پازولینی و اقتباس از *هزارویک‌شب*

روح‌الله روزبه *[1]

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه ولی عصر (عج)رفسنجان

دریافت: ۱۳۹۶/۱/۳۱ پذیرش۱۳۹۶/۱۱/۳

چکیده

موضوع مقالهٔ پیش رو، بررسیِ فیلم پازولینی مقتبس از کتاب ***هزارویک‌شب*** در شکل بازآفرینی آن در «هزارویک‌شب» سینمایی است. مسئلهٔ تحقیق ما این است که آیا اقتباس پازولینی امکان روشن‌تر کردن معنی متن و یا افزودن معانی جدید به متن را دارد یا خیر؟ هدف از این مقاله علاوه بر به‌دست دادن وجوه مشترک و متفاوت متن و تصویر با رویکردی تطبیقی، این است تا اثبات کند که پازولینی در پی گنجاندن سازوکارهای و گفتمان‌های ایدئولوژیک خود در برداشت جدید از ***هزارویک شب*** است. روش این مقاله با تکیه بر نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن قرار دارد تا فیلم «هزارویک‌شب» ساخت ۱۹۷۵ به کارگردانی پازولینی را مورد بررسی قرار دهیم. هاچن اقتباس را اخذ می‌پندارد که گرته‌برداری نیست؛ بلکه اثری تازه و بدیع است که دارای شأن و شوکت هنری خاص خود است. طبق نظریهٔ هاچن، پازولینی «هزارویک‌شب» را مِلک کِلک خویش ساخته و با توجه به سبک و سیاق هنری خویش در آن طبق سلیقهٔ خود تغییراتی ایجاد کرده است و به صرافتِ طبع خویش تفکر مارکسیستی خویش را بر آن سوار کرده و از متن فاصله گرفته است که این فاصله جزء جدایی‌ناپذیر اقتباس است.

واژه‌های کلیدی: بازآفرینی، هزارویک‌شب، پازولینی، لیندا هاچن، مکانیزم‌ها و گفتمان‌های ایدئولوژیک.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷، صص ۲۱-۴۳

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: r.roozbeh@vru.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

۱. مقدمه

پازولینی در نقش بازآفرین، اقتباسات زیادی از دنیای متون ادبی به بستر سینمایی انجام داده است. وی در سال ۱۹۷۴ فیلم «هزارویک شب» برگرفته از اثر شرقی ***هزارویک‌شب*** را به دنیای سینما معرفی کرد. این فیلم یکی از فیلم‌های مجموعهٔ «سه‌گانه زندگی[۱]» است که دو فیلم دیگر از اقتباسات سینمایی پازولینی ازجمله فیلم «داستان‌های کانتربری[۲]» مقتبس از اثر شهیر جفری چاسر[۳] و دیگر فیلم اقتباسی این مجموعه فیلم «دکامرون[۴]» برگرفته از اثر مشهور بوکاچیو[۵] را در بر می‌گیرد. ***هزارویک‌شب*** مجموعه داستان‌هایی است که شهرزاد برای شهریار تعریف می‌کند تا او را درمان کند. این داستان‌ها با حکایت‌های گوناگون و رنگارنگ و حوادث و شخصیت‌های شگفت‌انگیز، تزیین شده و سال‌ها فیلم‌سازان و محققان زیادی را به خود جلب کرده است. خاستگاه و ریشهٔ ***هزارویک‌شب***، نظرات متعددی را به وجود آورده است؛ اما «جمع بین آراء ثابت ایرانی بوده که از الگوی «هزار افسان» پیروی می‌کند که هستهٔ اولیهٔ این کتاب از ساختار داستان‌های هندی بهره می‌برده و در دوران نخستین خلفای عباسی از پهلوی به عربی برگردانده شده است» (اصغری و قاسمی، ۱۳۹۱: ۱۷۸). ازجمله این فیلم‌سازان پازولینی است که فیلم «هزارویک‌شب» را ساخته که محبوبیت زیادی را به همراه داشته است؛ به طوری که این فیلم در جشنوارهٔ ۱۹۷۴ کن جایزهٔ گرند پریکس اسپشال[۶] را از آنِ خود کرده است[۷]. پازولینی با دگردیسی و تغییر و دستکاری جهان‌بینیِ اثر، جهان‌بینی خویش را بر اثر سوار می‌کند و آن اثر را با توجه به ایدئولوژی و گفتمان غالبِ جامعه از آنِ خود می‌سازد. مراد از تغییر و دستکاری جهان‌بینی اثر، همان بومی‌سازی آن است که بازآفرین آگاهانه یا ناخودآگاه، مکانیزیم‌های ایدئولوژیک و گفتمان‌های جامعهٔ خود را در برداشت جدید از اثر می‌گنجاند (قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۱۴). درحقیقت، از آنِ خود کردن در سطحی گسترده‌تر از بازآفرینی، جوهرهٔ اثر را به فرهنگ جامعهٔ بازآفرین نزدیک می‌کند. عملاً بازآفرینی وفادار غیرممکن است؛ چون هر بازآفرینی باید از صافی ذهن بازآفرین بگذرد. از سوی دیگر، بازآفرینی درگاهی «برای ورود به دنیای چندصدایی وگفت‌وگوهای فرهنگی است. تنها در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

گفت‌وگوهای فرهنگی مستمر است که آثار ادبی و هنری در یکدیگر تأثیر می‌کنند و موجب غنای یکدیگر می‌شوند» (همان، ۱۷).

۲. پیشینهٔ تحقیق

مطالعات و بررسی‌هایی دربارهٔ اقتباسات ***هزارویک‌شب*** صورت گرفته است. در این قسمت به معرفی و ارزیابی انتقادی تحقیقات پیشین به ترتیب تاریخ انتشارشان در باب مسئلهٔ بازآفرینی می‌پردازیم. رابرت ایروینگ در «هزارویک شب در سینما» (۲۰۰۴) به بررسی اقتباسات سینمایی ***هزارویک‌شب*** می‌پردازد. می‌توان گفت این مقاله گلچینی از فیلم‌های مقتبس از ***هزارویک‌شب*** است. وی همهٔ فیلم‌های ساخته‌شده از ***هزارویک‌شب*** را ارزشمند نمی‌داند و فقط کارگردانان صاحب سبک و شاخص ازجمله پازولینی را شایستهٔ توجه می‌داند. دونالد هاس[۸] در مقالهٔ خویش با عنوان «هزارویک‌شب، فرهنگ بصری، سینمای اولیهٔ آلمان» (۲۰۰۴) به استقبال عظیم ***هزارویک‌شب*** و ظهور فرهنگ بصری در شکل سینما می‌پردازد. نقطهٔ قوت این مقاله آن است که استقبال از ***هزارویک‌شب*** را نشانهٔ غنای آن می‌داند که در سینمای آلمان ظهور پیدا کرده است. جان ایروینگ در ***هزارویک‌شب در اقتباسات فیلم*** (۲۰۰۴) فیلم‌های ساخته‌شده از ***هزارویک‌شب*** را برمی‌شمارد. اگر بخواهیم این کتاب را ارزیابی انتقادی بکنیم باید آن را گلچین مناسبی بدانیم که غنای سینمایی «هزارویک‌شب» را نشان می‌دهد و به زعم نگارندهٔ این مقاله، در زمینهٔ اقتباس اثری مرجع است. کریستین موئن[۹] در «شکوهٔ منظم یک فرهنگ در حال رشد، حوزه‌های خیال و دزد بغداد» (۲۰۱۰) بر جنبه‌های فرهنگ مصرف و داستان‌های پریان تمرکز می‌کند که چگونه موادی را برای ارتباطات بین‌رسانه‌ای فراهم آورده و فیلم را از نظر سنخی و شکلی با حوزه‌های دیگر خیال در هم آمیخته است. به گمان نویسندهٔ این مقاله کریستن موئن اقتباس را اثری مستقل معرفی کرده و حق مطلب را ادا کرده است.

