

تحلیل سازوکار روایت پازولینی از «ادیپ» سوفوکل بر مبنای نظریه پنجره‌های کانونی‌شدگی مانفرد یان

رامتین شهبازی*

(دریافت: ۱۳۹۸/۶/۲ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۵)

چکیده

بررسی «روایت» یکی از شیوه‌های تحلیل اقتباس به‌شمار می‌آید. یکی از جزئیاتی که در تحلیل روایت موجب گسترش متن مقصد نسبت به متن مبدأ می‌شود، پژوهش زاویه دید در روایت است. مانفرد یان در نظریه پنجره‌های کانونی‌شدگی به این مسئله پرداخته و آن را به‌مثابه سازوکاری در نظریه تحلیل روایت سامان داده است. پیر پائولو پازولینی در فیلم «ادیپ‌شاه» (۱۹۶۷)، از همین منظر اقتباس خود را از نمایش‌نامه «ادیپ شهریار» اثر سوفوکل شکل داده است. «ادیپ» سوفوکل در فیلم پازولینی به‌مثابه یک پیش‌داستان رخ می‌دهد تا فیلم‌ساز از منظر شخصیت افسر فیلم خود، تفسیری تازه از اثر کلاسیک یونانی را شمایل بخشد. در این پژوهش تطبیقی که به‌روش کتابخانه‌ای انجام شده، بنابر نظریات پنجره‌های کانونی‌شدگی مانفرد یان، به این سؤال پاسخ داده شده که پازولینی چگونه در سازوکار روایی خود از یک نمایش‌نامه کلاسیک، چونان عاملی تداعیگر، برای مواجهه شخصیت امروز خود با جهان سود برده است. همچنین این فرضیه پژوهش به‌اثبات رسیده است: به‌نظر می‌رسد آثار کلاسیک،

۱. دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

* shahbazi.ramtin@gmail.com

به‌مثابه عناصر تداعیگر، امکان پدید آوردن سازوکار روایی را موجب می‌شود که فرایند درک را در جهان امروز میسر می‌کند.

واژه‌های کلیدی: اقتباس، «ادیپ شهریار»، پنجره‌های کانونی‌شدگی، مانفرد یان، پازولینی، سوفوکل.

۱. مقدمه

اقتباس‌گران از ابتدای امر در هنر، اهداف مختلفی را پیگیری کرده‌اند. در راه شناسایی همین اهداف، رویکردهای متفاوتی نیز برای اقتباس شناسایی شده است. در همین راستا گه‌گاه متون مبدأ به‌منزله کلان‌روایت‌ها، همچون پیش‌داستان‌هایی، پاره‌ای از وجود نازیسته انسان را به وجود زیسته او بدل کرده‌اند. روش‌های مواجهه با متون کلاسیک در طول تاریخ تولید متن شکل‌های متفاوتی داشته است. برای نمونه پدیدآورندگان اندیشه، در یک روش، زبان این آثار را به زبانی دیگر تبدیل کرده و در این زمینه کوشیده‌اند امکان «اقتباس» را گسترش دهند. به این ترتیب، اقتباس شکلی از «روایت» است که در بازخوانی و تفسیر خود می‌تواند به گسترش جهان‌ها در درک کلان‌روایت‌ها یاری رساند. از گونه‌های این کلان‌روایت‌ها برای اقتباس و گسترش درک در جهان معاصر، نمایش‌نامه‌های تراژدی دوره کلاسیک هستند. این نمایش‌نامه‌ها یا به‌صورت نمایش‌نامه‌های دیگر بازتولید شده یا در قالب رسانه‌های دیگری همچون سینما به‌نمایش درآمده‌اند.

پیر پائولو پازولینی^۲ یکی از سینماگرانی است که در آثار خود به این مهم دست یازیده و از نمونه‌ای‌ترین آثارش در این حوزه فیلم «ادیپ‌شاه»^۳ (۱۹۶۷) است. در این فیلم، فیلم‌ساز پی‌رنگ نمایش‌نامه «ادیپ شهریار» سوفوکل^۴ را با خوانشی جدید، به سازوکار ذهنی قهرمان خود بدل می‌کند تا به‌واسطه آن بتواند شرایط معاصر شخصیت را تحلیل کند و بیم‌ها و امیدهای او را برای زندگی بازنمایاند. در فیلم پازولینی، یک

زوج ایتالیایی قبل از جنگ صاحب فرزندی می‌شوند. پدر به علت حسادت دیگران تحریک می‌شود و پسرش را در صحرا رها می‌کند. پسر توسط شاه پولیبوس^۵ و ملکه مروپه^۶ نجات می‌یابد. شاه و ملکه نام ادیپو را برای بچه انتخاب و مانند فرزند خودشان از او مراقبت می‌کنند. ادیپو وقتی از طریق پیشگویی متوجه می‌شود که در آینده پدر و مادرش را از بین می‌برد، آنجا را ترک می‌کند؛ چون می‌پندارد پولیبوس و مروپه والدینش هستند. در راه تیبس^۷، پدر واقعی خود را می‌بیند و پس از نزاعی که بین آن دو درمی‌گیرد، او را می‌کشد. ادیپو موفق به باطل کردن طلسمی می‌شود و شاه تیبس را از مرگ نجات می‌دهد و شاه هم مقام شهریاری را به او اعطا می‌کند. ادیپو بعد از آن با ملکه یوکاستا^۸، مادر واقعی‌اش، ازدواج می‌کند و نهایتاً بعد از روشن شدن حقیقت، خودش را کور می‌کند و یوکاستا هم خود را می‌کشد.

این پژوهش تطبیقی که به روش کتابخانه‌ای انجام شده، درصدد پاسخ به این سؤال است که پازولینی چگونه از یک نمایش‌نامه کلاسیک، چونان عاملی تداعیگر، برای مواجهه شخصیت امروز خود با جهان سود برده است. بدین منظور، از نظریه پنجره‌های کانونی‌شدگی در روایت مانفرد یان^۹ یاری گرفته شده است. با توجه به الگوی یادشده، نمایش‌نامه سوفوکل به مثابه یک پیش‌داستان در فیلم پازولینی مطرح شده است. فرضیه مقاله به این شرح است: به نظر می‌رسد آثار کلاسیک، به مثابه عناصر تداعیگر، امکان پدید آوردن سازوکار ذهنی را موجب می‌شود که فرایند درک را در جهان امروز میسر می‌کند.

۱-۱. پیشینه پژوهش

در زمینه پیشینه تحقیق می‌توان از مقاله «پنجره‌های کانونی‌شدگی: بررسی مکانیسم 'پنجره‌های کانونی‌شدگی' راوی در فیلم ساعت‌ها اثر استفان دالدری»^{۱۰} نوشته هدی حسامی (۱۳۸۹) نام برد که در آن فقط به تحلیل روایت فیلم «ساعت‌ها» از منظر بیان پرداخته شده است. درباره اقتباس‌های پازولینی از آثار کلاسیک نیز روزبه روح‌الله در

مقاله «پازولینی و اقتباس از هزارویک‌شب» (۱۳۹۷) کوشیده است نشان دهد پازولینی تا چه اندازه در وضوح بخشیدن به داستان‌های *هزارویک‌شب* توانسته موفق ظاهر شود. اما از منظر روایت‌شناسی اقتباس پژوهش حاضر نخستین تحقیق مرتبط با این نظریه در ایران است.

