

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۲/۲۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۸/۲۰

امیر حسن ندایی<sup>۱</sup>، احسان عاقلی<sup>۲</sup>

## بررسی تطبیقی اقتباس از نمایشنامه‌ی مده‌آ (مطالعه‌ی موردی: فیلم‌های پی‌یر پائولو پازولینی و لارس فون تریه)<sup>۳</sup>

### چکیده

از همان آغاز تاریخ سینما، تئاتر یکی از اصلی‌ترین منابع اقتباس برای سینماگران بوده است و آثار بسیاری بر اساس نمایشنامه‌های مشهور بر پرده‌ی سینما تصویر شده‌اند، اما به دلیل تفاوت این دو رسانه‌ی هنری، در روند اقتباس از نمایشنامه برای فیلم تغییرات زیادی در آن صورت می‌پذیرد. این پژوهش که به روش توصیفی و تطبیقی صورت گرفته است، به بررسی تطبیقی عناصر نمایشی نمایشنامه‌ی مده‌آ اثر اوریپید و دو فیلم اقتباسی فون تریه (۱۹۸۸)<sup>۱</sup> و پازولینی (۱۹۶۹)<sup>۲</sup> می‌پردازد و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد. بطور کلی دیدگاه خاص هر کارگردان در روند اقتباس تأثیرگذار است و هر کارگردان از ویژگی‌های دراماتیک اثر نمایشی برای شرح ذهنیت‌های خود به مخاطب، بر اساس روش شخصی‌اش، بهره جسته است. در نهایت، هیچ‌کدام از کارگردان‌ها سعی در امروزی‌کردن نمایشنامه نداشته‌اند. لارس فون تریه در برداشت خود از مده‌آ بیش‌تر بر ویژگی‌های تصویری سینما تأکید داشته است، حال آن‌که پی‌یر پائولو پازولینی بیش‌تر تلاش کرده است که زمینه‌های اسطوره‌ای داستان را به تصویر کشد، از این رو به اصل نمایشنامه پایبند نبوده است. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که هر کارگردان براساس برداشت شخصی خود از نمایشنامه و نوع نگاهش به رسانه‌ی سینما به اقتباس از این اثر دست زده است.

واژه‌های کلیدی: اقتباس در سینما، مده‌آ، اوریپید، پی‌یر پائولو پازولینی، لارس فون تریه

<sup>۱</sup> استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، استان تهران، شهر تهران (نویسنده‌ی مسئول)

E-mail: amir\_nedaei@modares.ac.ir

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد کارگردانی تئاتر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران

E-mail: eagheli1360@gmail.com

<sup>۳</sup> این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد احسان عاقلی با عنوان «روند اقتباس از نمایشنامه برای فیلم» به راهنمایی امیر حسن ندایی، در دانشگاه تربیت مدرس است.

## ۱. مقدمه

در طول تاریخ سینما تعداد فیلم‌هایی که بر اساس متون نمایشی ساخته شده‌اند بسیار است. اقتباس ممکن است به شکل مستقیم و در قالب یک تئاتر فیلم شده باشد، گاه عناصر نمایشنامه به زبان سینما ترجمه می‌شوند و گاه تنها ایده‌ی آن اقتباس می‌شود. آنچه در این میان اهمیت می‌یابد نوع نگاه کارگردان (و نویسنده) است که در چگونگی شکل‌گیری اثر اقتباسی تأثیری انکارناپذیر دارد. از این روست که «به هیچ وجه نمی‌توان ضمانت کرد که اصل اثر و اقتباس آن در یک حد باشند، حتی اگر خود نویسنده از اثرش اقتباس کند» (بازن، ۱۳۸۶: ۵۷).

مسأله‌ی مهم در اقتباس از آثار کلاسیک، انتقال یک نظام نمایشی خاص به نظام نمایشی دیگر است، بدون آن‌که آن اثر کلاسیک تأثیرگذاری خود را از دست بدهد. یعنی این که چگونه می‌توان شکل کلامی نمایش را، از طریق عناصر زیبایی‌شناختی سینما، به تصویر روی پرده تبدیل کرد. این مسأله با حفظ نیروی دراماتیک متن پس از انتقال از رسانه‌ی تئاتر به رسانه‌ی سینما امکان‌پذیر است. این مقاله در پی آن است که با بررسی موردی دو اقتباس سینمایی از نمایشنامه‌ی مده‌آ اثر اورپیید، توسط فون تریه و پازولینی، روند این تبدیل و جایگاه کارگردان را در این روند تحلیل نماید. هدف این مقاله آن است که رویکرد این دو کارگردان را بر اساس ذهنیت‌های آنان نسبت به یک اثر مشترک، بررسی و تفاوت‌های آن‌ها را در نگاه به یک اثر کلاسیک تئاتری تبیین نماید، زیرا «اقتباس از یک نمایشنامه، جز با تغییر دادن متن و جایگزین‌کردن چیزی دیگر به جای آن امکان‌پذیر نیست» (بازن، ۱۳۸۶: ۵۸).

