Archive of SID

فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹۵

DOI: 10.22067/60171

بازآفرینی یک روایت در دو اثر: داستان «مردگان» اثر جویس در سینمای ایران

رویا عباس‌زاده (دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

عَذرا قندهاریون (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسندهٔ مسئول)

ghandeharioon@um.ac.ir

زهره تائبی‌نغندری (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

taebi@ferdowsi.um.ac.ir

چکیده

در سال‌های اخیر، اقتباس به‌عنوان شاخه‌ای جدید در نقد ادبی مورد توجه منتقدین قرارگرفته است. در ایران نیز اقتباس‌های مختلفی از آثار ادبی ایرانی و خارجی در چند دههٔ اخیر انجام‌گرفته است. *پلّه آخر* (۱۳۹۲) به کارگردانی علی مصفا یکی از جدیدترین آثار اقتباسی و برگرفته از داستان معروف «مردگان» (۱۹۱٤) اثر جیمز جویس (۱۸۸۲–۱۹٤۱) است. در این مطالعه، با استفاده از تئوری کانون دید ژرار ژِنت، به‌دنبال بررسی تغییر روایت از متن نوشتاری به فیلم و پیامدهای آن خواهیم بود. تئوری کانون دید ژِنت، با معرفی سه نوع کانون دید بیرونی، درونی و صفر و همچنین چهار نوع روایت با توجه به سطح و رابطهٔ راوی با داستان، ابزار مناسبی برای مقایسهٔ اثر ادبی و فیلم اقتباسی در قالبی روایت‌شناسانه است. بنابراین، مطالعهٔ حاضر سعی دارد با بررسی این تغییرات در روایت «مردگان» و *پلّه آخر* و با تکیه بر تئوری کانون دید، دربارهٔ علل و نتایج آن‌ها به بحث و نتیجه‌گیری بپردازد. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که تأثیر آگاهانه یا ناخودآگاه اقتباس‌کننده مذکر بر نوع روایت، باعث کم‌رنگ‌شدن نقش لیلی و هم‌ذات‌پنداری بیشتر مخاطبان با قهرمان منفعل این فیلم، یعنی خسرو شده است. علی‌رغم روایت پیچیدهٔ داستان فیلم، قضاوت در مورد شخصیت‌های فیلم برای مخاطب توسط این تغییر در روایت آسان شده است.

کلیدواژه‌ها: اقتباس، تحلیل روایت، کانون دید، *پلّه آخر*، «مردگان»

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۸

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

با اینکه طی سال‌های اخیر، تعداد فیلم‌های اقتباسی ایرانی از آثار ادبی داخلی و خارجی رو به رشد بوده، برداشت منفی نسبت به اقتباس همچنان در بین کارگردانان ایرانی وجود دارد. با این حال، برخی از کارگردانان ایرانی حتی دست به اقتباس آثار ادبی مشهور خارجی زده‌اند، به‌طوری‌که در سال ۱۳۹۲، یک کارگردان جوان ایرانی، دومین فیلم خود را به اقتباس دو اثر کانونی غربی یعنی *مردگان*[1] (۱۹۱٤) اثر جیمز جویس (۱۸۸۲–۱۹٤۱) و *مرگ ایوان ایلیچ*[2] (۱۸۸٦) اثر لئو تولستوی (۱۸۲۸–۱۹۱۰) اختصاص می‌دهد. با این حال، پی‌رنگ در فیلم *پلهٔ آخر*، بیشتر بر داستان کوتاه جویس تمرکز دارد و «مرگ ایوان ایلیچ» نقشی حاشیه‌ای در این اقتباس ایفا می‌کند. بنابراین، مقالهٔ حاضر به بررسی تغییر روایت در این فیلم در مقایسه با داستان جویس می‌پردازد. *پلّه آخر* ساخته علی مصفا داستان زندگی زناشویی سرد و بی‌روح یک زوج جوان به نام‌های خسرو و لیلی را روایت می‌کند. لیلی بازیگر و خسرو معمار است. این فیلم با خنده‌های غیر معمول لیلی سر صحنه فیلم‌برداری شروع شده و به‌تدریج بیننده از دلیل رفتار نامتعادل لیلی و رابطهٔ سرد این زوج آگاه می‌شود.

رابطهٔ نابسامان این زوج نه‌تنها در عدم توانایی آن‌ها در گفتگو و حرفه‌های ناهمسان آن‌ها، بلکه در شیوهٔ روایت‌گری داستان فیلم نیز، نهادینه شده است. مصفا به‌جای استفاده از دیالوگ، تکنیکِ بازگشت به گذشته[3] و جهش روایت[4] را به‌عنوان شیوهٔ روایت‌گری اثر خود برمی‌گزیند.[5] فیلم زمانی روایت می‌شود که خسرو مرده است؛ زیرا لیلی با ضربه‌ای ناخواسته به سر او، موجب مرگش می‌شود. نکتهٔ قابل‌توجه در اقتباس اثر جویس، وجود شخصیت دکتر امین یا همان معشوقهٔ پیشین زن داستان است. روایت داستان به‌گونه‌ای است که علاقهٔ شخصیت زن اصلی به معشوقه‌ای غیر از همسر خود، تقریباً در اواخر فیلم، برای بیننده آشکار می‌شود.

1. The Dead
2. Death of Ivan Ilych
3. Flashback
4. Flashforward

۵. تمامی اصطلاحات ادبی و نظریه‌ای این مطالعه بر اساس کتاب *فرهنگ نظریه و نقد ادبی (واژگان ادبیات و حوزه های وابسته)* تألیف سبزیان و کزازی معادل‌یابی شده‌اند.

www.SID.ir

Archive of SID

«مردگان» داستان زندگی مرد جوانی به نام گابریل[1] است که در مجلس رقصی به میزبانی خاله‌های خود دعوت شده است. او پس از پایان جشن به عدم علاقهٔ همسرش گِرتا[2] نسبت به خود و حضور مَرد دیگری در ذهن و قلب او پی می‌برد. در انتهای داستان، گابریل در یک تک‌گویی درونی[3]، به حضور پررنگ مردگان در زندگی خود و پوچی عشق او نسبت به همسر، اشاره می‌کند. این داستان کوتاه، یکی از مشهورترین بخش‌های موجود در مجموعهٔ داستان کوتاه جیمز جویس یعنی *دوبلینی‌ها*[4] (۱۹۱٤) محسوب می‌شود. خواندن این داستان به‌مثابهٔ خواندن تمامی داستان‌های کوتاه در مجموعهٔ *دوبلینی‌ها* است و بنابراین، «مردگان»، منعکس‌کنندهٔ بن‌مایه‌های اصلی این مجموعه است (اتریج، ۲۰۰٤، ص. ۲۳).