۲. روایت و اقتباس

روایت‌شناسان تاکنون تعاریف مختلفی را از روایت ارائه داده‌اند. این تعاریف با توجه به نوع دیدگاه نظریه‌پرداز تا آنجا وسعت داشته که شاید دریافت و بیان تعریفی مشخص از روایت کاری دشوار به نظر برسد. مارتین مک‌کوئیلان^{۱۱} درباره‌ی واژه روایت به گفته‌ی جفری بنینگتون^{۱۲} استناد می‌کند. بنینگتون روایت را معادل *transcendental contraband* در نظر می‌گیرد؛ یعنی خود آن واژه‌ای که نظریه روایت از ما می‌خواهد آن را بفهمیم، ولی نمی‌تواند توضیحش بدهد. مک‌کوئیلان همچنان می‌نویسد که جودیت روف^{۱۳} نیز اعتقاد دارد که روایت همانا منطقی است که هرگز نمی‌توان توضیحش داد؛ بلکه باید روایتش کرد. اما واقعاً توضیح و تعریف روایت تا این حد هم دشوار نیست. با تمام این اوصاف، برخی نویسندگان و پژوهشگران کوشیده‌اند در آثار خویش تا حد زیادی این تعاریف را گردآوری کنند و با چشم‌پوشی از نکات مشترک، به تعریفی یگانه دست یابند.

مک‌کوئیلان در ادامه از قول پل ریکور^{۱۴} و ژاک دریدا^{۱۵} می‌نویسد:

روایت‌ها فرم‌های ضروری برای تجسم بخشیدن به زمانمندی انسان است. انسان‌ها از طریق استفاده از روایت‌ها می‌فهمند که یک ایده یا تصور از حال، گذشته و آینده چگونه ساخته می‌شود. از این رو روایت جسم بنیادینی از پرسش هستی به مثابه سویه یا لحظه‌ای از حضور است (روایت به انسان‌ها کمک می‌کند که خود را به‌عنوان موجوداتی که در «اکنون» زندگی می‌کنند، به تصور درآورند؛ چون روایت ادعای آن را دارد که در زمان حال «اکنون گذشته» ای را نقل می‌کند که از

طریق گفتن راوی بازیافت شده است). روایت هم فرایند این ساختاریابی زمانمند

است، هم پیامد آن (۱۳۸۸: ۵۱۴).^{۱۶}

با این توجه، در فرایند اقتباس، این عناصر دائم بازتولید می‌شوند؛ یعنی روایت‌ها و عناصر آن امکان باززایی دارند و اقتباس‌کننده با ذهنیت خود جزئیات این حرکت زمانمند و هدف‌دار را به بازی می‌گیرد. در روند مطالعات تطبیقی هنر، اقتباس با تلقی‌های مختلفی روبه‌رو بوده است. برخی از این خوانش‌ها بسیار ساده به بررسی صوری فرایند تبدیل یک اثر - هم‌ژانر یا دگرژانر - پرداخته و برخی دیگر اقتباس را چونان کنش در نظر گرفته و ارتباط اثر مبدأ و مقصد را در حوزه علوم اجتماعی و میان‌رشته‌ای‌هایی همچون مطالعات فرهنگی، فلسفه و روان‌کاوی مورد بررسی قرار داده‌اند.

تمایل دیرباز بشر به استفاده از مجموعه اطلاعات مطرح در وادی یک هنر به قیاس برای صحبت درباره هنری دیگر گرایشی کهن است و رد آن را می‌توان در این جمله هم‌راس یافت که می‌گوید «نقاشی همان شعر است»؛ جمله‌ای که تا به حال عنوان بسیاری از مقالات نگاشته‌شده در باب شعر و نقاشی بوده است (الیوت، ۱۳۹۴: ۱۷).

در این بحث، کنش اقتباس از فرایندی انتخابی حاصل می‌شود. نویسنده در فرهنگ مقصد، انتخاب می‌کند که چه اثری را برای اقتباس از میان هزاران اثر مختلف برگزیند، چه بخش‌هایی را نگاه دارد و چه بخش‌هایی را حذف کند. درباره انواع اقتباس جولی ساندرز^{۱۷} در کتاب *اقتباس و تصاحب*^{۱۸} به دسته‌بندی مشهوری اشاره می‌کند: «به عقیده [دبورا] کارتمل اقتباس بر سه نوع است: ۱. انتقال؛ ۲. تفسیر؛ ۳. قیاس» (به نقل از شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۷).

در انتقال، متن از یک گونه هنری به گونه‌ای دیگر تبدیل می‌شود؛ مثلاً رمان به فیلم سینمایی تبدیل می‌شود. در تفسیر، اقتباس‌کننده از تقریب فاصله می‌گیرد و می‌کوشد تعابیر خودویژه‌ای را به متن مبدأ اضافه کند. طبیعی است که دخل و تصرف در این

بخش بیشتر است. در زمینه قیاس، آگاهی بینامتنی مخاطب مقصد اهمیت کمتری می‌یابد؛ زیرا نویسنده کوشیده است تا روح اثر را به اقتباس بکشد.^{۱۹} نظریه روایت در تقسیم‌بندی ساختاری دارای جزئیاتی است که هریک می‌تواند مجزا در بحث‌های پژوهشی اقتباس مورد بحث واقع شود. یکی از این موارد، کانونی‌شدگی^{۲۰} روایت است.

۱-۲. کانونی کردن روایت

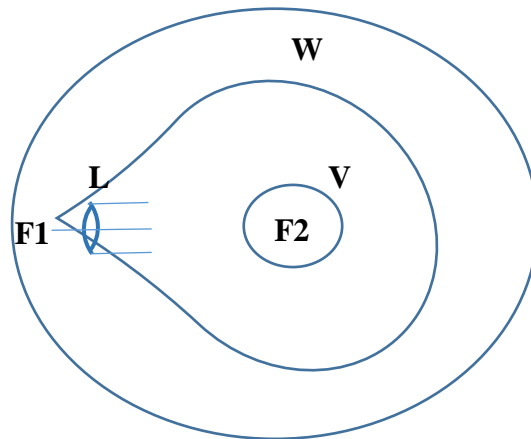
کانونی‌شدگی یکی از نظریه‌های مورد بحث در حوزه روایت‌شناسی است. این مفهوم ارتباطی مستقیم با «زاویه دید» دارد و به کانالی اطلاق می‌گردد که ارتباط میان مخاطب و دنیای روایت از طریق آن برقرار می‌شود: «درواقع از کانال زاویه دید است که می‌توانیم علاوه بر راهیابی به فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش شخصیت‌ها را درک و رابطه آن‌ها را با یکدیگر و با دنیای پیرامونشان تحلیل کنیم» (حسامی، ۱۳۸۹: ۶۶).