مایکل جیمز لاندل در مقالهٔ خویش با عنوان «خیانت‌های شگرف پازولینی: نُسَخ وفادارانه/ غیروفادارنه از هزارویک شب» (۲۰۱۲) فیلم «هزارویک‌شب» پازولینی را وفادارترین نسخهٔ ***هزارویک شب*** می‌پندارد. به زعم نگارندهٔ این جستار، وفاداری دیگر در مطالعات اقتباس

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

جایگاهی ندارد و همانطور که هاچن هم معتقد است وفاداری دیگر دغدغهٔ مهمی به شمار نمی‌رود. اگر به ارزیابی انتقادی مقالهٔ لاندل بپردازیم باید بگوییم این مقاله بر موضوع وفاداری تأکید فراوان و بیش از حد کرده است و شاید یکی از نقاط ضعف آن همین نکته باشد. اویونگ[۱۰] در مقالهٔ «مسخ شهرزاد در ادبیات و فیلم» (۲۰۱۲) به تغییرات شهرزاد در ادبیات و سینما پرداخته است. در حقیقت اویونگ در این مقالهٔ بسیار گرانمایه به نَفس و جوهرهٔ اقتباس اشاره می‌کند که همان دگرگونی و مسخ است و آن زمان که فیلمی از دامن ادبیات شکل می‌گیرد به یقین تولدی دیگر است با سیمایی متفاوت. در زبان فارسی مقالهٔ حاضر فیلم «هزارویک‌شب» پازولینی را که تاکنون بررسی نشده است با توجه به ارتباط سینما و ادبیات از منظر نظریهٔ اقتباس از نظر می‌گذراند.

۳. گفتمان

گفتمان توجه بسیاری از منتقدان را به خود معطوف کرده است. در نزد منتقدان گفتمان تعاریف مختلفی دارد. گفتمان در ظهور تفکر فلسفی، اجتماعی و سیاسی مغرب‌زمین در پخش دوم قرن بیستم، نقش فراوانی داشته است. این مفهوم در ادبیات فلسفی ـ اجتماعی به‌ویژه دوران مدرن، کاربرد زیادی داشته و آن را در نوشته‌های ماکیاولی، هابز و روسو نیز می‌توان یافت. در چند دههٔ اخیر نیز در اندیشهٔ متفکرانی چون امیل بنونیسته، میشل فوکو، ژاک دریدا و دیگر متفکران برجستهٔ معاصر غربی، معنایی متفاوت به خود گرفته است (صالحی‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۱۹). در تعریفی ساده می‌توان گفت که گفتمان شیوه‌ای خاص برای سخن گفتن دربارهٔ جهان و فهم آن یا فهم یکی از وجوه آن است. مراد از گفتمان از نظر میشل فوکو نقطهٔ تلاقی و محل گردهمایی قدرت و دانش است (برنز، ۱۳۸۴: ۱۰). رشته‌های مختلف دانش بشری در دوره‌های خاص تاریخی، سلسله‌ای از قواعد و قانون‌های ایجابی و سلبی ایجاد می‌کنند که مشخص می‌سازد چه چیزهایی درست است و چه چیزهایی درست نیست. این قواعد و قانون‌های نانوشته ـ که در عین حال بر هر گفتار و نوشتاری حاکم‌اند ـ گفتمان آن دورهٔ تاریخی خاص هستند (همان، ۱۱). گفتمان به تفکرات غالب یک دورهٔ تاریخی خاصی هم گفته می‌شود و معیار ارزشیابی و محک قرار می‌گیرد. برای مثال، در دوره‌ای گفتمان غالب

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

مدرنیسم و در دوره‌ای دیگر گفتمان غالب، جهانی شدن است. هنرمند ممکن است در اثر خویش گفتمان‌های جدید را ارائه دهد.

۴. چارچوب نظری بحث

روش تحقیق این مقاله بر مبنای نظریهٔ اقتباسِ لیندا هاچن قرار دارد. لیندا هاچن[۱۱] نظریه‌پردازِ اقتباس، جدیدترین نظریهٔ اقتباس را در کتابی به نام ***نظریهٔ اقتباس***[۱۲] (۲۰۰۶) مطرح کرده است. لیندا هاچن (ت. ۱۹۴۷) منتقد کانادایی در زمینه‌های نظریهٔ ادبی و نقد، اپرا، و مطالعات کانادا است. او استاد دانشگاه بخش زبان انگلیسی و مرکز ادبیات تطبیقی در دانشگاه تورنتو است که در آنجا از سال ۱۹۸۸ مشغول به تدریس بوده است. وی در سال ۲۰۰۰ به عنوان رئیس انجمن زبان مدرن انتخاب شد که سومین کانادایی و اولین زن کانادایی بود که به این عنوان دست پیدا می‌کرد. معروفیت لیندا هاچن به خاطر نظریهٔ تأثیرگذار پست‌مدرنیسم است. از دیدگاه هاچن بازآفرینی به هنر خلاقانهٔ بازآفرینش آثار ادبی، هنری و سینمایی و به نظام تصویری سینما و یا برعکس گفته می‌شود. به اعتقاد هاچن ممکن است فیلمی بر اساس رمانی ساخته شود و برعکس ممکن است رمانی بر اساس یک فیلم نگارش شود و ممکن است فیلمی بر اساس فیلمی دیگر ساخته شود که آن نیز از مصادیق بازآفرینی است. به فرایند تبدیل یک فیلم به رمان، «رمان‌پردازی[۱۳]» گفته می‌شود که یکی از زیرمجموعه‌های بازآفرینی است (Hutcheon, 2006: 9). ممکن است از یک تابلوی نقاشی، رمان و شعری خلق شود، مثلاً تابلوی نقاشی بروگل[۱۴] باعث آفرینش شعر «موزهٔ هنرهای زیبا» به قلم آدن[۱۵] شد و باعث خلق رمان ***باکلّه***[۱۶] توسط مایکل فرین شده است (Sanders, 2015: 151). برعکس ممکن است از یک نمایشنامه، نقاشی‌های زیبایی خلق شود؛ مثلاً بسیاری از نقاشان جریان پیش‌رافائلی[۱۷] از شکسپیر تأثیر پذیرفتند و صحنه‌های زیبایی را به تصویر کشیدند. جان اورِت میلاس مرگ اوفیلیا در ***هملت*** را روی بوم خویش به تصویر کشیده است (Ibid, 152).

