ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۰-۴۳

ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم *اینجا بدون منِ* توکلی

عَذراء قندهاریون*
علی‌رضا انوشیروانی**

چکیده

یکی از بخش‌های پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی مطالعهٔ اقتباس ادبی است. در این مقاله، به بررسیِ تفسیر خاصِ توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، که در قالب اقتباس نمایانگر می‌شود، می‌پردازیم. اقتباس، برگرفته از اثر است ولی محصول جانبی آن نیست بلکه یک کالای فرهنگی جدید است. بنابراین با استفاده از پژوهش بینارشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی و مطالعات اقتباس، مرزبندی میان سینما و ادبیات متون نوشتاری و متون بصری میان آثار فاخر و عامه‌پسند شکسته می‌شود و علاوه بر متنِ مکتوب، به بافتِ متن هم توجه می‌شود. پس انطباق متن *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹۴۵، اثر تنسی ویلیامز) بر فیلم *اینجا بدون من* (ساخت ۱۳۸۹، اکران ۱۳۹۰؛ به کارگردانی بهرام توکلی) محک مناسبی برای ارزش‌گذاری اقتباس نیست. این تألیف به تحلیل و بررسی شیوهٔ خوانش و اقتباس بهرام توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را، که در اواخر دهه ۸۰ شمسی در ایران در کالبد فیلم تبلور یافته است، می‌پردازد. برای اینکه نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* برای بینندهٔ ایرانی باورپذیر شود، ناگزیر درگیر روند بومی‌سازی خواهد شد و اقتباس‌کننده باید ساز و کارهای ایدئولوژیک جامعه و گفتمان‌های فرهنگی-اجتماعی را در روح اثر بدمد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، مطالعات بینارشته‌ای، اقتباس، تاریخ‌گرایی نو، *باغ وحش شیشه‌ای*، *اینجا بدون من*

---

* دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز و عضو هیئت علمی دانشگاه فردوسی مشهد
پیام‌نگار: azraghandeharion@gmail.com
** عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز و عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، (نویسندهٔ مسئول)
پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

اقتباسْ نوعی «تأثیر پذیری» یا تفسیر هنری است که در آن هنرمند، «با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که ردّ پای آثار متقدم در آن قابل رؤیت است»؛ در واقع، اقتباس کننده پس از «جرح و تعدیل اثر، آن را برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به کار می‌گیرد». به‌این‌ترتیب، یکی از بخش‌های پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی اقتباس است (انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۷). از سوی دیگر، اقتباس فیلم در قالب مطالعات بینارشته‌ای می‌گنجد که در دهه‌های اخیر، توجه بسیاری از تطبیق‌گرایان را به خود جلب کرده است. این رویکرد برآن است تا مرزهای تصنعی علوم مختلف را درهم‌شکند و پل ارتباطی بین رشته‌های علوم انسانی و هنری باشد. در واقع، درک کامل یک پدیدهٔ هنری میسر نیست مگر آنکه به «شبکه‌های تودرتو و بافت اجتماعی‌ـفرهنگی و ارتباط آن با سایر هنرها توجه [شود]» (آتشی و انوشیروانی ۱۰۱). نظریات هـنری رِماک[1] (۱۹۱٦–۲۰۰۹) که از «مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشَری» سخن می‌گوید، در این باب، بسیار کارآمد است؛ زیرا ادبیات تطبیقی مرزهای جغرافیایی را تصنعی می‌پندارد، و گسترهٔ آن سایر حوزه‌های دانش بشری را شامل می‌شود (همان ۱۵).

ادبیات تطبیقی تلاش می‌کند تا نقش بنیادین علوم انسانی در جامعه را معنا ببخشد و آن را به عنوان بخشی جدایی ناپذیر از زندگی و سیاست‌گذاری‌های کلان در جوامع معرفی کند و بدین‌ترتیب، خط بطلانی بر انزوای علوم انسانی بکشد. برای رسیدن به این مهم، ادبیات تطبیقی با رویکردهای نقد متأخر ارتباط تنگاتنگی برقرار کرده است و هم‌گام با پیشرفت علم، در به‌روز کردن خود می‌کوشد. در «عصر جهانی شدن و فنّاوری‌های رو به رشد دیجیتالی، ادبیات تطبیقی با ایجاد ارتباط با سایر رشته‌های علوم انسانی مانند سینما و تلویزیون، مطالعات ترجمه و نقد ادبی... بار دیگر بر اهمیت و نقش بنیادین علوم انسانی در پیشرفت و توسعهٔ پایدار صحّه می‌گذارد» (همان ۱۷). اینجاست که سینما به این حوزه راه می‌یابد و تحلیل فیلم *اینجا بدون من* (ساخت

[1] Henry Remak, "Comparative Literature: Its Definition and Function"

۱۳۸۹، به کارگردانی بهرام توکلی) که برگرفته از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*[1] (۱۹٤۵، اثر تنسی ویلیامز) است، در قالب ادبیات تطبیقی می‌گنجد.

۲. هدف

هدف از تألیف این مقاله، بررسیِ خوانش جدید یک اثر ادبی در قالب اقتباس فیلم، از منظر ادبیات تطبیقی است. درواقع، این مقاله، چرایی و چگونگی روایت توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که تفسیر و خوانش خاصِ توکلی از این اثر بسیار مهم‌تر از وفاداری او به اثر است، چرا که وفاداری او به متن نمایشنامه تضمین‌کنندهٔ فروش بالا در گیشهٔ سینماهای ایران نیست. توکلی به سراغ اقتباس از ویلیامز می‌رود، که چهره‌ای نام‌آشنا در ایران است. در ایران، نمایشنامه‌های ویلیامز، از مقبولیت و پذیرش بالایی برخوردار است؛ از آثار او ترجمه‌های مکرر با چاپ‌های متعددی وجود دارد. از سوی دیگر، اقتباس از آثار ویلیامز در سینمای هالیوود و برگردان این فیلم‌ها به زبان فارسی، نام و آوازهٔ این نمایشنامه‌نویس را چندین برابر کرده است. اقتباس، علاوه بر اینکه نشانگر مطالعات گستردهٔ توکلی از آثار ویلیامز است، به سبب پیرنگ[2] شناخته‌شده و موفقیت‌های تجاری در ترجمه، مقبولیت و فروش فیلم را تضمین می‌کند.

اقبال عمومی ایرانیان به نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* تا حدی است که تاکنون این اثر سه بار ترجمه و بارها تجدید چاپ شده است. برای اولین بار، مهدی فروغ در سال ۱۳۳٦، نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را ترجمه کرد که توسط انتشارات معرفت منتشر شد. پس از آن، در سال ۱۳٤۲، حمید سمندریان آن را ازنو ترجمه کرد.[3] ترجمهٔ این اثر توسط چنین شخصیت‌هایی، نه‌تنها بیانگر اقبال عمومی به این نمایشنامه است، بلکه توجه خواصِ هنر تئاتر را نیز به آن نشان می‌دهد. پس از چاپ مجدد ترجمهٔ سمندریان در دههٔ ۷۰ (۱۳۷۸)، بار دیگر در دههٔ ۸۰ (۱۳۸۳)، انتشارات قطره آن را تجدید چاپ

---

[1] *The Glass Menagerie* (1945, Tennessee Williams)
[2] Plot
[3] سمندریان با همکاری مهدی فروغ، مترجم قبلی این اثر، به تأسیس هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک که وابسته به هنرهای زیبای کل کشور بود دست زد. سمندریان یکی از بنیان‌گذاران دانشکدهٔ تئاتر دانشگاه تهران است که رسانه‌ها، از او با نام «پدر تئاتر ایران» یاد می‌کنند.

کرد و یک سال بعد (۱۳۸٤)، منوچهر خاکسار هرسینی نیز ترجمهٔ آن را همراه با زندگی‌نامهٔ مؤلف و چند مقاله در باب نقد این اثر توسط انتشارات افراز منتشر کرد که این ترجمه در سال ۱۳۸۷ تجدید چاپ شد. به نظر می‌رسد که دههٔ ۸۰، دهه‌ای طلایی برای نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* است. اینجاست که توکلی نیز، فیلم خود را در دههٔ ۸۰، همسو با گفتمانِ شهرتِ ویلیامز در ایران می‌سازد تا هم خواصِ علاقه‌مند به هنر تئاتر و هم مشتاقان سینما، بلیط فیلم اقتباسی او را بخرند.

۳. چارچوب نظری پژوهش

در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، پژوهشگران، خود را محدود به استفاده از رویکردِ نقد ادبی خاصی نمی‌کنند. درواقع، همان روش‌هایی که به تحلیل و بررسی ادبیاتِ ملّی می‌پردازد، در ادبیات تطبیقی نیز به کار گرفته می‌شود با این تفاوت که دامنهٔ پژوهشْ متفاوت است. ادبیات تطبیقی، مرزهای ملی، فرهنگی و زبانی را درمی‌نوردد و رابط میان ادبیات و حوزه‌های فکری و هنری است (نقل به مضمون از آلدریج[1] ۱). زرین‌کوب در *نقد ادبی*، پژوهندهٔ ادبیات تطبیقی را فردی می‌داند که به دنبال یافتن «کیفیت تجلی و انعکاسی است که اثر ادبی قومی در ادب قوم دیگر پیدا می‌کند»، بنابراین وقتی «سخن از اخذ و اقتباس و تقلید و نفوذ در میان می‌آید... درواقع این بیان متضمن این است که... چگونه با مضامین و آثار قوم دیگر مقابله [شده] و تلقی از آن آثار چگونه و به چه نحوی [بوده است]» (به نقل از انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۱). و اقتباس چیزی جز این تجلّی، انعکاس و تلقی نیست؛ این گونه است که، نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* به سال ۱۹٤۵ میلادی در امریکا، در اواخر دههٔ ۸۰ شمسی در ایران، در فیلم *اینجا بدون من* نمود پیدا می‌کند. به‌علاوه، در سال‌های اخیر، ادبیات تطبیقی تعریف بسیار گسترده و جامعی را از متن[2] ارائه می‌دهد: «متن، فقط به متن نوشتاری و ادبیات، فقط به ادبیات معیار و معتبر محدود نمی‌شود» و تطبیق‌گرایان، حیطهٔ مطالعات خود را به سینما، تلویزیون، رسانه‌های جمعی، ادبیات عامه‌پسند، نقاشی و تاریخ هنر نیز می‌گسترانند (انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۵؛ نقل به مضمون از انوشیروانی‌ـب ۱۳۸۹: ۵۱ـ۵۳).

---

[1] Owen A. Aldridge
[2] Text

این رویکرد نقد، به بافت[1] فرهنگی و خاستگاه اجتماعی متون، توجه ویژه‌ای دارد و از نظریه‌های مرتبط با تاریخ‌گرایی نو[2] نیز بهره می‌جوید. بدین‌ترتیب، آثار هُنری مقتبس، ملهم یا متأثر از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹٤۵)، به‌خوبی در قالب رویکردهای مربوط به ادبیات تطبیقی جای می‌گیرند. مکتب امریکایی در ادبیات تطبیقی که بین ادبیات تطبیقی و سایر رشته‌های علوم انسانی، انسجامی بینارشته‌ای برقرار می‌کند، با مطالعات اقتباس و نمود ادبیات در فیلم، پیوند تنگاتنگی دارد. به‌علاوه، اقتباس، پژوهشی بینارشته‌ای است که از حیث تأثیرپذیری و روابط ادبی میان ملت‌ها، پا به عرصهٔ مکتب فرانسوی در ادبیات تطبیقی می‌گذارد و از نظرِ تفسیر فرهنگی‌ـاجتماعی هنرمند، به رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو مربوط می‌شود.

۳- ۱. مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی

در این حوزهٔ ادبیات تطبیقی، هدف تنها تطبیق یا مقایسه نیست. بلکه مکتب فرانسوی «تطبیق را وسیله یا روشی برای رسیدن به هدف که همان تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف است»، به کار می‌بندد (انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۳). جواد حدیدی (۱۳۱۱-۱۳۸۱) که یکی از پیروان این مکتب است، مقصود از ادبیات تطبیقی را «فقط سنجش میان ادبیات دو ملت یا دو نویسنده یا دو کتاب» نمی‌داند و به بررسی «تأثیرات و روابط میان ملت‌ها» می‌پردازد (۱۳۵۱: ٦۸٦). حدیدی در کتاب *ایران در ادبیات فرانسه* (۱۳٤۸)، به کمک مکتب فرانسوی، نشان می‌دهد که فرانسویان، «ایران و ایرانیان را آن گونه که می‌خواستند، نه آن‌گونه که می‌دیدند، به تصویر می‌کشیدند» (بهادری ۱۵٤). به همین منوال این مقاله نشان می‌دهد که تصویرِ توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، آن‌گونه است که او می‌خواهد، نه آن‌گونه که در متن نمایشنامه است. درست است که توکلی از متن نوشتاری، افکار و اندیشه‌های ویلیامز سود جُسته، ولی در عینِ ماهیت اقتباسی اثر، فیلم *اینجا بدون من*، اصالت خود را نیز حفظ کرده است.

