سال چهارم، شماره دوم، پیاپی ۸
پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۱۲۴-۱۰۳
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2024.7200.1402

دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۴ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۲۱

بررسی بینامتنی تصرف و نقیضهٔ «مردگانِ» جویس و *مرگ ایوان ایلیچِ* تالستوی در *پلهٔ آخر* علی مصفا

ابوالفضل حری[۱]

چکیده

این مقاله به روش کیفی- تبیینی و با ابزار کتابخانه‌ایِ در دسترس و روش تحلیل اسناد سمعی و بصری، فیلم ایرانی *پلهٔ آخر* را از طریق کاربست نوآورانهٔ عناصر داستان «مردگان» جویس و *مرگ ایوان ایلیچ* تالستوی، از منظر بینامتنیّت نقیضه‌ای بررسی می‌کند. این بینامتن نقیضه‌شده (*پلهٔ آخر*)، از یک‌سو، با آثار نقیضه‌شونده (دو داستان جویس و تالستوی) در ارتباط قرار می‌گیرد و از دیگرسو می‌کوشد با شگردهای دخل و تصرف، برداشتی سرخوشانه و بازی‌گوشانه از برخی مضامین و موتیف‌های این دو اثر در بطن بافتار فرهنگ ایرانی و به طریق اولی، موسیقی و معماری سنتی ایرانی، ارائه کند. گذشته‌گرایی که موضوع محوری فیلم است، از طریق پیوند فیلم به‌مثابهٔ زبرمتن با متون نوشتاری و موسیقیایی و معماری به‌مثابهٔ زیرمتن، حاصل می‌آید. این مقاله نشان می‌دهد فیلم *پلهٔ آخر* و فیلم در حال ساخت در بطن فیلم *پلهٔ آخر*، روابط بینامتنی پیچیده‌ای با دو داستان جویس و تالستوی برقرار می‌کنند و بینش‌هایی تازه از این دو اثر داستانی ارائه می‌دهند. وانگهی، به نظر می‌رسد فیلم در دست ساخت به‌مثابهٔ زبرمتن، با فیلم اصلی به‌مثابهٔ زیرمتن، روابط بینامتنیِ عمدتاً صریح و مستقیم و محاکاتی و گاه کنایه‌وار دارد.

واژه‌های کلیدی: تصرف، نقیضه، بینامتن نقیضه‌ای، «مردگان»، *پلهٔ آخر*، *مرگ ایوان ایلیچ*

۱. دانشیار مطالعات ترجمه، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و زبان‌ها، دانشگاه اراک، اراک، ایران
horri2004tr@gmail.com

ارجاع به این مقاله:
ابوالفضل حری. "بررسی بینامتنی تصرف و نقیضه «مردگانِ» جویس و «مرگ ایوان ایلیچِ» تالستوی در پلهٔ آخر علی مصفا". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۴، ۲، ۱۴۰۳، ۱۲۴-۱۰۳. doi: 10.22077/islah.2024.7200.1402

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

داستان «مردگان» جویس ازجمله داستان‌هایی است که به بحث‌های نقادانهٔ بسیاری میان ناقدان ادبی دامن زده است. جان هیوستون[1] (۱۹۸۵) براساس این داستان، فیلمی به همین نام ساخته است و یکی دو کارگردان دیگر نیز تمایل یافته‌اند این داستان را به فیلم برگردانند؛ برای نمونه، دو فیلمساز آمریکایی به اسم میلز و لانگ[2] (۲۰۱۳) فیلمی را به همین نام ساخته‌اند. به نظر می‌رسد این آثار به طریقی، اقتباسی تقریباً وفادار، اما خلاقانه از داستان جویس محسوب می‌شوند و می‌توان آن‌ها را بازتابی از داستان اصلی به شمار آورد. در ایران نیز علی مصفا فیلمی به اسم *پلهٔ آخر* را با نگاهی به داستان «مردگان» جویس و *مرگ ایوان ایلیچ* از تالستوی ساخته است. وانگهی، روبرتو روسلینی[3] هم فیلمی به اسم *سفر به ایتالیا* (۱۹۵۴) دارد که در برخی مضمون‌ها و موتیف‌ها وامدار داستان جویس است؛ اگرچه در تیتراژ فیلم به‌طور رسمی به این وام‌گیری اشاره نشده است. با این حال، به نظر می‌رسد می‌توان دو فیلم *پلهٔ آخر* و فیلم روسلینی را «انکسار» یا نوآفرینی خلاقانه در نظر آوریم که جز چند اشارهٔ آشکار و پنهان، ارجاع و اشاره‌ای به داستان جویس ندارد. درواقع، به نظر می‌رسد این دو اثر را باید آثار هنری مستقل در نظر بگیریم که ارتباطی کم‌رنگ با اثر جویس دارند؛ اما توانسته‌اند در مقام آثار مستقل، تعبیری و تفسیری تازه از مفاهیم وام‌گرفته از داستان جویس ارائه کنند. در ارتباط با *پلهٔ آخر*، به نظر می‌رسد در این فیلم، نه با اقتباس به‌مثابهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای؛ بلکه با اقتباس به‌مثابهٔ تصرفی نقیضه‌ای[4] روبه‌رو هستیم؛ چراکه این فیلم کوشیده است ازطریق برخی شگردها و راهکارهای دخیل در اقتباس سینمایی، بینامتنی نقیضه‌ای[5] را در قالب فیلم *پلهٔ آخر* در اختیار بینندگان ایرانی قرار دهد. این بینامتن نقیضه‌شده[6]، از یک‌سو، با آثار نقیضه‌شونده[7] ازجمله دو داستان جویس و تالستوی در ارتباط قرار می‌گیرد و از دیگرسو، می‌کوشد با شگردهای دخل و تصرف، برداشتی سرخوشانه و بازی‌گوشانه از برخی مضامین و موتیف‌های این دو اثر در بطن بافتار فرهنگ ایرانی و به طریق اولی، موسیقی و معماری سنتی ایرانی، ارائه کند. روایت‌گری مطابق با برخی مؤلفه‌های پسامدرن فیلم‌ساز، بینامتن‌های نقیضه‌شونده و بینامتن‌های موسیقیایی و معماری ایرانی را در ترکیبی بدیع و کارآمد در قالب بینامتنی نقیضه‌ای

1. John Huston
2. Mills & Lang
3. Roberto Rossellini
4. parodying appropriation
5. parodying ibtertextualty
6. parodied
7. parodying

موسوم به *پلهٔ آخر* بازنمایی کرده است.

۲. هدف تحقیق

هدف این مقاله این است که فیلم *پلهٔ آخر* از علی مصفا را در پرتو داستان «مردگان» از جویس و *مرگ ایوان ایلیچ* از تالستوی، از منظر بینامتن نقیضه‌ای بررسی کند. این بررسی تطبیقی نشان می‌دهد که چگونه فیلم به‌مثابهٔ بینامتن نقیضه‌شدهٔ حاصل از دو زیرمتن جویس و تالستوی، تفسیری سرخوشانه و بازی‌گوشانه از مضامین و موتیف‌ها در بطن بافتار فرهنگ ایرانی ازطریق توجه به موسیقی و معماری سنتی ارائه می‌کند. همچنین، این مقاله کاربست نقیضه و تصرف را در برساختن تفسیر جدید از داستان‌های ادبی نشان می‌دهد.

۳. اهمیت و محدودهٔ پژوهش

این تحقیق از چند جهت اهمیت دارد؛ نخست آنکه نوعی تحلیل انتقادی از روند بینامتن نقیضه‌ای ارائه می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه فیلم *پلهٔ آخر*، عناصری از دو داستان جویس و تالستوی را تصرف و نقیضه می‌کند. از این نظر این بررسی نشان می‌دهد که چگونه فیلم به‌طور خلاقانه آثار ادبی غیرایرانی را در فرهنگ ایرانی درونی می‌کند و دیدگاهی تازه از بینامتنیت سینمایی ارائه می‌دهد. همچنین، این بررسی نشان می‌دهد که چگونه توسل به موسیقی و معماری سنتی در فیلم، ممکن است تفسیرهای تازه‌ای را دربارهٔ درهم‌تنیدگی عناصر فرهنگی با اقتباس‌های ادبی برای سینما ارائه کند و به درک و تأثیرگذاری آثار هنری در یک زمینهٔ فرهنگی خاص یاری برساند. وانگهی این بررسی نشان می‌دهد که چگونه مضامین و موتیف‌های مرتبط با گذشته، از طریق روابط بینامتنی عناصر نوشتاری، سینمایی، موسیقیایی و معماری، درکی پیچیده از تعامل میان هنرهای سمعی و نوشتاری را فراهم می‌کند. درنهایت اینکه، این تحلیل نشان می‌دهد که چگونه سازندگان فیلم *پلهٔ آخر* توانسته‌اند از نقیضه و طنز، داستان‌های ادبی را به تصویر درآورند. از حیث روش‌شناسی نیز این مقاله از این نظر اهمیت دارد که روشی را برای تحلیل آثار سینمایی مقتبس از آثار ادبی در اختیار می‌گذارد که ممکن است به سیر تحقیقات آتی در این زمینه یاری برساند. در یک کلام، اهیمت این بررسی این است که می‌کوشد فیلم *پلهٔ آخر* را به‌مثابهٔ بینامتنی نقیضه‌ای در فرهنگ ایرانی تحلیل کند و بینش‌هایی تازه در ارتباط با روابط پیچیدهٔ میان ادبیات و سینما و عناصر فرهنگی ارائه کند.