پس بازآفرینی آن است که هنرمند با الهام گرفتن از اثر کهن، اقدام به آفرینشی مجدد بکند و اثر اولیه را به گونه‌ای دیگر بیافریند. در واقع، اثر جدید دقیقاً همان اثر اولیه نیست؛ بلکه تنها

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

رگه‌هایی از اثر اولیه در آن دیده می‌شود. پایه و اساس بازآفرینی تخیل است و اثر بازآفریده، اثری است مستقل، تازه و بدیع. بازآفرینی ادبی آفرینش از یک منبع ادبی همانند رمان، داستان کوتاه، شعر به ژانر دیگر مانند یک فیلم، و یا حتی یک بازی ویدیویی است (Hutcheon, 2006: 9). از این رو، بازآفرینی نوعی تأثیرپذیری است که در آن هنرمند با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی را بازآفرینی می‌کند که تأثیر آثار متقدم در آن مشهود است. در واقع، بازآفرین پس از «جرح و تعدیل اثر، آن را برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به کار می‌گیرد» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۷).

یکی از سؤالاتی که هاچن دربارهٔ بازآفرینی مطرح می‌کند این است: آیا می‌شود از هر اثر ادبی بازآفرینی کرد؟ به زعم وی باید سراغ آثاری رفت که شناخته‌شده باشند و از قبل جواب خود را پس داده باشند. از این رو، کارگردانان و تهیه‌کنندگان سراغ منابعی می‌روند که مشهور و دارای قرب ادبی و شأن و شوکت هنری است. به قول سندرز یکی از ویژگی‌های مهم بازآفرینی خصوصیت متعارف بودن اثر و شهرهٔ آفاق و انفس شدن اثر است (Sanders, 2015: 120). حال که اثر شهرهٔ آفاق و انفاس شده است آیا بازآفرینی از آنِ اثر فرهمند و سترگ، اثر بازآفریده را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد و آن را درجه دوم و بی‌اهمیت نشان نمی‌دهد؟ در پاسخ به این سؤال باید گفت اثر بازآفریده همانند اثر اصلی ارزشمند است. بازآفرین ناگزیر است خلاقیت به خرج دهد و نیازی نیست به اثر مرجع وفادار بماند؛ زیرا اثر اقتباسی به نیت اثر نویسنده متقدم محدود نمی‌شود. این مطلب بدان معناست که «هیچ اثری را نمی‌توان یافت که صرفاً از اندیشهٔ نویسنده‌اش زاده شده باشد: ابداع و ایجاد مطلق نادر بلکه معدوم است» (نجفی، ۱۳۵۱: ۴۳۹).

تری ایگلتون (۲۰۰۸) در کتاب ***درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، به تجزیه و تحلیل دیدگاه‌های فیلسوف آلمانی، هانس گادامر (۱۹۰۰–۲۰۰۲) درخصوص تاریخ، گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی و شالودهٔ ایدئولوژیکی آن‌ها می‌پردازد. وی معتقد است 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 قندهارویون وانوشیروانی، ۱۳۸۹: ۲۱). ازین رو، برداشت متن نوشتاری و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

انطباق متن ***هزارویک شب*** بر فیلم «هزارویک‌شب» موضوع بحث این مقاله نیست. این جستار شیوهٔ بازآفرینی و بازخوانی پازولینی از متن ***هزارویک‌شب*** را تحلیل و بررسی می‌کند. به سخن دیگر، این اثر که در شرق نوشته شده، بعدها در غرب، با جهان‌بینی و ذهنیتی متفاوت، در شکل فیلم تبلور یافته است.

هاچنِ معتقد است «رسانه‌های مختلف، با عناصری چون زاویهٔ دید، نماهای درونی/ بیرونی و قاب‌بندی تصویری، کنایات و اشارات ضمنی، عدم قطعیت و ابهام، استعاره و نماد، حضور/ عدم حضور و سکوت» نگاهی متفاوت و متباین دارند» (به نقل از قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۸). از این رو، بازآفرینی از حیث رسانه‌ای که در آن نمود می‌یابد، هویتی خاص می‌یابد. بیشتر فیلم‌ها از دوربین به‌عنوان راوی متحرک سوم شخص استفاده می‌کنند تا زاویهٔ دید بسیاری از شخصیت‌ها را در لحظه‌های مختلفی به نمایش بگذارند (Stam, 2000: 72). از دیدگاه رابرت استم ممکن است هر چیزی بیانگر زاویهٔ دید باشد؛ زاویهٔ دوربین، فاصلهٔ کانونی، موسیقی، صحنه‌پردازی، اجرا، یا لباس (Hutcheon, 2006: 55). فیلم به‌عنوان نظام تصویری با کمک تصویر، رنگ، نور، صدا و ... همان کاری را انجام می‌دهد که ادبیات با کمک استعاره، مجاز و کنایه انجام می‌دهد. برای مثال اگر در ادبیات از استعارهٔ «او شیطان است» استفاده شود، فیلمساز با یاری و مدد رنگ سیاه و نمای درشت او را شیطان‌صفت نشان می‌دهد. در مقایسهٔ ادبیات و سینما باید به این نکته‌ها توجه کرد و صرفاً نباید به وفاداری اثربازآفریده به اثر مرجع توجه کرد.

در گذشته مطالعات اقتباس عمدتاً درمورد وفاداری سینما به ادبیات محدود بوده و نقد فیلم‌های اقتباسی از ادبیات از منظر نقد وفاداری انجام می‌شده است. لیندا هاچن در نظریهٔ اقتباس پیرامون این موضوع می‌نویسد:

> ماهیت دوگانهٔ اقتباس [ادبیات و سینما] به این معنا نیست که نزدیکی یا وفاداری به متن مقتبس باید معیار ارزیابی یا تمرکز نقد باشد. مدت‌ها نقد وفاداری، چنانچه مرسوم شده بود، رسم انتقادی در مطالعات اقتباس بوده است، مخصوصاً اگر آثاری که از آن‌ها اقتباس می‌شد آثاری مشهوری مانند آثار پوشکین یا دانته می‌بود (Hutcheon, 2006: 6-7).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

هاچن و دیگر صاحبان اندیشه و نظریهٔ اقتباس معتقدند امروزه دیگر نظریهٔ وفاداری نقد غالب نیست. جورج بلوستون[۱۸] بر این عقیده است که وقتی فیلم مقتبس از ادبیات موفق می‌شود و شهرهٔ آفاق و انفس می‌گردد، مسئلهٔ وفاداری آن به اثری که از آن تأثیر پذیرفته دیگر به هیچ روی مورد توجه نیست (Bluestone, 1975: 114).