مکتب فرانسوی، علاوه بر شرحِ چگونگی تأثیرپذیری نویسندگان از آثار و تمدن یک کشور، علل تأثیر و تأثر را هم بیان می‌کند. در این مکتبِ سخت‌گیرانه و دقیق، برای

---

[1] Context
[2] New Historicism

اثبات هر تأثیری، منتقد باید به مستندات تاریخی رجوع کند. برخی از پژوهشگران متأثر از این مکتب مثل ژان ماری کاره[1]، «پیوندی گسست‌ناپذیر بین ادبیات تطبیقی و تاریخ ادبیات برقرار می‌کنند»؛ آن‌ها بیشتر بر «عوامل بیرونی مثل منابع، تأثیرات و ارتباطات، پیشرفت‌های تاریخی و سیر تکامل آثار» تأکید می‌ورزند (یوست[2] ۲۵). بنابراین، «صِرف وجودِ مشابهت میان آثار دو نویسنده، دلیل بر تأثیر و تأثر نیست. زیرا مرز مشخصی میان تأثیرپذیری و توارد ذهنی و فکری وجود ندارد»؛ بلکه باید «ثابت شود که نویسندهٔ تأثیرپذیر، آثار نویسندهٔ دیگر را خوانده و از آن بهره‌مند شده است» (حدیدی، ۱۳۷۹: ۵). ازآنجایی‌که توکلی از همان ابتدای فیلم، اقرار بر ماهیت اقتباسیِ اثر خود دارد، مکتب فرانسوی، محمل مناسبی برای نقد و بررسی این فیلم است.

۳- ۲. مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی

مکتب فرانسوی در یافتن پیوندهای ادبی میان آثار، بر ملیّت‌گرایی استوار بود و این همان فصل جداییِ مکتب فرانسوی از مکتب امریکایی است، چرا که مکتب امریکایی، ادبیات را پدیده‌ای فراملیّتی و جهان‌شمول می‌داند. ریشهٔ این ادعا را می‌توان در تفاوت ملت‌های فرانسه و امریکا یافت: ملّت امریکا مهاجران ملل دیگرند که دغدغه‌های میهن‌پرستانهٔ فرانسویان را ندارد. مکتب آمریکایی از تطبیق‌گرایان می‌خواهد که با نگاهی گسترده‌تر دربارهٔ ادبیات اقوام و ملت‌های دیگر قضاوت کنند. این مکتب، هر اثر ادبی را به‌مثابهٔ اثری هُنری می‌بیند و محک ارزشیابی آن را، ادبیّت و زیباشناسی متن می‌داند نه تمایلات ملی‌گرایانه و میهن‌پرستانه. ازسوی دیگر، همپوشانی چشمگیری میان تأثیرپذیری، توارد ذهنی و تشابهات فکری وجود دارد و یافتن مرز مشخص بین آنها، کاری دشوار و چه‌بسا ناممکن است. بنابراین، «تأکید مکتب امریکایی بر شباهت‌های بی‌ارتباط، ریشه در جهانی بودن پدیدهٔ ادبیات دارد» (انوشیروانی-ب ۱۳۸۹: ٤۱). به دلیل همین دیدِ جامع و جهانی به پدیدهٔ ادبیات، قلمرو ادبیات تطبیقی آن‌قدر گسترده می‌شود که به مقایسهٔ چند مورد خاص، چند کشور اروپایی و متون ادبی نوشتاری اکتفا نمی‌کند. از دید هِنری رِماک که مُبلّغ دیدِ بینارشته‌ای در این مکتب است، ادبیات تطبیقی به «مطالعهٔ بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا...، فلسفه،

---

[1] Jean-Marie Carré
[2] Franiços Jost

تاریخ، علوم اجتماعی، علوم تجربی و نظایر آن» می‌پردازد (به نقل از انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۵). او از اولین صاحب‌نظران مکتب امریکایی بود که هویت بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی را به صورت نظریه‌ای منسجم در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی: تعریف و عملکرد آن»[1] مطرح کرد و تطبیق‌گرایان را بر آن داشت که با دیدی فراملی، فرازبانی و فرافرهنگی به ادبیات بنگرند. بنابراین، مطالعهٔ اقتباسِ توکلی و فیلم *اینجا بدون من*، بر پایهٔ این نظریه و دیدگاه استوار است که مطالعات بینارشته‌ای می‌تواند ابعادِ آشکار و پنهان اثری را (در مَثَل، *باغ وحش شیشه‌ای*) به پژوهشگر ادبی نشان دهد و او را از تأثیر اثر در سایر هنرها (در مَثَل، سینما) آگاه سازد.

۳- ۳. اقتباس و از آنِ خود کردن

> بعضی‌ها با زرنگی اقتباس پنهان انجام می‌دهند و داعیهٔ متفاوت بودن هم دارند، ولی به نظرم این کار زشتی است و باید کنار گذاشته شود. اما دربارهٔ اقتباس از آثار ادبی باید گفت بی‌تردید یکی از راه‌های خروج سینمای ایران از این دایرهٔ بسته، اقتباس از آثار ادبی خودمان و کشورهای دیگر است. (مصاحبه با توکلی، خبر آنلاین، بند ۲۳)

پس از اینکه ریشهٔ مطالعات اقتباس را از حیثِ تأثیر و تأثر، در مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی و از بُعد بینارشته‌ای، فراملیّتی و جهانیِ ادبیات، در مکتب امریکایی جست‌وجو کردیم، اکنون به رویکردهای نقد مختصرِ مطالعات اقتباس می‌پردازیم. اقتباس[2] اصطلاحاً، به خوانشی تحت‌اللفظی و دقیق گفته می‌شود که از متنی مرجع صورت گرفته و از آنِ خود کردن[3] به معنای بُردن متن به بافتی دیگر و خوانشی جدید از آن است. اقتباس‌کننده، با تغییر و دست‌کاری جهان‌بینیِ اثر،[4] اثر را از آنِ خود می‌کند. مقصود از تغییر و دست‌کاری جهان‌بینی اثر، همان بومی‌سازی[5] آن است که اقتباس‌کننده، آگاهانه یا ناخودآگاه، ساز و کارهای ایدئولوژیک و گفتمان‌های[6] جامعهٔ خود را در خوانشی جدید از اثر، دخیل می‌کند. در واقع، از آنِ خود کردن، در سطحی عمیق‌تر از

---

[1] Henry Remak, "Comparative Literaure: Its Definition and Fuction"
فرزانه علوی‌زاده این مقاله را به فارسی ترجمه کرده است.
ر.ک. ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی*، دورهٔ سوم. شمارهٔ دوم (پیاپی ٦، پاییز و زمستان ۱۳۹۱): ٥٤-۷۳.

[2] Adaptation
[3] Appropriation
[4] Ideological Manipulation
[5] Localization
[6] Discourse

اقتباس، جوهرهٔ اثر را به فرهنگ جامعهٔ اقتباس‌کننده نزدیک می‌کند. البته در عمل، اقتباس وفادار امری ناممکن است، زیرا هر اقتباس باید از صافی ذهن اقتباس‌کننده بگذرد . از سوی دیگر، اقتباس دری برای ورود به دنیای چندصدایی و گفت‌وگوهای فرهنگی است؛ تنها در گفت‌وگوهای فرهنگی مستمر است که آثار ادبی و هُنری در یکدیگر تأثیر می‌کنند و موجب غنای یکدیگر می‌شوند. البته اقتباس و از آنِ خود کردن فقط محدود به ادبیات نیست، بلکه می‌توان افکار، جهان‌بینی، فرهنگ، هنر و تاریخ ملل دیگر را به امانت گرفت، اخذ یا تقلید کرد و از آن‌ها تأثیر پذیرفت.

درست است که مطالعات فیلم و مطالعات بینارشته‌ای و درنتیجه اقتباسِ یک اثر ادبی در سینما اخیراً وارد به حوزهٔ ادبیات تطبیقی راه یافته است، ولی از دوهزار سال پیش، بحث دربارهٔ اقتباس در اولین و ابتدایی‌ترین رویکردهای نقد ادبی وجود داشته است. ریشهٔ اقتباس را می‌توان در *هنر نویسندگی* (سال ۲۰ ق. م.)[1]، اثر هوراس (متوفی ٦٥ ق. م.) [2]، منتقد تأثیرگذار رومی یافت. به نظر او، اقتباس به معنای تقلید از آثار ادبی نویسندگان بزرگ است (هال ۱۳)[3]. او معتقد است که اقتباس به عمق و غنای متن می‌افزاید و نشان می‌دهد که خالق اثرِ اقتباسی مطالعات گسترده‌ای داشته است؛ به علاوه، پیرنگ شناخته‌شده و موفقی که در طول سالیان مورد توجه بوده است، مقبولیت اثر اقتباسی را تضمین می‌کند. البته هوراس شاعران را از کپی‌برداری صِرف برحذر می‌دارد. درحالی‌که بیست‌ویک قرن از نظریات هوراس می‌گذرد، گفته‌های او در بحثِ تولیداتِ رسانه‌های تصویری کاربرد فراوانی دارد. هدف رسانه‌ها جذب بیشترین مخاطب و بالاترین سود است. بنابراین هر میزان که مخاطب و درنتیجه سود کاهش یابد، اقبال سرمایه‌گذاران به اقتباس بیشتر خواهد شد تا مقبولیت آثار و بالطبع فروش بیشتر آن شود. حتی توکلی نیز بر این مهم صحّه می‌گذارد: «اقتباس در یک سینمای سالم از نظر اقتصادی نیز می‌تواند مهم باشد. در سینمای کشورهای دیگر، کارگردانان و تهیه‌کنندگان سراغ منابعی می‌روند که قبلا جواب پس داده است» (مصاحبه با ایسنا، بند ۵).

رویکردهای نقد موجود در باب اقتباس بیشتر در قالب رسانه‌ای خاص می‌گنجد مانند تبدیل آثار ادبی به فیلم. لیندا هاچِن (۲۰۰٦) در کتاب *نظریهٔ اقتباس*[4]، دامنهٔ اقتباس

---

[1] *Ars Poetica; Arts of Poetry* (20 B.C.)
[2] Quintus Horatius Flaccus با نام رومی Horace (65-68 B.C.)
[3] Vernon Hall
[4] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*.

اقتباس را بسیار وسیع‌تر از این می‌بیند و کلیشه‌های این رویکردِ نقد را به چالش می‌کشد. برای او، میان اقتباس و از آنِ خود کردن، مرزبندی روشنی وجود ندارد و هر اثر اقتباسی در طیفی سیال، میانِ اقتباس و از آنِ خود کردن در گردش است. از سوی دیگر، هاچِن، اذعان می‌دارد که پذیرش **یک شخص**، به عنوان اقتباس‌کننده در فیلم و دیگر هنرهای صوتی- تصویری که با همکاری گروه بزرگی از هنرمندان ساخته می‌شوند، انتخابی نابخردانه و امکان ناپذیر است. بنابراین، در فیلم *اینجا بدون من*، بهرام توکلی **تنها** خالق این اثر اقتباسی نیست ولی، ازآنجایی‌که او عهده‌دارِ مسئولیت کارگردانی و نویسندگی و انتخاب بازیگر است، نقشی پررنگ‌تر از بقیهٔ عوامل فیلم دارد. دیگرْ دیدگاه چالش‌برانگیز هاچِن مربوط به نوع رسانه و مَحمل اقتباس می‌شود. در نظر او، فیلم فقط یکی از رسانه‌هایی است که اقتباس در آن تجلی می‌یابد. اقتباس در قالب تمامی متون نوشتاری، صوتی و تصویری، موسیقی، اُپرا، هنرهای نمایشی، نقاشی و حتی فرهنگ عوام، ترانه‌های پرفروش، بازی‌های رایانه‌ای، اسباب‌بازی کودکان و مُدهای لباس نمود پیدا می‌کند. هاچِن معتقد است که «رسانه‌های مختلف، با عناصری چون زاویهٔ دید[1]، نماهای درونی/ بیرونی و قاب‌بندی تصویری، کنایات و اشارات ضمنی، عدم قطعیت و ابهام، استعاره و نماد[2]، حضور/ عدم حضور و سکوت» برخوردی متفاوت و منحصر به فرد دارند (۱۵). بنابراین اقتباس، بسته به رسانه‌ای که در آن متجلی می‌شود، هویتی خاص می‌یابد. از دید هاچِن، پدیدهٔ اقتباس، نه‌تنها هویتی رسمی دارد بلکه یک روند پویا و خلاق است.

