

A Comparative Study of the Endings in *Here Without Me* by Bahram Tavakoli and *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams

Mohammad Hashemi^۱

PhD in Philosophy of Art, lecturer in cinema and dramatic literature at
Iran University of Arts and University of Science and Culture.

Abstract

This article adopts a contemporary approach to comparative studies in the field of adaptation analysis by examining the endings of *Here Without Me*(2011), directed by Bahram Tavakoli, and *The Glass Menagerie*(1944), written by Tennessee Williams. Within this approach, the social, cultural, and historical contexts surrounding the production of the source and adapted texts are regarded as essential components of comparative adaptation studies. The research addresses two principal questions: first, what are the similarities and differences between the endings of *Here Without Me* and *The Glass Menagerie*? Second, how can these endings be comparatively interpreted in light of the contexts in which the two works were created and produced? The primary objective of this study is to demonstrate the significance of contextual analysis in the interpretation of adapted works and to argue that the context of production is as important as the texts themselves. Accordingly, adaptation cannot be fully understood without considering the inseparable relationship between a text and the socio-cultural conditions in which it is produced. Methodologically, this research employs a qualitative descriptive-analytical approach based on library research and film analysis.

Keywords: *Here Without Me*; *The Glass Menagerie*; Adaptation; Text; Context.

^۱ mh^۱poetica@gmail.com

مطالعه‌ای تطبیقی بر «پایان» در فیلم اینجا بدون من اثر بهرام توکلی و نمایشنامه‌ی باغ وحش شیشه‌ای اثر تنسی ویلیامز

محمد هاشمی^۱

دکترای تخصصی فلسفه هنر، مدرس سینما و ادبیات نمایشی در دانشگاه هنر ایران و دانشگاه علم و فرهنگ.

چکیده

در مقاله‌ی حاضر، با رویکردی نوین به مطالعات تطبیقی مربوط به حوزه‌ی تحلیل اقتباس، به تطبیق پایان‌بندی در فیلم *اینجا بدون من* (۱۳۹۰) اثر بهرام توکلی و نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹۴۴) اثر تنسی ویلیامز پرداخته‌ایم. در این رویکرد، در مطالعه‌ی تطبیقی دو اثر در فرایند اقتباس، زمینه و بافت تولید متون نیز اهمیت فراوانی می‌یابد. پرسش‌های این پژوهش بدین شرح هستند که اولاً، چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی میان پایان‌بندی فیلم *اینجا بدون من* و نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* وجود دارد و ثانیاً، چگونه می‌توان این پایان‌ها را با توجه به بافت و زمینه‌ی خلق یا تولید دو متن، با یکدیگر تطبیق داد. هدف از این پژوهش، مطالعه‌ی تطبیقی است تا بر مبنای آن، اهمیت بررسی بافت و زمینه‌ی خلق متون اقتباسی در تحلیل آنها اثبات شود و نشان داده شود که این زمینه و بافت متون، به اندازه‌ی خود متون اهمیت دارد و نمی‌توان در این مورد، چندان فاصله‌ای میان خود متن و بافت و زمینه‌ی تولید متن قائل شد. این مقاله بر مبنای پژوهشی کیفی و توصیفی-تحلیلی و بر اساس داده‌های کتابخانه‌ای و فیلمی شکل گرفته است.

کلیدواژه‌ها: اینجا بدون من، باغ وحش شیشه‌ای، اقتباس، متن، زمینه.

^۱ poetica@gmail.com ymh

مقدمه

تحلیل اقتباس همواره یکی از زمینه‌های جذاب مطالعات تطبیقی و بینارشته‌ای در هنرها بوده است. یکی از این حوزه‌های تحلیل اقتباس، در مطالعات تطبیقی میان فیلم‌های سینمایی اقتباسی و آثار ادبی که از روی آنها اقتباس صورت گرفته است، نمود می‌یابد. در روش‌های نوین این نوع مطالعات تطبیقی، تنها به خود دو متن اقتباسی یا مورد اقتباس واقع شده پرداخته نمی‌شود، بلکه زمینه و بافت خلق دو اثر نیز به همان میزان مورد توجه واقع می‌شود و اهمیت داده می‌شود به طوری که در این مطالعات، مرزهای میان درون و بیرون متون یا میان خود متون و بافت و زمینه‌ی خلق آنها از میان برداشته می‌شود.

پایان در متون سینمایی و ادبی، بخشی مهم از این متون است، زیرا آن چنان که ارسطو در فن شعر خود بیان داشته (۱۳۹۲: ۱۱۱)، هم از لحاظ زمانی در پایان جهان اثر و پس از آغاز و میانه قرار دارد و هم از لحاظ علت و معلولی، در پایان اثر است، بدین معنی که پایان، معلول علت‌هایی است که در آغاز و میانه‌ی متن ساخته شده و در واقع، جهان متن را می‌بندد و از لحاظ علّی و زمانی به نتیجه می‌رساند. اما در موضوع اقتباس، پایان‌بندی از این نظر نیز اهمیت فراوان می‌یابد که بنا بر زمینه‌ها و بافت‌هایی که دو اثر در آنها شکل گرفته‌اند، می‌تواند رویه‌ای متفاوت به خود بگیرد و بر این مبنا، جهان‌های دو متن را به دو شکل متفاوت ببندد. مقاله‌ی پیش رو به چنین مطالعه‌ی تطبیقی‌ای در مورد پایان‌بندی نمایشنامه‌ی /توبوسی به نام هوس اثر تنسی ویلیامز و /ینجا بدون من اثر بهرام توکلی دست زده است تا نشان دهد که چگونه در تحلیل اقتباس، بافت و زمینه‌ی تولید متن به اندازه‌ی خود متن اهمیت می‌یابد. به خصوص در مورد پایان‌بندی آثار که ویژگی‌های پیش‌گفته را در خود دارند.