نظریهٔ وفاداری اثر اقتباسی را انگلی و وابسته جلوه می‌دهد. برای این منظور اقتباس‌کنندگان سعی می‌کنند خلاقیت به خرج دهند. آنان وقتی به سراغ آثار ادبی می‌روند، صرفاً قصد وفاداری ندارند. آنان گفتمان‌های جدید عصر خویش را بر آثار ادبی سوار و محصولی دیگر خلق می‌کنند. هاچن اعتقاد دارد بازآفرینی هم «محصول» است و هم «فرایند». مراد هاچن از «محصول»، یعنی محصول فرهنگی. از این رو، بازآفرینی به خودی خود یک کالای فرهنگی کامل است، نه محصولی فرعی و جانبی که در سطحی پایین‌تر از نسخهٔ اصل قرار داشته باشد. بازآفرینی کاری اصیل است و صرفاً گرته‌بردای و کپی‌کردن نیست. بازآفرینی چون از اثر دیگری صورت می‌گیرد نسبت به آن اثر، متأخر است؛ اما درجهٔ دو نیست (Hutcheon, 2006: 9). از نظر هاچن «فرایند» یعنی برداشت خلاقانه از یک اثر ادبی و تبدیل آن به اثر فرهمند و خلاقی دیگر. فرایند بازآفرینی، خواه ناخواه، درگیر جریان بازآفرینی و پذیرش اثر در زمان و مکان بازآفرینی است. از این رو، بازآفرینان باید به قول هاچن «خلاقیت تفسیری/ تفسیر خلاقانه» (Hutcheon, 2006: 18) داشته باشند. «خلاقیت تفسیری/ تفسیر خلاقانه» در بازآفرینی به نوعی تأثیر آگاهانه و از آن خود کردن اثر گفته می‌شود که از فلسفه و اندیشهٔ زمان بازآفرین شکل گرفته است. از این رو، بازآفرینان پیش از اینکه خلاق باشند، باید مفسران خوبی باشند (Ibid). به قول ابات[۱۹] بازآفرینان همانند جراحان پلاستیک می‌مانند که باید جراحی‌های زیبایی روی آثار متقدم اجرا کنند تا هر چه تمام‌تر اثر بازآفریده را زیبا و فرهمند سازند (Abbott, 2002: 108). این گونه است که بازآفرینی درگیر روند از آن خود کردن اثر اصلی می‌شود؛ زیرا داستانی که قبلاً از آن نویسنده‌اش بوده اکنون از آن بازآفرین است. اکنون این بازآفرین است که طبق خواسته‌ها، علایق، احساسات و استعداد خویشتن خویش، اثر را جراحی می‌کند و هر شکلی که بخواهد به آن می‌بخشد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

۵. بحث و بررسی

«هزارویک شب» پازولینی از داستان اصلی ***هزارویک شب*** که داستان شهریار و شهرزاد است فاصله گرفته است. پازولینی عنصر روایت را در فیلم گنجانده است. روایت به پازولینی این امکان را می‌دهد تا ساختار تودرتوی ***هزارویک شب*** را حفظ کند. وفاداری پازولینی به جنبهٔ روایی نظام متنی هزارویک‌شب یکی از نقاط مثبت این فیلم است؛ زیرا اگر روایت را از نظام متنی و نظام تصویری «هزارویک‌شب» بگیریم ساختمان اثر فرو می‌ریزد. در این بحث به پی-رنگ فیلم، سکانس آغازین فیلم، تفاوت فیلم و داستان و شباهت آن دو، روشن‌تر کردن معنی متن از طریق فیلم، مکانیزم‌های ایدئولوزیک و پایان فیلم پرداخته‌ایم. حفظ عنصر روایت به پازولینی امکان داده است تا خلاق باشد و پی‌رنگ متفاوتی را بر داستان فیلم سوار بکند و زاویهٔ متفاوتی را به خواننده القا کند.

۱-۵. پی‌رنگ

پی‌رنگِ فیلم پازولینی حول محور نورالدین و زمرد می‌چرخد. زمرد برده‌ای است که در بازار برای فروش به مزایده گذاشته می‌شود و از آنجا که می‌تواند صاحب خویش را خود انتخاب کند، نورالدین را انتخاب می‌کند. در این بین به پیرمردی که قرار است هزار دینار بابت وی بپردازد توهین می‌کند و پیرمرد زمرد را می‌رباید تا آن را از آنِ خود کند. نورالدین با کمک زنی از جایگاه زمرد باخبر می‌شود و مقرر می‌گردد با هماهنگیِ این زن، زمرّد و نورالدین شبانه یکدیگر را ملاقات و با هم فرار کنند. نورالدین در محل ملاقات حاضر می‌شود؛ ولی از فرط خستگی خواب بر او غلبه می‌کند و دزدی از آنجا عبور می‌کند و عمامهٔ نورالدین را می‌دزد و در همان هنگام زمرّد سوت می‌زند و دزد نیز سوت می‌زند. زمزد در تاریکی از بالای دیوار به-وسیلهٔ طناب پایین می‌آید و بر پشت دزد سوار می‌شود و به گمان اینکه بر پشت نورالدین سوار شده است با او می‌رود. زمرد می‌فهمد اشتباه کرده است؛ از این رو داد و بیداد می‌کند، اما دزد به فریادهای او اعتنا نمی‌کند و او را به متروکه‌ای می‌برد. زمرد سرانجام از دزد خلاص می‌شود و با لباس مردانه به دیاری می‌رود که مردمان آن بیرون شهر ایستاده‌اند و منتظر هستند

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

اولین شخصی را که به شهرشان وارد می‌شود به پادشاهی خویش برگزینند. رسم آنان این است که پس از مرگ پادشاه قبلی برای انتخاب پادشاه بعدی باید بیرون شهر منتظر باشند تا اولین شخصی که به شهرشان وارد می‌شود به‌عنوان پادشاه برگزینند. مردم وقتی زمرد را در لباس مردانه می‌بینند خیال می‌کنند مرد است و به رسم خود او را به پادشاهی برمی‌گزینند. زمرد از این فرصت استفاده می‌کند و برای رسیدن به نورالدین سفرهٔ خیریه می‌گستراند تا فقرا بیایند و از آن میل کنند تا این خبر به نورالدین برسد و به مهمانی پادشاه بیاید. از رهگذر این ترفند زمرّد افرادی را که به او و نورالدین ظلم کرده بودند به اشدّ مجازات می‌رساند و سرانجام به وصال نورالدین می‌رسد.

۲-۵. سکانس آغازین فیلم

در ابتدایِ فیلم، بازاری را مشاهد می‌کنیم که پر از جمعیت است. دوربین جوانی را نشان می‌دهد که در حال خوردن چیزی است و در بازار در حرکت است. نورالدین می‌شنود فردی صدا می‌زند چه کسی حاضر است این برده را بخرد. سپس دوربین دلال را نشان می‌دهد که به توصیفات برده می‌پردازد و می‌گوید این برده می‌تواند بهترین ماساژها را بدهد. جوان به جمعیت ملحق می‌شود که در بازار گرد هم آمده‌اند تا به تماشای فروش برده بپردازند (تصویر شمارهٔ یک). دوربین روی چهره‌های افراد حرکت می‌کند که با ولع خاصی به تماشای برده‌ای که قرار است فروخته شود نگاه می‌کنند. آن طرف گروهی که خریدار هستند برای خرید قیمت می‌دهند: یکی پانصد دینار و دیگری ششصد دینار اعلام می‌کند. شخص اولی هفتصد دینار اعلام می‌کند. سپس دلال به برده می‌گوید نظرت چیست؟ آیا قبول می‌کنی؟ برده می‌گوید دوست ندارد زنِ مردِ ریش‌میمونی شود. ثروتمندِ یک‌چشم هشتصد دینار اعلام می‌کند؛ اما برده می‌گوید تو به درد نمی‌خوری و خدا به تو یک چشم داده است. پیرمردی ثروتمند هزار دینار پیشنهاد می‌دهد تا برده را بخرد. دلال رو به برده می‌کند و می‌گوید عجب پیشنهادی! هزار دینار! آیا قبول می‌کنی زمرد؟ از اینجا می‌فهمیم که نامبرده زمرد است. زمرد به پیرمرد ثروتمند می‌گوید که شما پیر هستید. این جملهٔ زمرد باعث خنده جمعیت حاضر می‌شود و دوربین با حرکت روی جمعیت خندهٔ افراد را نشان می‌دهد که پیرمرد را مسخره می‌کنند. تمرکز دوربین