۴. پیشینهٔ انتقادی تحقیق

از زمان ساخت و نمایش عمومی فیلم *پلهٔ آخر* (۱۳۹۰)، نقد و نظرهای بسیاری دربارهٔ این فیلم مطرحشده است که عمدتاً می‌توان آن‌ها را در دو دستهٔ نقدهای مطبوعاتی (عمدتاً در فضای مجازی) و نقدهای دانشگاهی (پایان‌نامه‌ها) جای داد. نقدهای مطبوعاتی تحلیل‌های ساده‌ای از فیلم ارائه کرده و به برخی تأثیرپذیرهای فیلم‌ساز اشاره کرده‌اند. نقدهای دانشگاهی، این فیلم را از منظر الگوهای نظری‌مبنا بررسی کرده‌اند؛ برای نمونه، اهوراکی (۱۳۹۲) به تأثیرپذیری سبک پسامدرن فیلم‌ساز از فیلم ممنتو اثر کریستوفر نولان[1] اشاره می‌کند. پرویز جاهد (۲۰۱۹) از شباهت این فیلم با فیلم شب *افتتاح* جان کاساوتیس سخن می‌گوید. درمقابل، عباس‌زاده (۲۰۱۶) در پایان‌نامهٔ ارشد خود این فیلم را از منظر پرسش‌های شش‌گانهٔ لیندا هاچن[2] (۲۰۰۶) بررسی می‌کند. اشکانی (۱۳۹۷) مفهوم پناه‌جستن به درون‌مایهٔ ایام گذشته را در چهار فیلم ایرانی، ازجمله *پلهٔ آخر* تحلیل می‌کند. هم‌چنین، سازندگان فیلم ازجمله مصفا و حاتمی در مقام زوج هنری در چندین گفت‌وگوی مطبوعاتی شرکت کرده و در خلال برخی پرسش‌ها، دیدگاه‌های خود را دربارهٔ فیلم و تأثیرپذیری از دیگر فیلم‌سازان، به‌ویژه علی حاتمی و داریوش مهرجویی بیان کرده‌اند و این تأثیرپذیری را انکار نکرده‌اند. بررسی روابط بینامتنی در اقتباس‌پژوهی که از سال ۲۰۰۰ م. به این سو، به‌ویژه از طرف رابرت استم[3] (۲۰۰۰) مطرح می‌شود، از جمله منظرهایی است که ممکن است ابعاد تازه‌تری از مسائل اقتباس‌پژوهی و به طریق اولی، ادب‌پژوهی تطبیقی را در فیلم *پلهٔ آخر* برآفتاب کند که تاکنون بررسی نشده است. این مقاله، *پلهٔ آخر* را به‌مثابهٔ بینامتنی نقیضه‌ای و از منظر روابط زبر و زیرمتنی پیشنهادی ژرار ژنت[4] بررسی می‌کند. از حیث رده‌شناسی، بررسی روابط بینامتنی عمدتاً ذیل شاخهٔ آمریکایی ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد که ادبیات را در پیوند با دیگر علوم و هنرها بررسی می‌کند.

۵. چهارچوب نظری و روش تحقیق

اقتباس‌پژوهی ازجمله حوزه‌های مشترک میان مطالعات ادبی و سینمایی بوده است؛ تاآنجاکه به متن ادبی به‌مثابهٔ متن مبدأ نظر دارد و می‌کوشد از خاصگی ادبیات از طریق آنچه به «وفاداری» زبانزد است، دفاع کند که خود ازجمله چالش‌برانگیزترین مفاهیم است. اقتباس‌پژوهی حوزه‌ای از مطالعات و تتبعات ادبی و به طریق اولی،

1. Chritopher Nollan
2. Linda Hutcheon
3. Robert Stam
4. Gerrad Genette

ادب‌پژوهی تطبیقی محسوب می‌شود. اقتباس‌پژوهی که به اثر مقتبس به دیدهٔ متن مقصد می‌نگرد و می‌کوشد از خاصگی سینما از طریق آنچه به «غیروفاداری» زبانزد است و با واژگان و مفاهیم گوناگون، اما هم‌پوشان بیان می‌شود، دفاع کند، حوزه‌ای از مطالعات سینمایی و فیلم‌پژوهی به حساب می‌آید که باز خود ازجمله شاخه‌های ادب‌پژوهی تطبیقی است. بحث میان ادبیات و سینما به‌مثابهٔ شاخه‌ای از ادب‌پژوهی تطبیقی، از بدو پیدایش سینما در یک سدهٔ گذشته، میان نویسندگان و فیلم‌سازان پردامنه بوده است و در هر گروه، موافقان و مخالفان دربارهٔ این ارتباط سخن گفته‌اند. برخی به سبب حق تقدم زمانی، ادبیات را از فیلم برتر دانسته‌اند؛ برخی به تبعیت از جداناپذیری فرم و محتوای آثار ادبی، برگردان یا انتقال ادبیات به رسانه‌ای دیگر را سخت‌ممکن- اگر نگوییم ناممکن- دانسته‌اند. برخی، اقتباس را با فرایند ترجمه، همانند فرض کرده و اقتباس را نوعی برگردان یا جابه‌جایی مستقیم و غیرمستقیم ادبیات به سینما دانسته‌اند. براساس همین مفاهیم درهم‌تنیدگیِ فرم و محتوا از یک‌سو و اقتباس به‌مثابهٔ ترجمه از دیگرسو، ادبیات و فیلم را چونان دو روی یک سکه، یا چونان متن مبدأ و مقصد در نظر گرفته‌اند و بر این اساس، حکم به جداناشدنی‌بودن این دو رو، یا پشت و رو، یا ظاهر و باطن داده‌اند و گفته‌اند شرط اصلی اقتباس، برقراری رابطهٔ برابر و متناظر میان این دو وجه است و اثر مقتبس باید بازتاب متن اصلی باشد. این مباحث، خود به یکی از پردامنه‌ترین بحث و حدیث‌ها در اقتباس‌پژوهی و به طریق اولی، ادب‌پژوهی تطبیقی، دامن زده است: «وفاداری[1]». از منظر وفاداری، فیلم مقتبس باید رونوشتی دقیق و تطبیقی موبه‌مو از متن اصلی باشد و اگر این تعادل و تناظر یک‌به‌یک صورت نگیرد، فیلم به ادبیات «خیانت» کرده و «ناوفادار» است. برخی با تکیه بر همین اصل وفاداری، بحث برتربودن ادبیات از فیلم را مطرح کرده‌اند و ادبیات را در جایگاه نخست و فیلم را در جایگاه دوم نشانده‌اند و آن را کنشی اشتقاقی و دانی و دست‌دوم در نظر گرفته‌اند.

همان‌گونه که در مطالعات ترجمه از دههٔ ۶۰ میلادی به این‌سو، حفظ اصل «تعادل»، پارادایم یا غالب برای دست‌کم دو دهه بوده است و هنوز رعایت این اصل از واجبات ترجمه برشمرده می‌شود، بحث وفاداری نیز در مطالعات اقتباس، همین وجه غالب را طی کرده است؛ به‌طوری‌که رویکرد غالب را در اقتباس‌پژوهی از زمان انتشار کتاب جورج بلواستون[2] با عنوان از *رمان به فیلم* (۱۹۵۷) تا دههٔ ۹۰ میلادی، می‌توان رعایت اصل «وفاداری» دانست. بر این اساس، عمدهٔ تقسیم‌بندی انواع اقتباس نیز براساس رعایت وفاداری یا ناوفاداری بوده است؛ از تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ

1. fiedility
2. George Blueston

واگنر[1] (۱۹۷۵) (جابه‌جایی، تفسیر و نظیره) گرفته تا دادلی اندرو[2] (۱۹۸۴) (تبدیل وفادارانه، میان‌پیوندی و وام‌گیری)؛ تا درمجموع تقسیم‌بندی اقتباس به وفاداری و ناوفاداری. با این حال، با چرخشی که در مطالعات فرهنگی در دهۀ ۹۰ میلادی پدید آمد، بحث اقتباس نیز خود را از سیطرۀ مطلق وفاداری رهانید و به رعایت مسائل دیگر گرایش نشان داد؛ از این‌رو، برایان مک‌فارلین[3] در تک‌نگاری معروف خود به اسم *از رمان به فیلم*، ضمن مرور مباحث مرتبط با وفاداری، راه برون‌رفت از معضل وفاداری را در اتخاذ رویکردهای هم‌گرا در میان هنرها می‌داند؛ چه اتکای صرف به مفهوم وفاداری، چیستی انتقال رمان به فیلم و سایر کیفیات این ترابری را نادیده می‌انگارد (۱۹۹۶: ۱۰)؛ از این‌رو، مک‌فارلین پیشنهاد می‌کند که در بررسی اقتباس، از رویکرد «بینامتنیّت» استفاده شود؛ چراکه براساس رویکرد بینامتنی، دیگر مسئله این نیست که فیلم مقتبس، به اثر اصلی وفادار است یا نه؛ بلکه مسئله این است که چگونه انتخاب منبع خاص و چگونگی رویکرد به این منبع، در خدمت ایدئولوژی فیلم قرار می‌گیرد (۱۰).