کانونی‌شدگی را نخستین بار ژرار ژنت^{۲۱} مطرح کرد. وی در کتابی با نام *گفتمان روایی*،^{۲۲} سه سطح از روایت را با نام‌های داستان^{۲۳}، پی‌رنگ^{۲۴} و ابزارهای روایتگری^{۲۵} تعریف کرد. هیستوا تقریباً داستان خام است. پلات شکل سازمان‌دهی شده جدید از داستان خام است که به آن *گفتمان*^{۲۶} نیز می‌گویند. نریشن ابزارهایی است که با آن‌ها کنش روایتگری صورت می‌پذیرد. در این تقسیم‌بندی ژنت، «نقطه دید روایت» نقشی اساسی ایفا می‌کند. ژنت این تمایز نقطه دید را با تفاوت قائل شدن میان «راوی عمومی»^{۲۷} (یا راوی کلی) و «راوی کانونی شده»^{۲۸} بازم دقیق‌تر و جزئی‌تر کرده است. از دید ژنت، راوی کانونی شده کسی است که همه رویدادهای روایت را مشاهده می‌کند، اما الزاماً درباره رویدادها چیزی نمی‌گوید؛ زیرا حرف زدن از روایت کار راوی عمومی است. مثلاً در بخش عمده رمان *آرزوهای بزرگ*،^{۲۹} اثر چارلز دیکنز،^{۳۰} راوی کانونی شده شخصیت پیپ^{۳۱} کودک است که داستان از زاویه نگاه او مشاهده می‌شود.

اما فردی که این داستان را روایت می کند، همین پپ در سنین جوانی است؛ بنابراین راوی عمومی در اینجا پپ جوان است. البته گاهی هم راوی عمومی و راوی کانونی شده برهم منطبق می شوند. مثلاً در *رمان چهره هنرمند در جوانی*^{۳۲}، اثر جیمز جویس،^{۳۳} فردی که داستان از دیدگاه او دیده می شود و فردی که داستان را روایت می کند، هر دو باهم بزرگ می شوند و یک نفر هستند؛ به عبارتی راوی کانونی شده گاهی به دلایلی فقط بخشی از روایت را در کانون دید خود قرار می دهد یا فقط به بخشی از روایت نور می تاباند. گاهی هم این کار را نمی کند و دیدگاهی عمومی ارائه می دهد و بنابراین در این حالت، راوی کانونی شده و راوی عمومی برهم منطبق می شوند.^{۳۴} این نگاه ژنت را بعدها پژوهشگران دیگری در حوزه روایت شناسی ادامه دادند. به عقیده مایکل تولان،^{۳۵} «از طریق آن [کانون شدگی] همه چیز تلویحاً دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می شود. تولان در ادامه اذعان می دارد که کانونی شدگی انعکاس دهنده پرسپکتیوهای شناختی، عاطفی، ایدئولوژی و زمانی - مکانی روایت است» (حسامی، ۱۳۸۹: ۶۶).^{۳۶}

در امتداد نگاه تولان، مانفرد یان^{۳۷} الگویی را ارائه می کند که در راستای بحث این مقاله کارآمد به نظر می رسد. از دیدگاه وی، کانونی شدگی را می توان این گونه مورد بازخوانی قرار داد: «عرضه اطلاعات روایت از یک فیلتر ژرف نما» (همان جا). الگوی یان که به آن «الگوی دید»^{۳۸} نیز اطلاق می شود، بنابر شکل ۱ عبارت است از:

F1 یا کانون ۱ کسی است که از دیدگاه او یا به تعبیر یان از «لنز» او، ما روایت را می بینیم؛ F2 یا کانون ۲ یا منطقه کانونی شده به آن حیطه ای اشاره دارد که کانون ۱ بر روی آن متمرکز شده است؛ V یا گستره دید دامنه دید کانون ۱ را نشان می دهد و منظور از W یا جهان، دنیای روایت است (همان، ۶۶-۶۷).



شکل ۱. الگوی یان (۱۹۹۶)

در الگوی بالا، کانون ۱ (راوی) یک یا گروهی از شخصیت‌های داستان هستند که کانون ۲ توجه ایشان را به خود جلب کرده است. البته یان در این بخش از عناوین دیگری نیز برای گسترش ایده خود سود می‌برد که یکی از آن‌ها کانونی‌شدگی درونی است. «کانونی‌شدگی درونی عبارت است از کانونی‌شدگی که در آن کل یا پاره‌ای از روایت از دیدگاه یک یا چند نفر از شخصیت‌ها به تصویر درمی‌آید» (همان، ۶۹). از منظر یان، این شکل «کانونی‌شدگی متغیر»^{۳۹} نام دارد: «به‌تصویر کشیدن بخش‌های مختلف داستان و دیده شدن آن‌ها از دیدگاه چندین کانونی‌گر» (به نقل از همان‌جا).

نکته مهم در این گستره دید، لنزی است که در مقابل کانون ۱ قرار داده شده تا بتواند از ورای آن نه‌تنها گستره کانون ۱ را تماشا کند، بلکه آن را از منظری ژرف مورد تفسیر نیز قرار دهد. در این قسمت، توضیح لنز از منظر یان اندکی تجریدی به‌نظر می‌رسد. به‌زعم نگارنده، در این برهه می‌توان لنز مورد نظر یان را برابر نهادی با مفهوم اومولت^{۴۰} یاکوب فن اوکسکول^{۴۱} در نظر گرفت. این دانشمند آلمانی تبار استونیایی در جست‌وجوی این نکته بود تا دریابد که موجودات زنده چگونه به‌شکل ذهنی جهان اطراف خود را درک می‌کنند. آنچه تا زمان ارائه این نظریه اهمیت داشت، توجه به