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

روی پیرمرد و برجسته کردن حالت صورت وی خبر از کشمکش داستان دارد و شخص مورد نظر در فریم دوربین با نمای درشت نشان داده می‌شود. در این نمای درشت وی لباس سیاه به تن دارد و پازولینی به مدد رنگ سیاه و نمای درشت یک طرف کشمکش را که آن پیرمرد ثروتمند است، به بیننده معرفی می‌کند.

سپس زمرد در میان جمعیت به کسی خیره می‌شود و با حرکت دوربین به طرف جمعیت، شخصی که زمرد به آن خیره شده است، نشان داده می‌شود که همان جوان است. زمرد سپس اعلام می‌کند که به هیچ شخصی فروخته نخواهد شد به جز آن جوان. آن جوان با تعجب به خودش و دیگران نگاه می‌کند و می‌گوید: من؟ زمرد می‌گوید آن جوان گونه‌های لطیفی دارد و زیبایی‌اش مرا جذب خود کرده است. دلال به جوان نگاه می‌کند و می‌گوید چرا معطلی؟ زمرد تو را انتخاب کرده است. آن جوان که باورش نمی‌شود، از جایش تکان نمی‌خورد و دلال خود به میان جمعیت می‌رود و دست آن جوان را می‌گیرد و می‌آورد. آن مرد جوان با زمرد روبه‌رو می‌شود. زمرد به او می‌گوید دست مرا بگیر و بیا. آن دو به گوشه‌ای می‌روند. سپس زمرد به آن جوان می‌گوید این هزار دینار را بگیر و به فروشنده بده و سپس برو در محلهٔ نجارها خانه‌ای اجاره کن تا با هم در آنجا زندگی مشترکمان را شروع کنیم. این پایان سکانس اول فیلم است که بیننده را با دو شخصیت اصلی فیلم آشنا می‌کند. البته نام جوان در سکانس اول مشخص نمی‌شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

تصویر ۱: نورالدین در بازار یمن

۳-۵. تفاوت فیلم و داستان هزارویک شب

فیلم «هزارویک شب» پازولینی به طور طبیعی با ***هزارویک‌شب*** متفاوت است. اما آنچه قابل توجه است، صرف‌نظر از اینکه فیلم و داستان دو رسانهٔ جدا هستند، این است که هر دو در خود داستانی را دارند و این داستان است که مورد توجه است و ممکن است شبیه به فیلم و یا متفاوت باشد. پازولینی شهرزاد، داستان‌سرای مشهور، و چارچوب سنتی شاه شهریار را ـ که شهرزاد را مجبور می‌کند هر شب برایش داستان بسراید ـ کنار می‌گذارد (Saleem. 2012: 119). البته وی به جای داستانِ اصلی داستان دیگری گنجانده است که داستان زمرد و نورالدین است و همه چیز حول محور زمرد و نورالدین می‌گردد. حذف این داستان مساوی است با از بین رفتن رابطهٔ داستان و داستان‌سرا که داستان‌ها را برای پادشاه شبانه می‌خواند تا او را مسحور و مجذوب خود کند تا شهریار او را به دم تیغ نسپرد. پازولینی برای این حذف، جایگزینی همسان برای شهرزاد و شهریار انتخاب کرده است و اساس پی‌رنگ را که داستان‌ها و خود داستان‌سراست از بین نبرده است و فقط اشخاصی را حذف و اشخاصی دیگر را

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

جایگزین کرده است. پازولینی زوج شاهنشاهی همچون شهریار و شهرزاد را حذف کرده و زوجی از طبقهٔ کارگر را که نورالدین و زمرّد نام دارند جایگزین کرده است.

۴-۵. شباهت‌های فیلم و داستان

داستان اصلی فیلمِ «هزارویک‌شب» پازولینی (داستان زمرد و نورالدین) از داستان زمرد و علی شر در جلد چهارم ***هزارویک‌شب*** جان برتون گرفته شده است (Burton, 1950: 187). این داستانِ اصلی شباهت‌های زیادی با داستان اصلی ***هزارویک‌شب*** ترجمهٔ برتون دارد به لحاظ اینکه در هر دو داستان زن عنصر غالب است و بر مرد احاطه دارد. در هر دو داستان، زن درمانگر است. در داستان نورالدین و زمرد، زمرد، نورالدین را از زندگی اسفبارش می‌رهاند و باعث نجات وی می‌شود. در داستان اصلی ***هزارویک‌شب*** ترجمهٔ برتون، شهرزاد ناجی شهریار است. در هر دو داستان نورالدین و شهریار منفعل هستند؛ اما این دو داستان تفاوت‌هایی نیز با هم دارند و آن اینکه شهریار و شهرزاد به طبقهٔ شاهان تعلق دارند؛ ولی زمرد و نورالدین به طبقهٔ عام تعلق دارند. زمرد برده‌ای است که خود را در اختیار نورالدین می‌گذارد؛ در حالی که شهرزاد دختر وزیر دربار است و خود را در اختیار شهریار قرار می‌دهد تا مملکت خویش را نجات دهد. اما زمرد اهداف و غرایض شخصی دارد. در هر دو داستان، زنان خود را به مردان هدیه می‌دهند. البته این موضوع در فیلم ***هزارویک‌شب*** کمی جنبهٔ عشقی دارد و زمرد عاشق نورالدین می‌شود و دوست دارد نورالدین صاحب او شود و عشق در لحظه لحظهٔ زندگی آن‌ها وجود داشته باشد. شاید بتوان گفت که زمرد و نورالدین داستانی عاشقانه است با این تفاوت که در آن زنان عاشق می‌شوند. و این نکته که زنان در این فیلم به جای روشن‌تر بودن پوستشان تیره‌تر از مردان هستند این نکته را تأیید می‌کند.

۱-۴-۵. گنجاندن عنصر روایت در فیلم

در فیلم پازولینی عنصر روایت ماهرانه گنجانده شده است. این عنصر جزو جدایی‌ناپذیر ***هزارویک‌شب*** است که در فیلم هم وجود دارد. در حالی که در متن ***هزارویک‌شب*** یک راوی وجود دارد؛ ولی در فیلم پازولینی دو راوی وجود دارد. اولین راوی زمرد است که از روی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

کتابی که در دست دارد برای نورالدین داستانی را می‌خواند که بیننده آن را در سکانس بعدی می‌بیند که مربوط می‌شود به زندگی هارون‌الرشید و زبیده که دو جوان را به عشق علاقه‌مند می‌کنند و باعث وصال آن دو می‌شوند. راوی دیگر داستان یکی از سه خواهر بغدادی است که «داستان عشقی دنیا» را برای خواهران خود و برای نورالدین می‌خواند. این داستان تودرتو است و همانند داستان‌های ***هزارویک‌شب*** دربرگیرندهٔ داستان‌های دیگر نیز است.