بنابراین، پرسش‌های این پژوهش بدین شرح هستند:

۱- چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی میان پایان‌بندی فیلم /ینجا بدون من و نمایشنامه‌ی باغ وحش شیشه‌ای وجود دارد؟

۲- چگونه می‌توان این پایان‌ها را با توجه به بافت و زمینه‌ی خلق یا تولید دو متن، با یکدیگر تطبیق داد؟

پیشینه پژوهش

صالحی و حاجی‌آقابابایی (۱۳۹۷) در مقاله «اقتباس ادبی در سینمای ایران» با هدف تبیین جایگاه اقتباس ادبی در سینمای ایران، به بررسی مبانی نظری اقتباس و گونه‌های مختلف آن پرداخته‌اند.

نویسندگان ضمن مرور دیدگاه‌های موافق و مخالف درباره اقتباس، نشان می‌دهند که اقتباس نباید صرفاً بر مبنای میزان وفاداری به متن مبدأ ارزیابی شود، بلکه باید آن را فرایندی خلاقانه دانست که در آن فیلم‌ساز با بهره‌گیری از امکانات رسانه سینما، متن ادبی را متناسب با اقتضائات این رسانه بازآفرینی می‌کند. در ادامه، نویسندگان انواع اقتباس را از منظرهای مختلف طبقه‌بندی کرده‌اند. آنان بر اساس شیوه رایج مطالعات اقتباس، سه گونه «اقتباس وفادار»، «اقتباس آزاد» و «اقتباس لفظ به لفظ» را معرفی کرده و ویژگی‌های هریک را با نمونه‌هایی از سینمای ایران توضیح می‌دهند. در اقتباس وفادار، حفظ روح اثر ادبی اهمیت دارد؛ در اقتباس آزاد، تنها ایده یا درون‌مایه اصلی متن حفظ می‌شود و فیلم‌ساز آزادی بیشتری در بازآفرینی روایت دارد؛ و در اقتباس لفظ به لفظ، تلاش می‌شود متن ادبی با کمترین تغییر به زبان سینما منتقل شود، هرچند نویسندگان تأکید می‌کنند که اقتباس کاملاً وفادار در عمل امکان‌پذیر نیست. این مقلله همچنین به الگوهای نظری دیگر اقتباس، از جمله تقسیم‌بندی دادلی اندرو^۱ و دبورا کارتمل^۲ اشاره می‌کند و اقتباس را فرایندی میان‌رسانه‌ای و بازتولیدکننده معنا می‌داند که تحت تأثیر شرایط فرهنگی و هنری هر دوره قرار دارد. از این منظر، متن اقتباسی نه نسخه‌ای ثانویه، بلکه اثری مستقل است که در تعامل با متن مبدأ معنا می‌یابد.

شهباز و شهبازی (۱۳۹۱) در مقاله «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما» با رویکردی نظری به بازاندیشی مفهوم اقتباس در سینما پرداخته‌اند.

نویسندگان با بهره‌گیری از آرای جولی سندرز^۳، رابرت استم^۴، ژرار ژنت^۵، هایدن وایت^۶ و هانس گئورگ گادامر^۷، نشان داده‌اند که اقتباس را نمی‌توان صرفاً انتقال یک متن از رسانه‌ای به رسانه دیگر یا معیاری برای سنجش میزان وفاداری به متن مبدأ دانست، بلکه اقتباس کنشی خلاقانه و بینامتنی است که در آن متن جدید در تعامل با متن پیشین و در بستر فرهنگی و تاریخی تازه، هویتی مستقل می‌یابد. آنان ضمن تبیین تمایز میان «اقتباس» و «تصاحب»^۸ بیان می‌کنند که اقتباس همچنان پیوند خود را با متن مبدأ حفظ می‌کند، اما در تصاحب، اثر جدید با فاصله گرفتن از متن اولیه، در

^۱Dudley Andrew

^۲Deborah Cartmell

^۳Julie Sanders

^۴Robert Stam

^۵G rard Genette

^۶Hayden White

^۷Hans-Georg Gadamer

^۸Appropriation

قلمروی فرهنگی و گفتمانی جدیدی بازتولید می‌شود. در ادامه، نویسندگان با نقد نظریه سنتی «وفاداری» استدلال می‌کنند که ارزیابی آثار اقتباسی بر اساس میزان وفاداری به متن اصلی، ناشی از نگرشی سلسله‌مراتبی به هنرهاست و با نظریه‌های بینامتنیت، ساختارگرایی و پساساختارگرایی سازگار نیست. از دیدگاه آنان، هر متن اقتباسی نوعی خوانش و تفسیر تازه از متن مبدأ است و باید آن را اثری مستقل دانست که در شبکه‌ای از روابط بینامتنی معنا پیدا می‌کند. همچنین مقاله با طرح مفهوم «هم‌آمیزی افق‌ها» از گادامر، بر این نکته تأکید می‌کند که فهم آثار اقتباسی حاصل گفت‌وگوی میان افق تاریخی متن مبدأ و افق تاریخی مخاطب و اقتباس‌کننده است. در بخش دیگری از مقاله، رابطه تاریخ و روایت بررسی شده و با استناد به آرای هایدن وایت، تاریخ نیز نوعی روایت تلقی شده که تحت تأثیر گزینش، سازمان‌دهی و دیدگاه ایدئولوژیک مورخ قرار دارد. از این منظر، همان‌گونه که اقتباس از آثار ادبی مستلزم بازآفرینی است، اقتباس از تاریخ نیز الزاماً به معنای بازنمایی دقیق واقعیت تاریخی نیست، بلکه فیلم‌ساز می‌تواند با توجه به مقتضیات زیبایی‌شناختی و فرهنگی، در روایت تاریخی دخل و تصرف کند.