دو شخصیت اصلی این فیلم و داستان جویس شباهت زیادی به هم دارند؛ همانند گِرتا در داستان «مردگان»، لیلی نیز به مردی غیر از همسر خود علاقه دارد اما تفاوت اصلی بین شخصیت‌های این دو اثر به سومین شخصیت بر می‌گردد. درحالی‌که مایکل فوری دلدادهٔ گِرتا در هفده‌سالگی و به‌خاطر عشق به گِرتا مرده است، معشوق لیلی یعنی امین، همچنان زنده بوده و در تمامی این سال‌ها در کنار زنی دیگر زندگی می‌کرده است. در عوض، خسرو می‌میرد و روح او به‌تدریج به شرح ماجرا و چگونگی دخالت غیرمستقیم همسرش در مرگ خود می‌پردازد. شخصیت مثبت مایکل فوری در داستان جویس به شخصیت نسبتاً منفی امین در این فیلم اقتباسی تبدیل شده تا حدی که یکی از شخصیت‌ها او را فردی ناخوشایند می‌نامد که تنها برای گرفتن ارثیهٔ خود به نزد مادر پیر خود در ایران برگشته است.

بنا به گفتهٔ بسیاری از منتقدین، آثار مُدرن (مثل آثار جویس) به‌دلیل استفاده از تکنیک‌هایی مانند جریان سیال ذهن[5] که بر ابعاد درونی انسان‌ها تأکید دارند، «قابلیت تبدیل به فیلم اقتباسی را ندارند» (گرونستاد، ۲۰۰۲، ص. ٥٦). اما مصفا این داستان کوتاه را بیست و چهار سال پس از پخش تنها اقتباس آمریکایی آن به کارگردانی جان هیوستون[6] (۱۹۰٦–۱۹۸۷) به‌صورت فیلم

1. Gabriel
2. Gretta
3. Internal Monologue
4. Dubliners
5. Stream of Consciousness
6. John Huston

www.SID.ir

Archive of SID

اقتباسی در آورد. علاوه بر پی‌رنگ اصلی این فیلم که اقتباسی آزاد از داستان جویس محسوب می‌شود، این اثر اقتباسی، پی‌رنگ‌هایی فرعی نیز دارد که هریک به شناخت بهتر شخصیت‌های اصلی و پیش‌بُرد درون‌مایهٔ اصلی داستان کمک می‌کند. داستان مادر امین و تایپ‌کردن داستان «مردگان» در لپ‌تاپ توسط او برای فرار از ابتلا به آلزایمر و داستان فیلمی که لیلی بازیگر آن است جزو پی‌رنگ‌های فرعی این فیلم محسوب می‌شوند. داستان فیلمی که لیلی نقش شخصیت اصلی آن را ایفا می‌کند با داستان زندگی خود لیلی قرابت دارد، به‌گونه‌ای که او نیز زن جوانی است که همسر خود را از دست داده است اما روح همسرش به سراغ او می‌آید. با اینکه این پی‌رنگ‌های فرعی چندان از نظر شخصیت‌ها و حکایت‌هایشان به داستان جویس نزدیک نیستند، درون‌مایهٔ آن‌ها در خدمت مضمون‌های اصلی داستان «مردگان» یعنی فناپذیری، مرگ، بیگانگی، تنهایی و گذر زمان است. این مطالعه با استفاده از تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ کانون دید و سطح روایت ژرار ژِنت، به بررسی چگونگی و چرایی تغییر روایت در این اثر اقتباسی می‌پردازد. بنا به گفتهٔ بسیاری از منتقدین، ایده‌های ژِنت راهکارهای مناسبی برای تحلیل فیلم و اقتباس در اختیار محققین قرار می‌دهد (استَم، ۲۰۰۰، ص. ٦٥؛ فولتون و همکاران، ۲۰۰٦، ص. ٤٠). بخش بعدی به معرفی این چارچوب نظری اختصاص دارد.

۱. ۱. روش پژوهش

۱. ۱. ۱. کانون دید

زاویهٔ دید را می‌توان به‌عنوان «زاویهٔ بازگویی یک روایت یا چشم‌اندازی که از طریق آن، وقایع و/یا افکارِ شخصیت‌ها بازگو می‌شوند» تعریف کرد (نِیری، ۲۰۱٤، ص. ۱۷۵). یکی از صاحب‌نظران در زمینهٔ روایت‌شناسی، ژرار ژِنت، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی است. اصطلاح کانون دید به‌جای زاویهٔ دید اولین‌بار توسط ژِنت در کتاب *آرایه‌ها (۲)*[1] مطرح شد (هورستکات و پِدری، ۲۰۱۱، ص. ۸۹) و بعدها توسط بسیاری از محققین مورد پذیرش قرار گرفت. با این حال، ژِنت با بسیاری از تغییرات و اصلاحات پیشنهادی منتقدین و نظریه‌پردازان مختلف تئوری خود مخالف بوده است (هورستکات و پِدری، ۲۰۱۱، ص. ٦٥).

1. Figures (II)

www.SID.ir

Archive of SID

در بحث زاویهٔ دید، ابتدا او بین «کسی که سخن می‌گوید» و «کسی که می‌بیند» تمایز قائل می‌شود (هورستکات و پِدری، ۲۰۱۱، ص. ١٤٤).