۲-۴-۵. داستان‌های فیلم برگرفته از داستان‌های هزارویک‌شب

چون فیلم «هزارویک‌شب» از روایت بهره گرفته است پس طبیعتاً باید علاوه بر داستانِ قالبی فیلم همانند ***هزارویک‌شب*** از داستان‌های دیگری نیز استفاده کرده باشد تا از نظر ساختاری شبیه ***هزارویک‌شب*** باشد. پازولینی از چهار داستان ***هزارویک‌شب*** بهره برده است. پازولینی داستان سه خواهر بغدادی را که در جلد اول ترجمهٔ برتون یافت می‌شود (Burton, 1950: 82) به طور کامل دگرگون کرده است بدین معنا که حمال داستان سه خواهر بغدادی نورالدین شخصیت داستان اصلی است که به خاطر از دست دادن زمرد به این طرف و آن طرف می‌گردد و کاسهٔ گدایی به‌دست می‌گبرد. این سه خواهر بغدادی با نورالدین به عیش و نوش می‌پردازند.

داستان دیگری که پازولینی از آن بهره گرفته است داستان «ابراهیم و جمیله» است که در جلد نهم ترجمه شده است (Ibid, 207). این داستان در فیلم حول محور دختری به نام دنیا می‌گردد که دل به گرو عشق هیچ مردی نبسته است و همان جمیلهٔ داستان ***هزارویک‌شب*** است. داستان دیگر که پازولینی از آن استفاده کرده است داستان «عزیز و عزیزه» است که در جلد دوم ترجمهٔ برتون موجود است (Ibid, 298). عزیز و عزیزه دو پسر عمو و دختر عمو هستند که به هم علاقه‌مند هستند و قرار است ازدواج کنند. در روز ازدواج عزیز قصد دارد دوستش را به مهمانی بیاورد. در کوچه چشمش به دختری به نام «بودور» می‌افتد و عاشق او می‌شود و عزیزه را تنها می‌گذارد. در پایان عزیزه می‌میرد و عزیزِ بی‌وفا به بودور نیز وفا

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

نمی‌کند و با دختر دیگری ازدواج می‌کند. بودور انتقام خود را از عزیز می‌گیرد و او را عقیم می‌کند.

داستان دیگری که در این فیلم گنجانده شده است، داستان «دومین قلندر» است که در جلد اول ***هزارویک‌شب*** برتون یافت می‌شود (Ibid, 113). در این داستان، شاهزمان شاهزاده‌ای است که اکنون لباس درویشی به تن دارد و به کارگری مشغول است. چگونگی درویش شدنش برمی‌گردد به زمانی که وی به عنوان شاهزاده از طرف پدرش مأموریت داشته است تا به هند برود و هدایایی به پادشاه هند عرضه کند. در راه راهزنان به او حمله و کاروان را غارت می‌کنند و کاروانیان را می‌کشند. او جان سالم به در می‌برد، سپس به کشوری می‌رود که با کشورش دشمن است. نجاری استخدامش می‌کند تا برایش کار کند و از جنگل برایش هیزم بیاورد. شاهزمان در جنگل زیر درختی دریچه‌ای پیدا می‌کند که به زیر زمین راه دارد. شاهزمان داخل آن می‌شود و در زیر زمین قصری می‌یابد که در آن دختری بسیار زیبا وجود دارد. شاهزمان با آن دختر آشنا می‌شود و به او دل می‌بندد. دختر زیبارو ماجرای زندانی شدنش در آن قصر زیرزمینی را برای شاهزمان بیان می‌کند و می‌گوید جنّی او را در این قصر زندانی کرده است و هرگاه که آن دختر به چیزی نیاز پیدا کند، به لوح دست می‌زند و فوراً جنّ حاضر می‌شود. شاهزمان برای اینکه دختر را نجات دهد، به آن لوح دست می‌زند تا با جن بجنگد؛ اما دختر به او می‌گوید فرار کند، چون جن او را خواهد کشت. در هنگام فرار شاهزمان کفش-هایش را فراموش می‌کند و جن از طریق کفش‌ها او را پیدا می‌کند و به قصر زیرزمینی می‌آورد و دختر را می‌کشد و شاهزمان را به منطقه‌ای دوردست می‌برد و به میمون تبدیل می‌کند. سرانجام گروهی او را پیدا می‌کنند و با خود نزد شاهی می‌برند؛ زیرا آن میمون توانایی نوشتن دارد. دخترِ پادشاه می‌داند که آن حیوان میمون نیست؛ بلکه آدمیزاد است. شاهزمان را به حالت اول برمی‌گرداند و خود در جنگ با جن جانش را از دست می‌دهد و در آتش می‌سوزد. شاهزمان لباس شاهی از تن به در می‌آورد و درویش می‌شود.

آخرین داستانی که پازولینی از آن بهره‌مند شده است، داستان سومین قلندر است. که در جلد اول ***هزارویک‌شب*** برتون ترجمه شده است (Burton, 1950: 139). این داستانِ فیلم به شاهزاده‌ای به نام یونان مربوط می‌شود. او در خواب می‌بیند که باید به دریا سفر کند و در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

آنجا بر روی کوهی مجسمهٔ شوالیه‌ای قرار دارد که باید آن را با تیر بزند تا آن کوه که باعث غرق شدن بسیاری از افراد شده است از بین برود. یونان مأموریتش را انجام می‌دهد و به کنار ساحلی می‌رود و می‌بیند کشتی‌ای به ساحل می‌آید و گروهی نوجوانی را در ساحل در زیرزمین پنهان می‌کنند. یونان به قصر زیرزمینی می‌رود و با آن نوجوان آشنا می‌شود که پانزده سال دارد و پیش‌بینی شده است در پانزده سالگی‌اش می‌میرد. نوجوان برای فرار از مرگ به اینجا آورده شده است تا کسی او را نکشد. یونان با چشمانی بسته شب‌هنگام نوجوان را می‌کشد. بعد از باز کردن چشمانش متوجه می‌شود نوجوان را کشته است. بعد از این ماجرا لباس شاهی وانهاده و درویش می‌شود.

۳-۴-۵. شرق واقعی به‌عنوان مکان فیلم

پازولینی برای ساخت فیلم به سراغ خود شرق آمده است و شرق را به‌عنوان مکان داستان‌های خود انتخاب می‌کند. سکانس‌های این فیلم در ایران، یمن، اریترا، و نپال فیلمبرداری شده است (Gandy, 1996: 300). چون زمان و مکان داستان‌های ***هزارویک‌شب*** شهرها و کشورهای شرق است، پازولینی خواسته است تا این حس واقعی را به این فیلم انتقال دهد. خود پازولینی در مصاحبه‌ای گفته است که وی سعی کرده است این فیلم سراسر واقع‌گرا باشد (Pasolini, 1977: 75). این مسئلهٔ مهم به طور کامل در فیلم «هزارویک‌شب» حاصل شده است و از ***هزارویک‌شب*** تفسیری واقع‌بینانه به دست داده است. پازولینی سعی کرده است تمام عناصر و عوامل فیلم واقع‌بینانه باشد. داستان اصلی فیلم که همان داستان زمرّد و نورالدین است در یمن اتفاق می‌افتد.