سلیمی‌کوچی و سکوت جهرمی (۱۳۹۲) در مقاله «اقتباس بینامتنی در مهمان مامان؛ نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی» با تکیه بر نظریه‌های نوین اقتباس به‌ویژه آرای دادلی اندرو، به بررسی تطبیقی داستان مهمان مامان اثر هوشنگ مرادی کرمانی و فیلم اقتباسی آن به کارگردانی داریوش مهرجویی پرداخته‌اند.

نویسندگان با نقد رویکرد سنتی مبتنی بر «وفاداری» به متن مبدأ، اقتباس را فرایندی بینامتنی و خلاقانه می‌دانند که در آن متن سینمایی نه نسخه‌ای ثانویه، بلکه اثری مستقل است که در تعامل با متن ادبی و دیگر متون فرهنگی شکل می‌گیرد. آنان با بهره‌گیری از تقسیم‌بندی لندرو، اقتباس مهرجویی را از نوع «تلاقی» معرفی می‌کنند؛ زیرا فیلم ضمن حفظ ساختار و درون‌مایه‌های اصلی داستان، با افزودن شخصیت‌ها، خرده‌روایت‌ها، صحنه‌های جدید و تغییر در برخی عناصر روایی، خوانشی تازه از متن مرادی کرمانی ارائه می‌دهد. نویسندگان همچنین نشان داده‌اند که تغییر پایان داستان، افزودن برخی شخصیت‌ها و پررنگ شدن مضامینی چون همبستگی، امید و همیاری اجتماعی، موجب غنای معنایی فیلم شده و آن را به اثری مستقل و موفق در سینمای اقتباسی ایران تبدیل کرده است. در نتیجه، این پژوهش بر آن است که اقتباس را باید حاصل گفت‌وگوی میان متن ادبی، متن سینمایی و سایر متون

فرهنگی دانست و آن را نه بر اساس میزان وفاداری، بلکه بر مبنای توانایی آن در خلق معناهای جدید ارزیابی کرد.

قندهاریون و عباس‌زاده (۱۳۹۵) در مقاله «بررسی تطبیقی داستان مردگان جیمز جویس با فیلم اقتباسی پله آخر علی مصفا» با بهره‌گیری از رویکرد مطالعات اقتباس و تحلیل تطبیقی، به بررسی چگونگی بازآفرینی داستان مردگان اثر جیمز جویس^۱ در فیلم پله آخر ساخته علی مصفا پرداخته‌اند.

نویسندگان با نقد رویکرد سنتی وفاداری، اقتباس را فرایندی خلاقانه و متأثر از شرایط فرهنگی، تاریخی و اجتماعی دانسته و نشان داده‌اند که فیلم پله آخر صرفاً بازسازی داستان جویس نیست، بلکه با بومی‌سازی عناصر روایی و ایجاد تغییر در شخصیت‌ها، زمان، مکان و پایان روایت، متنی مستقل و متناسب با فرهنگ ایرانی خلق کرده است. آنان با تحلیل تغییرات ایجادشده در فیلم، از جمله انتقال بستر داستان از ایرلند به ایران، دگرگونی روابط شخصیت‌ها، حذف یا تعدیل برخی مضامین متناسب با محدودیت‌های فرهنگی و سینمای ایران و بازآفرینی نشانه‌های فرهنگی، نتیجه می‌گیرند که اقتباس موفق در گرو ایجاد تعادل میان حفظ هسته معنایی متن مبدأ و پاسخ‌گویی به اقتضائات فرهنگی و رسانه‌ای متن مقصد است. همچنین نویسندگان تأکید کرده‌اند که بومی‌سازی و تغییرات روایی، نه نشانه فاصله گرفتن از متن اصلی، بلکه بخشی از ماهیت خلاقانه فرایند اقتباس است و متن اقتباسی باید در بستر فرهنگی و تاریخی جامعه مقصد مورد تحلیل قرار گیرد.

بدنه مقاله

فیلم *ینجا بدون من* ساخته‌ی بهرام توکلی اقتباسی از نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز است. فارغ از تمام تغییراتی که توکلی به منظور بومی‌سازی برای اقتباس از این نمایشنامه انجام داده، پایان فیلم نسبت به پایان نمایشنامه تغییرات عمده‌ای کرده است. نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* این گونه به پایان می‌رسد که پس از رفتن جیم، آملندا و تام دعوای سختی می‌کنند و تام، با عصبانیت و به منظور رفتن به سینما از خانه خارج می‌شود. سپس بخش پایانی روایت تام را می‌خوانیم که می‌گوید تام راه پدرش را ادامه داده و دیگر، به شهر و خلنه‌ی خود بازنگشته است، اما به نظر می‌رسد که همواره نوعی وفاداری به یاد لورا در او وجود دارد که سعی می‌کند شعله‌ی شمعش را درون خود خاموش کند، که با نمایش خاموش کردن شمع توسط لورا و تاریکی محض همراه است. بخش‌های پایانی فیلم