با این حال، واقعیت این است که فیلم مقتبس را معمولاً با گوشه‌چشمی به متن مبدأ می‌بینیم که ارجاعات و اشارات آشکار و پنهانی به آن دارد. از این حیث، اثر مقتبس را می‌توانیم «بینامتن» هم تلقی کنیم که در حکم دریچه یا پنجره‌ای به متن مبدأ محسوب می‌شود. حال، اگرچه اثر مقتبس، بینامتنی است که با متن مبدأ روابط آشکار و پنهان دارد و برای نشان‌دادن این روابط، از مفهوم پیچاپیچ و چندپهلوی «وفاداری» بهره می‌گیرد، صرف توجه به این روابط آشکار و پنهان، گرهی از بحث نمی‌گشاید؛ بلکه بحث را پیچیده‌تر و گره را کورتر می‌کند؛ چراکه در این صورت باید به این پرسش پرداخت که تا چه اندازه اثر مقتبس به متن مبدأ وفادار است یا نیست؛ یا تا چه اندازه اثر مقتبس، تکرار یا بازتولید متن مبدأ است؛ یا در بازتولید متن مبدأ ناکام مانده است؛ اما اگر به جای تکیه به «وفاداری»، متن مقتبس را بینامتن در نظر بگیریم، بحث این خواهد بود که تا چه اندازه و چگونه متن مقتبس، به دیگر متون، ارجاع یا تلمیح داده؛ یا از آن متون بهره گرفته؛ یا در آن متون مشارکت جسته؛ یا آن متون را منکسر یا حتی انکار و طرد و به طریق اولی نقیضه‌سازی کرده است (لیچ ۲۰۰۷: ۱۷). در عین اینکه، متون نیز دیگر محدود به متون ادبی نخواهند ماند و طیف گسترده‌ای از متون سینمایی و به طریق اولی، متون فرهنگی، ازجمله متون زمان‌مند مثل موسیقی و مکان‌مند مثل معماری را نیز شامل

1. Geoffrey Wagner
2. Duddly Andrew
3. Brayan Macfarlein

خواهنـد شـد کـه دسـت‌برقضا، در فیلـم *پلـهٔ آخـر* بـه خدمـت درآمده‌انـد؛ چنان‌کـه لیـچ می‌گویـد:

> تلقـی وفـاداری به‌مثابـهٔ معیـار تعییـن ارزش اثـر مقتبـس، برابـر اسـت بـا تأکیـد بـر اینکـه ایـن اقتبـاس بـدون آنکـه از حیطـهٔ خطـوط متـن اصلـی خـارج شـود، بایـد همـان کارکـردی را انجـام دهـد کـه متـن مبـدأ انجـام داده اسـت؛ حـال آنکـه اغلـب اقتباس‌هـا بارهـای سـنگین‌تری را بـه دوش می‌کشـند و تحـت محدودیت‌هـای سـخت‌تری عمـل می‌کننـد کـه هرگـز بـه هیـچ رمانـی تحمیـل نمی‌کنیـم (۱۷).

از ایـن‌رو، اسـتم[1] (۲۰۰۴:۵) معتقـد اسـت اقتباس‌پژوهـی نـه بررسـی رابطـهٔ متـن مبـدأ و مقصـد؛ بلکـه «مطالعـهٔ جهـان بینامتنـی اقتبـاس» اسـت و پیشـنهاد می‌کنـد کـه بـه جـای اسـتفاده از اسـتعارهٔ «بازتـاب»[2] بهتـر اسـت از «انکسـار[3]» بهـره بگیریـم. از ایـن حیـث، اثـر مقتبـس، بازتـاب مسـتقیم یـا وفادارانـهٔ متـن مبـدأ نیسـت؛ بلکـه انکسـار خلاقانـه و مبدعانـهٔ متـن مبـدأ اسـت. در عیـن حـال، بحـث دیگـر مرتبـط بـا اقتبـاس به‌مثابـهٔ گفت‌وگـوی بینامتنـی، مفهـوم تصـرف و ازآن‌خودسـازی یـا حک‌واصلاحاتـی اسـت کـه در فراینـد گـذار از یـک رسـانه بـه رسـانهٔ دیگـر صـورت می‌گیـرد کـه از انـواع فرعـی روابـط بینامتنـی اسـت و سـندرز[4] (۲۰۰۶) بـه تفصیـل از آن سـخن گفتـه اسـت. یکـی از شـیوه‌های مهـم ایـن دخـل و تصـرف، برقـراری گفت‌وگـو و روابـط بینامتنـی به‌وسـیلهٔ نقیضه‌سـازی[5] اسـت کـه شـگرد عمـده در فیلـم *پلـهٔ آخـر* بـه شـمار می‌آیـد(۱). درمجمـوع بـه نظـر می‌رسـد بررسـی روابـط بینامتنـی ممکـن اسـت زمینه‌هایـی پیـش پـای حـوزهٔ ادب‌پژوهـی تطبیقـی قـرار دهـد و از ایـن‌رو، ادبیـات تطبیقـی را بـه حـوزه‌ای میان‌رشـته‌ای بـدل کنـد.

بـا ایـن وصـف، بـه نظـر می‌رسـد بتـوان فیلـم *پلـهٔ آخـر* را بینامتنـی نقیضـه‌ای در ارتبـاط بـا بینامتن‌هـای نقیضه‌شـونده، ازجملـه داسـتان «مـردگان» جویـس و *مـرگ ایـوان ایلیـچ* از یک‌سـو و سـایر بینامتن‌هـای خـاص فرهنـگ ایرانـی، ازجملـه موسـیقی و معمـاری سـنتی از دیگرسـو محسـوب کـرد. حـال، نشـان می‌دهیـم کـه *پلـهٔ آخـر* چگونـه به‌وسـیله‌ی دخـل و تصـرف نقیضـه‌ای بـه ایـن گفت‌وگـوی بینامتنـی بـا ایـن متـون دسـت یافتـه اسـت. بـا اشـاره بـه تیتـراژ فیلـم، می‌تـوان گفـت «نـگاه» مصفـا بـه ایـن بینامتـون، بازیگوشـانه، نیت‌منـد و نقیضـه‌ای بـوده اسـت.

1. stam
2. reflection
3. refraction
4. Julie Sanders
5. parodying

۶. پرسش‌های تحقیق

دو پرسش اصلی عبارتند از:

۱. چگونه فیلم *پلهٔ آخر* از طریق تصرف و نقیضه‌سازی عناصر داستانیِ دو داستان «مردگان» و *مرگ ایوان ایلیچ*، به بینامتنی نقیضه‌ای در بافتار فرهنگ ایرانی بدل می‌شود؟

۲. اهمیت گذشته‌گرایی در فیلم *پلهٔ آخر* چیست و چگونه فیلم با کاربست عناصر موسیقیایی و معماری سنتی ایرانی به این مهم دست می‌یابد؟

۷. بحث و بررسی

۷ـ۱. *پلهٔ آخر* به‌مثابهٔ روایت

فیلم *پلهٔ آخر* به‌مثابهٔ روایت، دو سطح دارد: «فابولا[1]» و «سوژه[2]» (نزد فرم‌نگرهای روسی) یا «داستان» و «گفتمان» (Chatman 1978). در سطح فابولا/ ساخت‌مایهٔ اولیه/ داستان، مؤلفه‌های شخصیت، زمان و مکان و رخدادهای اصلی، با سیری گاه‌شمارانه نقل می‌شوند که از سطح گفتمان یا خود همین فیلم دوساعته که در سینما روی پرده می‌بینیم، به دست می‌آید: خسرو (شخصیت اصلی فیلم با بازی علی مصفا)، لیلا (به همین نقش با بازی لیلا حاتمی) و امین (با بازی علیرضا آقاخانی) در کودکی در تفرش با هم هم‌بازی بوده‌اند. در دوران نوجوانی، جوانی ۱۷ساله به اسم عیسی، ظاهراً دلباختهٔ لیلاست. یک هفته پس از آنکه لیلا به سمت تهران عزیمت می‌کند، خبر مرگ عیسی را می‌شنود. زمان می‌گذرد. خسرو که الان مهندس ساختمان است با لیلا ازدواج کرده و لیلا بازیگر فیلم شده است. امین که در خارج از ایران پزشک است، پس از اقامتی ۱۵ساله، همسرش را طلاق داده و به ایران برگشته است و با مادرش که آلزایمر دارد، زندگی می‌کند. لیلا در حال بازی در فیلمی قدیمی است و نقش زنی را دارد که شوهرش فوت کرده و قرار است روبه‌روی دوربین جمله‌ای را دربارهٔ وی بگوید؛ اما خنده‌اش می‌گیرد (سطح گفتمان فیلم با این خنده‌ها آغاز می‌شود). در شب یادبود مادر لیلا، خسرو درمی‌یابد که لیلا با شنیدن برخی از آهنگ‌های قدیمی ایرانی، خاطره‌ای برایش زنده می‌شود. از آنجا که خسرو، لیلا را دوست دارد، همین آهنگ‌ها را برایش هدیه می‌آورد. خسرو سر صحنهٔ فیلم همسرش حاضر می‌شود و در حین فیلمبرداری، از لیلا دربارهٔ علت توجهش به آهنگ‌های قدیمی می‌پرسد. لیلا می‌گوید که در جوانی پسری به اسم عیسی وی را دوست داشته که اکنون مرده است. خسرو تصمیم می‌گیرد به تفرش

