بیشتر درمورد مردان و آن هم به‌صورت غیرمستقیم در سینمای ایران سابقه دارد، این فیلم ضمن انتخاب روایتی پیچیده، به‌جای تقلید محض از اثر جویس، و با نشان دادن مشارکت کاملاً غیرمستقیم و نامحسوسِ همسر و دلداده در قتل شوهر، کاری تقریباً بی‌سابقه در سینمای ایران عرضه کرده است.

به گفتهٔ فریدمن، فرایند اقتباس هر اثر، شامل سه نوع بومی‌سازی می‌شود: تقابل تاریخ‌گرایی و تاریخ‌زدایی[1]، نژادگرایی و نژادزدایی[2]، و تصویرگرایی و تصویرزدایی[3] (به نقل از: هاچن ۱۵۸). مصفّا در این اثر اقتباسی، موقعیت زمانی و مکانی را از دوبلین سال‌های آغازین سدهٔ بیستم میلادی به تهران سال‌های آغازین سدهٔ بیست‌ویکم میلادی تغییر داده است و به این ترتیب، تاریخ‌گرایی داستان جویس را به تاریخ‌گرایی فیلم خود تبدیل و به نوعی به بومی‌سازی اثر و باورپذیری آن نزد مخاطب ایرانی کمک کرده است.

علاوه‌براین، مصفّا از نوع دیگری از بومی‌سازی در فیلم خود بهره برده است تا اثر جویس را باب طبع مخاطب ایرانی کند. برای مثال، جویس در صحنهٔ اتاق هتل به شرح

[1] historicizing/dehistoricizing
[2] racializing/deracializing
[3] embodying/disembodying

تمایلات گابریل به گرتا و توصیف اندام او می‌پردازد، اما اشاره‌هایی نظیر «اما اکنون، در پردهٔ سکوت گرِتا، پس از برافروخته‌شدن آتش آن‌همه خاطرات، که آهنگین و عجیب و معطّر بود، خاریِ از خواستن در دل گابریل نشست» (جویس ۲۰۴)، در فیلم مصفّا یافت نمی‌شود. بنابراین، او به منظور انطباق دادن اثر با فضای حاکم بر سینمای ایران به تصویرزدایی از اثر دست می‌زند و حس سرکوب‌شدهٔ خسرو به لیلی را در عدم تمایل لیلی به داشتن فرزند بیان می‌کند (دقیقهٔ ۴۲). تنها رابطهٔ عاطفی بین این زوج در نگاه‌های عاشقانه و بی‌پاسخ خسرو به لیلی و دادن هدیه‌ای نامناسب به او (پارچه‌ای چادری که لیلی نمی‌پسندد) خلاصه می‌شود (دقایق ۲۰ و ۲۴).

یکی از مهم‌ترین نکته‌های فرهنگی در *پلهٔ آخر* جابه‌جایی نقش خسرو و امین است. در داستان «مردگان»، همسر گرِتا زنده است و درواقع، دلدادهٔ او، یعنی مایکل، ذهن او را تسخیر کرده است، ولی در این فیلم، همسر لیلی مرده است و هویت دلدادهٔ او تقریباً تا پایان داستان پنهان می‌ماند. براساس قوانین سینمای ایران، بازنمایی موضوعات خلافِ اخلاق دینی و عُرف اجتماعی ممنوع است و به همین دلیل خیانت زنان به همسران خود در سینمای ایران پس از انقلاب به‌طور مستقیم روایت نمی‌شود. به همین دلیل، مصفّا با به حاشیه راندن دلدادهٔ لیلی و اشاره‌هایی غیرمستقیم مثل خنده‌های مرموز لیلی، حتی در زمان فوت همسرش، و داستان مرگ پسربچه در باران و پشت در اتاق لیلی، به توصیف تلویحی این مسئله می‌پردازد. دیگر نکتهٔ قابل توجه، که از متن داستان «مردگان» به اثر اقتباسی منتقل شده است، مسئلهٔ چیدمان و قاب‌بندی کسالت‌بار و بی‌تحرک در فیلم است. مصفّا در مقام کارگردان و نویسنده با استفاده از رنگ‌های تیره، به‌ویژه در لباس بازیگران و نوع آرایش آنها، سعی در انتقال و بازنمایی این عنصر داشته است.