پرسش اصلی این پژوهش این است که «چگونه دو دیدگاه متفاوت دو کارگردان صاحب سبک می‌تواند بر شکل (فرم) اثری که براساس یک متن واحد ساخته شده است تأثیر بگذارد؟» نکته‌ی مهم درباره‌ی این دو فیلم آن است که فیلمنامه‌ی پازولینی توسط خود او و با الهام از اسطوره‌ی مده‌آ و نمایشنامه‌ی اورپیید نوشته شده است، در حالی که تریه فیلم خود را بر اساس فیلمنامه‌ی از کارل تئودور درایر ساخته است و به همین سبب دیدگاه‌های درایر نیز در فیلم راه یافته‌اند. به عبارت دیگر، این فیلم دیدگاه مشترک فون تریه و درایر نسبت به مده‌آی اورپیید است.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد در اقتباس از تراژدی، این دو کارگردان دو برداشت (یا در واقع دو دیدگاه) کاملاً متفاوت داشته‌اند. بررسی‌های بعدی آشکار می‌سازد که اقتباس از یک نمایشنامه با دو دیدگاه متفاوت، در روند فیلم شدن تغییراتی ایجاد می‌کند که در اثر نهایی کاملاً مشهود است.

چارچوب نظری این پژوهش نظریات آندره بازن درباره‌ی اقتباس است. او درباره‌ی اقتباس سه بحث مهم را مطرح می‌کند: ۱. اقتباس به مثابه‌ی یک امر تاریخی؛ ۲. اقتباس و وفاداری؛ و ۳. نتایج اقتباس. بازن معتقد است که سینما «به عنوان پدیده‌ای متأخر تا حد زیادی مواد خود را از میراث ادبیات و تئاتر وام گرفته است» و رمان و تئاتر را «دو ماده‌ی خام» بشمار می‌آورد که اجازه‌ی برداشت سینمایی را به اقتباس‌کننده می‌دهند (بازن، ۱۳۸۶: ۵۷-۵۶). هرچند بر این نکته نیز تأکید می‌کند که «نمایشنامه نمی‌تواند دراماتیک نباشد، ولی رمان شاید دراماتیک باشد، شاید نباشد» (بازن، ۱۳۸۶: ۵۶).

## ۲. پیشینه‌ی پژوهش: سینما و اقتباس

یکی از شیوه‌های قدیمی داستان‌گویی در سینما اقتباس است که گاه به دلیل «کمبود سوژه» و گاه به دلیل «جذابیت‌های داستان‌های اقتباسی» (خیری، ۱۳۶۸، ۳۷) مورد استفاده‌ی فیلم‌سازان قرار گرفته است.

بطور کلی می‌توان اقتباس را به دو گروه اصلی تقسیم کرد. گاه «اقتباس درون رسانه است یا اقتباس از یک رسانه‌ی همگون، و یا اقتباس از یک رسانه غیرهمگون» (خیری، ۱۳۶۸: ۳۸). نوع اول مانند اقتباس از یک نمایشنامه یا فیلمنامه برای خلق یک نمایشنامه‌ی جدید یا فیلمی جدید است، حال آن‌که نوع دوم می‌تواند اقتباس از یک نمایشنامه (یا رمان) برای ساخت یک فیلم باشد.

به هر حال، هر فیلمی در نهایت باید با مخاطب ارتباط برقرار کند زیرا «هنر از آن‌جا که به هر رو به مخاطب ارایه می‌شود در موقعیتی ارتباطی قرار می‌گیرد. در واقع می‌توان گفت هیچ تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای نمی‌تواند از این موقعیت بگریزد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۵). اقتباس هنری نیز از این قاعده مستثنی نیست. در بحث اقتباس با چندین مدل و کنش ارتباطی رو به رو هستیم که دو مورد از آن‌ها در شکل‌گیری از اقتباس تأثیر مهمی دارند. کنش اول عبارت است از ارتباط هنرمند اقتباس‌کننده با اثری که مورد اقتباس واقع می‌شود؛ و کنش دوم عبارت است از ارتباطی که بین اثر اقتباس‌شده یا منبع اولیه و تماشاگر برقرار می‌شود.

