پیش‌داستان در اقتباس پازولینی از سوفوکل

ردگام‌های مرد نابینا از یونان تا ایتالیا

رامتین شهبازی

مطالعه پیش‌داستان یا پیش روایت یکی از شیوه‌های تحلیل روایت به‌شمار می‌آید. پیش‌روایت 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 در کتاب تحلیل روایت و پیشاروایت با ترجمه حسن محدثی در باره پیش‌روایت می‌نویسد:" من از پیش‌روایت معنی دوگانه‌ای مراد می‌کنم:یکی به معنی قبل از چیزی بودن و دیگری به معنی شرط چیزی بودن است." او ادامه می‌دهد که حکایت پیش از روایت است. گزارشی است از وقایع که درای التزام پی‌رنگ و انسجام نیست.اما زمینه‌ای است تا پس از آن روایت شکل بگیرد. او نگاه فوق را توسط این تعریف از پل ریکور از حکایت به‌مثابه پیشاروایت تکمیل می‌شود:"حکایت توالی کنش‌ها و تجربه‌های انجام یافته یا پشت سرگذاشته شده 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 در حال نشان دادن واکنش به چنین تغییراتی. این تغییرات نیز سویه‌های پنهان وضعیت و افراد درگیر را آشکار می‌سازند و مخمصه‌ای را بوجود می‌آورند که تفکر،کنش یا هردو را ایجاب می‌کند. این واکنش به وضعیت جدید،حکایت را به نتیجه‌اش هدایت می‌کند."

پیشاروایت امری گریزپاست. هنوز در قیدوبند روایت که با پی‌رنگ منطقی و قابل درک باشد درنیامده‌است. اما اگر حرکتی معکوس در پیشاروایت شکل گیرد چه اتفاقی رخ می‌دهد. یعنی مولف قصد کند پیشاروایت را مقید کند؟ آیا آن‌گاه دوباره پیشاروایت همان پیشاروایت است یا این‌که خود روایت است؟این همان سئوالی است که در برخورد ترجمه بینازبانی پازولینی از اثر سوفکل خود را می‌نمایاند.

پیر پائلو پازولینی در فیلم ادیپ شاه برای گسترش تم مورد نظر خود در نمایشنامه ادیپوس شهریار، شیوه چینش پلات را تغییر می دهد.داستان در زمان حال آغاز می‌شود. جایی که فرزندی در ایتالیای سال تولید اثر در خانواده‌ای نظامی زاده می‌شود.با این فرض، ادیپ سوفوکل پیش‌داستان بسط یافته فیلمنامه پازولینی است که به انقیاد روایت درآمده است.

نمایش سوفکل با روایتی جمعی آغاز می شود. یعنی شخصیت ها در دل جامعه ای آمیخته از مردمان شناخته می‌شوند. سوفکل در صحنه نخستین نمایشنامه خود در توضیح صحنه می نویسد: صحنه جلوی کاخ پادشاهی تبای. روی پله ها دورتا دور محرابی در جلوخان کاخ شاهی گروهی از مردم تبای گرد آمده و به نیاز نشسته اند. ادیپوس با ملازمان از در میانی وارد می‌شود.

ادیپوس گفت‌وگو ها را این‌گونه ادامه می دهد: فرزندان! نورسیدگان دودمان کهنسال کادموس، این شاخه ها و بساک ها و بخوری که شهر مالامال از آن است، و این زاریدن و دعاهای دردمند غمگسار و سوگواری بسیار برای چیست؟.....

اما فیلم ادیپ شهریار زمانی بستر اندیشه خود را شکل می‌دهد که پدر نوزاد از به دنیا آمدن او ناخرسند است و دغدغه‌اش به شکل شخصی و در ذهن شکل می‌گیرد. بنابراین فیلم اندیشه‌اش را با اندکی مقدمه چینی مطرح می کند؛ این درحالیست که نمایشنامه سوفوکل بلافاصله وارد مرحله پیچش می شود. ما با شهری طاعون زده مواجهیم که قرار است علت این خسران بر مردم و شاه برملا شود. در واقع در اینجا پازولینی از نگره داستان گویی کلاسیک فاصله می گیرد و نگاه دوران خود را وارد پلات می کند.