عینیات بود؛ یعنی آن چیزی قابل درک بود که در حوزه عینیت جای می‌گرفت و این نگاه جهان سوژکتیو را کمتر به عنوان مرجع می‌شناخت. اوکسکول جهانی ذهنی را برای موجودات زنده تعریف کرد که ایشان در حیطه این جهان ذهنی دنیای خویش را درک می‌کردند و به این جهان نام اومولت داد.^{۴۲} این نظریه پرداز در برابر این نام مفهوم دیگری را تعریف کرد تا در تقابل با اومولت بتواند معنایش را کامل کند. این مفهوم، برخلاف حرکت ذهنی که از سوی موجود شکل می‌گیرد، به جهان عینی تعلق داشت که موجود را احاطه کرده است و به آن عنوان دربرگیرنده^{۴۳} را اطلاق کرد. در تعریف دقیق اومولت آمده است: «بنیادهای زیست‌شناختی که برای مطالعه یک زنده غیرانسانی و انسانی در مرکز مطالعه ارتباط و دلالت قرار دارد. [...] یا در تعریفی ساده‌تر [جهان آن‌گونه که از سوی موجودات زنده دیده می‌شود] (پاکتچی، ۱۳۹۱: ۱۵). موجودات انسانی هر یک دارای اومولت‌های خودویژه هستند؛ بنابراین در هر جامعه‌ای اومولت‌ها بیش از یک مورد است و نمی‌توان انتظار داشت که همه از منظری یکسان جهان را بنگرند. این اتفاق درحالی رخ می‌دهد که محیط دربرگیرنده ایشان واحد است. بنابراین به نظر می‌رسد بافت واحد از منظر هر یک به گونه‌ای مجزا تجزیه و تحلیل شده و هیچ‌یک به تجربه‌ای یگانه از منظر تصویرسازی این جهان دست پیدا نمی‌کنند. اومولت دنیای نشانه‌ای یک انسان تلقی می‌شود و هر انسانی با توجه به آنچه در ذهن خود از جهان درک می‌کند، شیوه‌های برقراری ارتباط را تدارک می‌بیند. اما باید توجه کرد که این اومولت امری ذاتی نیست و موجود زنده از تعامل با جهان، اومولت خود را کسب و دائم دامنه آن را کامل می‌کند. پس اومولت می‌تواند هم از جهان پیام‌هایی را دریافت کند و هم در آن تأثیر بگذارد. اوکسکول به این بده‌وبستان عنوان چرخه کارکردی^{۴۴} را می‌دهد. حال باید توجه کرد که اومولت‌های یکسانی در یک بستر محیطی وجود دارند که با یافتن یکدیگر، جهانی «خودی» را پدید می‌آورند و از این طریق به تعامل یا تقابل با اومولت‌های دیگر برمی‌خیزند. بنابراین لنز در این مرحله عاملی است که دنیای بیرون

روایت را به درون آن متصل می‌کند و از این طریق امکان تأویل را برای راوی پدید می‌آورد؛ زیرا کانونی‌گر برای کانونی کردن، زاویه و نگاهی خاص را برمی‌گزیند که لزوماً عینی نیست و براساس کنش ذهنی شکل می‌گیرد. بنابراین لنز می‌تواند حد فاصل نگاه عینی‌گرای یان و ذهنی‌گرایی اوکسکول قلمداد شود.

۳. نسبت الگوی دید و پیش‌داستان

تفاوت عمده‌ای که در بررسی تطبیقی آثار سوفوکل و پازولینی مشهود به نظر می‌رسد، مواجهه این دو با «کنش» موجود در داستان ادیپ‌شاه است؛ کنشی که حاصل یک انتخاب است.^{۴۵} سوفوکل توجه خود را به «پس از کنش» معطوف کرده؛ از این رو تم «آگاهی» در کانون قرار گرفته و به‌عکس برای پازولینی نحوه «شکل‌گیری کنش» دارای اهمیت بوده؛ پس «تقدیر» به تم اصلی بدل شده است. بنابراین برای پازولینی مطالعه پیش‌داستان یا پیش‌روایت یکی از شیوه‌های تحلیل روایت به‌شمار می‌آید. پیش‌داستان در بیشتر موارد بخشی از داستان است که نادیده انگاشته می‌شود؛ بخشی که اغلب در ذهن شکل می‌گیرد، حضورش حس می‌شود، اما شاید دیده نشود. دیوید ام. بژه^{۴۶} درباره پیش‌داستان می‌نویسد: «من از پیش‌روایت [داستان] معنای دوگانه‌ای مراد می‌کنم: یکی به معنای قبل از چیزی بودن و دیگری به معنای شرط چیزی بودن است» (۱۳۸۸: ۲۴). بنابر آرای ام. بژه، حکایت پیش از روایت است. گزارشی است از وقایع که دارای التزام پی‌رنگ و انسجام نیست؛ اما زمینه‌ای است تا پس از آن روایت شکل بگیرد. نگاه فوق به کمک این تعریف پل ریکور از حکایت، به‌مثابه پیش‌روایت، تکمیل می‌شود:

حکایت توالی کنش‌ها و تجربه‌های انجام‌یافته یا پشت‌سر گذاشته‌شده را با شمار معینی از افراد، خواه واقعی یا تخیلی، توصیف می‌کند. این افراد یا در وضعیت‌هایی که در شرف تغییرند نشان داده می‌شوند یا درحال نشان دادن واکنش به چنین تغییراتی. این تغییرات نیز سویه‌های پنهان وضعیت و افراد درگیر را آشکار می‌سازند و محمضه‌ای را به‌وجود می‌آورند که تفکر، کنش یا هر دو را ایجاب

می‌کند. این واکنش به وضعیت جدید، حکایت را به نتیجه‌اش هدایت می‌کند (به نقل از ام. بژه، ۱۳۸۸: ۲۶).

پیش‌داستان امری گریزپاست. هنوز در قیدوبند روایت که دارای پی‌رنگی منطقی و قابل درک باشد، درنیامده است. اما اگر حرکتی معکوس در پیش‌داستان شکل گیرد، چه اتفاقی رخ می‌دهد، یعنی مؤلف قصد کند پیش‌روایت را مقید کند؟ آیا آن‌گاه دوباره پیش‌روایت همان پیش‌داستان است یا اینکه خود، روایت است؟

پازولینی این پیش‌داستان را در «ادیپ‌شاه» برجسته و آن را به جهان ذهنی شخصیت امروزی خود منتسب می‌کند. در هریک از این دو نگاه و تأکید بر روایت‌های تودرتو، عنصر زاویه دید اهمیتی آشکار یافته است. در نمایش‌نامه سوفوکل، شخصیت‌های آپولون^{۴۷}، ادیپ، تیرزیاس^{۴۸} و پیک هریک می‌کوشند داستان را با تفسیر و از منظر «ذهنیت» خود شکل دهند. در اثر پازولینی نیز، شخصیت افسر روایت را در دست می‌گیرد و دائم درون اثر تفسیر را میان خود و دیگر شخصیت‌ها تقسیم می‌کند. نکته مهم و درخور تأمل در این نگاه، سازوکار شکل‌گیری این روایت‌هاست که از آن می‌توان با عنوان «کانونی کردن روایت» نام برد.