این نظریه‌پرداز فرانسوی، دو مفهوم روایت همگوی و دیگرگوی[1] را تعریف می‌کند. در روایت همگوی، راوی یکی از شخصیت‌های حاضر در داستان است و در روایت دیگرگوی، راوی نقشی در داستان ندارد (نِیری، ٢٠١٤، ص. ١٧٨). سپس او این نوع روایت را به سه مفهوم مختلف توسعه داده و در بحث زاویه دید آن را این‌گونه مطرح می‌کند: کانون دید بیرونی، درونی و صفر[2]. کانون دید بیرونی زمانی رخ می‌دهد که راوی «تنها اَعمال و صحبت‌های شخصیت‌ها را روایت می‌کند» در حالی‌که کانون دید درونی مربوط به زمانی است که راوی اطلاعات و دانسته‌های یکی از شخصیت‌ها را می‌داند؛ زیرا او یکی از شخصیت‌های داستان است که از طریق ذهن خود به روایت داستان می‌پردازد (ژِنت، ۱۹۸۰، ص. ۱۰-۱۱). اما اصطلاح کانون دید صفر (یا روایت فاقد کانون دید) زمانی استفاده می‌شود که «راوی اطلاعات بیشتری نسبت به کل شخصیت‌های داستان دارد» (وایت، ۱۹۹۱، ص. ٤٩).

کانون دید صفر بیشتر در روایت‌های کلاسیک دیده می‌شود که راوی آن‌ها همچون دانای کُل، اطلاعات بیشتری نسبت به تمامی شخصیت‌ها دارد (نِیری، ٢٠١٤، ص. ١٧٨). کانون دید درونی نیز می‌تواند سه نوع مختلف داشته باشد: ثابت (یا محدود به دانسته‌های یک شخصیت از داستان)، متغیر (تغییر روایت بین زاویهٔ دید دو یا چند شخصیت) و چندگانه (توصیف چند دیدگاه مختلف دربارهٔ یک اتفاق توسط راوی) (نِیری، ٢٠١٤، ١٧٨- ١٧٩). با این حال، در گذر زمان، منتقدان این تئوری را تغییر داده و سعی در حل کاستی‌های آن داشته‌اند.

ژِنت سطوح مختلف روایت را به دو نوع برون‌داستان یا درون‌داستان[3] تقسیم کرده و دلیل این تقسیم‌بندی را به فاصله هر روایت از اتفاقی که در آن شرح داده می‌شود نسبت می‌دهد. بدین‌ترتیب، اولین و برجسته‌ترین روایت، برون‌داستان و دومین روایت، درون‌داستان محسوب می‌شود (ژِنت، ۱۹۸۰، ص. ۲۲۸-۲۲۹). یعنی، راوی اول، داستانی را روایت می‌کند که در آن، یک راوی دیگر ممکن است داستان دیگری را نیز روایت کند. در این صورت اولین راوی،

1. Homodiegetic and Heterodiegetic Narratives
2. External, Internal, and Zero Focalization
3. Extradiegetic or Intradiegetic

www.SID.ir

Archive of SID

برون‌داستان و دومین راوی، درون‌داستان نامیده می‌شوند (ژِنت، ۲۰۰۷، ص. ۸۵). اگر بخواهیم جایگاه راوی هر اثر را به‌وسیلهٔ سطح روایت (درون‌داستان یا برون‌داستان) و رابطهٔ آن با داستان (همگوی یا دیگرگوی) تعریف کنیم، می‌توانیم چهار نوع جایگاه راوی را مطرح کنیم: ۱. الگوی برون‌داستان دیگرگوی: وقتی راوی درجه‌اول، داستانی را روایت می‌کند که خود در آن نقشی ندارد؛ ۲. الگوی برون‌داستان همگوی: وقتی راوی درجه‌اول، داستان زندگی خود را روایت می‌کند؛ ۳. الگوی درون‌داستان دیگرگوی: راوی درجه‌دوم که داستان شخصیت‌هایی غیر از خود را روایت می‌کند؛ ٤. الگوی درون‌داستان همگوی: راوی درجه‌دوم که داستان زندگی خود را روایت می‌کند (ژِنت، ۱۹۸۰، ص. ۲٤۸). بر اساس آنچه از دیدگاه‌های ژِنت پیرامون کانون دید و روایت گفته شد، در بخش بعدی به بررسی تغییرات ایجاد شده در روایت این اثر اقتباسی می‌پردازیم.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. بررسی شیوه‌های متفاوت بازنمایی

مصفا شیوه‌ای از روایت‌گری را در *پلّه آخر* بر می‌گزیند که بیننده به‌تدریج به‌علت بی‌تفاوتی لیلی نسبت به همسرش و مرگ او، پی ببرد. اینجاست که ماهیت رابطهٔ لیلی با شخصیت سوم، یعنی امین روشن می‌شود. در یک صحنه، لیلی همانند گِرِتا، به علاقه نسبت به معشوق جوان خود اعتراف می‌کند؛ این صحنه تقریباً همانند زمانی است که گِرِتا در اتاق هتل، راز اشک‌های خود را برای همسرش گابریل بازگو می‌کند.

مباحث پیرامون تغییر در شیوه‌های بازنمایی اثر اقتباسی، گریزناپذیر است. به طور معمول، انتظار می‌رود که وقتی اثری نوشتاری به فیلم تبدیل می‌شود، بُعد تصویری آن افزایش یابد. اما بر خلاف آنچه انتظار می‌رود، در فیلم اقتباسی مصفا، دو راوی با گفتارهای خارج از قاب[1] به شرح وقایع، احساسات و علایق شخصیت‌ها می‌پردازند. روایت خارج از قاب نشان‌دهنده تأکید کارگردان بر بُعد شنیداری است. نکتهٔ قابل توجه دیگر این است که چنین گفتارهای خارج از قابی در داستان جیمز جویس وجود نداشته و راویِ دانای کل[2] با کانون دید صفر، این

1. Voice-over
2. Omniscient Narrator

www.SID.ir

Archive of SID

اطلاعات را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. با این حال، در *پلّه آخر*، خسرو و لیلی (دو شخصیت اصلی داستان) با گفتار خارج از قاب به شرح داستان و عواطف یکدیگر می‌پردازند.