بر اساس نظریهٔ اقتباس هاچِن (۲۰۰٦)، اقتباس هم «محصول» است و هم «روند». مقصود هاچِن از «محصول»، یعنی محصول فرهنگی. بنابراین، اقتباس فی‌نفسه یک کالای فرهنگی کامل است، نه محصولی فرعی و جانبی که در سطحی نازل‌تر از نسخهٔ اصل قرار داشته باشد. از نظر هاچِن، «روند» یعنی فرآیند خوانش یک اثر ادبی و تبدیل آن به اثری دیگر. فرآیند اقتباس، خواه ناخواه، درگیر روند بازآفرینی و پذیرشِ اثر[3] در زمان و مکان اقتباس است. بنابراین اقتباس‌کنندگان باید هم مفسر باشند و هم خلاق؛ یا به گفتهٔ هاچِن «خلاقیت تفسیری/ تفسیر خلاقانه»[4] (۱۸) داشته باشند. «خلاقیت تفسیری/

---

[1] Point of View
[2] Metaphor and Symbol
[3] Creation and reception
[4] Creative Interpretation/ Interpretive Creation

تفسیر خلاقانه» در اقتباس به نوعی تأثیر آگاهانه و از آنِ خود کردنِ اثر[1] اطلاق می‌شود که از فلسفه و اندیشهٔ زمان اقتباس‌کننده شکل گرفته است. درواقع، اقتباس‌کنندگان پیش از اینکه خلاق باشند، مفسّران زمان خود هستند. اقتباس‌کننده، مَحملی برای نمایش خلاقیت خود می‌یابد که ممکن است رنگ و پردهٔ نقاشی، موسیقی یا فیلم باشد. این‌گونه است که اقتباس درگیرِ روند از آنِ خود کردنِ اثر اصلی است؛ زیرا داستانی که قبلاً در تسلط نویسنده‌اش بوده اکنون در تملّک اقتباس‌کننده است. اینک اثر بر طبق خواسته‌ها، علایق، احساسات و استعداد یکی از خواننده‌ها (اقتباس‌کنندگان) غربال می‌شود.

در اقتباس از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز در ایران، ترجمه و گونهٔ ادبی نمایشنامه، هر دو دخیل هستند. بسیاری از منتقدان، به شباهت اقتباس و ترجمه اذعان دارند. لانگ (۲۰۰۷) در مقالهٔ *تاریخچهٔ ترجمه*،[2] هر اقتباس را نوعی ترجمه می‌شمارد و شِل هورنبی (۲۰۰۷) در مقالهٔ *ترجمهٔ تئاتر و اپرا*،[3] ترجمهٔ نمایشنامه را اقتباسی خلاق می‌داند. همان گونه که ترجمهٔ وفادار امری غیرممکن است، اقتباس وفادار نیز در واژه‌نامهٔ جدید مطالعات اقتباس جایی ندارد. پس اگر منتقدی اقتباس را صرفاً به خاطر تطابق کامل یا وفاداری به اثرِ مُنتَجه (اثر اصلی) قضاوت کند مبنای کارش بر کج‌فهمی گذاشته شده است. بریانت (۲۰۰۲) در کتاب *متن سیال: تئوری بازخوانی و تدوین کتاب برای سینما*[4] می‌گوید که متن مفهومی ثابت و ایستا نیست. برای هر متن صدها نسخهٔ پیش نویس، بازخوانی‌شده و چاپ‌های متعدد وجود دارد (نقل به مضمون ۱-۲). وقتی وارد بحث تئاتر شویم، این جریانِ سیّال شدت می‌گیرد: هیچ دو اجرایی از یک نمایش مثل هم نیستند، نخواهند شد و قرار هم براین نیست که برتری اجراهای متعدد به دلیل شباهت آن‌ها به هم باشد. پس بیننده باید به اقتباس به چشم اثری جدید، نگاه کند و با خوانش یک اثر اقتباسی، منتظر تکرار تجربهٔ اثری که قبلاً خوانده است، نباشد.

۳- ٤. تاریخ‌گرایی نو

اِستَم (۲۰۰۵) در کتاب *ادبیات و فیلم: نظریه و به‌کارگیری فرضیه در فیلم‌های اقتباسی*،[5] اذعان می‌دارد که ظهور نظریه‌های مختلف در باب اقتباس دیدِ منفی نسبت به

---

[1] Appropriation
[2] Lynne Long, "History and Translation" in *The Companion to Translation Studies*
[3] Mary Snell-Hornby, "Theatre and Opera Translation" in *The Companion to Translation Studies*
[4] John Bryant, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*
[5] Robert Stam, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*.

آن را تا حدّ زیادی تغییر داده است (نقل به مضمون ۸-۱۲). بر اساس این دید، اقتباس از خود هویتی ندارد و نسخهٔ بدلی یا بازیافتی از اثرِ اصلی است. اکثر نظریه‌های جدید منتج از رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو[۱] می‌شود. برنهایمر (۱۹۹۵) در کتاب *ادبیات تطبیقی در عصر چندفرهنگی*،[۲] این شیوهٔ نقد را زندگی جدیدی برای ادبیات می‌داند؛ افق ادبیات گسترده‌تر می‌شود و قضاوت‌های اروپامحوری و استعمارگری، کم‌کم جای خود را به جهانی‌شدن می‌دهند و بدین ترتیب، روند جدیدی از پژوهش‌های تطبیقی شکل می‌گیرد. در واقع، این گفت‌وگوهای فرهنگی مستمر تأثیری دوسویه دارند و موجب غنای فرهنگ‌ها می‌شوند (نقل به مضمون از انوشیروانی ۱۳۹۰: ۲٦-۲۸).

رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو مرزی میان آثار فاخر و عامه‌پسند، ادبیات، سینما و سایر هنرها قائل نمی‌شود، چرا که تمامی این متون کالای فرهنگی به حساب می‌آیند و تحت تأثیر گفتمان‌های غالبِ عصر خود شکل می‌گیرند. این متون نه‌تنها در بردارندهٔ ادبیات نوشتاری اند، بلکه شاملِ بخش‌های صوتی، تصویری یا چندرسانه‌ای نیز هستند (نقل به مضمون از ویدون[۳] ۱٦۲، گوئرین[٤] ۳٤٤ -۲۷۵). تاریخ‌گرایی نو، علاوه بر متنِ نوشتاری، بر بافتِ متن و بستر اجتماعی-فرهنگی هم تأکید می‌کند. این رویکرد سعی در اسطوره زدایی از دال‌های متعالی[۵] همچون «فرهنگ نخبگان» یا «حقیقتِ تاریخی» دارد تا ساز و کارِ دانش و ارزش‌های متن را رمزگشایی کند (نقل به مضمون از شولز[٦] ۵۵-۱۵۳). تاریخ‌گرایی نو تا آنجا پیش رفته است که گفتمان‌های موجود در بافت و بستر اجتماعی-فرهنگی را خالق متن و معنی یک اثر می‌داند. درواقع، گفتمان‌های غالب[۷] جامعه در روند خلق متون مختلف متبلور می‌شوند. تایسُن (۲۰۰٦)[۸] گفتمان را «زبانی اجتماعی و برساختهٔ شرایط فرهنگی خاصِ زمان و مکان خاص، و بیانگر روشی خاص برای درک تجربه‌های بشر» می‌داند. (به نقل از آتشی و انوشیروانی ۱۰٦).

یکی از مباحث مهم در این دیدگاه به چالش کشیدن تاریخ است. پیروان این رویکرد بر این باورند که تاریخ بی‌طرفانه و منصفانه نیست، روندی مُترقی[۹] را طی

---

[1] Cultural Studies
[2] Charles Bernheimer, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*
[3] Chris Weedon
[4] Wilfred L Guerin
[5] Transcendental Signifiers
[6] Robert Scholes
[7] Dominant Discourse
[8] Lois Tyson
[9] The teleological process of history

نمی‌کند و اتفاقات تاریخی لزوماً به پیشرفت و توسعه منتهی نمی‌شود. تاریخ روایتی غرضْ وَرز است. آنچه به عنوان ارزش، حقیقیت و تاریخ معرفی می‌شود، «آنچه بیننده از تاریخ به خاطر دارد و روایت می‌کند، بسیار مهم‌تر از چیزی است که واقعاً اتفاق افتاده است» (مُرالس[1] ۱۱۰). درواقع، چگونگی روایت توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، بسیار مهم‌تر از وفاداری او به اثر است. تری ایگلتون (۲۰۰۸) در کتاب *درآمدی بر نظریهٔ ادبی*،[2] به بحث و بررسی گفته‌های فیلسوف آلمانی، هانس گادامر (۱۹۰۰–۲۰۰۲)[3] از تاریخ، گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی و شالودهٔ ایدئولوژیکی آنها می‌پردازد. او اذعان می‌دارد که هیچ اثر ادبی «به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود؛ با رفتن اثر از یک بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط شود که نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند» (به نقل از دادور ۱۳). بنابراین، خوانش متن نوشتاری و انطباق نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* بر فیلم *اینجا بدون من*، موضوع بحث این مقاله نیست؛ این تألیف شیوهٔ اقتباس و بازخوانی بهرام توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را تحلیل و بررسی می‌کند. به سخن دیگر، این اثر که در اواسط دههٔ ٤۰ میلادی در امریکا نوشته شده، هفتاد سال بعد در ایران، با جهان‌بینی و ذهنیتی متفاوت، در فیلم *اینجا بدون من* تبلور یافته است.

٤. نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹٤۵ ویلیامز) و فیلم *اینجا بدون من* (۱۳۸۹ توکلی)

نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز (۱۹٤۵)، زمانی در ایران جایگاه ویژه‌ای می‌یابد که وارد بافت اجتماعی–فرهنگی شود؛ در غیر این صورت، این اثر مورد توجه تمام اقشار جامعه نخواهد بود و بیشتر مورد اقبال دانشجویان رشتهٔ ادبیات، نمایشنامه، کارگردانی و علاقه‌مندان به ادبیات جهان قرار خواهد گرفت. تمایزهای زبانی و فرهنگی باعث می‌شود که توکلی خوانشی متفاوت و سیال از این اثر را به دنیای سینما وارد کند. اسم اثر و شخصیت‌ها و پایان نمایشنامه تغییر می‌کند؛ با وجود این، توکلی اذعان می‌دارد که وام‌دار اثر ویلیامز است. در ابتدایِ عنوان‌بندی، قبل از معرفی بازیگران، دوربین به‌آرامی از تک‌تک حیوانات شیشه‌ایِ می‌گذرد و بر ظرافت و

---

[1] Ed Morales
[2] Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*
[3] Hans-Georg Gadamer

شکنندگی آنها تأکید می‌کند، در همین اثناء روی صفحه، این کلمات نقش می‌بندند: «*اینجا بدون من*، بر اساس *باغ‌وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز» (دقیقهٔ ٦). سؤالی اساسی در ذهن بیننده نقش می‌بندد: نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* با فیلم *اینجا بدون من*، چه‌قدر **تفاوت** دارد؟ پاسخ به این سؤال با دیدن فیلم و خواندن نمایشنامه، درک ارتباط بینارشته‌ای این دو متن، و تطبیقِ تأثیر و تأثر این متون برهم شکل می‌گیرد. بسته به دانش، و درک و تعریف بیننده (خوانندهٔ متن) از گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه چیستی و چگونگی اقتباس معنا می‌یابد. از آنجا که هیچ اقتباسی در خلأ فرهنگی روی نمی‌دهد، اقتباسِ توکلی نیز از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* خوانشی سیال است که با توجه به تفاوت‌های زبانی و فرهنگی در ایران شکل گرفته است.

به جز *کافه سینما* («تلخ ترین فیلم»، بند ٦) بقیهٔ منتقدان بر این عقیده‌اند که فیلم *اینجا بدون من* چهره‌ای کاملاً ایرانی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را به تصویر می‌کشد (معتمد آریا در مصاحبه با برنا، بند ۵)، برخی آن را به مناسبت پایان خوش و امید بخش («نگاهی به فیلم اینجا بدون من»، بند ۱)، برخی به سبب پایان خوشِ اجباری و عامه‌پسند (فضل‌اله نژاد، بند ۱–۲)، بعضی به‌دلیل تصویر دقیق و باورپذیر از خانوادهٔ ایرانی (لقمان، بند ۳ و ٦؛ «نگاهی به فیلم *اینجا بدون من*»، بند ٦–۱) یا معماری و فضاسازی (**محرمی**، بند ٤)، آن را اثری ایرانی می‌دانند. با استناد به این ادعاها، می‌توان به این نتیجه رسید که «فرآیند ویرایش فرهنگی» نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* در *اینجا بدون من* طی شده است. مقصود از «ویرایش فرهنگی»، همان بومی‌سازی اثر است. نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، با توجه به بافت فرهنگی و جهان‌بینی و خاستگاه اجتماعی، باید پذیرای تغییرات زیادی باشد تا برای بینندهٔ ایرانی باورپذیر شود.

٤– ۱. پیرنگ

پیرنگِ نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* و اقتباس آن، فیلم *اینجا بدون من*، هم‌پوشانی چشمگیری دارد. هر دو داستان زندگی خانوادهٔ متوسطِ پایینی را روایت می‌کنند که به سختی روزگار می‌گذرانند؛ کسانی که آرزوهایشان فدای روزمرگی شده است. پدر خانواده را رها کرده و بار زندگی به دوش پسر (تام وینگفلد[1]/ احسان تقوی) است.