۴. روایت سوفوکل

سوفوکل روایت خود را از نقطه‌ای نزدیک به پایان ماجرا آغاز می‌کند: «تراژدی ادیپ از نقطه‌ای آغاز می‌شود که همه‌چیز پیش‌تر رخ داده است. ادیپ برآن می‌شود تا از گذشته خود آگاه گردد؛ بنابراین او خود تعیین خواهد کرد آنچه را که بر سرش می‌رود» (کات، ۱۳۸۸: ۲۳۱). پس میل به آگاهی درمورد ادیپ سوفوکل یک کنش محسوب می‌شود: «من از نو آغاز می‌کنم و هرچیز را روشنی می‌بخشم» (سوفوکل، ۱۳۸۵: ۶۰). این کنشی به کنشی دیگر، یعنی مرگ شاه تب، وابسته است:

موقعیت در تراژدی در زمان حال واقع می‌شود؛ لیکن این موقعیت گذشته‌ای دارد که آن را تعریف و معین می‌کند و آینده‌ای که پیش‌بینی شده است. این موقعیت

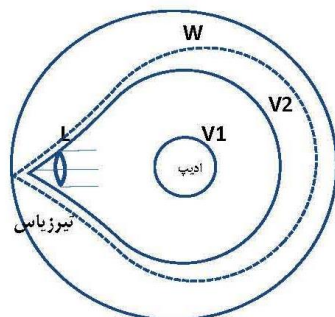
مستقل از شخصیت قهرمان است، به وی نسبت داده شده، گویی از خارج. موقعیت است که تراژدی را معین می‌کند، نه شخصیت آنتیگونه، ادیپ یا اورست (کات، ۱۳۸۸: ۲۳۱).

بنابراین در رجوع دوباره به الگوی یان، «پیش‌داستان» که در هاله‌ای از ابهام قرار گرفته و باید کشف شود، در منطقه W واقع شده است؛ V «موقعیت تراژیک» را شکل می‌دهد؛ F1 «راوی» ماجرا (سوفوکل) است که البته در برخی موارد جای خود را به شخصیت‌های دیگر می‌دهد؛ F2 را نیز می‌توان «ادیپ» به‌شمار آورد و لنز «نگاه فلسفی به تراژدی» است که بعدها ارسطو در کتاب فن شعر^{۴۹} آن را صورت‌بندی نظری کرده. ادیپ در این بخش دارای قدرتی است که تصور می‌کند می‌تواند به‌واسطه آن مشکل را حل کند. این قدرت از طریق اطلاعاتی ایجاد می‌شود که خدایان در اختیار وی قرار داده‌اند و کرئون^{۵۰} پیام‌آور این نکته است. اما بخشی از داستان ناپیداست که باید توسط «دیگری» بر آن نور تابانده شود؛ «دیگری» ای که در تراژدی نقشی مکمل برعهده دارد و بدون حضور او شرایط شکل‌گیری موقعیت تراژیک محقق نمی‌شود. در این بخش روایت، تیرزیاس به روایت می‌پیوندد. او «دیگری» است که باید دایره V را وسعت بخشد؛ یعنی پیش‌داستان را به انقیاد خود درآورد.

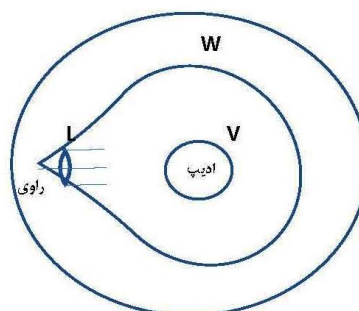
«معلولی» که امروز در شهر رخ داده است و همانا به‌شکل بروز طاعون خودنمایی می‌کند، «علتی» داشته که باید در پیش‌داستان جست‌وجو شود. پس برای ایجاد معنای جدید و کشف «خطای تراژیک» نیاز به گسترش دامنه دید است. بنابراین چون تیرزیاس این کار را انجام می‌دهد، «قدرت» تسلط بر روایت از ادیپ به تیرزیاس انتقال پیدا می‌کند. نقش تیرزیاس در این نقطه از نمایش‌نامه تاباندن نور بر واقعه پیش‌داستان است؛ اما برای آن پی‌رنگی در نظر نمی‌گیرد. در واقع او گستره دامنه دید را گسترش می‌دهد و موقعیت تراژیک را به بیرون از خود وسعت می‌بخشد. اینجاست که شخصیت تیرزیاس به‌جای راوی عمومی می‌نشیند. به این ترتیب نوعی کانونی‌شدگی درونی شکل می‌گیرد. پس تیرزیاس کانونی‌گر درونی محسوب می‌شود. اگرچه

پیش داستان او به پی‌رنگ نرسیده و در حکم داستان باقی می‌ماند، گستره‌های درک روایت را افزایش می‌دهد. او بر ادیپوس آشکار می‌کند که قاتل و عامل تباهی شهر خود اوست. اما چگونگی مآووق را شرح نمی‌دهد.^{۵۱}

مقایسه شکل‌های ۲ و ۳ این مسئله را به‌خوبی نمایان می‌سازد. شکل ۲ کلیت روایت نمایش‌نامه سوفوکل را براساس الگوی یان نمایش می‌دهد و شکل ۳ کانونی‌گر درونی نمایش‌نامه را برجسته می‌کند. در شکل ۳، هاشورهای ترسیم‌شده نمایشگر عدم وضوح پی‌رنگ است؛ یعنی تیرزیاس براساس آگاهی متافیزیکی‌اش، حدود واقعه را روشن کرده و دامنه دید روایت را از V1 به V2 گسترش داده است. این درحالی است که در ادامه برای تکمیل این هاشورها می‌بایست دو شخصیت پیک و چوپان وارد ماجرا شوند تا بتوانند پی‌رنگ را کامل کنند. ایشان درواقع افرادی هستند که از طریق کنش ایجاد پی‌رنگ، منطقه V2 در پیش‌داستان را به داستان آغازین متصل می‌کنند.^{۵۲}



شکل ۳ (ترسیم نگارنده)



شکل ۲ (ترسیم نگارنده)

۵. روایت پازولینی

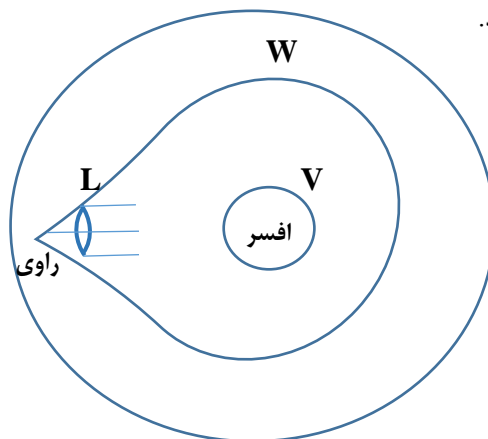
پازولینی در فیلم «ادیپ‌شاه» داستان را با یک مقدمه آغاز کرده که کمتر از یک‌سوم زمان فیلم را به خود اختصاص داده است. او بعدتر وارد روایت ادیپ سوفوکل می‌شود که به‌واسطه آن قصد دارد از منظر پیش‌داستان، نظرگاه شخصیت اصلی فیلم خود را به‌نمایش بگذارد. پازولینی با رجوع به دادوستد ادراکی شخصیت با اطرافش، فضایی را