برای مثال، در ابتدای فیلم، صدای خارج از قاب خسرو، شرح مختصری از داستان فیلم را ارائه داده و با بیان این مسئله که همواره با توالی رویدادها مشکل داشته است، به‌نوعی بیننده را از یک روایت پیچیده و فاقد ترتیب زمانی آگاه می‌کند (دقیقهٔ ٤:٥٠) که با شیوهٔ روایت‌گری جویس قرابت زیادی دارد. البته در داستان «مردگان»، گابریل زنده است و نقشی کلیدی ایفا می‌کند اما در *پلّه آخر*، خسرو مرده است. اینجاست که کارگردان با استفاده از شیوهٔ روایت‌گری، قدرت و اهمیت شخصیت خسرو را به بیننده ثابت می‌کند. قدرت چیرهٔ راوی داستان که همان صدای خارج از قاب خسرو است، بر فیلم سیطره دارد. روایت لیلی نیز بیشتر مربوط به شخصیت خسرو می‌شود تا خواسته‌ها و آرزوهای خودش. تقریباً در اواسط فیلم، لیلی نیز در روایت داستان شرکت می‌کند. معمولاً، صدای خارج از قاب خسرو، بر صدای لیلی چیره شده و خود به شرح ماجرا می‌پردازد. لیلی نیز به‌طور غیرمستقیم در مقابل صدای خارج از قاب خسرو واکنش نشان می‌دهد. مثلاً در صحنهٔ فیلم‌برداری، وقتی لیلی به‌دلیل خنده‌های ناگهانی از ایفای نقش خود باز می‌ماند، صدای خارج از قاب خسرو از او می‌خواهد با امین تماس گرفته تا مطمئن شود در مرگ همسرش، خسرو، تقصیری نداشته است (دقیقهٔ ٦:٥٠). حتی وقتی خسرو در بستر مرگ افتاده، صدای خارج از قاب او، امین را در ابراز تأسف و همدردی با لیلی راهنمایی می‌کند (دقیقهٔ ۱۲:۵۸). لحن طعنه‌آمیز خسرو در این صحنه، خواننده را برای درک نقش احتمالی امین در پایان داستان آماده می‌کند.

بنابراین، می‌توان گفت در فیلم اقتباسی مصفا، بُعد کلامی در کنار بُعد تصویری افزایش می یابد. در نگاه اول، ممکن است وجود این گفتارهای خارج از قاب را به عدم توانایی مصفا در رساندن مفهوم اثر به شیوهٔ تصویری و درک آسان‌تر پی‌رنگ غیرخطی فیلم نسبت دهیم. علیرضا آقاخانی، بازیگر نقش امین، در مصاحبه‌های خود اذعان داشته این صداهای خارج از قاب به‌نظر تداعی‌کنندهٔ عدم توانایی مصفا در نمایش بُعد تصویری فیلم بوده است؛ البته پس از خواندن فیلم‌نامه، او به نقش مهم صداهای خارج از قاب در پیشبرد تدریجی پی‌رنگ داستان، پی می‌برد (شیربانی، ۱۳۹۱).

www.SID.ir

Archive of SID

گرچه زندگی زناشویی خسرو و لیلی همواره پر از تنش بوده، بیننده تنها از طریق گفتارهای خارج از قاب به این مسئله پی می‌برد. همچنین، یکی از مهمترین درون‌مایه‌های داستان «مردگان» نیز از طریق صدای خارج از قاب خسرو بیان می‌شود: «من یه آدم ناجوری‌ام یعنی با لیلی که جور نیستم اصلاً به دردش نمی‌خورم. چند شب دیگه تو مجلس سال مامان‌جون تازه می‌فهمم که خیلی وقته از فکرش پاک شدم» (دقیقهٔ ۲۳:۱۱). این مراسم سالگرد، به‌مثابهٔ مجلس رقص داستان «مردگان» است که در آن، گابریل از فاصلهٔ روحی و عاطفی بین خود و همسرش آگاه می‌شود. خسرو نیز همانند گابریل، لحظاتی به همسر خود خیره می‌شود که به یک آواز قدیمی گوش سپرده و اشک می‌ریزد (جویس، ۲۰۰۰، ص. ۲٦۰؛ دقیقهٔ ۲٤:۵۵). همان‌طور که مسئلهٔ گذر زمان، مرگ و زندگی، فکر گابریل را در پایان داستان، به‌خود مشغول می‌کند (جویس، ۲۰۰۰، ص. ۲۷٦– ۲۷۷)، خبر مرگ زودهنگام خسرو نیز او را به آرامش رسانده و پس از آن، خسرو با مصائب و مشکلات خود کنار می‌آید. بنابراین، صدای خارج از قاب خسرو نشان می‌دهد که چگونه او با خبر مرگ خود به آرامش رسیده و سعی می‌کند با توسل به سرگرمی‌ها و علایق کودکی، به تعادل روحی دست یابد (دقیقهٔ ۳٤).

استفاده از صداهای خارج از قاب، نشان‌دهندهٔ دو نکتهٔ مهم است: نخست، مصفا با آوردن صداهای خارج از قابِ شخصیت‌ها، به‌جای نشان‌دادن گفتگوهای صمیمانهٔ آن‌ها، مضمون بیگانگی و تنهایی را به‌طور غیرمستقیم القا می‌کند. ثانیاً، *پلّه آخر* که عمدتاً از طریقِ صداهای خارج از قاب روایت می‌شود، ریتم کُند و منفعلی دارد. این امر نشان می‌دهد که احتمالاً مصفا با آگاهی از فضا و ریتم اثر اصلی، سعی کرده است تا حال و هوای فیلم خود را به داستان «مردگان» نزدیک‌تر کند.