[1] Tom Wingfield

البته در فیلمِ توکلی، مادر (فریده)، چه بسا بیشتر از پسر، سختی این بار را تحمل می-کند. تنها سرگرمی دختر خانواده (لورا[1]/ یلدا)، تمیز و مرتب کردن مجموعهٔ باغ‌وحشی شیشه‌ای است. مادر (آماندا[2] / فریده)، برای یافتن همسری مناسب برای دخترش در تکاپوست. او پسرش را بر آن می‌دارد تا یکی از همکاران خود را به خانه دعوت کند تا با لورا/یلدا آشنا شود. مردی وارد زندگی دختر می‌شود که گویی از جنسِ امید است (جیم اُکانِر[3]/ رضا). لورا از دوران دبیرستان دل‌بستهٔ جیم بوده و یلدا هم با شنیدن صدای ترانهٔ رضا، به او علاقه‌مند شده است. عشق لورا به جیم عشقی دیرپا ولی یک‌طرفه است که لورا ده سال آن را مخفی نگه‌داشته است، ولی یلدا فاقد این پیشینهٔ احساسی است. درست در لحظه‌ای که فکر می‌کنیم نمایش به سمت و سوی ازدواج پیش می‌رود، جیم/رضا مدعی می‌شود که قول و قرار ازدواج را با دختری دیگر گذاشته است. مادر به پسرش می‌تازد و او را مسئول این خواری و سرافکندگی می‌شمارد. تام/احسان همواره در جست و جوی بهانه‌ای برای ترک خانه است تا پا جایِ پایِ پدر بگذارد؛ ولی ازطرفی نگران زندگی بدون حضور خود نیز هست. پژواک حرف همیشگی مادر در گوش اوست که می‌گوید: تا قبل از اینکه لورا/ یلدا ازدواج نکرده است، او نباید این دو زن بی‌پناه را به حال خود رها کند (ویلیامز ۲۹۵ –۲۹۸ و ۳۳۷ ، دقیقهٔ ۳۳ تا ۳٤ و ٦۹). این شباهت در پیرنگ فصل مشترک گفتمان‌های فرهنگی ویلیامز و توکلی است. پناه و سایهٔ سر زن در جامعه همسر است و در غیاب او، این نقش بر عهدهٔ پدر است. اگر مرگ یا جدایی خانواده را از حضور پدر محروم کرده باشد، مثل این نمایشنامه و فیلم، برادر/ پسر عهده‌دار این وظیفه است. هویت زنان در قالب مردانِ آنها معنی پیدا می‌کند. پس احسان نباید از زیرِ بارِ مسئولیت خود شانه خالی کند تا وقتی که هویت و امنیت مالی و روحی لورا/یلدا توسط همسری کامل نشده باشد و مادر نیز به سبب داشتن داماد بی‌پناه نباشد. قطعیتی در پایان نمایشنامه برای ترک تام وجود ندارد. همین عدم قطعیت در ساختار فیلم از اهمیت شایانی برخودار است: نه‌تنها در فرار یا بازگشت احسان عدم قطعیت هست، بلکه در ازدواج یلدا با رضا هم این دوگانگی وجود دارد.

---

[1] Laura Wingfield
[2] Amanda Wingfield
[3] Jim O'Connor

٤- ۲. صحنه‌پردازی و چیدمان عناصر دیداری و شنیداری

عنوان بندی فیلم و قاب تصویری حمید خضوعی ابیانه، در سِمَت فیلمبردار، در دقیقهٔ ٦ تا ۷ ، با وسایلی قدیمی و از مد افتاده در اتاق پذیرایی آغاز می‌شود (*اینجا بدون من*، جدول مشخصات فیلم). صحنه، خیلی خالی‌تر از آن چیزی است که در اقتباس دههٔ ۵۰ هالیوود از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹۵۰ به کارگردانی رَپِر[1]) می‌بینیم. عکس پدر، برخلاف فیلم و نمایشنامه، نه لباس ارتشی بر تن دارد و نه مکان اسطوره‌ای را در وسطِ دیوار اتاق پذیرایی به خود اختصاص داده است. بلکه روی طاقچه در کنار چند عکس خانوادگی دیگر و چندین ظرف قدیمی در عنوان‌بندی ظاهر می‌شود (دقیقهٔ ۷). فضای سرد و زمستانی فیلم، و بازی رنگ‌های آبی و قهوه‌ای در ترکیب صحنه و لباس و سرماخوردگی احسان، که نه با شلغم مداوا می‌شود و نه با شربت، فضای غالب را می‌سازد. یلدا نیز بدون چوب‌دستی قادر به راه رفتن نیست. سرما خوردگی و صدای گرفته و چشمان بیمار و همیشه‌سرخ احسان، از مدت‌ها قبل از روایت فیلم و گویا تا مدت‌ها بعد از آن، در ذهن بیننده باقی می‌ماند. علی‌رغم چنین صحنه‌پردازی واقع‌گرایانه‌ای، این واکنش به منظور تقابل رؤیا و واقعیت رخ می‌دهد.

پرده‌ای از جنس تور گاز در نمایشنامه تبدیل به شیشهٔ مشجری شده است که سرویس بهداشتی را از اتاق پذیرایی جدا می‌کند؛ این همان حایل بین یلدا و بیننده است (تصویر۱). این دیوار شیشه‌ای همانندسازیِ پردهٔ توری در اثر ویلیامز است که در سطحی نشانه‌شناسانه[2] مرزِ واقعیت و خیال پردازی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد: فریده و احسان در تلاش‌اند تا یلدا را از تخیل گفت‌وگو با حیوانات شیشه‌ای و دلبستگی به رضا برهانند (تصویر ۱). حایل تخیل تنها مَفَرِّ یلدا است: وقتی که دعوای سختی بین احسان و فریده درمی‌گیرد، یلدا در پس این دیوار خودش را سرگرم تمیزکردن حیوانات شیشه‌ای می‌کند (دقیقهٔ ۲۸ تا ۳۰)؛ وقتی که از رفتن به کلاس گُل‌چینی سر باز می‌زند، به پشت این دیوار پناه می‌برد (دقیقهٔ ۱۵)؛ وقتی که می‌فهمد رضا نامزد دارد، خود را زندانی می‌کند (دقیقهٔ ٦۸). این زندان تخیّل، به صورت وسواسِ بیمارگونهٔ یلدا برای جواب تلفن خیالی رضا، به اوج خود می‌رسد (دقیقهٔ ۷۰ تا ۷۷). ویلیامز تقابل واقعیت

---

[1] *The Glass Menagerie*, Directed by Irving Rapper; 1950
[2] Semiotic

و خیال را از جنس تور و پارچه و انعطاف می‌بیند؛ ولی برای توکلی، این رویارویی، سخت اما شکننده، شیشه‌ای اما نیمه‌شفاف است.

اهمیت حضور و نوع جنس این دیوار تا آنجاست که سرنوشت تبلیغات فیلم را همین موضوع رقم می‌زند: یا یلدا اسیر این دیوار است و یا هویت او و شخصیت‌های دیگر فیلم، با درهم شکستن دیوار، فرو ریخته است. اینجاست که خوانش توکلی از تلقی واقعیت و خیال و مرز آنها با متن نوشتاری ویلیامز بسیار متفاوت است. شیشهٔ مشجّرِ قاب در جایگزینی شده است برای تمام عناصر کلیدیِ نمایش و بُعد نمادین آنها: پردهٔ توری، نمایشنامهٔ باغ وحش شیشه‌ای و اسب تک شاخ.

در جایْ جای فیلم، صدای پس‌زمینه یا مربوط به تلویزیون است و یا سینمایی که احسان مبهوت تماشای آن شده؛ این صدای فیلم‌های خوش‌ساختی است که با اقتباس از آثار ویلیامز عمدتاً در دههٔ ۵۰ میلادی ساخته شده است مانند اقتباس‌های موفق هالیوود مثل *اتوبوسی به نام هوس* (۱۹۵۱، به کارگردانی کازان)[1] (دقیقه ۳۹–۳۸) و *گربه روی شیروانی داغ* (۱۹۵۸، به کارگردانی بروکس)[2] (دقیقهٔ ٢٤). در صحنه‌پردازی هم آگاهی خود از دیگر آثار ویلیامز را به رخ بیننده می‌کشد. در صحنه‌ای که رضا با یلدا گرمِ صحبت شده و مادر امیدوارانه محو تماشای آن‌هاست و هنوز کسی نمی‌داند که رضا نامزد دارد، احسان روی بالکن به تماشای پرنده‌ای نشسته که در سرمای زمستان، زیر سقف شیروانی پناه گرفته است (دقیقهٔ ٦٧). پرنده‌ای کوچک زیر شیروانی سرد یادآور دیگر اثر ویلیامز، *گربه روی شیروانی داغ*[3] (۱۹۵۵) است که برنده جایزهٔ پولیتزر[4] شد و در بخشی از فیلم هم حضور دارد (دقیقهٔ ٢٤). توکلی به جای «گربه» از متضاد آن «پرنده» استفاده می‌کند و «روی شیروانی داغ» را «زیر شیروانی سرد» روایت می‌کند. این خوانشِ او با ارجاعاتی که به دیگر فیلم‌های اقتباسی ویلیامز و فیلم‌های مطرح سینما در فیلم *اینجا بدون من* می‌دهد، هماهنگی دارد (دقیقهٔ ۹ تا ۱۱، ٢٤، ۳۸ تا ۳۹).

صدای ناقوس (ویلیامز، صحنهٔ ٤، ۲۹۱)، روشنایی خانه با شمعدان‌های کلیسا (۳۲۰)، دعای سر سفره (۲۷۷ و ۳۱۸)، همانندسازی مادر و لورا با قدیسه‌ها و اشارات فراون مذهبی (صحنهٔ ۱، ۲و ٤؛ ۲۷۵–۲۷۷، ۲۸۱–۲۸۷، ۹۸–۲۹٦)، در نمایشنامه به چشم

---

[1] *A Streetcar Named Desire* (1951 Dir. Kazan)
[2] *Cat on a Hot Tin Roof* (1958 Dir. Brooks)
[3] *Cat on a Hot Tin Roof* (1955)
[4] Pulitzer Prize

می‌خورد ولی در فیلم غایب است. به جز «رضا»، بقیهٔ نام‌ها مذهبی نیستند. فقط در دقیقه ٤۰، وقتی احسان رضا را دعوت کرده ولی مادرش را دیر مطلع نموده، فریده می‌گوید: «ای **خدا!** احسان!» و احسان پاسخ می‌دهد: «با **خدا** کار داری یا با احسان؟» البته باید توجه داشت که توصیف ویلیامز از شخصیت «رضا» یا «جیم»، امیدی است که مدت‌ها در انتظار آن هستیم «اگرچه با تأخیر، ولی سرانجام وارد خانواده [می‌شود]» (۳۷ ویلیامز [ترجمه]، ۲۷۷ ویلیامز). شاید بی‌دلیل نیست که تنها نام مذهبی در فیلم هم، نام «رضا» باشد.

در دقیقهٔ ۱۳، فریده در احاطهٔ کوه‌هایی از پیاز، ناچیز و ناتوان به نظر می‌رسد. عدم ثبات شغلی و کارگری او در اتاق پیاز_ پوست‌کَنی در کارخانهٔ دلپذیر، خوانشی کنایه‌آمیز از شعار تبلیغاتی «با دلپذیر، زندگی دلپذیر می‌شود» است. چنین نوع برداشت‌هایی در «فرآیند ویرایش فرهنگی»[1] (برایانت ۹۳) می‌گنجد. «ویرایش فرهنگی» یعنی انتقال متن از بافت قبلی به بستر اجتماعی_ فرهنگی جدید و وارد کردن گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی به آن. در واقع «ویرایش فرهنگی»، به معنی طی کردن روند بومی‌سازی اثر است که در آن اقتباس‌کننده آگاهانه یا ناخودآگاه، تغییراتی در اثر اولیه می‌دهد. این دگرگونی‌های فرهنگی، برآیند سازوکارهای گفتمان‌های جامعهٔ اثرِ اقتباسی است؛ گفتمان‌هایی که در شبکهٔ بافت فرهنگی، جهان‌بینی و خاستگاه اجتماعی تنیده شده‌اند.

٤- ۳. شخصیت‌ها

عنوانِ نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* با طی کردن روند بومی‌سازی، به فیلم *اینجا بدون منِ* تغییر می‌کند. پیرنگ داستان و صحنه‌پردازی و چیدمان عناصر فیلم، هم دستخوش تغییرات فرهنگی می‌شود و هم تحت‌تأثیر جهان‌بینی توکلی است. در چنین شرایطی، تغییر شخصیت‌ها و نام‌گذاری جدید آنها و دادن هویت و اصالتی متناسب با بافت اجتماعی_فرهنگی جامعه امری ضروری است. توکلی به شخصیت‌های ویلیامز، موجودیتی دوباره می‌بخشد، به شیوه‌ای که برخی ابعاد این شخصیت‌ها به کُلی دگرگون شده است؛ بدین ترتیب، توکلی متن ویلیامز را در قالب اقتباس، از آنِ خود می‌کند.