۵-۵. روشن‌تر کردن معنی متن و افزودن معانی

اقتباس پازولینی معنی متن را روشن کرده است. این یکی از نشانه‌های موفق اثر هنری است. فیلم ***هزارویک‌شب*** پازولینی قصه‌پرداز و روایت‌محور است و کارِ تبدیل نشانه‌های متنی به نشانه‌های بصری را با خلاقیت و آفرینشگری‌های کم‌نظیر انجام می‌دهد و از این راه معنی متن

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

را روشن‌تر می‌سازد و معانی جدیدی به آن می‌افزاید. این فیلم معانی اجتماعی و سیاسی، و معانی مردم‌شناسی جدیدی در بافت جدید به ***هزارویک شب*** اضافه می‌کند.

در بُعد اجتماعی و سیاسی کارگردان به دنبال جامعه‌ای بی‌طبقه و عدالت‌محور است که در آن همه به طور مساوی از بیت‌المال سهم می‌برند. در سکانس اول فیلم، پازولینی دو گروهِ فقیر و غنی را روی در روی هم قرار می‌دهد تا نشان دهد عدالت وجود ندارد و طبقهٔ بورژوا در پی استثمار طبقهٔ کارگر است. در بُعد مردم‌شناسی کارگردان به شرق واقعی پا گذاشته است و به طور عینی مردم دههٔ هفتاد شرق را به تصویر می‌کشد. برای مثال وقتی نورالدین به همراه زنی که نورالدین را به خدمت گرفته است به بازار می‌رود تا خرید کنند، بازار، بازار واقعی یمن است و مردم، مردم واقعی یمن هستند. حرکت دوربین بر مغازه‌ها، کوچه‌ها، ساختمان‌های شرق، معانی مردم‌شناسی و اجتماعی را به متن ***هزارویک‌شب*** اضافه کرده است. در سکانسی دیگر، کوچ مردم یمن با شتر، رنگ و بوی مستند به خود گرفته است و فیلم را ناگزیر به سمت مردم‌شناسی سوق می‌دهد و آداب و فرهنگ مردم را به تصویر می‌کشد، به طوری که اگر شخصی غربی این فیلم را ببیند انگار به مدت سه ساعت در بین مردم شرق زیسته است و با فرهنگ و رسوم و آداب آنان آشنا شده است. این سکانس و بسیاری دیگر از سکانس‌های فیلم بیشتر شبیه مستند هستند.

۶-۵. مکانیزیم‌های و گفتمان‌های ایدئولوژیک

پازولینی به بهانهٔ اقتباس در پی گنجاندن مکانیزیم‌های و گفتمان‌های ایدئولوژیک خود در برداشت جدید از ***هزارویک‌شب*** است. برای این منظور باید سیک و سیاق پازولینی را شناخت. پازولینی یک نویسنده، هنرمند، شاعر و کارگردانی مارکسیستی است (Irwin, 2004: 227) و در این فیلم، گفتمان مارکسیست را در جای جای آن می‌توان به راحتی و به وضوح دید. دیدگاه مارکسیست به پازولینی این امکان را داده است تا فقیر و غنی را در این فیلم به راحتی رودررو کند. آنجا که زمرد را در بازار می‌فروشند، زمرد تمام ثروتمندان را به سخره می‌گیرد و بر این ثروتمندان بورژوا، نورالدین مفلس و فقیر را ترجیح می‌دهد. ثروتمندانی که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

حاضرند هزار دینار به خاطر زمرد بدهند تا او را برده خویش سازند. آنچه مطمح نظر است این است که تمام ثروتمندانی که زمرّد آن‌ها را شماتت می‌کند همه لباس‌های گران‌قیمت به تن دارند و فقرا که به تماشای برده‌فروشی گرد آمده‌اند، گرد و غبار بر صورتشان نشسته است و لباس‌های کهنه به تن دارند. در سکانسی دیگر می‌بینیم که گروهی از روی فقر و گرسنگی مأموران حکومتی را که برای پادشاه هند هدایایی گران‌بها می‌برند غارت می‌کنند و حق خود را از ثروتمندان می‌ستانند.

در سکانس دیگری پازولینی زمرد برده را به جای شاه می‌نشاند تا پیروزی طبقهٔ پرولتاریا (طبقهٔ کارگر) بر طبقه‌ای برژوا (طبقهٔ ثروتمند) را نشان دهد. کما اینکه زمرد اولین کاری که می‌کند سفره می‌گستراند تا فقرا و بدبختان و کارگران طبقهٔ خویش را سیر کند. وی اول هر ماه تمام فقرا را گرد سفرهٔ خویش می‌آورد و به آنان غذا و طعام می‌دهد، به طوری که آوازه‌اش به شهرهای دیگر می‌رسد و نورالدین مفلس و فقیر را به بهانهٔ گرسنگی و فقر گِرد سفرهٔ خویش می‌آورد و او را نیز سیر می‌کند.

تصویر ۲: سفره گستردن زمرَد برای فقرا

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

پازولینی از متن داستان‌های ***هزارویک‌شب*** داستان‌هایی را انتخاب می‌کند که رویارویی طبقهٔ فقیر و غنی را در خود دارند و پازولینی خوانش و تفسیری مارکسیستی از آن‌ها ارائه می‌دهد. این داستان‌ها به راحتی تقابل بین طبقهٔ برژوا[۲۱] و طبقهٔ کارگر یا پرولتاریا[۲۲] را نشان می‌دهند و پازولینی این امر بدیهی را برای بیان عقاید خویش مناسب می‌بیند و با طبقهٔ کارگر هم‌ذات‌پنداری می‌کند و طبقهٔ مرفه و بی‌درد شیوخ عرب را در قالب گفته‌های زمرّد به سخره می‌گیرد.

۷-۵. پایان فیلم

پایان فیلم ***هزارویک‌شب*** پازولینی پایان درد و رنج و تعب دو یار و معشوق است که به وصال هم رسیده‌اند و در کنار هم خوش و خرم هستند. این پایان شاد همانند پایان داستان شهرزاد و شهریار است که پس از طی کردن شب‌ها در کنار هم با قصه‌سرایی به عشق یکدیگر واقف می‌شوند و عشق در وجودشان ریشه می‌دواند. نورالدین پس از روزها و ماه‌ها تحمل درد و رنج و دوری زمرد بلاخره به وصال عشق خویش می‌رسد و می‌گوید عجب شبی است امشب، به یقین خداوند دیگر چنین شبی نخواهد آفرید. پایان فیلم با پایان متن داستان ***هزارویک‌شب*** از این نظر که دو معشوق به وصال هم می‌رسند هم جهت است؛ اما ازین جهت که در متن ***هزارویک‌شب*** شهریارِ بیمار و شکاک درمان و از کردار بد خویشتن پشیمان می‌شود و شهرزاد را می‌بخشد و از شهرزاد صاحب فرزند می‌شود، متفاوت است. پایان فیلم ***هزارویک‌شب*** پازولینی مساوی است با برداشتن تمام موانعی که باعث جدایی زمرد و نورالدین شده است. این برچیده شدن موانع با ابتکار و تدبیر زمرد انجام می‌شود که همانند شهرزاد، زنی دانا و با تدبیر و اهل زندگی به تصویر کشیده می‌شود.