ادیپوس شهریار اثر سوفکل همانند دیگر تراژدی های دوران یونان باستان داستان خود را از میانه واقعه آغاز می‌کند. در این‌گونه از روایت بخش عمده ای ازاتفاقات از زمان ماضی در قالب دیالوگ‌ها نقل می‌شود و این

درحالیست که پازولینی در روایت فیلم خود به شیوه ای دیگر عمل می‌نماید. او در ابتدا می‌کوشد داستان را در قالبی امروزی به تصویر بکشد. از همین رو یک پرولوگ تقریبا طولانی را به فیلم خود افزوده است.

پرولوگی که روابط علی و معلولی اثر سوفکل را دستخوش تغییر می‌کند: نمایشنامه سوفوکل با ارائه معلول آغاز می شود. با شهری طاعون زده رو به رو هستیم که بعد تر باید شخصیت ها علت رخداد این واقعه را بیابند. دلیل که روشن می شود، کل قضیه خود معلول دیگری می شود برای علت دیگر و.... اما در فیلم پازولینی این‌گونه نیست. ما با دو داستان رو به رو هستیم. در داستان اول وارد زندگی افسری می شویم که همسرش پسری را به دنیا می آورد. پدر از تولد پسر ناخشنود است، زیرا می پندارد که این پسر عشق همسرش را از او می گیرد(نقل به مضمون یکی از دیالوگ های فیلم). از سوی دیگر در ذهن این مرد داستان ادیپ شاه را مرور می کنیم. اگر کل داستان فیلم را در نسبت با این پرولوگ یعنی داستان تولد پسر در زندگی مرد نظامی در نظر بگیریم، داستان ادیپ شاه می تواند علت تفکر و نگرانی محسوب شود .پس علیت‌ها و پیشاروایت در نمایشنامه سوفکل نیاز به بازنگری دارد که پازولینی آن را در فیلمنامه خود اعمال می‌دارد. پیشاروایت در نمایشنامه سوفوکل برپایه روایت دایجتیک شکل می گیرد: کهن الگوهای روایتی دو شکل کلی را بیان روایت شناسایی کرده‌اند. روایت دایجتیک که بر پایه بیان شفاهی داستان بوده و روایت مایمتیک که بر پایه کنش است. در شیوه نخست راوی درون روایت حضوری آشکار دارد،اما در شیوه دوم تا حد ممکن از داستان حذف شده و شخصیت خود مجال کنش می‌یابد. داستان گذشته ادیپ توسط تریزیاس بیان می‌شود که تمثیلی از دانایی در نوشته سوفوکل است.اما پازولینی این روایت متافیزیکی را به داستانی زمینی و کنش مند بدل می‌کند.

با این تغییر در فیلم ادیپ شهریار ابتدا علت ها بیان می‌شود و از پس آن به معلول ها می رسیم. در ابتدای صحنه مربوط به ادیپ شاه ناظر چوپانی هستیم که کودکی را به چوبی بسته و آن را به جایی دیگر می برد. این کودک بزرگ می شود و باقی داستان به همین ترتیب خطی رخ می دهد. در نهایت پس از اینکه داستان کامل شد، پازولینی تماشاگر و ادیپ را به دوران حال باز می گرداند . بنابراین خوانش پازولینی از ادیپ، خوانشی کاملا

امروزین محسوب می شود. سوفکل در روایت خود تماشاگر را درگیر موقعیتی جست‌وجو گر می‌نماید. برای خواننده جالب است که بداند دلیل تیره روزی شگرف آدمیان در داستان چه بوده است. او در نمایشنامه خود جامعه ای را تبه شده توسط دژخویی فردی می‌پندارد که راه به خطا رفته‌است. تماشاگر همراه ادیپ به آگاهی می‌رسد. اما در فیلم پازولینی پلات فیلمنامه سبب شده تماگر دنبال ریشه‌های شکل‌گیری انگیزه های روانی در شخصیت‌ها باشد. ما با پدری رو به رو هستیم که فرزندش را دوست نمی‌دارد و او را در آینده عامل سرگشتگی و تیره روزی خود و خاندانش می داند. حال ما با استدلال ذهنی وی همراه می‌شویم تا بدانیم که چرا این اتفاق رخ می‌دهد. این تغییر در پلات به تغییر زاویه دید در رایت نیز می‌انجامد که در بررسی پلات موثر به‌نظر می‌رسد.