دیگر تفاوت «مردگان» و *پلهٔ آخر*، خنده‌های مرموز و گاه و بی‌گاه لیلی است. چنین مشخصه‌ای در داستان جویس دیده نمی‌شود. این در حالی است که در فرهنگ ایران، عزاداری زن برای همسر اهمیّت ویژه‌ای دارد، اما لیلی پس از مرگ همسر خود، به‌جای سوگواری گه‌گاه می‌خندد. بنابراین، خنده‌های لیلی برای مخاطب ایرانی عنصری معنادار است، چراکه او نه تنها اندوهگین نیست، بلکه متانت و وقار زن ایرانی را نیز نادیده می‌گیرد. دیگر ویژگی بومی فیلم اغراق در نمایش خانه‌ها و عمارت‌های قدیمی با معماری اصیل ایرانی

است که در کلان‌شهرهایی چون تهران بسیار نادر است، درحالی‌که چنین توصیف و تأکیدی بر معماری و ساختمان‌های سنّتی در داستان «مردگان» به چشم نمی‌خورد. مصفّا با این چیدمان سعی در بازنمایی فرهنگ ایرانی به منتقدان و مخاطبان غیرایرانی دارد و تصویری متفاوت از واقعیّت ایران را به نمایش می‌گذارد. شاید این تصویر تا حدّ زیادی بر کلیشه‌هایی که مخاطب غیرایرانی از معماری شهری در ایران دارد، منطبق باشد. از سوی دیگر، پیام مصفّا به مخاطب ایرانی شاید تأکید بر ارزش‌های ملّی باشد که به دست فراموشی سپرده شده‌اند. استفادهٔ عامدانه از معماری و موسیقی ایرانی در جای‌جای فیلم شاهدی بر این ادّعا است.

اکنون از زاویهٔ دیگری به بررسی دلایل انتخاب «مردگان» می‌پردازیم که در شباهت بافت اجتماعی در این دو اثر، یعنی ایرلندِ آغاز سدهٔ بیستم و ایرانِ سال‌های آغازین سدهٔ بیست‌ویکم میلادی، نهفته است، چراکه پذیرش هر اثر هنری به زمان و مکانی که در آن ظهور می‌کند مربوط می‌شود (هاچِن ۱۴۴).

از شاخص‌ترین ویژگی‌های مشترک این دو بافت مسئلهٔ بحران هویّت است. هویّت «پذیرش شخصیّت خود تحت تأثیر عواملی از قبیل جنسیّت، سن، طبقهٔ اجتماعی، اخلاق و ملیّت است» (شوآنگ و کی ۱۴). بحران هویت نیز نشانگر فقدان یا عدم پذیرش «خود» است. زبان، نشان‌دهندهٔ هویت افراد است (کولماس ۱۷۱). دغدغهٔ زبان در داستان جویس به چشم می‌خورد. گابریل در این داستان نهایت تلاش خود را به کار می‌بندد تا از طریق برقراری ارتباط مؤثر با دیگران یا از طریق زبان، هویّت خود را پیدا و تثبیت کند. وقتی گابریل دوست قدیمی خود، دوشیزه آیورز، را ملاقات می‌کند، بحران هویّت به اوج خود می‌رسد:

> – معلوم شده که برای روزنامهٔ *دیلی‌اکسپرس* چیز می‌نویسی. خجالت نمی‌کشی؟
> گابریل چشم‌هایش را بر هم زد و کوشید لبخند بزند.
> – چرا خجالت بکشم؟
> میس آیورز خیلی رُک جواب داد:
> – پس من خجالت می‌کشم. چطور رویت می‌شود برای چنین روزنامه‌ای مقاله بنویسی؟ هیچ نمی‌دانستم از انگلیسی‌ها طرفداری می‌کنی. (جویس ۱۷۳)