1. fabula
2. sjuhet

برود تا قبر عیسی را پیدا کند و در ضمن سند خانهٔ مادری را هم به لیلا انتقال دهد. در مراسم یادبود مادر، خسرو با یکی از دکترهای فامیل دربارهٔ بیماری‌اش حرف می‌زند. بعد، خسرو نزد امین می‌رود و امین به وی خبر می‌دهد که سرطان دارد. در یکی از روزها که خسرو از اسکیت‌بازی برمی‌گردد، برای لیلا یک نوار کاست و یک لباس سنتی هدیه می‌آورد. لیلا با دیدن نوار، عصبانی می‌شود و ناخواسته ضربه‌ای به سر خسرو می‌زند که باعث گیجی خسرو می‌شود. در این میان، رابطِ تنظیم‌کنندهٔ سند سر می‌رسد و خسرو وی را تا جلوی در بدرقه می‌کند. اندکی بعد، لیلا درمی‌یابد که خسرو بالای آخرین پله افتاده است که ارتفاعش با دیگر پله‌ها اندکی فرق دارد. همه برای مراسم مرگ خسرو حاضر می‌شوند. لیلا بلافاصله بازی در فیلم را از سرمی‌گیرد؛ اما هرگاه می‌خواهد دیالوگ خودش را بگوید، یاد شوهرش می‌افتد و خنده‌اش می‌گیرد. امین هم تلاش می‌کند به لیلا بگوید که به خسرو دربارهٔ سرطان دروغ گفته است. درنهایت، مشخص می‌شود که داستان لیلا دربارهٔ عیسی، دروغی بیش نبوده و عیسی همان دکتر امین است. لیلا ظاهراً حقیقت را از زبان امین می‌شنود و گریه‌کنان در ماشین در حال رانندگی است.

۷ـ۲. *پلهٔ آخر* در سطح گفتمان روایت

سطح گفتمان نشان می‌دهد عناصر سطح داستان چگونه در قالب نهایی فیلم در دسترس بیننده قرار می‌گیرد. درواقع، چگونه فیلم‌ساز، عناصر سطح داستان را به سطح گفتمان روایت بدل می‌کند. فیلم *پلهٔ آخر* در سطح گفتمان، با خنده‌های چندبارهٔ لیلا که در حال بازی در فیلمی قدیمی است، آغاز می‌شود و با موفقیت نهایی لیلا در ادای دیالوگ و خوشحالی گروه فیلم‌برداری تمام می‌شود. این خنده‌های آغازین، لابه‌لای تیتراژ اول فیلم برش می‌خورند. این دیالوگ آغازین بسیار مهم است: «گاهی اوقات مجبور می‌شم به عکست نگاه کنم. دیگه انگار صورتت هم از یادم رفته. انگار دیگه اصلاً هیچ‌وقت نبودی» (ثانیهٔ ۲۲). این دیالوگ، بخشی از فیلمی است که لیلا دارد بازی می‌کند. بعد، دوربین، اسکیت‌سواری مصفا را نشان می‌دهد که چندان بلد نیست و چندبار به زمین می‌خورد. هم‌زمان با اسکیت‌سواری خسرو، صدای چهچههٔ سنتی و قدیمی ایرانی به گوش می‌رسد و مصفا بی‌پروا و چشم‌بسته در شیب خیابان اسکیت‌سواری می‌کند. صحنهٔ اسکیت‌سواری کات می‌شود به صفحهٔ مونیتور که بخشی از داستان «مردگان» جویس با ترجمهٔ پرویز داریوش را نشان می‌دهد. بعداً درمی‌یابیم دختری خدمت‌کار به اسم شهرزاد این داستان را به مادر امین دیکته می‌کند که ظاهراً آلزایمر دارد. این صحنهٔ داستان‌خوانی، هم‌زمان است با این‌سو و آن‌سورفتن دکتر امین و گفت‌وگوی تلفنی با دکتری دیگر و ادای

جملاتی سربسته و نصفه‌نیمه که بعداً درمی‌یابیم دربارهٔ مرگ خسرو است. این صحنه کات می‌شود به چهرهٔ خسرو و صدای روی تصویر او که از ماجرای مرگ خود سخن می‌گوید. خسرو و لیلا دور میزی در کافه نشسته‌اند و منتظر ورود دکتر امین هستند: «ماجرای مرگ من از همین‌جا شروع می‌شه. همون روزی که با امین در کافه قرار داشتیم و من پیشگویی کردم (۴:۲۴).» بعد از این صحنه، دوباره به صحنهٔ فیلمبرداری برمی‌گردیم و اینجاست که درمی‌یابیم لیلا در حال بازی در یک فیلم است و آن جمله را قرار است خطاب به روح شوهر مرده‌اش در فیلم بگوید.

با این توضیحات مقدماتی، فیلم *پلهٔ آخر* در سطح گفتمان روایت ادامه می‌یابد و آنچه بیننده به‌مثابهٔ متنی روایی می‌بیند، مؤلفه‌های سطح داستان است که از طریق رسانه و ابزارهای روایت‌گری و نمایش‌گری در سینما در اختیار بیننده قرار می‌گیرد. البته، برخی از روایت‌شناسان، ازجمله ژنت (۱۹۸۰)، سطح گفتمان را به دو سطح گفتمان و روایت‌گری تقسیم‌بندی می‌کنند که به نظر می‌رسد در عمل روایت‌گری از خود گفتمان جدایی‌ناپذیر باشد. درمجموع، *پلهٔ آخر* هم به‌مثابهٔ زبرمتن[1] است در ارتباط با داستان جویس و تالستوی به‌مثابهٔ زیرمتون اصلی و هم به‌مثابهٔ زیرمتن[2]. *پلهٔ آخر* در مقام زیرمتن با چندین زبرمتن سینمایی و موسیقیایی و معماری در روند نمایش‌گری فیلم، روابط بینامتنی گوناگون برقرار می‌کند. این روابط از روابط بینامتنی صریح و مستقیم تا تلویحی و بازیگوشانه طیف‌بندی می‌شوند که به برخی اشاره می‌شود.

به بیان دقیق‌تر، *پلهٔ آخر* حکم زبر و زیرمتنی را ایفا می‌کند که با چندین زیر و زبرمتن دیگر روابط بینامتنی برقرار می‌کند. *پلهٔ آخر* در مقام زبرمتن با دو زیرمتن نوشتاری؛ یعنی داستان «مردگان» جویس و *مرگ ایوان ایلیچ* روابط بینامتنی از نوع عمدتاً نقیضه‌ای برقرار می‌کند؛ دربرابر، *پلهٔ آخر* به‌مثابهٔ زیرمتن با چند زبرمتن روابط بینامتنی برقرار می‌کند. این زبرمتن‌ها یا تصویری و سینمایی هستند (مثلاً همین فیلم در حال ساخت که خود چند زبرمتن در قالب پیرنگ‌های فرعی کوچک دارد)؛ یا موسیقیایی و زمان‌محورند (مثلاً آوازهای سنتی ایرانی که در فیلم پخش می‌شوند)؛ یا حجمی و مکان‌محورند (مثلاً معماری سنتی و قدیمی ایرانی)؛ یا مخاطب‌محورند و به درک و تلقی بینندگان مربوط می‌شوند (مثلاً تداعی‌هایی که از دیدن این زبرمتن‌ها به ذهن خطور می‌کنند). این زبرمتن‌ها در قالب پیرنگ‌های فرعی، جملگی در بطن روایت‌گری محاطی[3] آمده‌اند و با یکدیگر در

1. hypo-text
2. hyper-text
3. embedding

روابط و گفت‌وگوی بینامتنی قرار می‌گیرند. این روابط بینامتنی، گاه صریح و مستقیم و محاکاتی هستند و گاه تلویحی و غیرمستقیم و بازی‌گوشانه‌اند که عمدتاً در قالب نقیضه خود را نشان می‌دهند؛ چنان‌که در بخش نظری تبیین شد.