در آغاز باید بعضی از ترم های این تغییر مورد بازخوانی مجدد واقع شود تا بتوانیم به بزنگاه‌های تغییر راوی در این دو متن بپردازیم. اشکال بروز راوی در آثار مختلف روایی با یکدیگر متفاوت است. راوی را به طور کلی به دو دسته عمده اول شخص یا سوم شخص تقسیم می کنند. در روایت به شیوه اول شخص یا من روایتی داستان یا از زاویه دید شخصیت اصلی روایت می‌شودمثل راوی در رمان بوف کور صادق هدایت یا از دید شخصیتی فرعی در داستان بیان می‌گردد مثل رمان چشم‌هایش بزرگ علوی. در روایت سوم شخص نیز داستان یا از زبان و دیدگاه دانای کل و یا از زاویه دید دانای کل محدود نقل می‌شود.برای نمونه رمان کلیدر نوشته محمود دولت آبادی از زاویه دید دانای کل و رمان سووشون اثر سیمین دانشور از زاویه دید دانای کل محدود و به همان شیوه سوم شخص نوشته شده‌است. از دیگر شاخه‌های روایتی می‌توان به تک گوئی درونی، تک گوئی نمایشی، جریان سیال ذهن، نامه نگاری و یادداشت‌نگاری هم اشاره کرد. البته شیوه‌های دیگری نیز وجود دارند که برخی نویسندگان آنها را در آثار خود به کار بسته اند و اگرچه چندان معمول نیست، اما به هرحال در هنرهای روایی کاربرد دارد. یکی از این گونه‌ها راوی اغفالگر است. در این گونه روایت راوی به عللی چون خامی، سادگی بیش از پیش معصومیت، جهالت و... موجب می‌شود خواننده از طریق او به تعبیرها و تفسیرهای نادرست و خلاف واقعی نسبت به جریان داستان برسد بر این گمان باشد که این تعابیر و تفاسیر مزبور مطابق با رای و نظر حقیقی

نویسنده است ، حال که چنین نیست. دیگر گونه راوی ، راوی بی طرف است. این راوی را می‌توان در حوزه دانای کل طبقه‌بندی کرد. راوی بی طرف به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد تا از خلل داستان و یا رویدادهای نمایشی به اتفاقات و حوادث داستان پی ببرند و به هیچ وجه خود را درگیر آن داستان نمی‌کند. در این شکل داستان و عناصر تراژیک از سوی واسطه‌ای به نام گفت و گو خلق می شوند که این نکته در نمایشنامه نویسی کاربرد بسیار دارد. راوی خودآگاه هم شکل دیگری از راوی است. در این شکل نویسنده دائم داخل متن شده و از مشکلات نوشته شدن داستانی که می‌خوانیم صحبت می‌کند . قسم نهایی راوی را نیز می توان در راوی دخیل یا دخالتگر گر دنبال کرد. این راوی نیز در حوزه دانای کل قرار دارد ، با این توجه که راوی خود را مجاز می داند تا در هنگام روایت درباره شخصیت های مختلف داستان اظهار نظر کند .

با این توجه بحث درباره تفاوت راوی را در تطبیق دو اثر ادیپ شهریار و فیلم ادیپ شاه ادامه می دهیم.در نمایشنامه ادیپ شهریار در ابتدا با راوی سوم شخص بی طرف رو به رو هستیم. راوی که داستان آمدن طاعون را به شهر تبای برای مخاطب تعریف می‌کند. بعد راویان دیگری در شکل شخصیت‌های داستان یا در مقام راوی آگاه(ترزیاس و کرئون)، به این راوی کلی کمک می‌کنند تا داستان شکل ببندد. بطور مثال داستان چگونگی مرگ شاه را برای نخستین بار از زبان کرئون می شنویم. او خود در محل حادثه نبوده، اما راوی سوم شخص آگاه است. در بخش های دیگری نیز شخصیت‌هایی همچون چوپان و... درباره چگونگی واقعه سخن می‌گویند که در اینصورت سوفکل راوی خود را راوی اول شخص تغییر می‌دهد.

راوی اول شخص چون خود ناظر بر صحنه بوده و حوادث را از نزدیک دیده، مطمئن‌ترین راوی محسوب می‌شود. سوفکل که ابتدا با توجه به تعاریف ارائه شده در جایگاه راوی بی طرف قرار می‌گیرد، اجازه می‌دهد همه راویان سوم شخص داستان خود را باز گویند و در نتیجه برای رسیدن به یک حکم متقن و نهایی برای بستار نمایشنامه‌اش از اول شخص استفاده می‌کند که مخاطب به او اطمینان کامل دارد.