در این ملاقات، گابریل به دلیل نوشتن در ستون ادبی و هنری روزنامهٔ *دیلی‌اکسپرس* متهم به طرفداری از انگلیسی‌ها شده و در هویّت ملّی او جای چون و

چرا پیدا شده است. گفته می‌شود ادبیّات ایرلند همواره، «به‌ویژه در دورهٔ مدرن»، درگیر بحران هویّت بوده است (کورکوران ۵۷). این بحران در مجموعه داستان *دوبلینی‌ها*، که در آن تمرکز جویس بر نقش خانواده و مذهب در تشکیل هویّت است، بیش از سایر آثار او نمود پیدا می‌کند. دغدغهٔ زبان در زندگی جیمز جویس نیز مشهود است، چنان‌که او برخی از آثار خود را به زبان ایرلندی و برخی دیگر را به زبان انگلیسی نوشته است.

جیمز جویس نیز همانند گابریل «به ادبیات و فرهنگ انگلیسی و اروپایی پناه می‌برد» و از طرفی در اثری مانند *دوبلینی‌ها* به بررسی عواقب آن می‌پردازد (گیلسپی ۱۲۴–۱۲۵). به نظر می‌رسد شخصیّت‌های این مجموعه داستان «قادر به وفق دادن خود با انتظارات جامعه نیستند» (همان ۵۷). همچنین استفاده از لحظهٔ کشف و شهود در آثار این نویسنده به‌مثابهٔ تلاش برای بازپس‌گرفتن هویّت ایرلندی است (همان). در پایان داستان «مردگان» نیز گابریل به لحظهٔ کشف و شهود دربارهٔ مرگ می‌رسد:

> روزنامه‌ها دروغ می‌گفتند: در سراسر ایرلند برف آمده بود. برف بر تمام جلگهٔ مرکزی، بر تپه‌های بی‌درخت، و آن‌سوتر، بر امواج تیره و خروشان رودخانهٔ شاتون فرود می‌آمد. بر هر نقطهٔ صحن آن کلیسای خلوت، که مایکل فوری در آن مدفون بود، نیز می‌نشست. بر چلیپاهای معوج و سنگ‌های گور، و بر سر تیرهای دروازهٔ کوچک... (جویس ۲۱۴)

تلاش برای یافتن استقلال و هویّت جمعی از مضمون‌های اصلی این لحظات کشف و شهود در آثار جویس محسوب می‌شود (گیلسپی ۵۷). این مسئله در جامعهٔ ایران نیز صدق می‌کند. در جامعهٔ کنونی ایران تضادّ بین ارزش‌های سنّتی و ارزش‌های نوین غربی سبب ایجاد معضلات و مشکلاتی شده است (خرمشاد ۲۷–۶۰؛ شریعتی ۷۱–۷۲). شخصیّت اصلی فیلم *پلهٔ آخر* نیز دچار این بحران هویّت است. نخست اینکه هویّت او در نقش یک همسر موفّق متزلزل شده و بی‌فرزندی آنها شاید به معنی بی‌علاقگی این زوج به یکدیگر است. همچنین، تلاش‌های خسرو برای جلب توجه لیلی غالباً با شکست مواجه شده و موجب عصبانیّت او و سردی رابطه با همسرش شده است. درنهایت، خبر مرگ قریب‌الوقوع خسرو او را به آرامش می‌رساند. او با پناه بردن به سرگرمی‌های کودکی و بازگشت به ریشهٔ خود سعی در تثبیت هویّت خود دارد (دقایق ۳۳ و ۵۲).