۷ـ۳. روابط بینامتنی صریح در *پلهٔ آخر*

پلهٔ آخر در سطح گفتمان و روایت‌گری یا نمایش‌گری، چند ویژگی دارد که آن را از سطح داستان متمایز می‌کند؛ نخست آنکه، روایت‌گری فیلم، چنان‌که خسرو در صحنه‌ای از فیلم می‌گوید، سیر گاه‌شمارانه ندارد و با تأخر و تقدم زمانی، بازگشت به حال و پرش به گذشته، برش‌های متعدد، حرکات دوربین، تدوین، موسیقی و صدای روی صحنه و جلوه‌های صوتی و موسیقیایی همراه است. از این حیث، روایت‌گری فیلم برخلاف سطح داستان، سیر ناگاه‌شمارانه و غیرخطی دارد و فیلم‌ساز این سیر غیرخطی را که به شگرد «سیلان ذهن» در ادبیات داستانی نزدیک است، به‌وسیلهٔ برخی از شگردهای متعارف در روایت‌گری پسامدرن[1] بازنمایی می‌کند که دیوید لاج[2] بیش از دیگران آن‌ها را شرح و بسط داده است. دوم آنکه، روایت‌گری فیلم در قالب روایت در روایت یا فیلم در فیلم است. از این حیث، روایت‌گری دو لایه دارد؛ یکی، همین فیلم *پلهٔ آخر* است که حکم روایت محاطی را دارد و دیگری، روایت یا فیلمی است که در بطن روایت‌گری محاطی، محیط/درونه‌ای[3] و نقل می‌شود. روایت‌گری اول، داستان شرح مرگ خسرو است که از زبان وی در مقام راویِ مرده که شاهد ماجراست و از طریق صداهای روی متن[4] نقل می‌شود. روایت‌گریِ درونه‌ای، داستان ساخت فیلمی است که لیلا بازیگر آن است و وقایع آن تا اندازهٔ زیادی شبیه وقایع روایت‌گری محاطی است: لیلا نقش زنی را ایفا می‌کند که روح همسرش وی را تسخیر کرده و اجازه نمی‌دهد دیالوگ فیلمی‌اش را ادا کند و به خنده می‌افتد. از این حیث، فیلم *پلهٔ آخر*، نوعی «فراداستان[5]» یا دقیق‌تر، «فرافیلم» است؛ فیلمی که دربارهٔ فیلم دیگری است. این کیفیت فرافیلمی، پای شگردی تازه را به میان باز می‌آورد که در روایت‌شناسی، از آن به توبرتویی[6] یاد می‌کنند؛ گویی فیلم آینه‌ای است که در برابر خودش قرار گرفته و تصویر یا تصاویر مکرر و بی‌انتها را از خود بازنمایی می‌کند. فیلم دوم، حکم همین آینه را دارد که در برابر *پلهٔ آخر*

1. postmodern narrating
2. David Lodge
3. embedded
4. voice-over
5. meta-fiction
6. misen abyym

قرار می‌گیرد؛ فیلمی که لیلا در آن بازی می‌کند، بازتابی از زندگی اوست. لیلای روایت‌گریِ درونه‌ای نیز مانند لیلای روایت‌گریِ محاطی، همسرش را از دست داده است؛ چونان او که به قول دکتر امین، همیشه الکی به خنده می‌افتد، خنده‌اش می‌گیرد و چونان او نمی‌تواند مرز میان خیال و واقعیت را جدا کند و در مکالمه‌ای که با بازیگر مقابلش در روایت‌گری درونه‌ای (با بازی حامد بهداد) ردوبدل می‌کند، می‌گوید بازیگران هم احساسات را با واقعیت در هم می‌آمیزند؛ از همین‌روست که فیلم در سطح گفتمان، با صحنهٔ بازیگری لیلا در روایت‌گری درونه‌ای آغاز می‌شود که نمی‌تواند دیالوگش را بگوید و با صحنه‌ای از همین روایت‌گری درونه‌ای که لیلا بالاخره موفق می‌شود دیالوگش را بدون خنده ادا کند، پایان می‌پذیرد.

این صحنهٔ آغازین و مهم، به‌نوعی تصویری مینیاتوری از کل روایت‌گری محاطی را از طریق شگرد آینده‌نمایی[1] بازنمایی می‌کند. از این نظر، روایت‌گری محاطی، نوعی زیرمتن و روایت‌گری درونه‌ای نوعی زبرمتن در واژگان ژنت است و تعامل آن‌ها از نوع تقلید یا محاکات صریح و مستقیم است؛ زبرمتن، رونوشتی محاکاتی از زیرمتن را بازنمایی می‌کند. حال، بیننده با دو نوع روایت‌گری روبه‌روست: روایت‌گری محاطی که خود فیلم *پلهٔ آخر* است و حکم زیرمتن را دارد و روایت‌گری محیزی یا درونه‌ای که همان فیلمِ در دست ساخت در بطن فیلم *پلهٔ آخر* است و حکم زبرمتن را دارد؛ با وجود این، هریک از این زیرمتن و زبرمتن، خود با متونی دیگر در ارتباط بینامتنی قرار می‌گیرند؛ برای نمونه، همین خودِ فیلم در دست ساخت، چندین پی‌رنگ فرعی را به نمایش می‌گذارد که هم به خود فیلمِ در دستِ ساخت و در سطحی بالاتر به خودِ فیلم *پلهٔ آخر* مربوط می‌شود؛ محضِ نمونه، یکی از پی‌رنگ‌های فرعی، توجه به مسائل و مشکلاتی است که میان دست‌اندکاران ساخت فیلم رخ می‌دهد: در صحنه‌ای که بازیگر با انگشتانش روی لبهٔ میز به آرامی ضربه می‌زند، صدابردار آن را به صدای حرکت اسب یا جز این‌ها تشبیه می‌کند و صحنهٔ فیلم‌برداری به‌سبب بگومگوی کارگردان با صدابردار موقتاً تعطیل می‌شود؛ یا صحنه‌ای که لیلا با بازیگر مقابل خود در فیلم (حامد بهداد) بر سر مسائل و اصول بازیگری حرفه‌ای بحث می‌کند؛ همچنین، داستانی که کارگردان برای لیلا دربارهٔ زنی می‌گوید که به‌قدری گریه می‌کند که درنهایت با کارگردان ازدواج می‌کند و مدتی بعد، به قدری گریه می‌کند که کارگردان از او جدا می‌شود. نمونه‌های دیگر: صحنه‌ای که سرهنگ در حال آوازخوانی است؛ صحنه‌ای که دستیار کارگردان با امین تمرین می‌کند و یکی از عوامل در حال فیلم‌برداری تمرین آن‌هاست؛ صحنه‌ای که دو زن از عوامل صحنه، به لیلا یادآوری می‌کنند که برای آنکه نخندد، بهتر است به

1. flashforward

ناخن‌هایش نگاه نکند که ممکن است انگارهٔ باوری خرافی در میان عوام را به ذهن متبادر کند؛ جدا از اینکه بلندشدن بی‌اختیار ناخن، مو و ریش، ازجمله موتیف‌هایی است که خسرو و لیلا و امین بدان اشاره می‌کنند؛ مشکلی که لیلا در انتخاب کلاه برای صحنهٔ فیلم‌برداری دارد؛ درنهایت، صحنه‌ای که دستیار کارگردان از امین تست بازیگری می‌گیرد و قرار است در این تست، جملهٔ «عرض تسلیت» را بیان کند و این جمله، با دروغی که دربارهٔ سرطان خسرو گفته است، به‌نوعی کنایهٔ نمایشی بدل می‌شود.

حال، برخی از این پی‌رنگ‌های فرعی در حکم زبرمتن، هم بخشی از زیرمتن محسوب می‌شوند و از همه مهم‌تر اینکه، از زبرمتن به زیرمتن یا برعکس نفوذ می‌کنند یا در هم تداخل پیدا می‌کنند که در واژگان روایت‌شناختی به تداخل سطوح[1] زبانزد است؛ برای نمونه، به تصور آنکه لیلا در حال ادای جمله با بازیگر مقابل خود (حامد بهداد) مشکل دارد، دکتر امین را جایگزین وی می‌کنند که قرار است نقش همسر متوفای وی را ایفا کند. حال آنکه می‌دانیم در اصل، دکتر امین دوستدار لیلا بوده؛ اما برخلاف انتظار با فردی دیگر ازدواج کرده و به آلمان رفته است و حال که برگشته و همسرش را طلاق داده، بودن وی به جای نقش حامد بهداد در فیلم در مقام همسر لیلا، کنایی و معنادار است و نوعی آینده‌نمایی از رابطه‌ای است که بعدها با درگذشت خسرو، قرار است شکل بگیرد و طرفه اینکه، با بودن دکتر امین در صحنه، مشکل خندهٔ لیلا هم برطرف می‌شود؛ یا بلندشدن ناخن و مو را دکتر امین نیز در مقابل زن خدمتکار تمرین می‌کند؛ پس از اینکه لیلا با شنیدن توصیهٔ آن دو زنِ عوامل صحنه، به ناخن‌هایش نگاه می‌کند. از همه مهم‌تر، همین خندیدن‌های بی‌موقع و مکرر لیلا، ریشه در دیدن ناگهانی جنازهٔ خسرو در بالای پله‌ها دارد و چنان که خسرو هم می‌گوید، این خنده‌ها را او به جان لیلا انداخته است.