اما در فیلم پازولینی در ابتدا راوی سوم شخص است. ما در آغاز داستان افسر و تولد نوزادش را می بینیم. می‌توانیم بگوییم راوی در این بخش راوی سوم شخص بی طرف است. اما زمانی‌که به زندگی پازولینی مراجعه و از دیدگاه های صاحب اثر نسبت به زندگی و دیدگاه‌های وی اطلاع پیدا می کنیم، با راوی سوم شخص دخالتگر مواجه می‌شویم. راوی که حضورش در داستان همچنان ادامه پیدا می‌کند.در این بخش مشاهده می‌شودکه افسر با چه کینه و حسدی نسبت به فرزندش می نگرد و او را در دل شماتت می کند. بعدتر داستان ادیپ شاه را از منظر ذهنی افسر به یاد می‌آوریم. پازولینی در این قسمت از ترفندی نشانه ای برای تغییر راوی سود جسته است. افسر دو قوزک پای نوزادش را در دست می گیرد و با این عمل و گفتن یک دیالوگ ما را به دنیای زندگی ادیپ می‌برد. حال داستان از کودکی ادیپ آغاز می‌شود. یعنی ما با داستانی خطی رو به رو هستیم که از بیرون شدن ادیپ از شهر خودش در نوزادی آغاز تا به دوران میانی یعنی وقوع طاعون می‌رسد. در اینجا راوی ذهن افسر است، اما فیلمساز در طول فیلم هیچگاه داستان را به طور مستقیم درون ذهن افسر نبرده و به همان فصل یادآوری بسنده می‌کند. این تغییر راوی را می‌توان اینگونه در نظر گرفت که به هرحال فیلم ادیپ شاه داستانی است که پیش تر گفته شده است. یعنی پازولینی فرض را بر این می‌گذارد که مخاطبش داستان ادیپوس را می‌داند پس راوی را دانای کل در نظر می‌گیرد. یعنی ذهنیت افسر نسبت به داستان سوفکل دانای کل است. در اینجا پازولینی یک پله از خود سوفکل فراتر می‌رود. در فیلم ادیپ شاه ما راوی و دهنیات او را آشکارا می‌شناسیم. چون جزئیات را می‌داند به پیرنگ نظم داده و آن را به شکل خطی روایت می‌کند. اما پازولینی بسیار هوشمند تر از این است که فیلمش را به یک برداشت تصویری از نمایشنامه سوفکل تغییر دهد. او در ادامه راوی دخالتگر را نیز به داستان وارد می‌کند. راوی که سوفکل آگاهانه آن را از داستان حذف کرده و عملا تا انتهای داستان که اطلاعات کامل می شود، سعی دارد بی طرفی خود را حفظ کند.

برای مثال در نمایشنامه سوفکل دائم می شنویم که ادیپ شهریار، شاه (پدرش) را کشته و بعد به شهر تبای آمده و با ابولهول مواجه شده، پاسخ وی را داده و بعد تر به شهر تب آمده و با زن شاه، یوکاسته (مادرش) ازدواج

کرده است. این مطلب در نمایشنامه از زبان کرئون نقل می‌شود، اما پازولینی تمام اتفاقات را در خصوص این صحنه ها به تصویر می‌کشد. ادیپ را می بینیم که با عده ای در بیابان برخورد می‌کند. آنها به ادیپ توهین می‌کنند. ادیپ نیز به خشم می آید و آنها را یک به یک می‌کشد. بنابراین در این بخش از داستان، ادیپ، از روی هوا وهوس شاه و همراهانش را نکشته است. بلکه او برای کشتن شاه دلیل داشته- اگرچه نمی دانسته که او پدرش است و این جاده او را به سمت تقدیر می برد- و این دلیل نیز توهین آشکاری بوده که به او صورت گرفته است. این شاید نکته‌ای است که در نمایشنامه سوفکل به درستی مورد اشاره قرار نگرفته و تا اندازه زیادی مغفول مانده است. در اینجا راوی نظریه هگل را در مورد تراژدی مدنظر قرار می دهد که در یک تراژدی هردو طرف ماجرا به یک اندازه در رویداد حوادث شریک هستند. شاید دلیل این باشد که به هرحال در این تز و آنتی تز، سنتزی به نام تقدی نهفته که از همه آنها قدرتمند تر است. اینجا کفه کمی به نفع ادیپ سنگین می‌شود. از سوی دیگر ما با منظر پدر ادیپ رو به رو می‌شویم که این نکته به هیچ وجه در نمایشنامه سوفکل وجود ندارد.