^۱ James Joyce

اینجا بدون من این گونه سپری می‌شود: احسان در اتوبوس است که تلفنش زنگ می‌خورد. ما تصویری نمی‌بینیم از اینکه احسان تلفن همراه را بردارد و به آن پاسخ دهد. بلکه تنها فریده را می‌بینیم که با ناله و زاری به احسان می‌گوید بازگردد، چون حال خواهرش خوب نیست. سپس احسان را می‌بینیم که در خانه تلاش می‌کند از یلدا مراقبت کند و یلدا منتظر بازگشت رضاست چون رضا به او گفته به زودی باز می‌گردد و در حالی که نامزدی‌اش را به هم زده، با یلدا ازدواج خواهد کرد. یلدا به انتظار رضا غذا نمی‌خورد و منتظر تلفن اوست و به شدت بیمار به نظر می‌رسد. فریده در کارخانه دعا می‌کند و به نظر می‌رسد که اخراج شده است. در خانه، فریده دوباره فکر احسان را درباره ی خودکشی دسته جمعی شان به یادشان می‌آورد. اما نیمه شب، یلدا مادرش را از خواب بیدار می‌کند و می‌گوید رضا تماس گرفته است. ناگهان، زندگی شیرین می‌شود. کارگران و رئیس کارخانه از فریده دلجویی می‌کنند. فریده با شیرینی به کارخانه می‌رود و با موضوع عروس شدن دخترش جولان می‌دهد و خودنمایی می‌کند. سپس، احسان یک مونولوگ کلیدی می‌گوید که با تصاویری از رنگ‌های گرم و رویایی از یک زندگی شاد و خوشبخت پایان می‌یابد: «کسانی که پشت سر هم یک فیلم رو دو بار تماشا می‌کنن به نظر آدم‌های عجیبی میان اما این احساسیه که نمی‌شه به همه توضیحش داد. وقتی هنوز شخصیت‌های یه فیلم توی ذهنتن و دارن نفس می‌کشن می‌تونی روی پرده به چشم‌هاشون خیره بشی. می‌تونی باهاشون حرف بزنی. می‌تونی سرنوشت شون رو تغییر بدی. این طوری می‌تونی واقعیت رو به شکل خواب و رویا بازسازی کنی. می‌تونی توی صندلی سینما فرو بری. لحظه‌ای که چراغ‌ها خاموش می‌شن ماجرا اتفاق می‌افته. درست توی لحظه‌ای که فکر می‌کنی هیچ راه فراری باقی نمونه. مهم اینه که بتونی با همه‌ی توانت ادامه بدی. همه چی از همین جا شروع می‌شه». در پایان فیلم، تصاویر اسلوموشن رویاگونه‌ای از خانواده‌ی خوشبخت، نمای درشتی از چهره‌ی احسان را می‌بینیم که لبخندش، به تدریج رنگ می‌بازد و به همان حالت اندوهناک سابق باز می‌گردد.

شاید بتوان گفت بخش پایانی فیلم *اینجا بدون من*، حکم نوعی «آغاز» را از پایان نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* دارد. به عبارت دیگر، پایان *اینجا بدون من* از جایی آغاز می‌شود که نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* پایان می‌یابد. بخش پایانی فیلم، درون خود چند پایان دارد و این چند پایانه بودن موجب می‌شود نتوانیم پایانی قطعی و یقینی برای این فیلم متصور شویم. این پایان‌ها در این جاها می‌توانند رخ داده باشند: ۱- جایی که احسان در اتوبوس است (سکانسی که در ابتدای فیلم هم اشاره‌ای

به آن می‌شود)، قبل از اینکه فریده با او تماس بگیرد ۲- احسان در اتوبوس، پس از تماس فریده (چون نمی‌بینیم احسان به تلفن جواب بدهد و سپس کات می‌شود، می‌توان تصور کرد که احسان به حرف های فریده توجهی نکرده است، که در این صورت، اینجا پایان فیلم خواهد بود) ۳- وقتی فریده به احسان می‌گوید شاید بهتر باشد نقشه‌ی او را برای خودکشی عملی کنند ۴- «پایان واقعی» فیلم که با سکانس‌های رویایی و نمای درشت چهره‌ی احسان همراه است. بنابراین ما دست کم می‌توانیم چهار «پایان نمایشی» را در فیلم متصور شویم.^۱ این چهار «پایان نمایشی» متفاوت موجب یک نوع «آنتروپی ارتباطی» در فیلم می‌شود. «آنتروپی ارتباطی» از آنجا ناشی می‌شود که ما با چند احتمال در یک موقعیت روبرو باشیم. به طور مثال در پرتاب یک تاس در هوا آنتروپی کمتری تا پرتاب دو تاس وجود دارد. به عبارت دیگر هرچه قطعیت یک موقعیت کمتر باشد، آنتروپی آن موقعیت بالاتر است. آنتروپی ارتباطی در آثار هنری، هنگام مواجهه‌ی اثری که دارای عدم قطعیت است، با مخاطب شکل می‌گیرد. هرچه این عدم قطعیت بیشتر باشد، آنتروپی ارتباطی هم بالاتر خواهد بود. مثلاً در آثار هنری کلاسیک، به دلیل اینکه قطعیت بالاتری وجود دارد، آنتروپی ارتباطی کمتری وجود دارد ولی در آثار مدرن و پست مدرن، قطعیت، مدام کمتر می‌شود و آنتروپی ارتباطی، بالاتر می‌رود. به طور مثال، در نمایشنامه‌ی هملت، ممکن است «نماینده‌ی انسان عصر رنسانس» بودن هملت، مقداری عدم قطعیت و در نتیجه، آنتروپی ارتباطی را پدید آورد اما نمایشنامه به طور قطع با مرگ هملت به پایان می‌رسد. در حالی که در نمایشنامه‌ای چون *در انتظار گودو*، عوامل متعدد مثل ارجاعات بسیار زیاد بینامتنی، جانشینی و هم نشینی واژه‌هایی ناهمگون که موجب معناگریزی می‌شوند، ضمنی شدن شدید نشانه‌ها، ارجاعات نامنظم زیاد به دوره‌های مختلف تاریخ‌اندیشه، آنتروپی ارتباطی را افزایش می‌دهد. افزایش آنتروپی ارتباطی موجب می‌شود که قدرت انتخاب مخاطب بالا رود. بدین معنی که مخاطب می‌تواند از میان انبوه معنایی که در یک متن با آنتروپی بالا وجود دارد، معنای مورد پسند خود را با توجه به ایدئولوژی مورد علاقه‌اش برداشت کند. به طور مثال، در