---

[1] The process of cultural revision

٤- ٤. یلدا/ لورا

هم‌آهنگ بودن نام لورا و یلدا نشانگر دل‌مشغولی توکلی به اقتباسی وفادار است. در فصل آغازین فیلم، یلدا طوری با مجسمه‌های شیشه‌ای صحبت می‌کند که گویا آنها بخشی از خانوادهٔ او هستند. یلدا تک گویی‌های ذهن خود را به گفت‌وگو با حیوانات شیشه‌ای مبدل می‌کند. «یلدا» به معنی بلندترین شب سال نیز هست، شبی که گویی روزی از پس آن نمی‌آید، که آن هم با فضای سرد و زمستانی فیلم هم‌خوانی دارد. حتی توکلی می‌توانست نام «رؤیا» را نیز برگزیند که یادآور رؤیاپردازی احسان و دیگر اعضای خانواده است. جالب اینجاست که، نام «رضا» هم با «یلدا» هم‌آوایی واژگانی دارد.

ویلیامز با نورپردازی (۷۷-۲۷۵) و مشخصات صحنه و لباس‌های لورا به او شخصیتی فرازمینی و قدّیسی می‌دهد. توکلی نیز، در مقام نویسنده-کارگردان، تا حدی سعی می‌کند تا به یلدا مقامی آسمانی ببخشد: لباس‌های یلدا و هر آنچه با او پیوند دارد غالباً گل‌دار هستند که مفهوم چادرنماز را به ذهن بیننده متبادر می‌کنند. تمام لباس‌های یلدا، چه تیره و چه روشن، روبالشی و لحاف او، پارچه‌ای که به عصای یلدا بسته شده و حتی دستمالی که با آن نمایشنامهٔ باغ وحش شیشه‌ای‌اش را تمیز می‌کند، گل‌های ظریفی دارد. ازآنجایی‌که این طرح معمولاً در ایران برای چادرنماز استفاده می‌شود، نام تجاری این محصول پارچهٔ چادری است. حتی زمانی که رضا برای سومین بار به خانهٔ تقوی‌ها می‌آید، یلدا، گُل‌سر ظریف و شکننده‌ای به شکل گل رُز صورتی دارد، که هم بازتاب گل‌های پارچهٔ چادرنماز است و هم حاکی از شکنندگی و آسیب‌پذیری یلدا. گویی گُل‌سر نشانه‌ای است که با رمزگشایی آن به ارتباط بین او و دیگر اجزای فیلم پی می‌بریم: شکنندگی شخصیت یلدا مرتبط است با مجسمه‌های شیشه‌ای‌اش، کلاس گُل‌چینی که هیچ‌گاه آن را به پایان نرساند و دو گل رُز صورتیِ رنگ‌باخته‌ای که روی میز اتاق پذیرایی به چشم می‌خورد. در نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، ویلیامز لورا را به گل رُز آبی منسوب می‌کند. تلفظ انگلیسی رُز آبی [بلو رُزیس] شباهت زیادی به تلفظ بیماری التهاب ریه[1] [پلو رُزیس] دارد که لورا در دورهٔ دبیرستان با آن دست به

[1] Blue Roses and Pleurosis

گریبان بود. از آنجا که این ظرافت آوایی در ترجمه از بین می‌رود، توکلی، رُز صورتی را جایگزین رُز آبی کرده است.

٤- ۵. رضا/ جیم

از دیگر تفاوت‌های این اقتباس، می‌توان از نقش رضا/جیم نام برد. ویلیامز در تصویرسازی شخصیت جیم، نگاهی نقادانه و چه بسا تمسخرآمیز به مفهوم «رؤیای امریکایی»[1] دارد. «رؤیای آمریکایی» همان زندگی آرمانی امریکایی است که مدعی است امریکا سرزمین فرصت‌ها است، سرزمینی که در آن می‌توان زیاد از هیچ به همه چیز رسید: به خوشبختی، موفقیت، ثروت، آزادی و برابری. و این همان رؤیای دست نیافتنی و پوچی است که آماندا و جیم آن را طوطی‌وار روایت می‌کنند.

در نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، جیم، خطابه‌ای از آگاهی و پول و قدرت می‌گوید و مدعی است که آنها بنیانِ چرخهٔ دمکراسی هستند، درحالی‌که لورا او را شگفت‌زده می‌نگرد (نقل به مضمون از ویلیامز ۳۲۸). این قهرمان دوران دبیرستان پس از شش سال هنوز هیچ است درحالی‌که به رؤیای امریکایی اعتقاد راسخ دارد. همان رؤیایی که، دوسه دهه قبل، نویسندگان «نسل گم‌شده»[2] همچون اسکات فیتزجرالد[3] و ارنست همینگوی[4] به انتقاد شدید از آن پرداختند و آرتور میلر[5]، نمایشنامه‌نویس هم‌عصر ویلیامز، افول و ابتذال آن را به قلم درآورد. آیا جیمِ اکنون نمایانگر انحطاط و شکست رؤیای امریکایی است؟ آیا جیمِ دوران دبیرستان تبلور رؤیای امریکایی در سطحی نازل و زودگذر است یا او مثل عروسک کوکی آنچه را در کلاس‌های سخنوری دربارهٔ آیندهٔ تلویزیون و رادیو شنیده برای لورا با آب و تاب تعریف می‌کند؟ چنین تعلیق و عدم قطعیتی در شخصیت رضا وجود ندارد. پس از بومی‌سازی فرهنگی، این بُعد از شخصیت جیم در رضا از دست می‌رود. به علت تفاوت‌های فرهنگی، رضا فرصتی ندارد که به اندازهٔ جیم با دختر خانواده آشنا شود. پس نمی‌توان نتیجه‌گیری کرد که آیا رضا از توانایی‌هایش داد سخن داد و به یلدا فخر می‌فروخت یا دلسوزانه و

---

[1] American Dream
[2] Lost Generation
[3] F. Scott Fitzgerald (1896-1940)
[4] Ernest Hemingway (1899-1961)
[5] Arthur Miller (1915- 2005)

مسئولیت‌پذیر با یلدا روبه‌رو می‌شد. البته رفتار رضا در قبال دوستش احسان بامبالات و بزرگ‌منشانه و مسئولانه است.

رضا هیچ پیشینه‌ای ندارد، ولی تصویری که ویلیامز از جیم به خواننده می‌دهد، قهرمانی است از سال‌های دور دبیرستان، بسیار خوش چهره، به زیبایی و ظرافت ظرف چینیِ گران قیمت، کاپیتان تیم‌های ورزشی، عضو تمام انجمن‌ها، کسی که همه فکر می‌کردند تا قبل از سی‌سالگی به کاخ سفید راه پیدا می‌کند (نقل به مضمون از ویلیامز ۳۰۷-۳۰٦). بعد از شش سال، او زیبایی و جذابیتش را از دست داده و شرایط کاری‌اش مثل تام است: متوسط. این بارِ تراژدی و عنصر غافلگیری در ویلیامز زهرخندی را بر لبان خواننده می‌نشاند: مرد رؤیاهای لورا و تمام دختران دبیرستان کسی نیست جز همکار تام. این‌گونه نویسنده نشان می‌دهد که چه زود بزرگ‌ترین رؤیاها به هیچ و پوچ می‌گرایند؛ قهرمان‌ها، در روزمرّگی رنگ می‌بازند، و گذشت زمان امیدها و آرزوها را به سُخره می‌گیرد. این کشف و شهود در فیلم غایب است. البته تفاوت بنیادین در گفتمان‌های فرهنگی امریکای دهۀ ۵۰ میلادی و ایرانِ دهۀ ۸۰، بهانه و دلیل کافی برای عدم توجه توکلی به هویت و عمق شخصیتِ رضا/ جیم نیست.

٤- ٦. احسان/ تام

لقمان (۱۳۹۰) عشق احسان به رؤیاپردازی را در ساده‌دلی او می‌داند، زیرا احسان «بدون رسیدن عینی به وضعیت مطلوب، وضعیت موجود را تنها در تصوّر خویش به جایگاه مطلوب [می‌رساند]... و به جای مدیریت تنش و فهم وضعیت موجود و تلاش برای رفع آن، می‌گریزد و تنش را نادیده می‌انگارد» (بند ۳). براساس خوانش لقمان، این تخیل‌پردازی بُعدی روان‌شناسانه دارد و نوعی واپس‌رَوی[1] است. از نظر زیگموند فروید (۱۸۵٦-۱۹۳٦)[2]، واپس‌رَوی روشی دفاعی است که انسان‌ها برای فرار از مشکلات به آن روی می‌آورند؛ اگر شخصی در مراحل رشد روانی خود با مشکل روبه‌رو شود، به واپس‌روی پناه می‌برد که در بیشتر موارد به صورت رؤیا ظهور می‌کند (فروید ۲۱۱، نیی[3] ۲۹، پِتوز[4] ۱۲۱). با توجه به عدم حضور پدر، این خوانش محتمل است. بااین‌حال،

[1] Regression
[2] Sigmund Freud (1856-1939)
[3] Robert D. Nye
[4] Agnes Petocz

اگر احسان فقط برای گریز از واقعیت به رؤیا و سینما پناه می‌برد، پس عشق او به سینما جمع کردن دویست مجلهٔ فیلم یا نویسندگی او چگونه توجیه می‌شود؟

آئینه‌دار، احسان را در نگاهی سوررئال، کارگردان ثانی معرفی می‌کند (بند ۷–۲). اعتیاد به رؤیا و تخیل در عشق احسان به سینما و نویسندگی متجلی می‌شود. این عشق چه قدر اصیل است؟ عشق به اینکه خودمان مؤلف زندگی خود باشیم؛ عنوان‌بندی و پایان زندگی، دقیقاً همان‌گونه باشد که می‌خواهیم! بدین‌ترتیب، خوانشی فلسفی نیز می‌توان از سیال بودن مرز خیال و واقعیت در زندگی خانوادهٔ تقوی یافت. آنها، بی‌توجه به اینکه زندگی و اثر هنری با هم تفاوت دارد، می‌خواهند زندگی مؤلف‌گونه را تجربه کنند که همان تألیف زندگی با قدرتی خداگونه است. خانوادهٔ تقوی دوست دارند که مانند مؤلف اثر که قدرتی خداگونه دارد و شخصیت‌ها و حوادث را آن طور که می‌خواهد خلق می‌کند، زندگی کنند. دقایق پایانی فیلم دلیلی بر این ادعاست.

> **احسان:** وقتی هنوز شخصیتای یه فیلم تو ذهنت زنده‌اند و دارن نفس می‌کشن، می‌تونی روی پرده به چشماشون خیره بشی، می‌تونی باهاشون حرف بزنی، می‌تونی سرنوشتشونو تغییر بدی. این طوری می‌تونی واقعیتو به شکل خواب و خیال بازسازی کنی. می‌تونی توی صندلی سینما فرو بری. لحظه‌ای که چراغا خاموش می‌شن، معجزه اتفاق می‌افته؛ درست تو لحظه‌ای که حس می‌کنی هیچ راهی برای فرار باقی نمونده. مهم فقط اینه که بتونی با همهٔ توانِت ادامه بدی. همه چیز درست از همون جا شروع میشه. (دقیقهٔ ۸۸ تا ۸۹)

صرفاً عدم قطعیت در فیلم و فریبندگی و درهم‌تنیدگی واقعیت و رؤیا در سینما و زندگی، احسان را به ورطهٔ خیال‌پردازی نمی‌کشاند. عشق احسان به تماشای چندین بارهٔ یک فیلم، تجلی تلاش او برای معنا بخشیدن به زندگی مؤلف‌گونه است. ولی تخیل و فضای فانتزی ــ که در صحنهٔ پایانی فیلم خودنمایی می‌کند ــ گونه‌ای از اعتیاد را برای احسان ساخته است که ترک کردن آن چه بسا سخت‌تر از ترک اعتیاد پدر احسان به مواد مخدّر، یا پدر تام به الکل باشد. اعتیاد فکری احسان به خلق دوبارهٔ زندگی می‌انجامد: ساختن فیلمِ زندگی همان‌گونه که او آرزو دارد. احسان فکر می‌کند که با ترک ایران، رؤیاهایی که سخت دربندِ آنهاست به حقیقت می‌پیوندند، ولی غافل از آنکه او همیشه در بندِ تخیلات است و زمانی تخیلات واقعی می‌شوند که این بند گسسته شود. برای احسان، سینما هم درد است و هم درمانی زودگذر.