از سوی دیگر در مواجهه ادیپ با ابوالهول در نمایشنامه مدام بر این نکته تاکید شده که ادیپ پاسخ سئوال این موجود عجیب را داده و مردم شهر را از بلا رهانیده است. در صورتیکه پازولینی دوباره شیوه‌ای دیگر در بر می‌گیرد. او صحنه ای را ترتیب می‌دهد که ادیپ، ابوالهل را می‌کشد. هیچ گفت و گویی میان آنها در نمی‌گیرد. این عمل فیزیکی با نمود گفتاری که در نمایشنامه به ان اشاره می‌شود، یکسره متفاوت است و ابعاد شخصیتی ادیپ را آشکار تر می‌کند. بنابراین ادیپ به هیچ وجه مرد سخنوری نیست، بلکه بسیار خشن و دارای مشخصات برتر فیزیکی است.

شیوه برخورد ادیپ با ترزیاس در نمایشنامه و فیلم کاملا متفاوت است. در فیلم مشاهده می‌شود که ادیپ پیش از درگیر شدن با واقعه سرنوشت خود یک بار ترزیاس را می‌بیند. به او می‌گویند که این مرد نابینا پیشگوی شهر است که با خدایان ارتباط دارد. ادیپ که از مقابل او رد می‌شود در ابتدا احترامی به او می‌گذارد. اما این احترام آمیخته با نوعی ترس است. گویا این شخص در آینده ارتباط مهمی با او برقرار خواهد کرد. پازولینی نشانه‌هایی

را در این صحنه قرار داده که تماشاگر بتواند از آن به موقع برداشت کند و این درصورتی است که نمایشنامه به نحوی دیگر این پیرمرد نابینا را وارد داستان می‌کند. ما او را در حضور جمع می‌بینیم و زمانی به ادیپ معرفی می‌شود که برای انجام کار خود یعنی پیشگویی و حل کلید نهایی نزد ادیپ آمده‌است.

با توجه به این قضایا است که پازولینی اندک اندک زاویه دید خود را نیز به داستان می افزاید. اما در برخورد با یوکاسته نگاه راوی دوباره تغییر می‌نماید. جنس زندگی خانوادگی ادیپ در تبای،دوباره مروی را به سوی ذهن افسر رهنمون می‌شود و راهی می‌گشاید تا هراس افسر از تولد فرزند دوباره به مخاطب یادآوری شود.

از سوی دیگر پازولینی ارادت بسیار زیادی به آنتونی گرامشی فیلسوف و نظریه پرداز معاصر داشته است. گرامشی معتقد است در هر دوره ای تفکر و یا گفتمانی به صورت هژمونی خود را نشان می دهد که این هژمونی باید توسط یک نیروی ضد هژمونی از میان برود. منظور گرامشی از هژمون شکل گیری نظامی از باور ها و ارزش‌های حامی طبقه حاکم و رخنه کردن آن به درون کل جامعه است. در صورت بندی های بعدی، حوزه معنایی این اصطلاح گسترش یافت و ارزش ها و باور های دیگر گروه های اجتماعی مسلط را نیز در بر گرفت. افسر فیلمنامه پازولینی یک فاشیست است که نویسنده و کارگردان فیلم از او خاطرات و تلقیات منفی دارد. از همین روی می‌کوشد که این نگاه را در طول فیلمنامه نسبت به او حفظ نماید. همانطور که آمد، داستان ادیپ از ذهن بیمار این مرد روایت می‌شود. اما پازولینی از میانه داستان خود را وارد بازی می کند. یعنی در صحنه‌ای که دیده می‌شود ادیپ، ناخواسته پدرش را می کشد، پازولینی کوشیده به نگاه هژمونیک فاشیستی خاتمه دهد و به نوعی از درون فیلم انتقام خود را از فاشیست‌ها بگیرد.