^۱ منظورمان تفاوت گذاشتن میان پایان فیلم در زمان واقعی اش (پایان واقعی) و پایان فیلم در زمان دراماتیک اش (پایان دراماتیک یا نمایشی) است: «مدت زمان واقعی نمایش فیلم، ۹۰ دقیقه یا ۱۰۵ دقیقه یا از این قبیل است؛ اما زمانی که ماجرای فیلم طی آن رخ می‌دهد [زمان نمایشی] زمان واقعی نیست و دستکاری شده به نحوی که ممکن است کوتاه تر یا بلندتر از زمان واقعی باشد و ماجرای فیلم بلندتر یا فشرده تر باشد (ر.ک: دیک، برنارد اف. ۱۳۹۱: ۳۱).

نمایشنامه‌ی در/انتظار گودو می‌توان معناهای بی‌شماری برای گودو استنباط کرد، اما هر مخاطب بر اساس ایدئولوژی مورد علاقه‌ی خود یک دلالت را از این میانه برمی‌گزیند.^۱ آنتروپی ارتباطی را می‌توان در نسبت میان سینمای کلاسیک، مدرن و پست مدرن، با ذکر مثال‌هایی به همین ترتیب، بررسی کرد. اما در مورد فیلم/اینجا بدون من، چندپایانه بودنی که شرح داده شد، موجب عدم قطعیت می‌شود، بنابراین هر مخاطب بر اساس ایدئولوژی مورد پسند خود می‌تواند مخاطبان متفاوتی را از قشرهای مختلف انتخاب کند و به همین دلیل، فیلم می‌تواند مخاطبان متفاوتی را از قشرهای مختلف اجتماعی، از لحاظ ایدئولوژیک با خود همراه سازد.^۲

اتفاقی که الزاما در نمایشنامه‌ی باغ وحش شیشه‌ای رخ نمی‌دهد چون این نمایشنامه پایان قطعی تری نسبت به فیلم دارد.

به نظر فرانچسکو کاستی^۳ می‌توان فیلم و ادبیات را به عنوان «جایگاه‌های تولید و ترویج گفتمان‌ها» در نظر گرفت. با چنین رویکردی تحلیل اقتباس‌ها باید به چیزی فراتر از مقایسه‌ی متن پیشین و متن پسین بپردازد. در واقع، تحلیل باید نگاه خود را بر تغییراتی معطوف کند که متن در این روند گذار از سر می‌گذراند، یعنی چهارچوبی که هریک از متن‌ها در آن جای گرفته‌اند. در تحلیل اقتباس باید به چیزی عمیق‌تر از یک تغییر شکل صرف پرداخت: این واقعیت که متن منبع و متن اقتباسی دو جایگاه کاملاً متفاوت را در عرصه‌ی جهان و تاریخ اشغال می‌کنند. بنابراین بخش مهمی از تحلیل اقتباس‌ها باید به گفت‌وگوی متن با زمینه‌ی آن اختصاص یابد، زیرا اقتباس در وهله‌ی نخست پدیده‌ای مبتنی بر «زمینه‌سازی مجدد متن»^۴ یا به عبارت بهتر، تعریف مجدد موقعیت ارتباطی آن است (ر.ک: استم، رانگو، ۱۳۹۱: ۱۲۶ و ۱۲۷). بر این اساس اگر بخواهیم تعریفی از اقتباس ارائه دهیم می‌توانیم بگوییم: «اقتباس به خوانشی گفته می‌شود که از متنی مرجع صورت گرفته و «از آن خود کردن»^۵ به معنای بردن متن به بافتی دیگر و خوانشی جدید از آن است. اقتباس کننده با تغییر

^۱ برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک: توکل، ۱۳۸۸.

^۲ این نوع پایان بندی را عمدتاً در فیلمنامه نویسی با عنوان پایان باز می‌نامند. رابرت مک کی در تعریف پایان باز در برابر پایان بسته نوشته است: «تحول مطلق و غیر قابل بازگشت در نقطه‌ی اوج داستان که به همه‌ی پرسش‌های مطرح شده در داستان پاسخ می‌دهد و تمام عواطف برانگیخته شده در تماشاگر را ارضا می‌کند پایان بسته است. داستانی که در نقطه‌ی اوج، یک یا دو پرسش را بی‌پاسخ می‌گذارد و برخی از عواطف بیننده را ارضا نمی‌کند دارای پایان باز است (رجوع کنید به: مک کی، ۱۳۸۹: ۳۳ و ۳۴).