باید افزود که لیلا در صحنهٔ یادآوری خاطرات عیسی، جوان ۱۷ساله در تفرش، ضمن ادای بخشی از جملات داستان جویس، این جمله را هم پس از شنیدن جملهٔ جوان که می‌گوید به خانه نمی‌رود و می‌خواهد بمیرد، اضافه می‌کند: «گفتم برو خونه‌تون. از سرما می‌میری. گفت: دیگه نمی‌خواد زنده بمونه و من هم زدم زیرخنده. دلش‌رو شکستم» (دقیقهٔ ۴۸). به نظر می‌رسد لیلا می‌داند آن جوان به‌واقع، حقیقت را نگفته و نمی‌خواسته است برای لیلا بمیرد؛ چه اگر این‌گونه بود، با فردی دیگر ازدواج نمی‌کرد و به آلمان نمی‌رفت. لیلا چون می‌داند عیسی (امین) راست نمی‌گوید، به خنده می‌افتد. البته لیلا چنان‌که بعداً به دکتر امین

1. metalepsis

می‌گوید، تمایل داشته است که در داستان خودش، عیسی/ امین را در مقام عاشقی واقعی جلوه دهد. در صحنهٔ گورستان هم که خسرو بالای قبری ناشناس می‌نشیند، می‌گوید داستان لیلا را در کتابی خوانده و نیک پیداست که منظور خسرو، داستان «مردگان» جویس در کتاب *دوبلینی‌ها*ست و آنچه لیلا دربارهٔ عیسی گفته، دروغی بیش نبوده است. کنایه اینجاست که خسرو پس از مرگ است که این حقیقت را درمی‌یابد و تا زنده است با این دروغ لیلا زندگی کرده است. تلخ‌تر اینکه، خسرو دیگر این توان و اجازه را ندارد که به جهان زندگان بازگردد و کشف حقیقت در جهان مردگان، ازجمله کنایه‌های جذاب است که تلنگری واقعی به بیننده هم وارد می‌کند.

هم‌چنین، در یکی دیگر از تداخل‌های روایی مهم و بینامتنی، خسرو سرصحنهٔ فیلمبرداری حاضر می‌شود و از علت تأثر لیلا در مراسم یادبود مادر و پس از شنیدن آهنگ قدیمی می‌پرسد. در این صحنه، نور پروژکتورها خاموش و صحنه تاریک می‌شود و صدای روی تصویر لیلا شنیده می‌شود که یاد خاطرهٔ تفرش و عیسی می‌افتد: گویی این صحنه، جزو صحنه‌های فیلم در دست ساخت باشد که از زبرمتن به زیرمتن نفوذ می‌کند و با آن توازی پیدا می‌کند. نیک پیداست که این صحنه، جزو صحنه‌های کلیدی روایت‌گری خود فیلم *پلهٔ آخر* در مقام زیرمتن هم محسوب می‌شود. در اینجا، گویی حوادث زیرمتن با زیرمتن به‌طور موازی پیش می‌روند و این توازی آنجا به مقارنهٔ کامل می‌رسد که صدای روی تصویر لیلی با صدای روی تصویر خسرو دربارهٔ کج‌بودن تاقچه‌ها، به‌اصطلاح سینک می‌شود: «لعنت به این تاقچه‌ها. آخرش هم صاف از کار درنیومد. سمت چپش پنج شش میلی‌متر پایین‌تر افتاد» (دقیقهٔ ۴۹). جملهٔ بعدی را که خسرو شروع می‌کند، با صدای لیلا ادامه می‌یابد: «حالا هروقت نگاهم بهشون می‌افته {صدای خسرو}. هنوز هم هروقت نگاهش به این تاقچه‌ها می‌افتاد، حرص می‌خورد. زندگیش پر بود از این جزئیات. زندگیش... زندگی خسرو، بسیار خالی... بسیار معمولی و بسیار وحشت...نا...ک بود {صدای لیلا}» (دقیقهٔ ۵۰).

چند عبارت آخر، به‌ویژه واژهٔ «وحشتناک» را لیلا ادا می‌کند و خسرو آن را با قلم فرضی (سیگاری را در میان دو انگشتش دارد) از چپ به راست می‌نویسد و واژهٔ «وحشتناک» را هر دو با مکث و تأمل و تأکیددار بیان می‌کنند: «وحش..ت.. ناک... بود» (دقیقهٔ ۵۰). در اینجا، این سه واژه، واژگان کلیدی محسوب می‌شوند و به‌نوعی تمام زندگی گذشته و حال خسرو را نشان می‌دهند. خسرو که مهندس ساختمان است، همهٔ فکر و ذکرش این است که ساختمان‌های کج‌ومعوج «مطابق سلیقهٔ کج‌ومعوج دیگران» (به‌قول خودش) بسازد و هیچ‌گاه (باز به گفتهٔ خودش) مثل لیلا

عاشق نشده؛ یا مثل پسرکی نبوده که به‌خاطر لیلا مرده است.

در اینجا، روایت‌گری، رنگ‌وبوی کنایهٔ نمایشی[1] به خود می‌گیرد؛ چراکه بیننده در خلال فیلم درمی‌یابد که لیلا هم در اصل عاشق نبوده؛ چون می‌دانسته عیسی/ امین درواقع، عاشق وی نبوده؛ از این‌رو ضمن اظهار عشق، در عمل با فردی دیگر ازدواج کرده است؛ یا آن پسرک هم، نه واقعی بوده و نه هیچ‌گاه برای لیلا مرده است؛ بلکه ازدواج کرده و به آلمان رفته است. در اینجا، میان آنچه خسرو تلویحاً می‌گوید و آنچه بیننده درمی‌یابد، نوعی کنایهٔ نمایشی رخ می‌دهد. طرفه اینکه، منزل مسکونی خسرو، یگانه ساختمانی است که خسرو کوشیده همهٔ اجزایش بی‌نقص باشد؛ اما باز هم یک عیب مشهود می‌ماند: آخرین پله که اندکی از دیگر پله‌ها بزرگ‌تر است و کنایهٔ تلخ هم اینجاست که همین پله، سبب مرگ وی می‌شود. حال، اگر اجزای معماری، به‌ویژه در و پنجره و پله را معبرهای ارتباطی بدانیم که خسرو را از حال به گذشته و از گذشته به حال گذار می‌دهند، به‌طرزی تلخ درمی‌یابیم که خسرو نمی‌تواند میان حال و گذشته هم پیوند برقرار کند و به محض برقراری پیوند، می‌میرد. از این حیث، معماری به‌مثابهٔ متن، حکم یکی از زبرمتن‌ها را در ارتباط بینامتنی با زیرمتن ایفا می‌کند که بدان بازخواهیم گشت. از دیگر دلایل خالی و معمولی‌بودن زندگی خسرو، چنان‌که تصاویر بعدی نشان می‌دهند، گرایش خسرو به گذشته و خاطرات کودکی با خواهر و مادر خود است. از این حیث، گذشته‌گرایی یکی از مضامین فیلم و پیونددهندهٔ زیرمتن با زیرمتن‌های نوشتاری و سینمایی و موسیقیایی و معماری فیلم است.

۷ـ۴. روابط بینامتنی نقیضه‌ای در «مردگان» و *پلهٔ آخر*

در سطح فابیولا، چنان‌که گفتیم، موجودات (شخصیت‌ها) و صحنه‌پردازی (زمان و مکان) بررسی می‌شوند. نام‌گذاری ازجمله ویژگی‌های شخصیت‌هاست (ر.ک. ریمون کنان ۱۴۰۱). در سطح فابیولای داستان جویس به‌مثابهٔ زیرمتن، گابریل، گرتا و مایکل فیوری، شخصیت‌های اصلی هستند. گابریل و مایکل، چنان‌که والتزال[2] (۱۳۷۲:۱۳۴) نشان می‌دهد، چندین تضاد را در مقام دو ملک مقرب نشان می‌دهند. نخستین تضاد به مراتبِ فرشتگی این دو ملک مربوط می‌شود؛ مقام میکائیل از گابریل/ جبرئیل، برتر است. دومین تضاد به ارتباط این دو ملک با عناصر طبیعت مربوط می‌شود؛ میکائیل، مظهر اسطقس آب، شاهزادهٔ برف و مبین نقره است. جبرئیل مظهر آتش، شاهزادهٔ آتش و مبین طلاست (۱۳۴). تضاد سوم در سنت عهد جدید

1. dramatic irony
2. F .Waltzal

آمده است: میکائیل فرشتهٔ روز قیامت و جبرئیل فرشتهٔ نجات است (۱۳۴). در سطح فابیولای *پلهٔ آخر* به‌مثابهٔ زبرمتن، خسرو، لیلا و امین شخصیت‌های اصلی هستند. ظاهراً خسرو با گابریل، امین با مایکل، و لیلا با گرتا هم‌ارز است.