در اقتباس از یک اثر ادبی وجود تفاوت‌ها و تغییرات اجتناب‌ناپذیرند، چنان‌که آلبرتو مورایا<sup>۱</sup> معتقد است: «وفادار ماندن سینما به ادبیات غیرممکن است. بدین معنی که سینما نمی‌تواند و فاقد این امکان است تا بتواند تمام دستاوردهای شاعرانه و زیبایی‌شناسانه‌ی یک اثر ادبی را روی پرده منعکس سازد. یک کتاب قصه در سینما تنها بهانه‌ای است در دست سینماگر برای کار و آفرینش یک اثر سینمایی» (خیری، ۱۳۶۸، ۵۷).

بر این اساس یک فیلم اقتباسی در درجه‌ی اول یک فیلم است اما میزان اثرپذیری آن از داستان اصلی زمینه‌ای قابل بررسی است.

#### ۱) اقتباس به مثابه‌ی یک امر تاریخی:

آندره بازن با اشاره به مضامین تکراری در طول تاریخ هنر می‌نویسد: «در سده‌ی میانه، مضامین عالی مسیحی را می‌توان به میزان یکسان در تئاتر و نقاشی و پنجره‌های رنگی و مانند آن یافت» (بازن، ۱۳۸۶: ۴۱).

#### ۲) اقتباس و وفاداری:

آندره بازن بر این باور است که سینما، به عنوان پدیده‌ای متأخر، «تا حد زیادی مواد خود را از میراث ادبیات و تئاتر وام گرفته است» (بازن، ۱۳۸۶: ۳۹).

«هرچه ویژگی‌های ادبی اثر مهم‌تر و قطعی‌تر باشد، اقتباس توازن آن را بیش‌تر به هم می‌ریزد و بیش‌تر نیازمند استعداد خلاقه‌ای است که آن را بر اساس توازن جدید بازسازی کند. این موازنه‌ی جدید لزوماً عین توازن قدیم نیست ولی معادل آن است» (بازن، ۱۳۸۶: ۴۸). بازن با رد اصل وفاداری مطلق، باور دارد که هر اثر هنری باید با نیازها و ویژگی‌های رسانه‌ای خود تناسب داشته باشد و فرایند اقتباس، تنها با منتقل کردن عناصر امکان‌پذیر نیست.

#### ۳) نتایج اقتباس:

نکته‌ی دیگری که بازن به آن اشاره می‌کند ارتباط دو سویه‌ای است که در طول تاریخ اقتباس، میان دو رسانه، یعنی منبع و اثر اقتباسی (فیلم) به صورت عام، اتفاق افتاده است. بازن با اشاره به این تعامل می‌نویسد: «همان‌طور که سینما، ادبیات را به عنوان یکی از منابع اقتباس خود پذیرفته است، رمان نیز، و به‌ویژه رمان در امریکا، تحت تأثیر سینما قرار گرفته است. این تأثیر از فنون روایتی، سبک و ... است» (بازن، ۱۳۷۶: ۴۶).

### ۳. ساختار داستان و روایت

روند یک داستان در کارکرد کنش معنا می‌یابد و همین کارکرد است که روایت را پیش می‌برد. به عبارت دیگر، «روایت از چیزی ساخته نمی‌شود مگر مجموعه‌ی عملکردها، بذرها و گره‌ها که هر یک در سطح‌های متفاوت معانی خاص می‌دهند» (تولن، ۱۳۷۷: ۱۶).

تولن معتقد است که «مسایلی مانند شخصیت و فضا، به نسبت حوادث اصلی میان افراد مختلف تصورات متعدد و مختلفی را به وجود می‌آورند و از این جهت بیش از آن که در نمودار مقایسه‌ای عملکرد انتقال کاربرد داشته باشند راه را برای اقتباس باز می‌گذارند. حال آن که بخش‌های اطلاعاتی مؤلفه‌های خاصی هستند که می‌توانند بی‌واسطه و بی‌فاصله به رسانه‌ای دیگر منتقل شوند. این اطلاعات شامل یافته‌هایی حاضر و آماده همچون اسامی، سن و سال‌ها، حرفه‌ها، شکل مکان‌ها و ... هستند» (تولن، ۱۳۷۷: ۱۸).