^۳ Francesco Casetti استاد برجسته‌ی دانشگاه ییل در رشته‌ی مطالعات فیلم و رسانه.

^۴ recontextualization of the text

^۵ Appropriation

و دست کاری جهان بینی اثر^۵ آن را از آن خود می‌کند. مقصود از تغییر و دست کاری جهان بینی اثر^۱، همان «بومی سازی» آن است که اقتباس کننده، آگاهانه یا ناخودآگاه، ساز و کارهای لیدئولوژیک و گفتمان‌های جامعه‌ی خود را در خوانشی جدید از اثر، دخیل می‌کند. در واقع، از آن خود کردن، در سطحی عمیق‌تر از اقتباس، جوهره‌ی اثر را به فرهنگ جامعه‌ی اقتباس کننده نزدیک می‌کند» (قندهاریون، انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۱۶).

داستان نمایشنامه‌ی «باغ وحش شیشه‌ای» در دوره‌ی رکود اقتصادی در دهه‌ی ۱۹۳۰ آمریکا می‌گذرد. تام در ابتدای نمایشنامه این دوره را بدین گونه توصیف می‌کند: «تفاوت من با یه شعبده باز اینه که اون حيله و فريبی رو که ظاهرش حقیقه به شما می‌ده و من حقیقتی رو که مبدل به وهم شده به شما عرضه می‌کنم. قبل از هر چیز من زمان رو به عقب برمی‌گردونم. برمی‌گردونم به اون دوران عجیب و غریب دهه‌ی ۳۰ یعنی موقعی که قسمت اعظم طبقه‌ی متوسط آمریکا در مدرسه‌ی کوران ثبت نام کرده بودند! چشم‌هاشون از کار افتاده بود و یا اینکه اون‌ها رو از کار انداخته بودند. نتیجتاً اون‌ها انگشتاشون رو با فشار روی لوحه‌ای گذاشته از یک بریل اقتصادی در حال ذوب گذاشته بودند. در اسپانیا انقلاب بود، اینجا فریاد و اغتشاش. در اسپانیا گورانیکا بود، اینجا آشوب و تعرض در کار بود به طوری که بعضی از مواقع آتش آشوب‌ها به شهرهای آرومی چون: شیکاگو، کلوند و سنت لوئیز زبانه می‌کشید. این زمینه‌ی اجتماعی نمایشه» (ویلیامز، ۱۳۸۷: ۳۶ و ۳۷). با این زمینه‌ی اجتماعی، به نظر می‌رسد که نمایشنامه در زمانه‌ای که جامعه‌ی آمریکا دچار انحطاط است و جنگ و تباهی بیخ گوش آدم‌هاست، نسبت به گسترش توهم «رویای آمریکایی»^۲ دیدگاه انتقادی دارد: «اولین بار، از زبان یکی از شخصیت‌های فیلم «خیابان رويا» (دیوید وارک گریفیث، ۱۹۲۱) جمله‌ای در میان‌نویس نقش بست: «زندگی آن چیزی نیست که در ظاهر می‌بینید. زندگی از جنس رویاست. پس رویاهای خوب و شیرین ببینید» [...] با چنین طرز تفکری بود که آمریکایی‌ها همزمان با زمامداری توماس جفرسون، یعنی اواخر قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم، مفهوم «رویای آمریکایی» را شکل دادند و به تدریج به بسط آن کوشیدند. رویای آمریکایی به معنای خوشبختی و پیروزی بود. رویایی بود که در کمال آزادی و در بطن یک حکومت مردم سالار قابل دسترسی بود. رویایی که مهاجران تهی‌دست و سرخورده‌ی دنیا می‌توانستند آرزویش

^۱ Ideological Manipulation

^۲ American Dream

را پروراند و طبعاً بخت خود را بیازمایند و سرانجام طعم خوشبختی را بچشند» (سیوتا، ۱۳۸۶: ۱۷ و ۱۸).

با توجه به چنین دیدگاه انتقادی نسبت به موضوع رویای امریکایی، در این زمینه‌ی اجتماعی است که پایان نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد امید بستن به مؤلفه‌هایی از رویای امریکایی باعث شده که در پایان نمایشنامه، میله‌های زندانی که شخصیت‌ها در آن گرفتارند ضخیم‌تر و مغاک‌ی که در آن دست و پا می‌زنند، عمیق‌تر شده باشد. وقت‌گذرانی همیشگی تام در سینما هم با همین مقوله‌ی رویای امریکایی ارتباط دارد، که بنا بر دیدگاه انتقادی ویلیامز، کارخانه‌ی رویاسازی هالیوود اشاعه‌دهنده‌ی آن است. بنابراین، نسبت به این سینمایی هم که از رویای امریکایی حمایت می‌کند، نگاه انتقادی مشابهی ارائه می‌شود. با این وصف، دیدگاه انتقادی نمایشنامه قطعی است و پایان آن نیز با قطعیت همراه است. پس در پایان نمایشنامه، به طور واضح می‌توانیم درک کنیم که تام خانواده‌اش را ترک می‌کند. تنها نوری به کورسویی شمع، از رویای لورا با تام است که آن هم با خاموش شدن شمع توسط لورا به تاریکی محض می‌انجامد. نمایشنامه با این نومیدی محض واقعی (غیرتخیلی یا غیر رویایی) به پایان می‌رسد.