۲. ۲. «مردگان» و *پلّه آخر*: تحلیل یک روایت در دو اثر

ابتدا این دو اثر را بر اساس تقسیم‌بندی اولیهٔ روایت توسط ژِنت، یعنی روایت همگوی و دیگرگوی، بررسی می‌کنیم. راوی جویس دخالتی در جریان داستان نداشته زیرا او خارج از داستان به روایت آن می‌پردازد. اطلاعات او بیشتر از تمامی شخصیت‌ها بوده و این اطلاعات منحصر به شخصیت خاصی نیست. بنابراین، روایت این داستان کوتاه به نوع دیگرگوی نزدیک‌تر است. اما در اثر اقتباسی مصفا دو شخصیت اصلی به روایت داستان می‌پردازند. این

www.SID.ir

Archive of SID

دو راوی عمدتاً دربارهٔ علایق، احساسات، گذشته و تمایلات خسرو سخن می‌گویند و در مورد درونیات سایر شخصیت‌ها اطلاعاتی نمی‌دهند. به همین دلیل بیننده از احساسات لیلی و امین و دلایل جدایی آن‌ها بی‌خبر می‌ماند. بنابراین می‌توان گفت این فیلم دارای یک روایت همگوی است.

اکنون به تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ ژِنت از کانون دید بر می‌گردیم و به تحلیل دقیق‌تر این دو روایت می‌پردازیم. با توجه به نظریهٔ ژِنت، به‌نظر می‌رسد که روایت داستان جویس، به کانون دید صفر نزدیک باشد؛ چراکه از همان ابتدای داستان، راوی دربارهٔ تجربیات گذشتهٔ خانواده گابریل در رابطه با مراسم سالیانهٔ رقص سخن می‌گوید:

> رقص سالانه دوشیزگان مورکان، همواره امر مهمی بود. هر کس آن دو را می‌شناخت به این رقص می‌آمد. افراد خانواده، دوستان قدیم خانواده، اعضای دسته سرودخوانان جولیا، هر یک از شاگردان کیت که به حد کافی بزرگ شده بودند، و حتی بعضی از شاگردان ماری جین هم می‌آمدند. حتی یک بار هم نشده بود که این مجلس رقص برگزار نشود. سال‌های سال. همه به یاد داشتند از وقتی که جولیا و کیت بعد از مرگ برادرشان پات، خانه‌ای را که در استونی باتر داشتند رها کرده و ماری جین، تنها دختر برادرشان را به فرزندی پذیرفتند، به خانهٔ تاریک و رفیع واقع در آسترزآیلند آمده و این مجلس را برگزار کردند. . . . این مجلس، هر سال، با شکوه و جلال خاصی تکرار شده بود. (جویس، ۲۰۰۰/۱۳۷۱، ص. ۲۱۶– ۲۱۷)[۱]

در جایی دیگر از این داستان، راوی احساسات خاله‌های گابریل را دربارهٔ یکی از میهمانان این‌گونه شرح می‌دهد: «آن ها وحشت داشتند که فِردی مالینز عصبانی شود» (ص. ۲۱۷). همچنین در اوج داستان، صحنهٔ مهم راه‌پلّه، که در آن گِرتا اشک‌ریزان به موسیقی سنتی ایرلندی

۱. این مطالعه از ترجمه پرویز داریوش برای قسمت‌های مربوط به داستان جویس استفاده کرده است. اما بنا به تشخیص نویسندگان اصلاحاتی در ترجمه نیز ایجاد شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

که یادآور دل‌دادهٔ قدیمی او است گوش می‌دهد، راوی احساسات گابریل را شرح داده و تضادهای درونی او را با دیدن چنین صحنه‌ای، توصیف می‌کند:

> زنی نزدیک طبقه اول ایستاده بود. در آرامش سایه اشک می‌ریخت. گابریل صورتش را نمی‌دید اما رنگ خاکی و نقش صورتی دامن او را که در سایه، سیاه می‌نمود، می‌دید . . . در هوای حزن‌انگیز دهلیز ایستاد، و کوشید آهنگی را که آن مرد می‌خواند درک کند . . . در حالت زنش، حقیقتی مرموز و باابهت نهفته بود، مثل اینکه گِرِتا نماد و دلیل چیزی باشد. گابریل از خود پرسید یک زن که روی پلّه در تاریکی بایستد و گوش به موسیقی دوردست بدهد، نشانه چیست؟ اگر گابریل نقاش می‌بود، تصویر زنش در آن حال می‌کشید. (جویس، ۱۳۷۱/۲۰۰۰، ص. ۱۹۸)

به‌طور کلی، در تمام متن این اثر ادبی، نمونه‌های زیادی از آگاهی راوی نسبت به احساسات درونی شخصیت‌ها دیده می‌شود. بنابراین، ایدهٔ کانون دید صفر برای راوی داستان کوتاه «مردگان» تأیید می‌شود. البته، مصفا از این شیوهٔ روایت‌گری استفاده نمی‌کند. همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد، تفاوت‌ها و ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر شیوهٔ بازنمایی، باعث می‌شود اقتباس‌کننده از روش‌های مختلفی برای نشان دادن یک اثر در قالبی دیگر استفاده کند تا مشکلات و نقص‌های قالب اقتباسی را رفع کرده یا کاهش دهد. به‌نظر می‌رسد مصفا با شیوهٔ روایت‌گری خود، علاوه بر حل مشکلات ناشی از تغییر رسانه نوشتاری به فیلم، احساس بیننده نسبت به شخصیت‌های اصلی داستان را نیز دگرگون کرده و خوانش متفاوتی از جویس ارائه می‌دهد.

در نگاه اول، ممکن است تصور کنیم انتقال متن از نوع نوشتاری به نوع فیلم، مصفا را وادار کرده تا با افزودن گفتار خارج از قاب، مشکل کاهش بُعد کلامی در فیلم را پوشش دهد. اما روایت این اثر اقتباسی، همان روایت کانون دید صفر موجود در داستان جویس نیست. راوی دانای کل «مردگان»، در *پلّه آخر* دیده نمی‌شود. در عوض، کارگردان از گفتار خارج از قاب دو تن از شخصیت‌های اصلی فیلم، برای روایت داستان بهره می‌برد تا نقش بیننده را در قضاوت راجع به شخصیت‌ها پررنگ‌تر کند. خسرو و لیلی به توصیف احساسات، تمایلات و زندگی

www.SID.ir

Archive of SID

گذشتهٔ خود یا دیگری می‌پردازند. اما به‌طور عمده، این فیلم به‌صورت گفتارهای خارج از قاب خسرو، یعنی یک راوی مرده، روایت می‌شود. لیلی و امین به این گفتارهای خارج از قاب خسرو، واکنش نشان می‌دهند، مثل زمانی که خسرو به امین پیشنهاد می‌دهد چگونه برای مرگ او عزاداری کند (دقیقهٔ ۱۰:۱۹).