معمولاً تام، راوی داستان، از روی پله‌های فرار آپارتمان، جایی بالاتر از بیننده، او را خطاب قرار می‌دهد. او با کلمات شاعرانه و فلسفه‌زده، با بافتن سانتیمانتالیزم[1]، رئالیزم[2]، سمبلیزم[3] و کهن‌الگوی[4] یونگ،[5] از خانواده‌اش سخن می‌رانَد (نقل به مضمون از ویلیامز ٤٦٥-۳۹۳)؛ به موسیقی و نور دستور می‌دهد تا حضور یابند. تام، در روایتش از زندگی، شیوه‌ای خداگونه را برمی‌گزیند. اما احسان، در فضای گرفتهٔ انبار، اتوبوسی درجه سه یا فضای شلوغ ترمینال، داستان زندگی‌اش را حکایت می‌کند. احسان بر خلاف تام، بالاتر از بیننده، بر فراز پله‌های فرار، همچون خدایان یونان، بر کوه اُلَمپ نمی‌ایستد و نظاره‌گر داستان زندگی خود نیست. هرچند تلاش می‌کند تا زندگی مؤلف‌گونه را شکل دهد هیچ‌وقت در مقامِ خدای سازندهٔ اثرش ظاهر نمی‌شود.

احسان، در فصل پایانی فیلم، روی صندلی، هم‌سطح وهم‌ارز بیننده و دیگر شخصیت‌های داستان، نظاره‌گر اتفاقاتی است که ساخته و پرداختهٔ ذهن خود اوست. وقتی که لبخند پایانی‌اش به تلخی می‌گراید، دوباره به بیننده گوشزد می‌شود که احسان نویسندهٔ اثر است، نویسندهٔ دنیای زیبای خودش، با این تفاوت که قدرتی خداگونه و فراتر از روزمرّگی را ندارد. او خلّاق است ولی خالق نیست!

٤- ۷. فریده/ آماندا

به نظر می‌رسد که در فیلم *اینجا بدون من*، جسارت فریده، به عنوان زن سرپرست خانواده، در مقابل دغدغه‌های مادری، رنگ باخته است و همهٔ هستی او فقط فرزندانش است. او که فرزندانش را با سختی بزرگ کرده و به این سِن رسانده است، چیزی جز خوشبختی و شادی و رضامندی آنها را نمی‌خواهد. ولی اگر چنین است، با وجودی که می‌داند احسان از زندگی چه می‌خواهد، چرا تمام آرشیو مجله‌های او را بیرون می‌ریزد و هرگز پسرش را به نویسندگی تشویق نمی‌کند؟ برای یلدا هم جز یافتن همسر، دل‌مشغولی دیگری نیست. حتی او را به کلاس گُل‌چینی می‌فرستد نه به سبب علاقهٔ یلدا یا ساختن محیطی که دختر خجالتی‌اش اجتماعی شود؛ بلکه دیپلم گُل‌چینی را در

---

[1] Sentimentalism
[2] Realism
[3] Symbolism
[4] Archetype
[5] Carl Gustav Jung (1875–1961)

مقابل مدرک فرضی خواستگار احتمالی یلدا می‌خواهد. نباید از خاطر دور کرد که فریده برای تحقّق آرزوهای فرزندانش تلاش نمی‌کند، بلکه تمام تلاش خود را می‌کند تا آیندهٔ فرزندانش همانی شود که او می‌خواهد. او نیز همچون احسان، سودای زندگی مؤلف‌گونه را در سر می‌پرورد: تبدیل شدن به خدای خالق اثر؛ اثری نه از جنس مجله‌های فیلم، دغدغهٔ نویسندگی و خیال‌پردازی‌های احسان، بلکه از جنس زندگی. تعریف فریده از زندگی با احسان متفاوت و در بعضی موارد از خیال‌پردازی دور است، ولی او هم مانند احسان ناکام می‌ماند. خانوادهٔ تقوی از این غافل است که خالق اثر، قدرتی خداگونه ندارد و پس از به پایان بردن اثر، دیگر بر اثر چیره نیست. اکنون خوانندگان سرنوشت شخصیت‌ها را می‌سازند نه نویسنده.

٤- ۸. عدم قطعیت

عدم قطعیت، در ساختار کُلّی و جزءْ جزء فیلم تنیده شده است. این عدم قطعیت در تقابل رؤیا و واقعیت جلوه می‌کند. به نظر می‌رسد که فیلم *اینجا بدون من* ساختاری واقع‌گرایانه دارد، ولی بیشتر منتقدان، بر این باورند که آن‌قدر مرز میان خیال و واقعیت نامفهوم است که در هیچ بخشی از فیلم نمی‌توان به نتیجه‌ای قطعی رسید (ملک، بند ٤-۲؛ ریاضی، بند ٦-۱؛ **محرمی**، بند ۳؛ هاشمی، بند ۳). ریاضی (۱۳۹۰)، مؤلفهٔ «رؤیا پردازی»، «خیال و عدم قطعیت» را، «اصلی ترین کلید جهت ورود به دنیای توکلی» می‌داند (بند ۲-۱). حتی آئینه‌دار (۱۳۹۰) تا آنجا پیش رفته که معتقد است: «*اینجا بدون من* کارگردان سومی هم دارد و آن قطعاً مخاطب آگاه و هشیار اثر است» (بند ٦). آیا احسان همراهش را جواب داد و به خانه بازگشت تا برای یلدا دکتری پیدا کند؟ آیا او واقعاً به سینما می‌رود و فیلم‌های امریکایی دههٔ ۵۰ میلادی را با شیفتگی نگاه می‌کند، در حالی که سالن خالی است؟ آیا واقعا رضا نامزدی‌اش را به هم زده تا با یلدا ازدواج کند یا این فقط در خیال یلدا و احسان شکل گرفته است؟ حتی روایت شخصیت‌ها از گذشته و آینده نیز در این عدم قطعیت غوطه‌ور است: آیا زندگی مرفّهی در انتظار مادر بود اگر او به خواستگارهای دیگرش پاسخ مثبت می‌داد (دقیقهٔ ۱۰و ۳۰)؟ آیا هر آنْ ممکن است کسی در خانه را بزند و به خواستگاری یلدا بیاید (دقیقهٔ ۱۱، ۱٦، ۲۱، ٤۱ و ٤٤) ؟

علی‌رغم فضاسازی واقع‌گرایانهٔ فیلم، دقایقِ آخرِ فصل پایانی (دقیقهٔ ۸۸ تا ۹۱) از لحاظ صحنه و نورپردازی تضاد شدیدی با دیگر بخش‌های اثر دارد. البته در فصل پایانی فیلم (دقیقهٔ ۸۰ تا ۹۱)، پس از باران شبانه و تلفن رضا به یلدا، نور درخشان روز در تمامی سکانس‌ها خودنمایی می‌کند؛ ولی رنگ و فضاسازی هنوز سرد و زمستانی است. بدین‌ترتیب، بیننده به آرامی پذیرای سه دقیقهٔ رنگارنگ پایان فیلم می‌شود.

دقایق آخر فصل پایانی (۸۸ تا ۹۱) گستاخانه از فیلم‌های صرفاً سرگرم‌کننده تقلید می‌کند و عمد دارد که پایان خوش را چاشنی کار خود کند درحالی‌که قواعد عِلّی و معلولی و اتفاقات طول فیلم مبیّن این نتیجه نیستند. آنچه به حقیقت پیوسته حتی فراتر از رؤیای مادر است: یلدا بدون چوب‌دستی در خانه‌ای پر نور و رنگارنگ، لیوان‌های میز ناهارخوری را به دقت برق می‌اندازد که گویا جایگزین وسواس او در تمیز کردن حیوانات شیشه‌ای شده است. پنجره‌ای با شیشه‌های رنگی، که عمداً در تضاد با حیوانات شیشه‌ای بی‌رنگ است، زیبایی خانه را دوچندان کرده است. نه از ظرافت نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* خبری است و نه از شکنندگی یلدا. سپس یلدا وارد حیاطی می‌شود که لبریز از رنگ‌های گرم و نور و گل است. همه لبخند بر لب دارند؛ رضا با ظاهری بسیار آراسته در کنار فریده و یلدا و دختر کوچکشان می‌نشیند. احسان با لبخندی، نظاره‌گر این پایان است؛ لبخندی که اندک اندک، در سیاهی فیلم، به تلخی و ناباوری می‌گراید. البته از دقیقهٔ ۸۰ فیلم، با وجودی که تغییر چشمگیری در رنگ‌ها و نور رخ نمی‌دهد، ورق برمی‌گردد: یلدا ادعا می‌کند که رضا به او زنگ زده تا باخبرش کند که با نامزدش به هم زده و قراراست با او ازدواج کند؛ همکاران مادر هم چند سکه طلا برای پیش‌کشی هدیه عروسی می‌آورند و خبر خوش بازنشستگی را به فریده می‌دهند. گرچه همه چیز به زیباییِ رؤیایی شیرین شکل می‌گیرد ولی موسیقی فیلم که در بیشتر مواقع غایب بود، اکنون ضرب‌آهنگی تراژیک پیدا می‌کند. به‌جز عنوان‌بندی فیلم، معمولاً زمانی موسیقی فیلم شنیده می‌شود که فیلم با نمایشنامه متفاوت است. بر خلاف نمایشنامه، موسیقی یا نورپردازی مخصوصی برای لورا وجود ندارد (ویلیامز ۲۷٤). محرمی (۱۳۹۰) اذعان می‌دارد: "در *اینجا بدون من* هیچ کاراکتری شخصیت محوری نیست... [و] توازن شخصیت‌ها عامداً در فیلم برقرار شده [است]" (بند ۱۰).

عدم قطعیت، شالودهٔ فیلم است که در تقابل رؤیا و واقعیت خودنمایی می‌کند. این عدم قطعیت در قسمت‌های مختلف فیلم موج می‌زند تا اینکه در انتهای فیلم به اوج خود می‌رسد. حتی ریاضی (۱۳۹۰) و ملک (۱۳۹۰) معتقدند که عنوان فیلم نیز خود متناقض‌نمایی است که بر این دوگانگی و تردید، صحه می‌گذارد : «کلمه‌ی «اینجا» زمانی استفاده می‌شود که گوینده در آن مکان حضور دارد چرا که اگر او در آن مکان حاضر نبود از کلمهٔ «آنجا» بهره می‌گرفت» (ریاضی، بند ۱). این عدم قطعیت در درک واقعیت تا جایی پیش می‌رود که به زعم برخی از منتقدان، احسان فقط در «توهّم [این است] که توانایی نویسندگی دارد» (ملک، بند ۳).

اگر خوانش بیننده از فصل پایانی فیلم نتیجه‌گیر نباشد و آن را نه پایان فیلم بلکه آغازی بر رؤیاپردازی بی‌پایان احسان بداند، سنگینی بار تراژیک اقتباس از خود اثر بیشتر خواهد بود. این بخش، یادآوری کنایه‌آمیز دعوای احسان و مادرش است : «آدم **بمیره**، بهتر از اینه که خُل باشه ولی فکر کنه سالمه» (دقیقهٔ ۲۷، تأکید در فیلم). و این همان آیندهٔ تلخی است که احسان همیشه از آن گریزان بود ولی به‌ناچار آن را برای خود و خانواده‌اش رقم می‌زند. برای احسان، مرزی میان دنیای مجازی رؤیا، تخیل، سینما و زندگی واقعی وجود ندارد. در این خوانش، بیننده با فیلمی روبه‌روست که نویسنده و کارگردان و بازیگرانش خانوادهٔ تقوی هستند. فیلمی که به تصویر و تصوّر نمی‌آید. بیننده‌ای ندارد و فلاکت و عشق و بزرگ‌منشی قهرمانانش جایزهٔ سینمایی را از آنِ خود نمی‌کند. در جایْ جای اثر، صدای پس‌زمینهٔ فیلم‌هایی که احسان را مسحور خود کرده یادآور دیگر آثار ویلیامز است (دقیقهٔ ۲٤ و ۳۸ تا ۳۹)؛ البته احسان در سالن خالی سینمای ایران این فیلم‌ها را تماشا می‌کند که این خود نیز بر همپوشانی رؤیا و واقعیت صحه می‌گذارد. نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، در قالب رؤیای شیشه‌ای و شکنندهٔ احسان و فریده و یلدا نمود پیدا می‌کند؛ و بجاست که فیلم *اینجا بدون من* را «اینجا بدون قطعیت/ واقعیت» نامید.