خسرو که در روابط عاطفی با همسر خویش شکست خورده است، علاوه بر کودکی و خاطرات آن، به فعّالیّت مورد علاقهٔ خود، یعنی معماری، پناه می‌برد. معماری ایرانی تنها کاری است که به او حس آرامش و استغنا می‌دهد (دقیقهٔ ۵۱). بااین‌حال، تاوان تنها اشتباه خسرو در این کار، یعنی ساختن آخرین پلّه که با پلّه‌های دیگر هماهنگ نیست، مرگ او است. بنابراین، خسرو در روی آوردن به کار برای اثبات هویّت خود نیز شکست می‌خورد. سرانجام، خبر مرگ قریب‌الوقوع موجب به آرامش رسیدن و نجات او می‌شود: «یه دفعه دیدم به هیچی فکر نمی‌کنم. هیچ اضطرابی ندارم. هیچ‌چیز آزارم نمی‌ده، حتی قناسی ساختمونا یا نقش ناچیزی که تو زندگی لیلی داشتم. ضدّضربه شده بودم. یه عمر افسرده بودم. فکر نمی‌کردم تنها درمان افسردگیم خبر مرگم باشه» (دقیقهٔ ۳۵). اسکیت‌بازی کردن او در خیابانی نسبتاً پرتردّد نیز می‌تواند نشان‌دهندهٔ مرز باریک بین مرگ و زندگی و اشاره‌ای غیرمستقیم به تمایل او به مرگ در حکم تنها راه رهایی و رستگاری باشد.

یکی دیگر از عواملی که در مطالعهٔ آثار اقتباسی مطرح می‌شود، مسئلهٔ کارنامهٔ هنری بازیگران و اقتباس‌کنندگان است. هر دو اقتباس‌کنندهٔ اصلی این فیلم، در فیلم‌هایی با موضوعات مشابه با این اثر، از حیث شکل‌گیری هویّت، سابقهٔ بازی دارند. مصفّا در فیلم *گذشته*[1] (۱۳۹۲) به کارگردانی اصغر فرهادی، نیز به زبان فرانسه نقش‌آفرینی کرده و در نقش یک ایرانی مقیم فرانسه با تضادهای بین ارزش‌های ایرانی ـ اسلامی کشور خود و ارزش‌های غربی کشور همسرش (ماریا) روبه‌رو شده است. تضادّ بین ارزش‌های سنتی و مدرن در فیلم *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹)، دیگر ساختهٔ اصغر فرهادی با بازی لیلا حاتمی، نیز به‌وضوح قابل مشاهده است؛ وقتی شخصیّت اصلی زن (سیمین) از انجام وظایف خود در خانه سرباز می زند و قصد رفتن به خارج از کشور دارد، اما همسرش با این تصمیم مخالفت می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت موضوع ارزش‌های ایرانی ـ اسلامی و تضادّ آن با ارزش‌های غربی در سینمای ایران رواج بسیار پیدا کرده و دغدغهٔ کارگردانان بنام ایرانی شده است.

---

[1] Le passé

پایان سخن

مصفّا در نقش تهیّه‌کننده، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و بازیگر، با داشتن سابقهٔ آشنایی با زبان‌ها و ادبیّات خارجی، تصمیم به اقتباس دو اثر معتبر و مشهور غربی می‌گیرد. در این انتخاب دو دلیل عمده مطرح است: نخست اینکه نقش سرمایهٔ فرهنگی با انتخاب دو اثر فاخر غربی، به‌عنوان سرمایهٔ نمادین بسیار تعیین‌کننده است، چراکه یک کارگردان جوان از کشوری در حال توسعه و شرقی دست به اقتباس از دو شاهکار غربی زده است. آگاهی از چنین آثاری جزئی از سرمایهٔ نمادین محسوب می‌شود، به‌ویژه برای تودهٔ مردم که عمدتاً با ادبیات غرب آشنایی چندانی ندارند. دلیل دوم شباهت بافت‌های این آثار است و برجسته‌ترین مضمون مشترک آنها بحران هویّت در میان افراد جامعه است. درنهایت، مصفّا با استفاده از یک روایت پیچیده و غیرخطّی موفّق شده است موضوعی ممنوع را انتخاب کند و در این اقتباس مخاطبانش را به فکر کردن وادارد، به‌طوری‌که با تکیه بر منطقِ خود به داوری بنشینند.