در نیمه دوم داستان، روایت کمی پیچیده تر می‌شود. از اینجا به بعد پازولینی علاوه بر راویانی که خود به اصل نمایشنامه سوفکل افزوده راویان دیگری را نیز همانند خود نمایشنامه به داستان وارد می‌کند. همه آن‌هایی که شهادت می‌دهند راویان تازه فیلم پازولینی هستند. در این بخش دیده می‌شود که برای اهمیت دادن بر برخی

حوادث همچون چگونگی ورود ادیپ به شهر و کشته شدن شاه دوباره به بیان در می‌آیند و از این منظر کارگردان روایت خود را به روایت سوفکل متصل می‌سازد.

اما در پایان دوباره راوی داستان را تغییر می‌دهد. در انتهای نمایشنامه سوفکل، ادیپ نابینا با دخترانش تبای را ترک می کند و این درحالیست که این اتفاق با یک مرد رخ می دهد و در انتها نیز با بابازگشتن به زمان حال پازولینی داستان را به امروز می رساند.

اما چگونه می‌توان این تغییر پلات را با توجه به گریز پیشاروایت از پلات توجیه کرد؟ مارتین مکوئیلان از قول اندرو بنت و نیکولاس رویل می نویسد :۱"- داستان ها همه جا هستند. ۲- نه تنها ما داستان می گوییم که داستان ها هم ما را می گویند... ۳- گفتن داستان همواره با قدرت، مالکیت و سلطه ارتباط دارد. ۴- داستان ها متکثرند: همیشه چیزی بیش از یک داستان وجود دارد. ۵- داستان ها همیشه چیزهایی درباره خود داستان ها به ما می گویند:همواره شامل ابعادی خودبازتابنده و فراداستانی هستند." بنابراین داستانی اسطوره‌ای که به یک کهن الگو در ناخودآگاه جمعی بدل شده‌است،آن‌گونه ذهن پدر ارتشی در دنیای امروز را در اختیار می‌گیرد که حسی توام با ترس از این پیشاروایت جمعی ذهن او را به اختیار می‌گیرد. الگوی روایتی شناخت نزد سوفکل ،توسط پازولینی به الگوی سفر برای تجربه تغییر می‌یابد.نکته‌ای که تم داستان را نیز تغییر داده و این خود پنجره‌ای تازه برای تبیین بهتر پیشاروایت در فیلم پازولینی است. تم را در زبان فارسی می توان به درونمایه ترجمه کرد. درونمایه واژه ای مرکب است که از دو واژه درون+ مایه تشکیل شده است. درون به معنی داخل و میان و مایه به معنی اصل هر چیز است. درونمایه فکر مسلط و اصلی در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می دهد. درونمایه هر اثر هنری ، جهت فکری و ادراکی نویسنده اش را نشان می‌دهد.

درونمایه نمایشنامه ادیپ شهریار اثر سوفکل آگاهی است. ادیپ بر ای اینکه در مقابل تقدیر خود ایستاده است دچار هامارتیای تراژیک شده و به کورکردن خود باید تاوان آن را بدهد. همان‌گونه که چندین بار در نمایشنامه

دریافت می‌شود، ترزیاس به عنوان پیشگو و شخصیتی که با خدایان در ارتباط است او را از این کار نهی می‌کند، اما در ادامه تلاش ادیپ برای دانستن وی را به این نقطه می‌رساند. از منظر سوفکل در این اثر دانائی سرچشمه گناه و رنج است. یک بار دانایی زمانی بر ادیپ حادث می‌شود که در می یابد موجودی نفرین شده است و به زودی پدر را خواهد کشت و با مادر ازدواج می‌کند و دومین بار زمانی است که می‌فهمد، این بلا به سرش آمده و خود خبر ندارد و از همین رو شهر را طاعون و نکبت فرا گرفته‌است. ادیپ می پندارد که از چنگال تقدیر گریخته، اما اتفاقا تقدیر زمانی خنجر خود را فرود می‌آورد که انسان بیش از هر زمان دیگری خود را در امان می‌بیند. ادیپ به این آگاهی می‌رسد که توان رویارویی با خدایان و تقدیر را ندارد و از همین روی دیگر تاب نمی‌آورد و خود را به آنها تسلیم می‌کند.