٤- ۹. پایان فیلم

بیشترِ منتقدان، پایانی غم‌بار را برای فیلم متصوّر می‌شوند و حتی فرضیهٔ پایان خوش را ساده‌انگارانه و عوام‌پسندانه می‌پندارند (ملک، بند ٤-۳؛ ریاضی بند ۲ و ۵؛

هاشمی، بند ۵–۱؛ لقمان، بند ٦–٤؛ «*اینجا بدون من* تصویری تراژیک از سرنوشت» **بند ۵**). تعداد اندکی نیز، بر مبنای سیال بودن مرز واقعیت و خیال و عدم قطعیت، پایان فیلم را خوش قضاوت می‌کنند. محرمی (۱۳۹۰) مدعی است که **بیننده،** از تناقضات چشم می‌پوشد و بازگشت مشکل‌گشای رضا و خواستگاری او را می‌پذیرد (نقل به مضمون، بند ۳). فضل‌اله نژاد (۱۳۹۰)، با شکایت از پایان فیلم، به آسیب شناسی بینندهٔ ایرانی و عادت کردنش به پایان خوش می‌پردازد (نقل به مضمون، بند ۱–۲). برخی نیز اثر توکلی را جزو «سینمایی [می‌دانند] که ما [ایرانیان] به آن محتاجیم» زیرا فاقد «سیاه‌نمایی» و «تحلیل‌های بازدارنده» است و پای‌بند به «منطق ایرانیزه در تزریق امید و نشاط به روح درونی اثر» است («نگاهی به فیلم *اینجا بدون من*، بند ٦–۱)؛ ولی اینکه روابط انسانی فقط انعکاس «روح درونی جامعه ایرانی» باشد و نه جوامع دیگر، ادعایی غرض‌آلود است. ادبیات تطبیقی و تاریخ‌گرایی نو و مطالعات اقتباس همگی، منتقدان را از برداشت‌های سطحی و مبتنی بر خودبزرگ‌بینی برحذر می‌دارند. از سوی دیگر نمی‌توان پذیرفت که فیلمی، صرفاً به دلیل پایان خوش، هویت ایرانی داشته و شایستهٔ تکریم باشد. هالیوود در دههٔ ۵۰ هم اقتباسی با همین نام از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* با پایان خوش ساخت. این فیلم (۱۹۵۰ به کارگردانی رَپِر) نه در زمان خود مورد توجه منتقدان سینما قرار گرفت و نه اکنون مورد توجه است. ولی *اتوبوسی به نام هوس* و *گربه روی شیروانی داغ*، که در همین دهه ساخته شدند، پس از شصت سال هنوز نقد و بررسی می‌شوند و به نمایش عموم درمی‌آیند. اگر فیلم *اینجا بدون من* فقط برای بینندگان ایرانی جذاب بود هیچ‌گاه در جشنواره‌های معتبر بین‌المللی آسیا اروپا و امریکا با استقبال عمومی روبه‌رو نمی‌شد[۱]. بنابراین اقتباس پدیده‌ای فراملی، فرازبانی و

---

[۱] *اینجا بدون من* در این جشنواره‌ها به نمایش درآمد و مورد تقدیر قرار گرفت: یازدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم 'تیبورون' امریکا، جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم بیجینگ چین، نوزدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم هامبورگ، سی و هفتمین جشنوارهٔ فیلم کلیولند، پانزدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی شانگهای، جشنوارهٔ پون در هند، و برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر زن از فستیوال مونترال کانادا («*اینجا بدون من* در امریکا» بند ۵–۱؛ فراهنگ، بند ۱؛ *اینجا بدون من*، ۳۷مین جشنوارهٔ کلیولند، بند ۱؛ «*اینجا بدون من* در جشنوارهٔ شانگهای»، ایسنا، بند ۳؛ مظفری، بند ۱؛ «استقبال گرم از *اینجا بدون من*»، پرس تی‌وی، بند ۵–۱).

Tiburon International Film Festival, Hamburg International Film Festival in Germany, Cleveland International Film Festival (CIFF), Shanghai International Film Festival, Pune International Film Festival in India, Montreal's World Film Festival in Canada

فرافرهنگی است که دامنهٔ پذیرش آن مرزهای جغرافیایی و تاریخی و فرهنگی را درمی‌نوردد.

به جز ۳ دقیقهٔ رؤیاگونه در انتهای فیلم، پذیرش پایان‌خوش تقریبی که در ده دقیقهٔ آخر داستان خودنمایی می‌کند، خوانشی صرفاً ساده‌انگارانه از فیلم *اینجا بدون من* نیست. این خوانش یادآور فلسفه‌ای است که سینما بر آن بنیاد گذاشته شده: تفریح و سرگرمی. اگر قرار است چیزی که در سینما می‌بینیم همان تیره‌بختی و بیچارگی در زندگی عادی باشد که هر روز با آن دست به گریبانیم، چرا بلیط بخریم و دوباره به نظارهٔ این محنت بنشینیم؟ سینما باید سرگرم‌کننده، روحیه‌بخش، محرک و مشوّق باشد نه‌اینکه هرزگی و سیاهی بخش‌هایی از زندگی را بنمایاند. این خوانش، پژواک سخنان بلانْچ[1] در پردهٔ نهم *اتوبوسی به نام هوس* است: «نه! من واقعیت را نمی‌خواهم. من، خواهان معجزهٔ خیال هستم» (ویلیامز ۱۳۵). این خوانش، واگویه‌ای است از دید احسان/تام به سینما: هیجان و حرکتی که در سینما هست و در زندگی غایب است (ویلیامز ۳۱٤؛ *اینجا بدون من*، دقیقهٔ ۲٤ و ۸۸ تا ۸۹).

> **احسان:** یه هیجانی آدما دارن تو فیلما. گریه می‌کنن، می‌خندن، گم می‌کنن همدیگرو، پیدا می‌کنن همدیگرو. چه می‌دونم... زندگی می‌کنن! ما چی؟ صب تا شب علّافیم تو اون انبار مزخرف. (دقیقهٔ ۲٤)
>
> **تام:** مردم همش می‌رن سینما؛ به جای اینکه نَه "سی" تا "نَما"، اقلاً یک "نَما" از زندگیشونو عوض کنن. برن دنبال ماجراجویی! ستاره‌های هالیوود عوضِ همهٔ مردم امریکا هیجان رو تجربه می‌کنن ولی مردم باید بشینن تو سالن‌های تاریک سینما و اون‌ها رو با ولع تماشا کنن. (ویلیامز ۳۱٤)

بنابراین پذیرش هر پایانی برای فیلم، از خودکشی دسته‌جمعی با گاز گرفته (دقیقهٔ ۷۱ تا ۷۹) تا خواستگاری رضا از یلدا (دقیقهٔ ۸۱ تا ۸٦) و حتی زندگی آرمانیِ یلدا بدون عصا در کنار خانواده‌اش در خانه‌ای ویلایی (دقیقهٔ ۸۹ تا ۹۱)، معتبر است. در پسِ هر خوانشی، فلسفه‌ای از هنر و زندگی نهفته است. در پس هر خوانشی، یک ایدئولوژی خودنمایی می‌کند. هر تفسیر و برداشت و تأثیر و تأثری، نشانهٔ چگونگی

---

[1] Blanche DuBois

برساختن معنا توسط گفتمان‌های جامعه است. البته اصلح آن است که طیفی از پایان(ها) را در نظر بگیریم و به عدم قطعیت در اثر احترام بگذاریم.

۵. انجامِ سخن

اقتباس در زمرهٔ مطالعات بینارشته‌ای به‌حساب می‌آید که خود شاخه‌ای از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است. از سوی دیگر، مطالعات بینارشته‌ای در ادبیات تطبیقی پلی ارتباطی بین رشته‌های علوم انسانی و هنری برقرار می‌کند که اقتباس در قالب فیلم در این بخش می‌گنجد. اقتباس از یک اثرِ ادبیِ فرنگی در سینمای ایران پا را از مرزهای جغرافیایی و زمانی و فرهنگی فراتر گذاشته و حتی مَحمل نوشتاری خود را به رسانه‌ای صوتی‌ـتصویری تبدیل کرده است. این نگرش بینارشته‌ای و عدم محدود کردنِ متون به نوع نوشتاری یکی از حوزه‌های رو به رشد در ادبیات تطبیقی است. از بیست‌ویک قرن پیش، منتقدان در باب اقتباس سخن رانده‌اند. اولین فیلم‌های سینمایی جهان از اقتباس سود جسته‌اند. هرگاه سینمایی دچار بحران مخاطب شده، در دامان اقتباس پنهان یا آشکارا به آن پناه برده است. به‌همین‌سبب، دامنهٔ اقتباس از گرته‌برداری و تقلید و نقل قول تا الهام و تأثیرپذیری و برداشت آزاد و تفسیر و حتی سرقت ادبی گسترده شده است. درست است که اقتباس برگرفته از یک اثر است، ولی نسخهٔ بدل یا بازیافتی از اثرِ اصل نیست. گاه هنرمندِ اقتباس‌کننده با جهان‌بینی و ذهنیت متفاوت خود، همانند منتقد، اثری ادبی را به شیوهٔ جدیدی تفسیر کرده و آن را، با توجه به بافت و خاستگاه اجتماعی، از آنِ خود کرده است. فیلم *اینجا بدون من* تفسیر جدیدی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* است. بنابراین، اثر یک هنری مستقل و قائم‌به‌ذات است.

برای اینکه نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* برای بینندهٔ ایرانی باورپذیر شود، ناگزیر درگیر تغییر و دست‌کاری جهان‌بینیِ اثر و روند بومی‌سازی و ویرایش فرهنگی خواهد شد. برای رسیدن به این منظور، اقتباس‌کننده باید ساز و کارهای ایدئولوژیک جامعه را در اقتباس دخیل کند و گفتمان‌های فرهنگی‌ـاجتماعی را در روح اثر بدمد. این ویرایش و دگرگونی را می‌توان در تفاوتِ مَنِش و شخصیت‌های ویلیامز با توکلی جست‌وجو کرد. از سوی دیگر، فیلم *اینجا بدون من*، در خلأ فرهنگی و فضایی عاری از تفسیر ساخته نشده است. این فیلم متأثر از جهان‌بینی و خواسته‌ها و علایق توکلی است. با

توجه به عدم قطعیت و مرز سیّال واقعیت و تخیل در فیلم، نه می‌توان از سیاهی فیلم دلگیر شد و نه به روشنی آن دل بست. دغدغهٔ احسان یا فریده، و حتی یلدا در سطحی نازل‌تر، تلاشی بی‌حاصل برای خدا شدن و خدایی کردن در اثر است، اثری که نویسنده، پس از خلق آن، در مقام یک خواننده قرار می‌گیرد. خانوادهٔ تقوی خلاق‌اند ولی خالق نیستند! فیلم *اینجا بدون من* سوگ‌نامه‌ای بر زندگی مؤلف‌گونهٔ خانوادهٔ تقوی و به خصوص احسان است. توکلی تا آنجا پیش می‌رود که می‌توان در بستر فلسفی، عنوان «اینجا بدون مؤلف» را برای فیلم برگزید. بدین‌سان، توکلی نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را پس از بومی‌سازی، از آنِ خود می‌کند.

تصویر ۱: سینما بهمن، اکران *اینجا بدون من*؛ حوزه هنری استان خوزستان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آئینه‌دار، ایمان. *نگاهی به فیلم "اینجا بدون من" ساخته بهرام توکلی: تصادف رؤیاها*. ۱۲ مرداد ۱۳۹۰.کلوپ کام. ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://cloobcom.blogfa.com>.

آتشی، لاله و علی‌رضا انوشیروانی. "ادبیات و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسهٔ میلتن."*ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم (پاییز ۱۳۹۰): ۱۰۰-۱۲۰.

«آخرین آگهی تبلیغاتی *اینجا بدون من.*» شمارهٔ خبر ۸۳۵۱۳. ۱۸ شهریور ۱۳۹۰. مؤسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

«استاد بزرگ و پدر تئاتر ایران درگذشت.» شمارهٔ خبر ۱۳۵۷۳۵. ۲۲ تیر ۱۳۹۱. خبرگزاری مشرق (مشرق نیوز). ۱ مرداد ۱۳۹۱.
<http://www.mashreghnews.ir/fa> [2012-08-19].

انوشیروانی، علی‌رضا. «ادبیات جهان: از اندیشه تا نظریه.» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ دوم، شمارهٔ اول (بهار ۱۳۹۰): ۲۳–٤۱.

انوشیروانی، علی‌رضا. الف– «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول، شمارهٔ اول (بهار ۱۳۸۹): ٦–۳۸.

انوشیروانی، علی‌رضا. ب– «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول، شمارهٔ دوم (پاییز ۱۳۸۹): ۳۲–۵۵.

ایگلتون، تری. *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.

«*اینجا بدون من* از مرز ۱۰۰ میلیون تومان گذشت: آخرین آمار فروش فیلم‌ها به روایت پخش‌کنندگان.» ۳۱ تیر ۱۳۹۰. [2012.4.9]. ایسنا، سی‌نت. ۲۱ فروردین ۱۳۹۱.
<http://www.cinetmag.com>.

«*اینجا بدون من* تا پایان ماه رمضان روی پرده است.» شمارهٔ خبر ۸۰۱٦۲. ۲ مرداد ۱۳۹۰. موسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

«*اینجا بدون من* تصویری تراژیک از سرنوشت انسان‌هایی است که زندگی‌شان جایی برای رؤیاهایشان ندارد: فیلمی برای تمام فصول.» ۲۷ تیر ۱۳۹۰. سایت دنیا.
<http://www.2onya.net/show-4030> ۲۰۱۲ آوریل ٤.