تدارک می‌بیند که در آن نظرگاه شخصیت اصلی فیلم «افسر ایتالیایی» در مواجهه با به دنیا آمدن پسرش «ساخته می‌شود» و از سوی دیگر همین نظرگاه جهان او را «می‌سازد». برای روشن شدن این بحث می‌توان الگوی یان را بازخوانی کرد. «کانونی‌شده»ی بخش نخست در روایت پازولینی شخصیت افسر و کنش‌های اوست. آنچه از منظر لنز راوی مشاهده می‌شود، شخصیتی است جاه‌طلب که از به خطر افتادن موقعیت خود به شدت در هراس است. کودک که نمادی از آینده است، او را دچار تشویش می‌کند. در دقیقه هفتم فیلم، افسر ذهن خود را مرور می‌کند و این جملات در قالب میان‌نویس بر صحنه نقش می‌بندد:

تو آمده‌ای که جای من را بگیری و باز من را به گم‌نامی بازگردانی و هرآنچه دارم غصب کنی. [در این حین همسر افسر سرخوشانه از خانه خارج می‌شود و افسر در او نظر افکنده دوباره به کودک درون کالسکه رو می‌کند]: او [همسر] اولین چیزی است که از من خواهی ربود. او زنی که معشوق من است. آن عشق را از من خواهی گرفت (پازولینی، ۱۹۶۷).

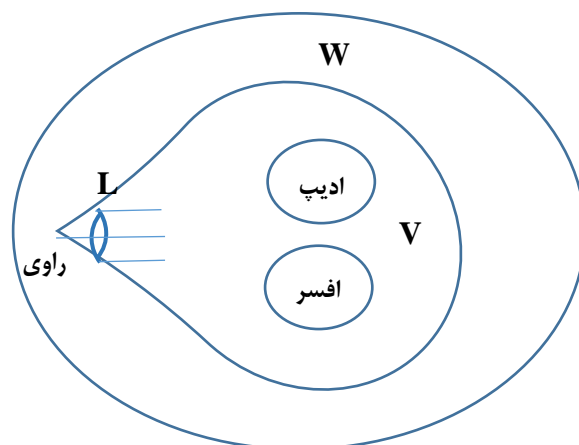
این سکانس به خوبی نظرگاه افسر را نمایان می‌سازد.

شکل ۴ در بخش مقدمه می‌تواند نمایشگر وضعیت شخصیت اصلی فیلم پازولینی باشد؛ شخصیتی بسیار ناآرام و نگران که به شدت از موقعیت اجتماعی و خانوادگی‌اش بیمناک به نظر می‌رسد.



شکل ۴ (ترسیم نگارنده)

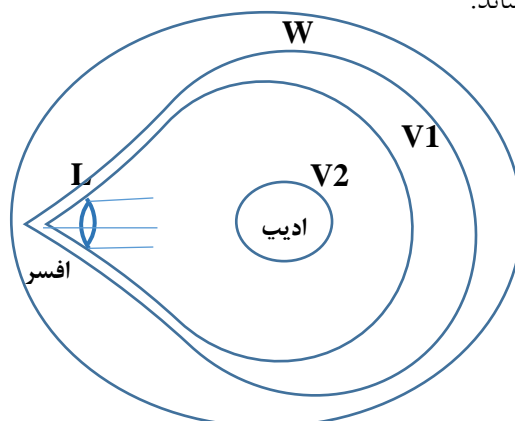
این موقعیت مشوش در صحنه‌ای از فیلم پیش‌داستان را برجسته می‌کند و روایت «ادیپ» را نیز به بخش V، شکل ۴ می‌افزاید و پنجره‌ای کانونی را شکل می‌دهد. شکل ۵ نمایشگر این موقعیت است. یان از این شکل کانونی شدگی با عنوان «پنجره‌های کانونی شدگی»^{۵۳} یاد می‌کند. پنجره‌های کانونی شدگی به مخاطب اجازه می‌دهد تا از یک منظر مشخص به روایت ننگرد و اجازه انتخاب و همراهی با شخصیت‌های مختلف را داشته باشد. بنابراین در فیلم پازولینی، در نگاهی کلی، در صحنه ارتباط‌دهنده‌ای که افسر دو قوزک پای کودک را در دست می‌گیرد، روایت به داستان ادیپوس بازمی‌گردد. داستان ادیپوس از منظر تقدم و تأخر زمانی پیش از زمان جاری در مقدمه فیلم است؛ بنابراین با توجه به اینکه چونان عنصری در ذهن شخصیت اصلی فیلم جای می‌گیرد، مخاطب به «گذشته» می‌رود.



شکل ۵. (ترسیم نگارنده)

در این بخش، عطف سکانسی که مورد بازخوانی قرار گرفت، افسر داستان ادیپ را در قالب تمثیل جایگزین زندگی خود می‌کند و در این حالت می‌کوشد برای نظرگاه خود جایگزینی استعاری بیابد. جایگزینی که به «معنای» زندگی کردن امروز او

می‌انجامد. اما ساختار این تمثیل چگونه شکل می‌گیرد؟ در اینجا شکل ۶ می‌تواند به پاسخ این سؤال یاری رساند.



شکل ۶. (ترسیم نگارنده)

آن‌چنان که شکل ۶ نشان می‌دهد، برخلاف روایت در اثر سوفوکل که در شکل‌های ۲ و ۳ بازنمایی شد، گستره دید برعکس شده است. این ساختار همان نکته‌ای است که در روایت‌های تمثیلی کارکرد دارد. اگر حرکت سوفوکل برای کشف ماجرا از درون به بیرون است، این اتفاق در فیلم پازولینی از بیرون به درون صورت می‌گیرد؛ زیرا او قصد دارد برداشت شخصیت کانونی شده نخست خود یعنی افسر را در ماجرا دخالت دهد. چند مورد از این ماجراها در صحنه‌های مختلف فیلم نمایش داده می‌شود که ۱. ادیب شخصی دغلكار است. او برای رسیدن به مقام شاهی، در مسابقه پرتاب دیسک، آن را با قلب جابه‌جا می‌کند تا بتواند به خواسته‌اش برسد (دقیقه ۱۸:۳۰). ۲. شاه (پدرش) را در نبردی نابرابر و مجنون‌وار می‌کشد (دقیقه ۴۲). ۳. در برابر ابوالهول به‌جای پاسخ دادن به سؤال این موجود عجیب، او را با خشونت به‌قتل می‌رساند (دقیقه ۵۰). همه این جزئیاتی که در پی‌رنگ تمثیل مورد نظر پازولینی واقع شده، از نظرگاه افسر به‌متابۀ لنزی که با آن ماجرا را کانونی می‌کند، مورد توجه قرار گرفته است؛ پس جزئیات در روند ساخته شدن داستان نقشی اساسی دارند.