با این حال، این سه شخصیت، نقیضهٔ سه شخصیت داستان «مردگان» محسوب می‌شوند؛ نخست آنکه، نام «خسرو» در سنت عاشقانه‌های کلاسیک ایرانی، با نام «شیرین» (در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی) پیوند دارد، نه با لیلا که در اصل با نام «مجنون» در پیوند است. در اینجا، هم‌نشینی و پیوند خسرو با لیلا نقیضهٔ سنت ایرانی است و چنان‌که فیلم نشان می‌دهد، این دو در تضاد با یکدیگر قرار دارند. از دیگرسو، «امین» با مایکل هم‌ارز است. به همان میزان که مایکل، مظهر آب و برف و پاکی و مظهر عدل است، «امین» که در سنت ایرانی، پاکی و صداقت و درست‌کاری را به یاد می‌آورد، مظهر دروغ و نیرنگ و فریب و شیادی است. به همان میزان که مایکل در جوانی و در عشق و وفای کامل به گرتا جان داده است، «امین» نه‌فقط نمرده است؛ بلکه زنده مانده و به مدت ۱۵ سال با زنی دیگر زندگی کرده است.

درست است که در داستان جویس، مایکل حضوری آنی دارد؛ اما این حضور، بسیار پررنگ است؛ به‌گونه‌ای‌که تمام ذهن گابریل را که زنده است، تسخیر می‌کند. برعکس، امین در فیلم زنده است؛ اما تأثیر پررنگی بر دیگران ندارد. به همان میزان که گرتا، صادق و راستگو و عاشق گذشته است، لیلا دروغگو، نقش‌باز و فراری از گذشته است. به نظر می‌رسد که پرستار مادر دکتر امین که شهرزاد نام دارد، با لی‌لی، دختر سرایدار، هم‌ارز باشد؛ اما نقیضهٔ وی محسوب می‌شود. به همان میزان که لی‌لی فرز و چابک است، «دیگر دارد از پا می‌افتد» از بس که دویده است، شهرزاد (که نامش نقیضه‌ای از اسم شهرزاد معروف و قصه‌گو در *هزار و یک شب* است)، بی‌حوصله و تندمزاج و حرّاف است (مدام با تلفن صحبت می‌کند). به همان میزان که شهرزاد اصلی در گفتن قصه برای جلب محبت و توجه شاهزاده می‌کوشد، شهرزاد فیلم از گفتن قصه خسته می‌شود و مدام به ساعت نگاه می‌کند؛ بگذریم از اینکه حتی بلد نیست داستان را از رو هم بخواند و اسم گابریل را حتی نشنیده است. به همان میزان که شهرزاد اصلی از قصهٔ زندگان می‌گوید، شهرزاد فیلم از قصهٔ مردگان می‌گوید. به همان میزان که شهرزاد اصلی به مخاطب قصه اهمیت می‌دهد، شهرزاد فیلم اهمیتی به مادر مریض دکتر نمی‌دهد؛ از این‌رو، اولین سطح نوشتار نقیضه‌ای در نام‌گذاری اشخاص فیلم، خود را نشان می‌دهد.

با این حال، نقیضه‌سازی فقط در نام‌گذاری شخصیت‌ها در سطح فابیولا دیده نمی‌شود؛ بلکه در سطح پیرنگ‌سازی نیز دیده می‌شود. به برخی از این

پیرنگ‌ها اشاره می‌شود. اگر پیرنگ اصلی در داستان جویس، حرکت از نادانستگی و ناآگاهی شخصیت، به دانستگی و آگاهی شخصیت از طریق کشف و شهود است؛ چنان‌که بر گابریل در درک گرتا پدیدار می‌شود، در فیلم *پلهٔ آخر* این سیر از نادانستگی و ناآگاهی و کتمان حقیقت به دانستگی و آگاهی از حقیقت، از طریق کشف‌وشهود مرگ‌مآبانه است؛ چنان‌که بر خسرو در پی برملاشدن دروغ لیلا دربارهٔ عیسی پدیدار می‌شود. اگر در پیرنگ داستان جویس، گرتا اندک‌اندک از شخصیتی حاشیه‌ای و مغفول، به شخصیت اصلی و تأثیرگذار و از کانونی‌شده به کانونی‌گر بدل می‌شود؛ لیلا از شخصیتی اصلی، چنان‌که در فیلم در دست ساخت نقش اصلی را دارد، به شخصیتی شکست‌خورده و گریان بدل می‌شَود. اگر احساسات پاک گرتاست که سبب رهایی و ماندگاری وی می‌شود، احساسات ریاکارانه و مزورانهٔ لیلا، سبب ناکامی وی می‌شود. اگرچه به‌ظاهر با نخندیدن موفق می‌شود صحنهٔ فیلم‌برداری را به اتمام برساند؛ اما در اصل، به سبب دورویی، همچنان از رفتار ریاکارانهٔ خود گریان است.

اگر در داستان جویس، سفر نهایی گابریل به سمت مغرب ایرلند را نوعی سفرِ طلب[1] محسوب کنیم که برای شناخت خود و هویت ایرلندی‌اش از طریق شناخت گرتا صورت می‌گیرد، سفر خسرو به گذشتهٔ تاریخی و هویتی خود، نه سفر طلب؛ بلکه سفر ناکامی و شکست است. اگر گابریل گذشتهٔ گرتا را همچون پلی به حال و آینده پیوند می‌زند، خسرو گذشتهٔ خود را نمی‌تواند از طریق لیلا به حال پیوند بزند. گابریل از گذشته می‌گذرد و به خود و حال می‌رسد و از مرگ نمادین، رهایی می‌یابد و به عشق می‌رسد؛ اما خسرو به گذشته بازمی‌گردد و در گذشته توقف می‌کند و حال را از دست می‌دهد و به مرگی واقعی و نه نمادین می‌میرد و به نفرت و کینه می‌رسد؛ به‌سبب دورویی و فریبی که از لیلا خورده است (در صحنهٔ گورستان در تفرش، خسرو در بالای قبر می‌گوید که این داستان پسرک را در جایی خوانده و باز از لیلا رودست خورده است). گابریل از گذشته که مرده است و به خاطره پیوسته است، زنده می‌شود؛ اما خسرو به گذشته می‌رود و هرگز بازنمی‌گردد و به جهان مردگان می‌پیوندد. مایکل با اینکه حضوری کم‌رنگ دارد؛ اما به‌سبب صداقتی که در عشق نشان داده است، گابریل را متحول و با عشق واقعی و محبت آشنا می‌کند. امین با اینکه حضوری پررنگ دارد و ۱۵ سال هم با دیگری زندگی کرده است، چون صداقت نشان نمی‌دهد، نه خود را متحول می‌کند و نه لیلا را. درمجموع، اگر در داستان جویس، پیرنگ اصلی، حرکت به سوی عشقی

1. quest

پاک و معصومانه[1] است و اگر در داستان تالستوی، عشق و ازدواج واقع‌گرایانه است؛ در *پلهٔ آخر*، حرکت به سوی عشقی ناپاک و ممنوعه است که به‌سبب برخی محدودیت‌های سانسور، به‌طرزی تلمیحی و غیرمستقیم، خود را نشان داده است.

دیگر پیرنگ فرعی مهم، اما کارکردگرا، خود را در قالب فیلم در دست ساخت نشان می‌دهد؛ فیلمی که لیلا شخصیت اصلی آن است و همان نقشی را ایفا می‌کند که در زندگی واقعی‌اش رخ داده است یا رخ می‌دهد: همسر فردی متوفی که روحش ذهن لیلا را تسخیر کرده و اجازه نمی‌دهد که لیلا دیالوگش را ادا کند و به خنده می‌افتد. جالب اینکه، خسرو در فیلم اصلی می‌گوید که این خنده را وی به جان لیلا انداخته است و جایی آرزو می‌کند که ای کاش خودش نقش شوهر متوفای لیلای بازیگر را ایفا می‌کرد. از اینجا به بعد، بیننده دو فیلم را در قالب یک فیلم می‌بیند و می‌توان گفت که زبرمتن اصلاً محاکات زیرمتن و با آن یکسان و هم‌خوان است؛ به‌ویژه اینکه صحنهٔ آغازین و انجامین فیلم *پلهٔ آخر*، دو صحنه از همین فیلم در حال ساخت است. درواقع، فیلم *پلهٔ آخر* به‌مثابهٔ زیرمتن، بازنمایی تصویریِ فیلم در دست ساخت و به‌مثابهٔ زبرمتن است و زبرمتن هم محاکات زیرمتن است. چنان‌که گفتیم، این دو فیلم دو آینهٔ روبه‌روی هم هستند که یکدیگر را به‌صورت توبرتو و لایه‌لایه بازنمایی می‌کنند. طرفه اینکه، بیننده نیز گویی به تالاری آینه‌پوش وارد شده باشد، هم انعکاس‌های این دو فیلم را می‌بیند و هم خودش را که در این دو فیلم انعکاس یافته است. از این حیث، جهان‌داستان بیننده در جهان‌داستان *پلهٔ آخر* و جهان‌داستان *پلهٔ آخر* در جهان‌داستان فیلم در دست ساخت انعکاس می‌یابد؛ برعکس جهان‌داستان فیلم دوم در جهان‌داستان *پلهٔ آخر* و آن جهان‌داستان نیز در جهان‌داستان بیننده انعکاس می‌یابد. با این وصف، فیلم *پلهٔ آخر*، تصویری تودرتو و بی‌انتها از این جهان‌داستان‌های محتمل و خیال‌آفرید[2] خواهد بود.