اما در پایان فیلم *اینجا بدون من*، با روالی که بیان شد، اتفاق دیگری رخ می‌دهد. در این فیلم به نظر می‌رسد که با پایانی غیر قطعی و دچار آنتروپی ارتباطی، مجموعه‌ای از دو قطبی‌ها در هم نشت می‌کنند. به طوری که در این پایان، نمی‌توانیم دقیقاً تشخیص دهیم چه چیزی واقعیت و چه چیزی رویاست. انگار همه چیز روی یک مرز و آستانه به پایان می‌رسد. جایی که در آن هیچ نوع ثباتی وجود ندارد. اگر یک لحظه حس کنیم به چیزی امیدوار شده‌ایم، عنصر دیگری در صحنه امیدمان را دچار تردید می‌کند. اگر لحظه‌ای گمان کنیم به امیدی قطعی رسیده‌ایم، چیزی موجب ناامیدی مان می‌شود و آن امید قطعی را متزلزل می‌سازد. اوج چنین دیدگاه نامطمئن و آستانه‌ای در فیلم، همان لبخند پایانی احسان است که به تدریج بر لبش خشک می‌شود که نشانه‌ی اندوهی است که جایگزین شادی می‌شود، در حالی که وی همچنان شاهد خوشبختی شادی‌بخش خانواده‌اش است. علاقه‌مندی احسان به سینما در فیلم *اینجا بدون من* از همین زاویه معنا می‌یابد، زیرا سینما در نهایت موجب می‌شود احسان عناصر واقعیت و رویا را برای خود چنان درهم بتند که تشخیص واقعیت و رویا از هم برایش محال باشد. شاید بتواند با این حربه جایگاهی در جهان برای خویش بیابد، هرچند این جایگاه بسیار متزلزل، ناامن و بی‌ثبات باشد.

با توجه به پایان باز فیلم *اینجا بدون من*، در نسبت با زمینه و بافت ساخته شدن فیلم، در مورد علت اتخاذ این روند اقتباس از سوی کارگردان، می‌توان تنها حدس‌هایی زد؛ حدس‌هایی در مورد نوعی از بی‌ثباتی، تزلزل و ناپایداری اجتماعی زد که فیلم‌ساز را ناخودآگاه به سوی انتخاب یک پایان غیرقطعی و نامطمئن برای فیلم خود هدایت هدایت کرده است. پایانی که در آن، امید و یأس به طور هم زمان مستتر است.^۱

نتیجه

در این مقاله تلاش شد با طرح دیدگاهی نوین درباره‌ی اقتباس، مطالعه‌ای تطبیقی در مورد پایان‌بندی، میان نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز و فیلم *اینجا بدون من*، اثر بهرام توکلی که از روی نمایشنامه‌ی مذکور اقتباس شده، انجام شود. در پایان این پژوهش، می‌توانیم با تبیین این نتیجه‌ها به پرسش‌های پژوهش که در چکیده و مقدمه‌ی مقاله طرح شده، بدین ترتیب پاسخ دهیم:

۱- در پایان نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای*، پس از اینکه تام، خانه را ترک می‌کند نمایشنامه هیچ امیدی برای بازگشت تام به خانه باقی نمی‌گذارد. تنها کورسویی از یاد لورا در خاطر تام باقی است که آن هم با خاموش شدن نمادین شمعی در پایان نمایشنامه، به خاموشی و تاریکی می‌گراید. این پایان، در نسبت با فیلم *اینجا بدون من* یک پایان بسته به نظر می‌رسد. پایان فیلم اینجا بدون من، جایی است که انگار پیوند رضا و یلدا در فضایی شاد و گرم رخ می‌دهد، اما تصویر کلوزآپ احسان که به این همه نگاه می‌کند و به تدریج، لبخند بر لبانش خشک می‌شود، به همراه تک‌گویی‌اش، این پایان را به نوعی پایان باز نزدیک می‌کند. در آن تک‌گویی، احسان از قدرت توهم و خیالی در سالن سینما و با دو بار دیدن فیلم سخن می‌گوید که طی آن می‌توان سرنوشت انسان‌ها را تغییر داد. اما با رویه‌ای که روایت فیلم، در پایان خود در پیش می‌گیرد، دقیقاً معلوم نیست پایانی که در تصویر بینیم، حقیقی است یا حاصل توهم و خیال احسان است؛ همچون فیلمی که برای بار دوم می‌بیند و به خواست خود، این بار پایانش را تغییر می‌دهد. پس با چنین تمایزی میان پایان واقعی و پایان‌های نمایشی فیلم، نوعی آنتروپی ارتباطی برای مخاطب در نسبت با پایان

^۱ در مورد این تغییر و تحولات اجتماعی ویژه از جمله می‌توانید رجوع کنید به مقاله‌ی کارآمدی و ثبات سیاسی در ایران دهه‌ی نود، نوشته‌ی طاهره کنعانی و علی محمدی ضیاء. البته فیلم *اینجا بدون من* در ابتدای دهه‌ی ۹۰ ساخته شده، اما با توجه به رویدادهای اجتماعی پیشین در دهه‌ی ۸۰، انگار می‌تواند در بافت و زمینه‌ی خود نوعی پیش‌بینی نیز نسبت به شرایط پیش روی اجتماعی ایران، طی ادامه‌ی دهه‌ی ۹۰ داشته باشد.

فیلم پدید می‌آید. بنابراین، هر تماشاگر بر مبنای ایدئولوژی خود می‌تواند یک پایان را برای خویش برگزیند.