اما تمثیل و روایت پازولینی لایه پنهان دیگری نیز دارد که وجه «تقدیری» اثر را نیز دوچندان می‌نمایاند و فاصله‌ای را درون داستان ایجاد می‌کند. در این بخش‌ها، پازولینی نیز از کانونی‌شدگی متغیر بهره برده است. از نمونه‌های این کانونی‌شدگی متغیر می‌توان به این فصول اشاره کرد: ۱. اشاره ادیپ به خوابی که دیده و گویا در خواب خدایان قصد داشتند نکته‌ای را به او گوشزد کنند (دقیقه ۱۹). ۲. فصل ملاقات با پیشگو (دقیقه ۲۳) که در آن کارگردان با ایجاد تقابل دوتایی میان واقعیت و رؤیا زاویه دید را دائم تغییر می‌دهد. در صحنه‌ای از منظر مستقیم ادیپ، صحرا دیده می‌شود که افرادی در تصاویری پرهیب‌گونه در آن حضور دارند و در نمایی دیگر که صحنه از منظر راوی عمومی تصویر می‌شود، ادیپ در صحرا تنهاست و به این سو و آن سو می‌رود. ۳. در صحنه‌هایی، پلان‌های اینسرتی از چشمان ادیپ مشاهده می‌گردد و بلافاصله از منظر او چشم‌انداز دیده می‌شود و درونیات ذهنی ادیپ در قالب میان‌نویس بر صحنه نقش می‌بندد؛ چونان صحنه‌ای که او با خود می‌گوید: «به کجا می‌روی ای زندگی؟ ای جوانی؟» (دقیقه ۳۰). ۴. ادیپ برای یافتن راه، چشمانش را می‌بندد، دور خود می‌چرخد و تصادفی راهی را برمی‌گزیند و این عمل چند بار تکرار می‌شود (دقیقه ۳۱). در تحلیل این نگاه علاوه بر اینکه پازولینی به زبان شاعرانه خود نزدیک می‌شود،^{۵۴} به شخصیت افسر، به مثابه راوی و کانونی‌گر اصلی، اجازه می‌دهد که گاه زاویه دید خویش را بازنگری کند و به این ترتیب، تفسیری را که از مواجهه او با جهان شکل می‌گیرد، کامل سازد.

به همین ترتیب است که پازولینی آرام‌آرام روایت را به بخش دوم می‌رساند و آن را با میان‌نوشته‌ای از بخش نخست جدا می‌کند. بخش دوم جایی است که ادیپ به تب رسیده و تقریباً در این بخش، داستان پازولینی بر داستان سوفوکل منطبق می‌شود. به این ترتیب، پی‌رنگ مورد نظر پازولینی از تمثیلی که در نظر داشت، کامل می‌شود. با این نحوه روایت، وی هم اصل داستان اسطوره‌ای را مورد توجه قرار داده و هم روایت

شاعرانه‌اش را از دغدغه یک شخصیت شکل بخشیده است. پازولینی در تطبیق میان دو اثر نشان می‌دهد هرچه راوی بیشتر در روایت دخالت کند، فاصله میان داستان و پی‌رنگ بیشتر می‌شود و این نگاه دخالتگر راوی از ذهنیت خویش نشئت می‌گیرد. در پایان داستان پازولینی، ادیپ نابینا در سفری به درازنای تاریخ از گذشته به امروز می‌رسد و ماجرا را آن‌گونه که شخصیت افسر می‌اندیشد، در زمان حال فیصله می‌دهد. گویا روح این ماجرا در همه زمان‌ها تکرار می‌شود.

۶. نتیجه

پازولینی در اقتباس خود از نمایش‌نامه سوفوکل به‌نوعی گذشته‌ای غایب را دوباره حاضر می‌کند؛ گذشته‌ای تمثیلی که چونان روایتی اسطوره‌ای در ذهن شخصیت مدرن وی جای گرفته است. آثار کلاسیک، به‌مثابه عناصر تداعیگر، امکان پدید آوردن سازوکار ذهنی را موجب می‌شود که فرایند درک را در جهان امروز میسر می‌کند. برای این ادعا و چگونگی کارکرد آن، نظریه مانفرد یان مورد بازخوانی قرار گرفت و نشان داده شد که اجزای مختلف این نظریه همچون «لنز» می‌تواند به عاملی بدل شود که مانند پلی ارتباطی ذهن سوژه را به دنیای عینی متصل کند. به همین واسطه، انسان امروز در مواجهه با امر «کلی» کلان‌روایت، سعی می‌کند با کانونی کردن موضوع، «مسئله»ی خود را بر آن فرافکن کرده، در این راستا «روایت» خود را بازسازی کند و به این واسطه جهانی را بیافریند که با ظاهری متفاوت، شباهتی مفهومی با همان امر «کلی» دارد. پازولینی جهان سوفوکل را به‌مثابه نوعی پیش‌داستان در نظر می‌گیرد و با بازی زبانی در آن جزئیاتی را جابه‌جا و بازسازی می‌کند. سوفوکل در نمایش‌نامه «ادیپ» تمرکز روایت خود را بر شخصیت اصلی نمایش‌نامه، یعنی ادیپ، متمرکز کرده است. پس از آن راویان مختلف ماجرا که دارای اطلاعات بیشتری هستند، با توجه به دیدگاه خود داستان را از سمت مرکز به بیرون گسترش می‌دهند. با گسترش زاویه دید، ابعاد متفاوت اثر، خود را می‌نمایاند. این نکته در الگوی یان به مقوله آگاهی می‌انجامد. اما

پازولینی در همین الگو حرکت را به سمت درون معطوف می‌کند که نتیجه آن عبور از روایت عینی به روایتی ذهنی است. فیلم‌ساز در این حرکت با چندگانه کردن کانونی‌گرها در شکلی دیگر، پیچیدگی ذهنی شخصیت اصلی خود را مؤکد کرده است. بدین طریق هر عامل عینی می‌تواند تداعیگری به‌شمار آید که ذهن انسان را دستخوش خلق روایت تازه می‌کند. پیشنهاد می‌شود پژوهشگران دیگر علاوه بر استفاده از این روش، برای مطالعه دیگر اقتباس‌ها از آثار کلاسیک، همین نگاه را از منظر پژوهش‌های انتقادی گفتمان بررسی کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. meta narratives
2. Pier Paolo Pasolini
3. "Edipo re"
4. Sofokl
5. Polybus
6. Merope
7. Thebes
8. Jucasta
9. Manfered Jahn
10. "The Hours", Stephen David Daldry
11. Martin Mcquillan
12. Geoffrey Bennington
13. Judith Roof
14. Paul Ricœur
15. Jacques Derrida

۱۶. همچنین برای مطالعه بیشتر ر.ک: استم، بورگواین و فیلترمن، ۱۳۷۷: ۱۱۹-۱۲۰.