وانگهی، موتیف خنده به‌مثابهٔ موتیفی بینامتنی از مناسبتی مهم میان زبرمتن و زیرمتن خبر می‌دهد. در زیرمتن، چنان‌که گفته شد، خنده ازجمله بن‌مایه‌های اصلی در ارتباط با شخصیت لیلاست که به روایت‌گری زبرمتن نفوذ، یا با آن تداخل پیدا می‌کند. البته، دقیقاً گفته نمی‌شود که لیلا از کی به خنده می‌افتد؛ اما چنان‌که در یادآوری گذشته مشخص می‌شود، وقتی آن جمله را از عیسی/ امین شنیده که گفته بدون او می‌میرد، به خنده افتاده است؛ درواقع، علت خنده، از دروغی است که از عیسی/ امین می‌شنود. بار دوم هنگامی است که لیلا از دکتر امین علت خنده‌ها را جویا می‌شود و دکتر امین می‌گوید. از این حیث، به نظر می‌رسد که

1. courtly
2. imaginative

فیلم در دست ساخت به‌مثابهٔ زبرمتن، با فیلم اصلی به‌مثابهٔ زیرمتن روابط بینامتنی عمدتاً صریح و مستقیم و محاکاتی و گاه کنایه‌وار دارد.

۸. نتیجه

فیلم *پلهٔ آخر* با اقتباس برخی عناصر داستانی و محتوایی از داستان «مردگان» جویس و *مرگ ایوان ایلیچ* و قراردادن آن‌ها در بافتار فرهنگ ایرانی، به نوعی بینامتنی نقیضه‌ای دست یافته است. از این نظر، فیلم *پلهٔ آخر* با کاربست موسیقی و معماری سنتی، توانسته است تفسیر بازیگوشانه و خلاقانه‌ای را از این مضامین و بن‌مایه‌ها ارائه کند. برخی یافته‌ها عبارتند از:

۱. فیلم *پلهٔ آخر* از طریق بینامتنیت نقیضه‌ای توانسته است عناصر داستانی دو اثر جویس و تالستوی را در زمینهٔ فرهنگ ایرانی تصرف و نقیضه‌سازی بازی‌گوشانه کند.

۲. این فیلم از طریق بینامتنیت نقیضه‌ای، موسیقی و معماری سنتی را در بطن فیلم گنجانده و آن را به گذشته‌گرایی پیوند زده است.

۳. گذشته‌گرایی، پلی بینافرهنگی میان آثار ادبی و فیلم *پلهٔ آخر* ایجاد کرده و به شبکه‌ای پیچیده از روابط بینامتنی نوشتاری و موسیقیایی و معماری دامن زده است.

۴. *پلهٔ آخر* از طریق کاربست روابط بینامتنی نقیضه‌ای، توانسته است بینش‌هایی تازه در ارتباط با اقتباس آثار ادبی برای سینما به‌ویژه در ارتباط با دو فرهنگ متمایز ایرانی و غیرایرانی ارائه کند که ممکن است به دیگر فیلم‌سازان در توجه به عناصر اقتباس ادبی برای سینما یاری برساند.

پی‌نوشت:

۱. به سبب مجال اندک، به مباحث نظری بینامتنیت اشاره نمی‌شود.

منابع

اشکانی، آرزو (۱۳۹۷). «تحلیل درون‌مایهٔ «گذشته» در چهار فیلم سینمایی ایران». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه ولایت، پیرانشهر.

اهوراکی، امیر (۱۳۹۲). «نقدی بر *پلهٔ آخر* ساختهٔ علی مصفا (روایت یک مرده).» *مشرق نیوز* (۱۷ فروردین، ساعت ۹:۴۷، کد خبر: ۲۰۴۷۰۸)، برگرفته از سایت:

https//:www.mashreghnews.ir/news%/204708/

جاهد، پرویز (اوت ۲۰۱۹). «*پلهٔ آخر*: ادای دین به سینمای جان کاساوتیس.» برگرفته از سایت:

https//:cine-eye.net/

والتزال، فلورانس (۱۳۷۲). «گابریل و مایکل: پایان مردگان» در *دوبلینی‌ها و نقد دوبلینی‌ها*. ترجمهٔ محمدعلی صفریان و صالح حسینی. تهران: نیلوفر، ص. ۱۳۸ـ۱۱۸.

Abbaszadeh, Roya (2016). *Transcoding Joyce's "The Dead" and Tolstoy's "Death of Ivan Ilych" in Mosaffa's The Last Step: A Case of Adaptation*. M.A. thesis, Ferdowsi University, Mashhad, Iran.

Ahouraki, A. (April 5, 2013). Naghdi bar Pelye Akhar Sakhteye Ali Mosaffa (Revayate yek Mordeh) (A critique of "The Last Step" by Ali Mosaffa (The narrative of a dead man)). *Mashregh News*. Retrieved from: https://www.mashreghnews.ir/news/204708

Andrew, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory.* New York: Oxford University Press.

Ashkani, A. (2018). Tahlil-e- Darunmayeh Gozashteh dar Chhar File-e- Sinamaeiye Iran (*Analysis of the "past" Subtext in Four Iranian Films)*. M.A. thesis, Faculty of Literature, Velayat University, Piranshahr, Iran. {In Persian}

Bruhn, Jørgen, Anne Gjelsvik and Eirik Frisvold Hanssen (2013). *Adaptation Studies New Challenges, New Directions*. London: Bloomsbury Academic.

Geraghty, Christine (2008). *Now A Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*. Rowman and Littlefield.

Geraghty, Christine (2008). *Now a Major Motion Picture Film Adaptations of Literature and Drama*. United Kingdom: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. https://doi.org/10.1215/03335372-22-1-25

Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by

Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press.

Huston, J., & Huston, T. (Directors). (1987). *The Dead* (Film). America: Chris Sievernich and Weiland Schulz-Keil.

Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.

Jahed, P. (August 2019). Peleye Akhar: Adaye Dein be Sinamaye Jhon Cassavetes (The Last Step: Paying homage to the cinema of John Cassavetes). Retrieved from: https://cine-eye.net/

Leitch, Thomas (2007). *Film Adaptation and its Discontent*. John Hopkins University Press.

Leitch, Thomas (2007). *Film Adaptation and Its Discontents*: From *Gone with the Wind* to *The Passion of the Christ*. Baltimore, ND: The Johns Hopkins University Press.

McFarlane, Brian (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation.* Oxford: Clarendon Press.

Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. Routledge.

Stam, Robert (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In *Film adaptation.* ed. J. Naremore, London: Athlone, pp.54-76.

Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation," in *Film Adaptation,* ed. James Naremore, London: Athalone Press.

Stam, Robert (2004). "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation," in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation,* eds. Robert Stam and Alessandra Raengo, Oxford: Blackwell.

The Dead (2013). Directed by T. Mills and W.I. Long, America.

Trilling, L. (1992). A critique of the story "The Death of Ivan Ilyich". In Stories and Story Critique. Translated by A. Golshiri, Tehran: Negah, pp. 215-223.

Waltzal, F. (1993). *Gabriel and Michael: The end of the dead. In Dubliners and critiques of Dubliners*. Translated by M. Safarian & S. Hosseini, Tehran: Niloufar, pp. 118-138.

Wagner, Geoffrey (1975). *The Novel and the Cinema*. Fairleigh Dickinson University Press.

Vol.4, No.8
Fall & Winter 2023-2024
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2024.7200.1402

Received: 12/04/2024 **Accepted: 10/06/2024**

An Intertextual Study of the Appropriation and Parody of Joyce's" The Dead "and Tolstoy's" the Death of Ivan Illych "in Ali Mosafa's *The Last Step*

Abolfazl Horri[1]

Abstract

This article analyzes *The Last Step* by Ali Mosaffa, an Iranian cinematic piece that creatively appropriates and parodies elements from James Joyce's "The Dead" and Leo Tolstoy's "The Death of Ivan Ilych". Employing a qualitative-explanatory approach, the study explores the film's intertextual relationships with the source texts, juxtaposing it with parodies of the works by Joyce and Tolstoy. The analysis not only dissects the film's playful reinterpretation of themes and motifs from these literary works but also situates this subtextual parody within the rich tapestry of Iranian culture, incorporating traditional music and architecture. Nostalgia emerges as a central theme, bridging the subtexts of the film's written, cinematic, musical, and architectural elements. The study reveals how the film, as a work in progress, establishes intricate intertextual relationships with the original stories, offering a fresh and engaging perspective on the source material. Through a nuanced exploration of parodying intertextuality, the article sheds light on the film's postmodern narrative style and its unique contribution to the cinematic landscape.

Keywords: appropriation, parody, parodying intertextuality, "The Dead", *The Last Step,* "The Death of Ivan Illych"

1. Associate Professor, Department of English, Faculty of Literature & Languages, Arak University, Arak, Iran. horri2004tr@gmail.com

How to cite this article:
Abolfazl Horri. "An Intertextual Study of the Appropriation and Parody of Joyce's "The Dead" and Latśtoy's "The Death of Ivan Illych" in Ali Mosaffa's The Last Step". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 4, 2, 2024, 103-124. doi: 10.22077/islah.2024.7200.1402

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).