۲- داستان نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* متعلق در زمینه‌ی دوران رکود اقتصادی در امریکا نوشته شده است. زمانه‌ای که فقر و محرومیت اجتماعی طبقات پایین دست، موجب شده که اندیشه‌ی رویای امریکایی با تردیدهای فراوان همراه شود. اندیشه‌ای که امریکا را، به خصوص برای مهاجران، سرزمین رویاها می‌بیند که در آن هر رویایی برای زندگی انسان‌ها قابلیت به تحقق پیوستن را دارد. در این بافت و زمینه‌ای است که می‌توان پایان بسته‌ی این نمایشنامه را نسبت به پایان باز فیلم *اینجا بدون من* تفسیر کرد. فیلم *اینجا بدون من* در بافت و زمینه‌ی اجتماعی ایران دهه ی ۹۰ ساخته شده است. زمانه‌ای که در نتیجه‌ی تغییر و تحولات اجتماعی هردم تغییر و تحول یابنده، هر لحظه زندگی آدم‌های طبقات فرودست، می‌تواند نوعی از امید یا ناامیدی را در خود داشته باشد و این حال و هواهای متناقض و متضاد، دفعتاً و مدام به یکدیگر تغییر یابند. بنابراین، می‌توان دید که آن چنان که کاستی نیز در مورد رویکرد نوین به اقتباس گفته است، بهرام توکلی در اقتباس خود به یک زمینه‌سازی مجدد از متن نمایشنامه‌ی *باغ وحش شیشه‌ای* دست زده و موقعیت ارتباطی مجددی را از آن تعریف کرده است. همچنین، آن چنانکه قندهاریون و انوشیروانی در مورد رویکرد جدید اقتباس نوشته‌اند، توکلی در *اینجا بدون من* خوانشی از متن مرجع صورت داده که در آن نوعی از آن خود کردن رخ داده است. او جهان بینی اثر را دست کاری کرده، آن را بومی سازی کرده و ساز و کارهای ایدئولوژیک و گفتمان‌های جامعه‌ی خود را در خوانشی جدید از اثر دخیل کرده ایست. بنابراین در این اقتباس، توکلی موفق شده جوهره‌ی اثر را به فرهنگ جامعه‌ی اقتباس کننده نزدیک کند.

منابع

- ارسطو (۱۳۹۲)، *درباره‌ی هنر شعر*، ترجمه سهیل افنان، چاپ دوم، تهران: نشر حکمت.
- توکل، بابک (۱۳۸۸)، *بکت و آن‌تروپی*، انتشارات نمایش.
- دیک، برنارد اف. (۱۳۹۱)، *آناتومی فیلم*، ترجمه: حمید احمدی لاری، نشر ساقی.
- سلیمی کوچی، ابراهیم، و سکوت جهرمی، فاطمه (۱۳۹۲)، *اقتباس بینامتنی در مهمان مامان، نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی*، مجله ادبیات تطبیقی، دوره ۴، شماره ۱، ۱۵۵-۱۷۱.
- سیوتا، میشل (۱۳۸۶)، *روایای آمریکایی؛ درون مایه های اساسی سینمای آمریکا*، ترجمه: نادر تکمیل همایون، نشر چشمه.
- شهباز، محمد، و شهبازی، غلامرضا (۱۳۹۱)، *تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما*، فصلنامه هنرهای زیبا (هنرهای نمایشی و موسیقی)، دوره ۱۷، شماره ۲، صفحات ۲۴-۱۵.
- صالحی، نرگس، حاجی آقابابایی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *اقتباس ادبی در سینمای ایران*، جستارنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۲، شماره ۳، صفحات ۷۵-۹۶.
- قندهاریون، عذرا، عباس‌زاده، رویا (۱۳۹۵)، *بررسی تطبیقی داستان مردگان جیمز جویس با فیلم اقتباسی پله آخر علی مصفا*، مجله ادبیات تطبیقی، دوره ۸، شماره ۲، صفحات ۱۱۷-۱۳۴.
- قندهاریون، عذرا؛ انوشیروانی، علی رضا (۱۳۹۲)، *ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامه ی باغ وحش شیشه ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون من توکلی*، در: نشریه ی ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، پیاپی ۷، صفحات ۱۰-۴۳.
- کاسِتی، فرانچسکو (۱۳۹۱)، *اقتباس و سوء اقتباس؛ فیلم، ادبیات و گفتمان های اجتماعی*، در: راهنمایی بر ادبیات و فیلم، رابرت استم و الساندرا رائنگو، ترجمه: داوود طبایی عقدایی، انتشارات فرهنگستان هنر.
- کیانی، طاهره؛ محمدی ضیاء، علی، کارآمدی و ثبات سیاسی در ایران دهه ی ۹۰، دسترسی پذیر در:

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgklclfindmkaj/https://matin.rihomeini.ac.ir/article_۱۸۳۶۴۹_۰۲e۸cbec۱ee۴e۶۹۳dee۵e۵f۹efb۶۴ed۸.pdf

مطالعه‌ای تطبیقی بر «پایان» در فیلم اینجا بدون من اثر بهرام توکلی و ... ۱۰۹

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۹)، *داستان؛ ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: نشر هرمس.

ویلیامز، تنسی (۱۳۸۷)، *باغ وحش شیشه ای*، ترجمه: منوچهر خاکسار هرسینی، نشر افراز.

توکلی، بهرام (۱۳۹۰)، *اینجا بدون من* (فیلم).