گفتار خارج از قاب خسرو، به شرح وقایع مختلف زندگی گذشته می‌پردازد. او تجربیات و خاطرات مشترک کودکی‌اش را با لیلی و امین در تفرش شرح می‌دهد:

> **خسرو:** غصه نخور لازم نیست چیزی بگی. لیلی که غریبه نیست می‌تونی هیچی نگی. همین‌طوری سرتو بنداز پایین، میشه همون تاسف و همدردی. می‌خوای به بچگیامون فکر کن. اون وقتا که تو تفرش با هم الاغ سواری می‌کردیم. یه وقت دیدی یه اشکی هم تو چشات جمع شد. می‌خوای به سوزش دستت فکر کن. تازه قراره یه بار دیگه هم بسوزی. اصلا همینطور وایسا بروبر منو نگاه کن از همه بهتره. اولش یه چند ثانیه دلت می‌ریزه پایین اما بعد حالت جا میاد. (دقیقهٔ ۱۲:۵۶)

تقریباً در اواسط فیلم، لیلی نیز در روایت داستان شرکت کرده و برای چند ثانیه، صدای خارج از قاب خسرو را می‌شنویم: «دلش می‌خواست بره توی بغل مادرش؛ سرشو تو لباسش فشار بده و به‌جای درس و مشق، [خسرو ادامه می دهد] تنها تکلیفم مطالعه پیچ و خم لباس مادرم باشه یا جزئیات در و دیوار و پنجره‌ها» (دقیقهٔ ۳۲:۳۵). اما صدای خارج از قاب لیلی در این صحنه متوقف شده و با صدای خسرو ادامه می‌یابد. بنابراین، اولین گفتار خارج از قاب لیلی، توسط گفتار خارج از قاب خسرو متوقف و با صدای خسرو ادامه داده می‌شود. لیلی مجالی برای ادامه سخن‌های خود نمی‌یابد.

صدای خارج از قاب لیلی، باز هم راوی داستان مصفا می‌شود و در دیالوگی همانند گِرِتا توضیح می‌دهد که چگونه دلدادهٔ جوان او در هفده‌سالگی برای او جان داده است (دقیقهٔ ۴۷:۲۳). این تنها زمانی است که در آن صدای خارج از قاب لیلی، دربارهٔ موضوعی که مستقیماً به خود او مربوط می‌شود حرف می‌زند. اما بیننده در انتهای داستان متوجه می‌شود که این

www.SID.ir

Archive of SID

صحنه یک دروغ بوده و دلدادهٔ لیلی همان دکتر امین است که در تمام این سال‌ها در کنار زنی دیگر زندگی می‌کرده است.

از این صحنه به بَعد، صدای خارج از قاب لیلی، باز هم روایت‌گر داستان می‌شود، اما او همانند قبل، تنها در مورد خسرو و احساسات و علایق او سخن می‌گوید. این شیوه نشانگر قدرت و سیطرهٔ شخصیت خسرو در روند داستان است. بنابراین، تنها صحنه‌ای که در آن، صدای روایت‌گر لیلی در مورد زندگی خودش صحبت می‌کند، همان صحنه‌ای است که از کتاب جویس گرفته شده است. جالب اینجاست که تنها دروغی که لیلی می‌گوید نیز در همین صحنه نهفته است (دقیقهٔ ٤٧:٢٢).

گِرِتا نیز همچون لیلی، اما با صراحتی بیشتر، به علاقهٔ خود اعتراف می‌کند:

> گابریل با طعنه پرسید: «پس تو قبلاً عاشق کسی بودی؟»
> گِرِتا جواب داد: «پسر جوانی بود به اسم مایکل فوری. همدیگر را می‌شناختیم. او نیز همین آواز *دخترک اوگریمی* را می‌خواند. خیلی زودرنج بود.»
> گابریل ساکت بود. نمی‌خواست گِرِتا خیال کند که او توجهی به این جوانک زودرنج دارد.» (جویس، ۲۰۰۰/۱۳۷۱، ص. ۲۰۸)

صحنهٔ اعتراف گِرِتا به‌صورت یک مکالمهٔ دو نفره بین او و همسرش رخ می‌دهد، اما صحنهٔ اعتراف لیلی به‌صورت گفتار خارج از قاب روایت می‌شود و خسرو چندان نقشی در این صحنه ندارد. تنها نقش خسرو در زمان این اعتراف، زل‌زدن به بیرون از پنجرهٔ اتاق است؛ صحنه‌ای که برای گابریل در انتهای داستان و در لحظهٔ کشف و شهود[1] رخ می‌دهد. یک دلیل این مسئله ممکن است تابو بودن پرداختن به موضوع علاقهٔ زن به مرد دیگری غیر از همسر قانونی خود در سینمای ایران باشد. بنابراین دلیل دیگر استفاده از چنین روایتی، پرداختن غیرمستقیم به موضوع ممنوعهٔ داستان است. به همین دلیل، مصفا از گفتار خارج از قاب به‌جای مکالمات شخصیت‌ها استفاده می‌کند. به‌علاوه، این شیوهٔ روایت‌گری، بر بی‌اهمیت‌بودن نقش لیلی نیز صحه می‌گذارد. او هیچ وقت داستان خود را روایت نمی‌کند و تنها از خسرو سخن می‌گوید.

1. Epiphany

www.SID.ir

Archive of SID

به‌طور کلی، می‌توان گفت روایت *پلّه آخر*، به کانون دید درونی نزدیک است؛ چرا که اغلب صداهای خارج از قاب به شرح عواطف و امیال یک شخصیت داستان یعنی خسرو می‌پردازند. نوع این کانون دید درونی نیز بنا به آنچه از تئوری ژِنت در قسمت‌های قبل این مقاله گفته شد، متغیر است. یعنی روایت از زاویهٔ دید یک شخصیت (خسرو) به زاویهٔ دید شخصیتی دیگر (لیلی) تغییر می‌کند و بالعکس. گاهی اوقات، حتی صدای خارج از قاب خسرو، صدای خارج از قاب لیلی را متوقف کرده و خود به بیان ادامهٔ سخن می‌پردازد.