با توجه به این نکته که «داستان یا خط پایه‌ی روایت، عبارت است از خود رویدادهای روایت‌شده در نظام منطقی‌شان که خواننده یا منتقد آن را از طرح (پیرنگ) استنتاج می‌کند» (الام، ۱۳۸۳: ۱۴۹)، در واقع، «درام در اصل تقلیدی<sup>۵</sup> است و نه روایی. نمایش، بازی می‌شود و نه روایت ... بدیهی است داستان، که از پیرنگ استخراج می‌شود، نوعی بازگویی شبه روایی است که تماشاگر یا منتقد در نقل داستان درام می‌سازد» (الام، ۱۳۸۳: ۱۵۰). از این روست که در اقتباس از یک نمایشنامه، کارگردان بر اساس کنش‌های شخصیت‌ها، طرح داستان را مورد توجه قرار می‌دهد و یک رسانه (تئاتر) را به رسانه‌ای دیگر (سینما) تبدیل می‌کند. تولن نیز با اشاره به این تفاوت‌ها معتقد است که در درام ماجراهایی درباره‌ی شخصیت‌ها رخ می‌دهد و در اقتباس «این سطح، بطور کامل به رسانه‌ی دیگری منتقل می‌شود» (تولن، ۱۳۷۷: ۷).

بازن درباره‌ی ویژگی طرح در داستان می‌نویسد: «ناگزیریم پس از مطالعه‌ی پلات [طرح]، فیلمنامه را از نمایشنامه جدا کرده و پلات آن را به صورت جداگانه بررسی کنیم. می‌دانیم که نمایشنامه و فیلمنامه هر دو از یک آبشخور آب می‌خورند و یک نقطه اشتراک اساسی به نام درام دارند. درام روح تئاتر است ولی این روح گاهی در بدن‌های دیگر حلول می‌کند. اگر اصرار داشته باشیم که فقط تئاتر را می‌توان دراماتیک نامید، باید تأثیر عظیم آن را مسلم پنداشت و باید پذیرفت که سینما کمتر از دیگر هنرها می‌تواند از نفوذ آن بگریزد. از این نظر، نیمی از ادبیات و سه چهارم از فیلم‌های موجود، شاخه‌های تئاتر به حساب می‌آیند» (بازن، ۱۳۷۶: ۵۶).

استفان شارف اهمیت طرح را در این می‌داند که «طرح فیلمنامه تنها به کلام نمی‌اندیشد و همه‌ی عناصر را برای پیشبرد خود به خدمت می‌گیرد. طرح اصلی به دلایلی که خاص این رسانه است، برای سینما ضرورت دارد. از جمله این دلایل می‌توان به گستردگی پرده سینما، پیچیدگی بیان فنی و تازگی عناصر آن اشاره کرد» (شارف، ۱۳۷۱: ۵۹). از این روست که باید طرح داستانی یک نمایشنامه را در هنگام اقتباس مورد توجه قرار داد. اما در کنار مفهوم طرح، زمان و مکان از جمله مفاهیم بسیار مهم در حیطه‌ی درام هستند.

### زمان در سینما

در تئاتر کلاسیک (همچون مده‌آ) وحدت زمان و مکان در شکل کامل ارسطویی آن وجود دارد، اما این وحدت در رسانه‌ی سینما به هم می‌خورد. کارگردان برای این تغییر نیازمند نگاهی دقیق در ساختار زمانی و مکانی اثر تئاتری است تا بتواند آن را به اثری سینمایی تبدیل کند. «زمان در فیلم که از راه ترتیب و آهنگی که بر حسب آن تصویرها، رویدادها و کنش‌ها به دنبال هم می‌آیند، منتقل

می‌شود» (کیسبی‌یر، ۱۳۶۸: ۷۱). از این روست که زمان در سینما می‌تواند طولانی‌تر، کوتاه‌تر و یا منطبق بر زمان واقعی شکل گیرد.