منابع

اهوارکی، امیر. «نقدی بر *پلهٔ آخر* ساختهٔ علی مصفّا روایت یک مرد مرده.» *مشرق نیوز*، ۲۰۱۲، http://www.mashreghnews.ir/fa/news/ (بازیابی در ۱۰ تیر ۱۳۹۵).

پلهٔ آخر. *تیوال*، < http://www.tiwall.com/cinema/peleyeakhar> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

پلهٔ آخر (۲۰۱۲). *سینماتیکت*، <http://cinematicket.org/?p=filmdetail&fid=609&fileid> (بازیابی در ۵ دی ۱۳۹۴).

«تجربهٔ آموختن زبان فرانسه». *وبگاه لیلا حاتمی*، ۵ تیر ۱۳۹۲، <http://www.leila-hatami.com/filmography/ali-mosaffa-filmography/146-the-past/706-interview-ali-mosaffa-french> (بازیابی در ۳ تیر ۱۳۹۵).

جویس، جیمز. *دوبلینی‌ها*. ترجمهٔ پرویز داریوش. تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۱.

خرمشاد، محمدباقر و سیدابراهیم سرپرست‌سادات. «روشنفکران ایرانی و مسئلهٔ هویت در آیینهٔ بحران». *فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران* ۳، ۱۰ (۲۰۱۰): ۲۷-۶۰.

شریعتی، علی. *بازشناسی هویت ایرانی- اسلامی*. تهران: انتشارات الهام، ۱۳۸۸.

شیربانی، بهناز. "من و لیلا حاتمی دوست داریم دوربین را گول بزنیم." *خبرآنلاین*، ۲۶ اسفند ۱۳۹۱، <http://www.khabaronline.ir/detail/282531/culture/cinema> (بازیابی در ۲۳ مرداد ۱۳۹۴).

کریمی، میثم. «نقد و بررسی فیلم *پلهٔ آخر*». *مووی‌مگ*، ۱۳۹۰، <http://moviemag.ir/cinema/movie-reviews/iran/5996> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

«لیلا حاتمی مسلط به چهار زبان زندهٔ دنیا». *آپارات*، ۳۰ آذر ۱۳۹۳، <http://www.aparat.com/v/HfoSw/> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

«گفتگویی با لیلا حاتمی و علی مصفّا به خاطر فیلم *پلهٔ آخر*». *ایران‌استایل*، ۳۰ بهمن ۱۳۹۱، <http://www.iranstyle.ir> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

«مصاحبه لیلا حاتمی به ۴ زبان زنده.» *خبرآنلاین*، ۱۶ اردیبهشت ۱۳۹۵، <http://www.khabaronline.ir/(X(1)S(1t2j3kgioffzdtx40gnltfgp))/detail/533656/multimedia/movie> (بازیابی در ۱۵ مرداد ۱۳۹۵).

پلهٔ آخر. کارگردان: علی مصفّا. (۱۳۹۲). فیلم سینمایی.

Corcoran, Mark. "Identity Crisis in James Joyce's *Dubliners*". *Journal of Franco-Irish Studies* 2.1 (2013): 4.

Coulmas, Florian. *Sociolinguistics: The Study of Speakers' Choices*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Friedman, Susan Stanford. "Whose modernity? The global landscape of modernism". *Humanities Institute Lecture*, University of Texas, Austin. 18 (February, 2004).

Gillespie, Michael Patrick, ed. *James Joyce and the fabrication of an Irish identity*. no. 11. Rodopi, 2001.

Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Joyce, James. *Dubliners. 1914*. Ed. Jeri Johnson Oxford. New York: Oxford UP, 2000.

Shuang, Wei, and Su Qi. «A Study on Cognitive Identity Crisis in *Dubliners* from the Perspective of Lexical Iconicity». *International Journal of Knowledge* 5.2 (2014): 12-19.