17. Julie Sanders
18. *Adaptation and Appropriation*

۱۹. در این زمینه برای مطالعه بیشتر ر.ک: ساندرز به نقل از شهباز و شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۸-۱۷. البته نویسندگان دیگری هم بوده‌اند که نظریاتی شبیه به این نظریه داشته‌اند؛ برای نمونه رومن یاکوبسن زمانی که از انواع ترجمه یاد می‌کند، آن را به سه دسته تقسیم می‌کند که یکی از آن‌ها ترجمه بینانسانه‌ای است. در این نوع، مترجم زبان یک رسانه را تغییر می‌دهد و آن را به شکلی در رسانه‌ای دیگر تبدیل می‌کند که می‌تواند نزدیک به اقتباس باشد (برای مطالعه بیشتر ر.ک: یاکوبسن

به نقل از موندی، ۱۳۸۹: ۲۱). یا در نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب مسکو - تارتو، اقتباس را ترجمه فرهنگی نام نهاده‌اند که در آن دو فرهنگ درون سپهر نشانه‌ای تعریف شده‌ای به یکدیگر ترجمه می‌شوند (برای اطلاع بیشتر ر.ک: شهبازی، ۱۳۹۳: ۴۰-۴۲).

20. focalization

21. Gérard Genette

22. *Narrative Discourse*

23. story

24. plot

25. historie

26. discourse

27. narrators

28. focalizator

29. *Great Expectations*

30. Charles Dickens

31. Pipe

32. *A Portrait of the Artist as a Young Man*

33. James Joyce

۳۴. برای مطالعه بیشتر ر.ک: genette, 1980: 189-194.

35. Michael Tolan

۳۶. برای آگاهی بیشتر ر.ک: تولان، ۱۳۸۶: ۷۶-۱۴۶.

۳۷. برای مطالعه بیشتر ر.ک: Jahn, 1996.

38. a model of vision

39. focalization variable

40. Umwelt

41. Jacob Von Uexkull

۴۲. برای اطلاع بیشتر از ریشه‌شناسی این نام ر.ک: پاکتچی، ۱۳۹۱: ۱۸-۲۰.

43. umgebung

44. functional circle

۴۵. برای مطالعه بیشتر ر.ک: فیستر، ۱۳۸۷: ۱۵۸.

46. David M. Boje

47. Apollon

48. Tiresias

49. *Poetics*

50. Creon

۵۱. برای آگاهی بیشتر ر.ک: سوفوکل، ۱۳۸۵: ۶۹-۷۹.

۵۲. برای مطالعه بیشتر ر.ک: سوفوکل، ۱۳۸۵: ۱۱۴-۱۱۸.

53. focalization windows

۵۴. برای اطلاع بیشتر ر.ک: پازولینی، ۱۳۸۵: ۳۵-۶۳.

منابع

- استم، رابرت، رابرت بورگواین و سندی فیلترمن (۱۳۷۷). «روایت‌شناسی فیلم». ترجمه فتاح محمدی. مجموعه مقالات روایت و ضدروایت. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- الیوت، کاملیا (۱۳۹۴). بازناندیشی مباحث رمان و فیلم. ترجمه نادره‌السادات سرکی. به‌کوشش فرزانه سجودی. تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی.
- ام. بژه، دیوید (۱۳۸۸). تحلیل روایت و پیش‌روایت. ترجمه حسن محدثی. تهران: نشر دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- برسler، چارلز (۱۳۸۹). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی عابدینی فرد. چ ۲. تهران: نیلوفر.
- پازولینی، پیر پائولو (۱۳۸۵). سینمای شعر، مجموعه مقالات ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما. گردآوری بیل نیکولز. ترجمه علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس.
- پاکتچی، احمد (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه‌شناختی هویت دوگانه در یک محله شهری و کارکرد آن: مطالعه موردی محله رستم‌آباد - فرمانیه» در مجموعه مقالات نشانه‌شناسی مکان. به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن. صص ۱۱-۴۹.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶). روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی. ترجمه سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- حسامی، هدا (۱۳۸۹). «پنجره‌های کانونی‌شدگی: بررسی مکانیسم "پنجره‌های کانونی‌شدگی" راوی در فیلم ساعت‌ها اثر استفان دالدری». نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. س ۱. ش ۱. دانشگاه هنر تهران. صص ۶۵-۷۶.
- روزبه، روح‌الله (۱۳۹۷). «پازولینی و اقتباس از هزارویک‌شب». نشریه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. د ۶. ش ۲ (۱۶). صص ۲۱-۴۳.
- سوفوکل (۱۳۸۵). افسانه‌های تبا. ترجمه شاهرخ مسکوب. چ ۴. تهران: خوارزمی.

- شهباء، محمد و غلامرضا شهبازی (۱۳۹۱). «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما». نشریه هنرهای زیبا. ۱۷د. ش ۲. دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران. صص ۱۵-۲۴.
- شهبازی، رامتین (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی فرهنگی تاریخ ادبیات و تئاتر ایران (۱۳۰۰-۱۳۳۰)*. تهران: علمی.
- فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمه مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
- کات، یان (۱۳۸۸). *تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان (تناول خدایان)*. ترجمه داود دانشور و منصور براهیمی. تهران: سمت.
- مک‌کوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). *گزیده‌مقالات روایت*. ترجمه فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.
- موندی، جرمی (۱۳۸۹). *درآمدی بر مطالعات ترجمه نظریه و کاربردها*. ترجمه الهه ستوده‌نما و فریده حقی‌بین. تهران: نشر علم.
- هرمن، دیوید، مانفرد یان و ماری - لو رایان (۱۳۹۶). *دانشنامه نظریه‌های روایت*. گروه مترجمان با ویراستاری محمد راغب. تهران: نیلوفر.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, Trans. of a portion of Figures 3. Firest.
- Jahn, M. (1996). "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept". *Style*, 30: 2. pp. 67-241.
- Edipo re (1967). Dir: Pier Paolo Pasolini. on DVD.

A Study on Pasolini's Narration of Sophocles' Oedipus based on Manfred Jahn' Theory of Windows of Focalization

Ramtin Shahbazi*¹

1. Philosophy of Art, Islamic Azad University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 24/08/2019

Accepted: 26/12/2019

Abstract

Studying narrative is a way to analyze the adaptation. In the analysis of narration, examining the point of view is among the particularities that may expand the target text further than the source. This is Manfred Jahn's theory of windows of focalization, which is organized as a mechanism in the narrative analysis theory. In Pasolini's movie, Sophocles' Oedipus takes place as a pre-narrative so that the director can create a novel depiction of the Greek classic. There are chapters in the play that are inevitably cut out of the stage renderings of the play due to the lack of theatrical feasibility, and the readers learn about them merely through dialogs along the play. Owing to the aforesaid approach, the filmmaker adds a mimesis of those chapters to the motion picture to reveal the underlying determinism of Oedipus further, and to probe into the notion of destiny in the modern world. Using the library based research method to conduct a comparative research, the present study seeks to investigate the following question: how has Pasolini made use of a classical play in his narrative mechanism as an associative agent for his modern-day movie character's confrontation with the world? Also, the research hypothesis is concerned with the idea that the classical works seem to function as associative elements, making it possible to provide a narrative mechanism which in turn facilitates the process of perception in today's world.

Keywords: Narrative, Oedipus, Windows of Focalization, Manfred Jahn.

* Corresponding Author's E-mail: shahbazi.ramtin@gmail.com