«*اینجا بدون من* در امریکا.» شمارهٔ خبر ۱۰۲۹۹۸. ٤ اردیبهشت ۱۳۹۱. موسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

«*اینجا بدون من*. کارگردان: بهرام توکلی. بازیگران: فاطمه معتمدآریا، صابر ابر، نگار جواهریان، پارسا پیروزفر. محصول ایران. ۱۳۹۰.

«*اینجا بدون من.*» *ویکی‌پدیا: دانشنامهٔ آزاد*. ۲ نوامبر ۲۰۱۱.
<http://fa.wikipedia.org/wiki> ۲۰۱۲ آوریل ۲.

بهادری، رقیه. «*ایران در ادبیات فرانسه* (جواد حدیدی).» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول، شمارهٔ دوم (پاییز ۱۳۸۹): ۱۵۱–۱۵٤.

«تلخ ترین فیلم دلنشین *اینجا بدون من* است.» کد مطلب : ١٨٦٨. ٢١ مرداد ١٣٩٠. کافه سینما، استودیو خبر. ٦ تیر ١٣٩١.
<http://www.atremehr.com> [2012-06-26].

توکلی، بهرام. *بهرام توکلی: اقتباس یکی از راه‌های خروج از دایرهٔ بستهٔ سینماست.* ٢٤ بهمن ١٣٨٩. خبر آنلاین. ٢٧ بهمن ١٣٨٩.
<www. khabaronline.ir/detail/129976/> [2012. 1. 29].

توکلی، بهرام. *بهرام توکلی: سعی کردم عدم قطعیت را در پایان فیلم به تصویر بکشم.* ٢٧ تیر ١٣٩٠. مصاحبه با ایسنا در سی‌نت، سی‌نت. ٢١ فروردین ١٣٩١.
<http://www.cinetmag.com> [2012. 4. 9].

تهرام. *نمایش و نقد فیلم 'اینجا بدون من' در پردیس سینمایی تماشا.* (تصویر ٦). شماره خبر ٨٠١٧٦٠٧٩. ٢١ خرداد ١٣٩١. خبرگزاری جمهوری اسلامی (ایرنا). ٦ تیر ١٣٩١.
<Cultural@irna.ir > [2012-06-26].

حدیدی، جواد. «ادبیات تطبیقی، پیدایش و گسترش آن.» *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد.* ٣/٨ (١٣٥١): ٦٨٥-٧٠٩.

حدیدی، جواد. «شیوه‌های پژوهشی در ادبیات تطبیقی.» *پژوهش‌های زبان‌های خارجی.* ٨ (بهار و تابستان ١٣٧٩): ٤-١١.

دادور، المیرا. «داستان *داش آکل*: پاسخی به بینامتنیت و افق انتظار.» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان.* دورهٔ دوم ، شمارهٔ اول (بهار ١٣٩٠): ٩-٢٢.

ریاضی، فرهاد. نگاهی به سینمای بهرام توکلی به بهانه ورود فیلم *اینجا بدون من* به شبکه نمایش خانگی: چتر برای چه ؟ خیال که خیس نمی‌شود؟.» ١٧ اسفند ١٣٩٠. وب سایت تخصصی سینمایی سینمانگار. ٢٧ بهمن ١٣٨٩.
<www.cinemanegar.com/articles/php> [2012. 4. 9].

زرین کوب، عبدالحسین. *نقد ادبی.* ج. ٢. تهران: انتشارات امیرکبیر، ١٣٦٩.

«زندگی نامه و فهرست آثار حمید سمندریان.» شمارهٔ خبر١٣٥٨٣٥ . ٢٢ تیر ١٣٩١. خبرگزاری مشرق (مشرق نیوز). ١ مرداد ١٣٩١.
<http://www.mashreghnews.ir/fa> [2012-08-19].

سمیر، امید. *«اینجا بدون من؛ یک اقتباس ادبی موفق.»* ٨ آگوست ٢٠١١.
Persian vBulletin, Vbiran: تالار علمی دانشجویی لیان پرتال.
<http://www.forum.lianportal.com/> ٢٠١٢ ژانویه ٢٩.

سینما بهمن، اکران *اینجا بدون من.* ٢٨ تیر ١٣٩٠. حوزه هنری استان خوزستان.
<http://www.artkhuzestan.ir/> ٢٠١٢ ژانویه ٢٩.

صبایعی مقدم، ماریا. «غلامحسین ساعدی: تنسی ویلیامز ایران.» ۳۰ دسامبر ۲۰۰۹. بلاگ اسپات.

<mariasabaye.blogspot.com/2009/12/blog-post> ۳۰ دسامبر ۲۰۰۹.

فراهنگ. فیلم *اینجا بدون من* به هامبورگ می‌رود. شمارهٔ خبر ۳۰۵۵۰۹۳٤. ۱۵ شهریور ۱۳۹۰. خبرگزاری جمهوری اسلامی (ایرنا). ٦ تیر ۱۳۹۱.

<Cultural@irna.ir> [2012-06-26].

فضل‌اله نژاد، رضا. «کاش تلخ تمام می‌شد!» ۱۲ امرداد ۱۳۹۰. همین چند خط، پرشین بلاگ. ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://rezafazlollahnejad.persianblog.ir./post/89/> [2012-06-26].

«لاریجانی، درگذشت پدر تئاتر ایران را تسلیت گفت.» شمارهٔ خبر ۱۳۹۱۰٤۲۵۰۰۰۲۲۷. ۲۵ تیر ۱۳۹۱. خبرگزاری فارس. ۲ مرداد ۱۳۹۱.

<http://www.farsnews.com> [2012-08-19].

لقمان، مسعود. «*اینجا بدون من: گریز از تنش، مسئله این است.*» شمارهٔ خبر ۲۳٦٤٤. ٦ شهریور ۱۳۹۰. رسانه قانون. ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://ghanoononline.ir/News> [2012-06-26].

محرمی، جواد. «نگاهی به درام اینجا بدون من ساخته بهرام توکلی: اقتباسی موفق از یک اثر ستایش شده.» شمارهٔ خبر ۸۲۰٦۲. ۲٦ مرداد ۱۳۹۰. موسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (**شبکه ایران**). ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

مظفری، حامد. «*تهیه‌کنندهٔ اینجا بدون من در گفت‌وگو با شبکه ایران: جایزه جشنواره مونترال به معتمدآریا، محصول یک کار تیمی موفق است.*» شمارهٔ خبر ۸۲۹٦۰. ۸ شهریور ۱۳۹۰. موسسه فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://www.inn.ir> []2012-06-26].

معتمد آریا، فاطمه. «*معتمدآریا در نشست فیلم اینجا بدون من: اصرار دارم شخصیت‌های خاص را بازی کنم نه حرف خاصی بزنم.*» شمارهٔ مطلب: ٦۳۰۵۰. ۲۲ تیر ۱۳۹۰. خبرگزاری برنا. ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://www.bornanews.ir> [2012-06-26].

ملک، حامد. یک فیلم و چند پایان (نقدی بر *اینجا بدون من*). ۲ آذر ۱۳۹۰. فیلمرو. ۲۷ بهمن ۱۳۸۹.

<http://filmro.ir/cinema/here-without-me-movie-review/> [2012.1.26]

«نگاهی به فیلم‌های *اینجا بدون من* و *آقا یوسف: زندگی روی حباب.*» فانتزی دات کام. ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://funtezi.com> [2012-06-26].

واعظی‌پور، محدثه. «*اینجا بدون من*؛ موفق در *جذب مخاطب، پیروزی سینمای فرهنگی با حمایت مردم*.» ۲٦ مرداد ۱۳۹۰. خبرگزاری مهر، سی‌نت. ۲۱ فروردین ۱۳۹۱.
<http://www.cinetmag.com> [2012.4.9].

ویلیامز، تنسی. *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۳٤۲). ترجمه: حمید سمندریان. تهران: انتشارات قطره. ۱۳۸٤.

ویلیامز، تنسی. *باغ وحش شیشه‌ای*. ترجمه: مهدی فروغ. تهران: انتشارات معرفت. ۱۳۳٦.

ویلیامز، تنسی. *باغ وحش شیشه‌ای. همراه با بیگرافی و نقد اثر*. (۱۳۸٤). گردآوری و ترجمه: منوچهر خاکسار هرسینی. چاپ دوم. تهران: انتشارات افراز. ۱۳۸۷.

هاشمی، محمد. *نگاهی به فیلم سینمایی اینجا بدون من: یک پایان متفاوط!*». شمارهٔ خبر ۸۲۳۸۸. ۳۱ مرداد ۱۳۹۰. موسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

A Streetcar Named Desire. Dir: Elia Kazan. Perf. Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter and Karl Malden. Warner Brothers Pictures, Inc (USA), 1951.

Aldridge, Own A. ed. *Comparative Literature, Matter and Method*. Chicago: University of Illinois Press, 1969.

Bernheimer, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1995.

Bryant, John. *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

Cat on a Hot Tin Roof. Dir. Richard Brooks. Perf. Elizabeth Taylor, Paul Newman, Burl Ives, Judith Anderson, Madeline Sherwood, Jack Carson, Larry Gates. MGM (USA), 1958.

Conter, Robert C., John S. Ezell and Gilbert C. Fite, eds. *Readings in American History: 1865 to the Present*. Vol. 2. 2nd ed. The Riberside Press: Boston, 1957.

Dönmez-Colin, Gönül. *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-Makers from the Middle East and Central Asia*. Bristol and Portland: Intellect Books, 2006.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. (1983). With a New Preface, Anniversary ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.

Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, *Standard Edition*, vols. XV and XVI, London: Hogarth, 1916/17.

Glass Menagerie (*The*). Dir. Irving Rapper. Perf. Jane Wyman, Gertrude Lawrence, Arthur Kennedy, Kirk Douglas. Warner Bros., Twentieth-Century Fox Film Corp (USA), 1950.

Guerin, Wilfred L., et al. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, 5th ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Hall, Vernon. *A Short History of Literary Criticism*. Merlin Press: London, 1693.

Here Without Me [Inja Bedoone Man].” Cleveland International Film Festival (37th; April 3-April 14, 2013). 29 June 2012. <http:www//clevelandfilm.org>.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Iran’s ‘Here without Me’ Warmly Received in Tiburon Intl. Filmfest.” 22 Apr. 2012. Press TV. 29 June 2012. <http:www//presstv.ir>.

Iran's 'Here without Me' at Shanghai Int'l Fest." News Code 91032414260. 13 June 2012. ISNA News Agency. 29 June 2012. <http://isna.ir/en/service/CulturealandArt>.

Jost, Franiços. *Introduction to Comparative Literature*. New York: Pegasus, 1974.

Long , Lynne. "History and Translation." *The Companion to Translation Studies (Topics in Translation: 34)*. Eds. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. New York and Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2007. 63-76.

Morales, Ed . "Small Circle of Friends." *Village Voice* 28 September 1993: 100-101.

Morris, Kenneth., Marc Robinson, and Richard Kroll, eds. *American Dreams: One-Hundred Years of Business Ideas and Innovation from "The Wall Street Journal"*. New York: Light Bulb Press, 1990.

Nye, Robert D. *Three Psychologies: Perspectives from Freud, Skinner, and Rogers*. 6th Ed. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 2000.

Palmer, Barton and William Robert Bray. *Hollywood's Tennessee: the Williams films and postwar America*. 1st ed. University of Texas Press: Austin, 2009.

Petocz, Agnes. *Freud, Psychoanalysis, and Symbolism*. New York: Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003.

Remak, Henry H. H. "Comparative Literature: Its Definition and Function." *Comparative Literature: Method and Perspective*. Newton P. Sallknecht and Host Fenz, eds. Carbondale and Amsterdam: Southern Illinois Press, 1961. 1-57.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Heaven, CT: Yale University Press, 1975.

Snell-Hornby, Mary. "Theatre and Opera Translation." *The Companion to Translation Studies (Topics in Translation: 34)*. Eds. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. New York and Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2007.106-119.

Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." *Literature and film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell. Eds. Robert Stam and Alessandra Raengo. 2005. 1–52.

Tyson, Lois. *Critical Theory Today*. 2nd ed. New York: Routledge, 2006.

Weedon, Chris. "Cultural Studies." *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. IX. Eds. Christa Knellwolf and Christopher Norris. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 155-64.

Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New Direction Books: New York, 1947.

Williams, Tennessee. "The Glass Menagerie." *American Literature: from 1945*. Eds. Don M. Wolfe, John R. Arscott and Hardy R. Finch. Ohio: McCrormick-Mathers Publishing Company, Inc. (New Dimensions in Literature series), 1966. 272-342.

Williams, Tennessee. "The Glass Menagerie." *Tennessee Williams: Plays 1937-1955*. Vol. 1. Eds. Mell Gusso and Kenneth Holditch. New York and London: The Library of America, 2000. 393-465.