روایت کانون دید صفر در داستان جویس باعث می‌شود مخاطب به ضعف و ناتوانی گابریل پی برده و تا حدی احساس عصبانیت و سرخوردگی داشته باشد اما مخاطب فیلم مصفا بیشتر با خسرو احساس هم‌ذات‌پنداری کرده و به او ترحم می‌کند. این احساس ضعف و سستی به‌ویژه پس از اعتراف گِرِتا آشکار می‌شود:

> هشیاری شرم‌آوری به درون گابریل رخنه کرده بود. خود را موجودی مسخره می‌دید که برای خاله‌هایش پادویی می‌کرد. آدم احساسی خوش‌نیت ولی عصبی که برای عوام نطق می‌کرد و احساسات دلقک‌وار خود را مهم تصور می‌کرد . . . (جویس، ۲۰۰۰/۱۳۷۱، ص. ۲۰۹)

جویس با استفاده از تکنیک روایت کانون دید صفر که در آن معمولاً راوی به‌طور تقریباً یکسانی به بررسی افکار و احساسات تمامی شخصیت‌ها می‌پردازد با نشان دادن ناتوانی او در برقراری ارتباط مؤثر با دوستان و حتی همسر خود، بیننده را از ضعف شخصیتی او آگاه می‌کند. این در حالی است که مصفا با استفاده از کانون دید درونی و به‌کارگیری دو راوی که عمدتاً به شرح عواطف، افکار و احساسات خسرو می‌پردازند، او را در مرکز توجه بیننده قرار داده و امین و لیلی را به حاشیه می‌راند. هر گفتار خارج از قاب لیلی نیز، با گفتار خارج از قاب خسرو متوقف شده و ادامه می‌یابد و قدرت این شخصیت را به‌طور غیرمستقیم بازتاب می‌دهد. علاوه بر این، در داستان جویس، گابریل تنها دربارهٔ مرگ اطرافیان خود و بشر در معنای عام تأمل می کند اما در فیلم مصفا، خسرو خود می‌میرد و این مسئله به هم‌ذات‌پنداری بیننده با این شخصیت کمک می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

به‌نظر می‌رسد که قدرت خسرو در تظاهر به نداشتن قدرت، نهفته است و این نوع روایت به قدرت گرفتن او دامن می‌زند. امین نیز هیچ صدای خارج از قابی ندارد و بیننده از شخصیت او به‌ویژه احساساتش مربوط به لیلی آگاه نیست. بدین ترتیب، خوانندگان جویس با مایکل فوری هم‌ذات‌پنداری می‌کنند، اما بینندگان فیلم مصفا علیه امین و لیلی موضع می‌گیرند .برخی منتقدان تا آنجا پیش می‌روند که از رابطهٔ لیلی و امین با نام «آخرین پلّه روشنفکری» یاد می‌کنند (گروه فرهنگی مشرق، ۱۳۹۱). همچنین شخصیت گِرِتا شرایط بهتری نسبت به لیلی دارد. او با یاد و خاطرهٔ مایکل زندگی می‌کند، اما امین و لیلی در تمام این سال‌ها در کنار افراد دیگری زندگی می‌کرده‌اند.

در بحث پیرامون سطوح مختلف روایت (برون‌داستان یا درون‌داستان)، صدای خارج از قاب خسرو پس از مرگ که راوی اول این فیلم محسوب می‌شود، در همان ابتدای داستان اعلام می‌کند که قرار است داستان زندگی و مرگ خود را به سمع و نظر بیننده برساند (دقیقهٔ ٤:١٧). در جریان این داستان، راوی مرده به توصیف داستانی می‌پردازد که صدای خارج از قاب لیلی نیز بعضاً راوی آن می‌شود. یک نمونه از چنین لحظه‌ای را می‌توان در داستان خسرو و زمانی یافت که صدای خارج از قاب لیلی به روایت عشق دل‌دادهٔ خود برای خسرو می‌پردازد:

> آخرای تعطیلات بود خونه مامان جون تو تفرش. داشتم چمدونامو می‌بستم برگردم تهرون. پسرک ناخوش بود از سرما می‌لرزید. بهش گفتم از سرما می‌میری برو خونه‌تون. گفت دیگه نمی‌خواد زنده بمونه. منم زدم زیر خنده. دلشو شکستم. دوباره که از پنجره نگاه کردم دیدم هنوز اونجاست . . . یه هفته بعد از اینکه اومدیم تهران گفتن مرده. همونجا خاکش کردن. (دقیقهٔ ٤٧:٢٢)

بنابراین می‌توان چنین ادعا کرد که سطح روایت خسرو بالاتر از سطح روایت لیلی قرار گرفته است. چون خسرو داستان زندگی خود را روایت می‌کند، الگوی روایت او برون‌داستان همگوی است. راوی سطح دوم *پلّه آخر*، یعنی لیلی نیز به‌جز صحنهٔ اعتراف به دل‌دادهٔ خود، به‌طور عمده به شرح احساسات، عواطف و خاطرات خسرو می‌پردازد. پس الگوی روایت او را می‌توان درون‌داستان دیگرگوی دانست. بنابراین، گرچه به‌نظر می‌رسد دو شخصیت مرد و زن

www.SID.ir

Archive of SID

اصلی داستان دارای صدایی روایی هستند، خسرو با سطح روایت اول و همگوی، نقش محوری و پررنگ‌تری در داستان دارد. او علی‌رغم ضعف و انفعال شخصیتی، با در دست داشتن موضع برتر روایی، بیننده را به هم‌ذات‌پنداری وا می‌دارد.