او از پس این بینایی است که خود را کور می‌کند. اتفاقی که سوفکل به نوعی پیشاپیش با نمایش شخصیت ترزیاس به آن اشاره کرده بود. او نابینایی است که نه چشم سر بلکه چشم دل دارد و اسرار بیان می‌کند و در نهایت ادیپ نیز به هیات او در می‌آید. دانایی او نابینایی اوست. حال او چیزی در دل دارد که در این دنیای فانی قابل دیدن نیست. سوفکل این واقعه را از دید ملازمان قصر به‌تعریف می نشیند تا بتواند دیگران را تحت تاثیر قرار دهد. سوفکل به قهرمانان خود در پیشگاه خدایان می گوید خود را بشناس و متواضع باش.

در نمایشنامه سوفکل شیوه رسیدن قهرمان به دانایی از پس جست‌وجو وجود دارد، اما به دلیل دستور ارسطو مبنی بر حفظ وحدت زمان و مکان در تراژدی، سوفکل این رفت و آمد ها را در قالبی کلامی طراحی کرده است. اما پازولینی با اینکه بر تم دانایی و آگاهی ادیپ صحه می‌گذارد ، با افزودن بخش ابتدایی اثر سعی کرده تم دیگری همچون خشم، نفرت و حسادت را نیز به فیلم خود بیفزاید تا بن مایه اندیشه سوفکل را کامل کند.

پازولینی برای پاگشایی ادیپ به مقوله دانایی الگوی سفر را بر می‌گزیند که الگویی آشنا در پاگشایی قهرمان است. در این الگو قهرمان با انگیزه و موتور حرکتی، سفری را آغاز می کند و در این سفر دچار تحولاتی می‌شود که در ادامه وی را به تحول می رساند. این سفر در فیلم پازولینی بر خلاف اثر سوفکل، سفری گفتاری نیست،

بلکه سفری کاملا آشکار و واضح است. همین سفر سبب می شود که ادیپ دنیای اطرافش را بهتر درک کرده و با آن دست و پنجه نرم کند و در نهایت پاگشایی او عظیم و باورکردنی است. او به اجبار از سرزمینش طرد می‌شود. در شهری دیگر می فهمد که تقدیر چه خوابی برای او دیده از انجا می‌گریزد، با تقدیر برخورد کرده و در این مواجهه شکست می‌خورد.

در این شیوه برخورد با پیشاروایت افسر فیلمنامه پازولینی حوادث را یک‌به‌یک یاد می‌کند تا نشان دهد گویا درگیر این تقدیر مالیخولیایی است. تقدیری که او و همسرش را دربر گرفته‌است. تقدیری که ریشه در ذهن دارد و اتفاقا افسر می‌کوشد با آن روبه‌رو شود و آن را یاد کند. همین نگاه است که پازولینی را به ورطه روایتی شخصی از یک نمایشنامه بزرگ هدایت می‌کند. روایتی که ترجمه‌ای انسان‌شناسانه را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. نتیجه این‌که پیشاروایت‌ها هم‌چون کلان روایت‌هایی درون ما خانه داشته و تاثیر بسیاری بر تصمیمات ما انسان‌ها می‌گذارند.

گزیده منابع:

ارسطو (۱۳۸۷)، *فن شعر*، ترجمه: دکتر عبدالحسین زرین کوب، انتشارات امیرکبیر، تهران

ام.بژه،دیوید(۱۳۸۸)، *تحلیل روایت و پیشاروایت*، ترجمه: حسن محدثی،انتشارات دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها،تهران

باوره، سی.ام (۱۳۸۵)، *تراژدی های سوفوکل*، ترجمه: منصوره هاشمی، انتشارات سروش، تهران

پازولینی، پیر پائولو (۱۳۸۵) ، *سینمای شعر*، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، نشر هرمس، تهران

داد، سیما (۱۳۷۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی* ، انتشارات مروارید ، تهران

سوفکل (۱۳۷۶)، *افسانه های تبای*، ترجمه: شاهرخ مسکوب، انتشارات خوارزمی، تهران

کافمن، والتر (۱۳۸۵)، *هگل و تراژدی های یونان باستان*،ترجمه:مراد فرهادپور، انتشاراتسروش، تهران

میلنر، آندرو- براویت، جف (۱۳۸۷)، *درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر*، ترجمه: جمال محمدی، انتشارات ققنوس، تهران

هلیدی، جان (۱۳۸۴)،*پازولینی از زبان پازولینی*، ترجمه: علی امینی نجفی، نشر نگاره آفتاب، تهران