۶. نتیجه

مقایسهٔ فیلم «هزارویک‌شب» با کتاب ***هزارویک‌شب*** نشان داد که پازولینی صرفاً با نگاه وفاداری فیلم به اثر، دست به اقتباس نزده است؛ بلکه وی با توجه به معیارها و سبک هنری

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

خویش خلاقیت به خرج داده و بر حسب میل خویش به تفسیر آن پرداخته است. گذر از واژه به تصویر در این دو اثر متضمن شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است. نظام تصویری و نظام متنی در این بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند. تفاوت عمده در بازنمایی است: متن توصیف‌کنندهٔ گفتمان شاهنشاهی است؛ اما تصویر خلاف متن، عزت‌بخش طبقهٔ کارگر است. پازولینی با نشاندن زمرد بر تخت شاهی، نظام تصویری را با انقلاب و تغییری همگام ساخته است که نویددهندهٔ تفکر مارکس است تا طبقهٔ مستضعف بر طبقهٔ مرفه شورش کند و آن‌ها را به زیر بکشد. نظام تصویری پازولینی در همین راستا تفسیر خلاقانه از ***هزارویک‌شب*** ارائه کرده است. وجه شبه نظام متنی و نظام تصویری توجه به روایت است و پازولینی روایت را حفظ کرده و روایت را در خدمت به مکانیزم‌ها و گفتمان‌های ایدئولوژیک خویش به پیش برده و آن را از آنِ خود ساخته است. وی داستان معیار و اصلی ***هزارویک‌شب*** را از فیلم خود حذف کرده است؛ زیرا داستان شهریار و شهرزاد داستانی است که به طبقهٔ شاهنشاهی می‌پردازد و با ایدئولوژی مارکسیستی پازولینی سازگاری ندارد. آنچه با سبک وی سازگاری دارد داستان نورالدین و زمرد است. هر چند پازولینی از داستان علی شَر الهام گرفته است؛ ولی وی علی شّر را حذف کرده و نورالدین را جایگزین آن کرده است تا نورالدین را معصوم بازنمایی کند و به وی عزت بخشد. این موضوع دربارهٔ دیگر داستان‌ها نیز صادق است و پازولینی صبغهٔ مارکسیستی داستان‌ها را پررنگ کرده است. صحنه‌پردازی و زاویهٔ دید، رنگ، نمای درشت همه در خدمت خلاقیت پازولینی قرار داشته و وی برداشتی سلیقه‌ای از ***هزارویک‌شب*** کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. *Trilogy of Life*
2. *Canterbury Tales*
3. Geoffrey Chaucer
4. Decameron
5. Boccaccio
6. Grand Prix Special
7. *"Festival de Cannes: Arabian Nights". festival-cannes.com. Retrieved 2009-04-26.*

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

8. Donald Haase
9. Kristian Moen
10. Ouyang
11. Linda Hutcheon
12. *A Theory of Adaptation*
13. novelization
14. Brugeul
15. Auden
16. *Headlong*

۱۷. گروهی از نقاشان انگلیسی دورهٔ ویکتوریا که به بازنمایی طبیعت آنطور که هست قائل بودند. عنوان انگلیسی آن pre-Raphaelite است.

18. George Bluestone
19. Abbott
20. Marxism
21. Bourgeois
22. proletariat

منابع

- اصغری، جواد و زینب قاسمی اصل (۱۳۹۱). «تأثیرپذیری نجیب محفوظ از هزارویک شب». ***الجمعیه العلمیه الایرانیه للغه العربیه و آداب‌ها***. د ۸. ش ۲۵. صص ۱۷۷ – ۲۰۸.
- انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ***ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان***. د ۱. ش ۱. صص ۶– ۳۸.
- برنز، اریک (۱۳۸۴). ***میشل فوکو***. ترجمهٔ بابک احمدی. چ ۳. تهران: ماهی.
- صالحی‌زاده، عبدالهادی (۱۳۹۰). «درآمدی بر تحلیل گفتمان میشل فوکو؛ روش‌های تحقیق کیفی». ***معرفت فرهنگی اجتماعی***. ش . ۳. صص ۱۱۳–۱۱۴.
- قندهاریون، عذرا و علیرضا انوشیروانی (۱۳۸۹). «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ "باغ وحش شیشه‌ای" ویلیامز و فیلم "اینجا بدون من" توکلی». ***ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان***. ش ۱ (پیاپی ۷). صص ۱۰–۴۳.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۱). «ادبیات تطبیقی چیست؟». ***ماهنامهٔ آموزش و پرورش***. ش ۷. ج ۴۱. صص ۴۳۵– ۴۴۸.
- Abbott, H. Porter. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bluestone, George. (1971). *Novels into film.* Berkeley: University of California Press.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]

- Burton, Richard Francis (1950). *The Book Of The Thousand And One Nights*. 10 vols. London: Barker.
- Gandy, Matthew (1996). "The Heretical Landscape of the Body: Pier Paolo Pasolini and the Scopic Regime of European Cinema". *Environment and Planning D; Society and Space*. NO.14. 293-309.
- Haase, Donald (2004). "The Arabian Nights, Visual Culture, and Early German Cinema". *Fabula*. No. *45*(4). pp. 261-274.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Irwin, Robert (2004). "A Thousand and One Nights at the movies". *Middle Eastern Literatures*. NO. 7.2. PP. 223-233.
- Irwin, Robert (2004). "The Arabian Nights in Film Adaptations ". *Marzolph, van Leeuwen, and Wassouf* . PP. 22-25.
- Lundell, Michael James (2012). "Adaptation Essay Prize Winner Pasolini's Splendid Infidelities: Un/Faithful Film Versions of The Thousand and One Nights". *Adaptation: Journal of Film and Literature. NO.* 6.1. PP. 120–127.
- Moen, Kristian (2010). "The well-organized Splendor of a Growing Culture': Sites of Fantasy and The Thief of Bagdad". *Early Popular Visual Culture*. NO. 8.1. PP. 63-73.
- Pasolini, Pier Paolo (1977). "Pasolini on Film". ed. Paul Williams". *Pier Paolo Pasolini*. London: British Film Institute.
- Ouyang, Wen-Chin (2003). "Metamorphoses of Scheherazade in literature and film". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies.* NO. 66.03. PP. 402-418.
- Saleem, Sobia (2012). Never Trust the teller," he said. "Trust the tale": *Narrative technique from the "Arabian Nights" to postmodern adaptations by Rabih Alameddine and Pier Pasolini*. Thesis (M.A.)– University of California, Santa Cruz.
- Sanders, Jolie (2005). *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.
- Stam, Robert (2000). "Beyond fidelity: the Dialogics of adaptation." *Film adaptation* . PP. 54-76.
- Tyson, Lois (2014). *Critical Theory Today: A user-Friendly Guide*. Routledge.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-03-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.2.1.4]