۳. نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه در مقاله گفته شد و علی‌رغم انتظار بینندگان، علی مصفا همزمان با افزایش بُعد تصویری این اثر، بر بُعد کلامی آن نیز افزوده است؛ اما روایت این فیلم با روایت منبع اقتباسی آن متفاوت است. راوی داستان «مردگان» از زندگی و عواطف شخصیت‌ها، آگاهی نسبتاً کاملی داشته و در جای‌جای داستان به شرح احساسات و تمایلات آن‌ها می‌پردازد؛ اما دو صدای خارج از قاب در فیلم مصفا عمدتاً به شرح و توصیف احساسات و تمایلات شخصیت مذکر اصلی داستان یعنی خسرو می‌پردازند. بر اساس تقسیم‌بندی کانون دید ژِنت، روایت کانون دید صفر داستان جویس در *پَلّه آخر*، تبدیل به روایت کانون دید درونی شخصیت خسرو می‌شود، اما تنها متنی که صدای خارج از قاب لیلی در آن به توصیف موضوعی درمورد خود می‌پردازد، دیالوگی است که مستقیماً از داستان جویس گرفته شده است. بعدها بیننده از عدم صحت این گفته مطلع می‌شود. همچنین، در بحث الگوی روایت، خسرو راوی اول داستان زندگی خود و لیلی محسوب شده و در داستانی که روایت آن را بر عهده دارد، لیلی نیز به روایت احساسات و عواطف وی می‌پردازد. بدین ترتیب، روایت برون‌داستان همگوی خسرو و روایت درون‌داستان دیگرگوی لیلی به‌طور غیرمستقیم، خسرو را در موضع قدرت قرار داده و خواننده را به هم‌ذات‌پنداری با این شخصیت وا می‌دارد. با این حال، لیلی در هیچ زمانی، مجال بروز احساسات واقعی خود را از طریق این صداهای خارج از قاب نمی‌یابد و بدین ترتیب، احساسات واقعی و حرف‌های نگفتهٔ لیلی همچنان از بیننده پنهان می‌مانند. این امر طبیعتاً منجر به هم‌ذات‌پنداری بیننده با خسرو و متهم‌کردن لیلی به خیانت، دروغ و ناراستی می‌شود. بنابراین، تأثیر آگاهانه یا ناخودآگاه اقتباس‌کنندهٔ مذکر، بر نوع روایت باعث شده است تا بیننده‌ها و حتی برخی از منتقدان مختلف ایرانی بدون در اختیار داشتن صحبت‌های هر دو شخصیت، لیلی را مورد نقد و هجمه قرار دهند. در نتیجه، این امر، برداشت بینندگان از شخصیت‌های داستان را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. با این حال، تغییر کانون دید به مخاطب

www.SID.ir

Archive of SID

ایرانی کمک می‌کند تا قضاوت آسان‌تری دربارهٔ شخصیت‌ها داشته باشد. بنابراین، مصفا با این تغییر، سعی در آسان‌تر کردن شناخت شخصیت‌ها و در نتیجه، هماهنگ‌کردن فیلم با ذائقهٔ مخاطب ایرانی دارد. روی‌هم‌رفته، گرچه روایت داستان فیلم پیچیده است، با این تغییر در روایت، تصمیم‌گیری برای شناخت شخصیت‌ها آسان شده است.

کتابنامه

جویس، ج. (۱۳۷۱). *دوبلینی‌ها*. ترجمهٔ پرویز داریوش. تهران: اساطیر.

سبزیان، س.، و و کزازیان، م. (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی (واژگان ادبیات و حوزه های وابسته)*. تهران: مروارید.

شیربانی، ب. (۱۳۹۱، ۲۶ اسفندماه). من و لیلا حاتمی دوست داریم دوربین را گول بزنیم. برگرفته از: http:// www.khabaronline.ir/detail/282531/culture/cinema.

گروه فرهنگی مشرق. (۱۳۹۱، ۲۲تیرماه). پلّه آخر منورالفکری و خنده‌های معنی‌دار لیلی. برگرفته از: http://www.mashreghnews.ir/fa/news/135541/.

مصفا، ع. (تهیه‌کننده و کارگردان). (۱۳۹۲). *پلّه آخر* [فیلم سینمایی]. تهران.

Attridge, D. (2004). Reading Joyce IV. In D. Attridge (Ed.), *The Cambridge companion to James Joyce* (pp. 23-25). New York: Cambridge University Press.

Fulton, H., Huisman, R., Murphet, J., & Dunn, A. (2006). *Narrative and media*. New York: Cambridge University Press.

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Genette, G. (2007). *Narrative discourse revisited* (J. E. Lewin, Trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Grønstad, A. (2002). The gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the iconology of "The Dead". *Nordic Journal of English Studies*, *1*(2), 233-248.

Horstkotte, S., & Pedri, N. (2011). Focalization in graphic narrative. *Narrative*, *19*(3), 330-357.

Joyce, J. (2000). *Dubliners*. New York: Oxford UP.

Mosaffa, A. (producer), & Mosaffa, A. (director). (2011). *the last step* [Motion Picture]. Iran: Badi Studio.

Neary, C. (2014). Stylistics, point of view and modality. In Burke, M. (Ed.), *The Routledge handbook of stylistics* (pp. 175-190). Abingdon and New York: Routledge.

Sabzian, S., & Kazzazian, M. (2010). The dictionary of literary theory and criticism (The terms of literature and other related fields) [Farhang-e Nazarieh va Naghd-

www.SID.ir

Archive of SID

e Adabi (Vajegan-e Adabiat va Houzeha-ye Vabasteh)]. Tehran: Morvarid Publication.

Shirbani, B. (2013). Leyla Hatami and I like to deceive the camera [Man va Leyla Hatami doost darim doorbin ra gool bezanim]. Review. *Khabaronline*. News code: 58247. Retrieved from http:// www.khabaronline.ir/ detail/ 282531/ culture/cinema.

Stam, R. (2000). Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In J. Naremore (Ed.), Film *Adaptation* (pp. 54-76).

The Last Step of open-mindedness and Leyli's significamt laughters [Pelle-ye Akhar-e monavvarolfekri va khandeha-ye manidar-e Leyli]. Review. *Mashreghnews*. News code: 135542. Retrieved 2012, July. 12, from http:// www. mashreghnews. ir / fa/ news/ 135541/.

White, H. C. (1991). *Narration and discourse in the book of Genesis*. Cambridge : Cambridge University Press.

www.SID.ir