در نمایش دراماتیک تماشاگر در هر لحظه تصاویر دیداری-شنیداری را دریافت می‌کند و در هر لحظه تصاویر روی پرده یا صحنه واحدهای اطلاعاتی زیادی دارد. تئاتر هنری است که در آن، زمان اجرای اثر با زمان دیده شدن یکی است. این ویژگی باعث شکل‌گیری بازخوردهای میان تماشاگر و گروه اجرا می‌شود: «بازیگران با واکنش در برابر تماشاگران، واکنش آنان را دگرگون می‌کنند و این واکنش بهبودیافته دوباره به بازیگران برمی‌گردد و برعکس. در سینما اما، تماشاگر آن چیزی را می‌بیند که پیش از این ساخته و آماده‌ی اجرا شده است. به عبارت دیگر کنش دراماتیک آن‌ها، از پیش و در بیرون چارچوب زمانی تماشاگر رخ داده است» (اسلین، ۱۳۸۲: ۵۴).

### مکان در سینما

تفاوت دیگری که سبب تمایز سینما و تئاتر می‌شود، امکان تغییر مکان در سینما است. به همین سبب است که «تماشاگر تئاتر باید بخشی از صحنه نمایش را برگزیند در حالی که در سینما تعدد مکان با همکاری کارگردان و تدوینگر حاصل می‌شود. تماشاگر در سینما نه تنها با مکان‌های متفاوتی رو به رو می‌شود، بلکه زوایای دید و میزان وضوح تصویر (که با تغییر دادن فاصله‌ی کانونی دوربین حاصل می‌شود) برایش متفاوت است. کارگردان سینما می‌تواند چیزهایی را از چشم تماشاگر پوشیده نگاه دارد در حالی که تئاتر معمولاً امکان پنهان‌کردن چیزی را از تماشاگر از دست می‌دهد» (اسلین، ۱۳۸۲: ۵۵).

### ۴. اقتباس از تئاتر برای سینما

شکل یک فیلم‌نامه‌ی اقتباس‌شده از یک نمایشنامه در مرحله‌ی اول متأثر از چگونگی برخورد و ارتباط فیلم‌نامه‌نویس با یک نمایشنامه است. ممکن است هنرمند اقتباس‌کننده برخوردهای متفاوتی با نمایشنامه‌ی مورد نظر خود داشته باشد. ممکن است «تمام نمایشنامه» را مد نظر قرار دهد، یا «عناصر تشکیل‌دهنده»ی آن را (مانند شخصیت، گره‌افکنی، طرح، موضوع، تم، داستان و...) به زبان سینما ترجمه نماید و یا به یک نمایشنامه تنها به عنوان یک «ایده» بنگرد. در اینجا از اقتباس‌های نوع اول به عنوان «تئاتر فیلم‌شده»، از اقتباس‌های نوع دوم به عنوان «اقتباس ترجمه‌شده» و از اقتباس‌های نوع سوم به عنوان «اقتباس از ایده» یاد می‌کنیم.

#### ۱) تئاتر فیلم‌شده:

از نمونه‌های تئاتر فیلم‌شده می‌توان به آثاری مانند هملت<sup>۱</sup> (لارنس اولیویه<sup>۲</sup>) (۱۹۴۸)، فلوت سحرآمیز<sup>۳</sup> (اینگمار برگمان<sup>۴</sup>) (۱۹۷۵) یا مرگ یزدگرد (بهرام بیضائی) (۱۳۶۱) اشاره کرد. آندره بازن در توضیح این‌گونه آثار می‌نویسد: «به هنگام تماشای این فیلم‌ها گویی تماشاچی مشغول دیدن تصاویر ضبط‌شده‌ی اجرای یک تئاتر است و عناصری همچون طراحی صحنه و بازیگری، با توجه به تعاریف‌شان در رسانه‌ی تئاتر مورد استفاده قرار می‌گیرند. حتی در بعضی از این آثار از ترفندهایی برای نزدیک‌تر شدن به زبان بیانی رسانه‌ی سینما استفاده می‌شود. به مانند استفاده از فلاش‌بک برای به تصویر کشیدن بعضی از بازشناخت‌ها در فیلم هملت (لارنس اولیویه)، اما کلیت این فیلم آن‌چنان تحت تأثیر رسانه‌ای همچون تئاتر قرار دارد که وجود چنین ترفندهایی نیز باعث نمی‌شود از عنوان تئاتر فیلم‌شده برای آن استفاده نکنیم. چرا که جنس بازی‌های ارائه شده

و یا طراحی صحنه و یا نورپردازی حتی در صحنه‌های فلاش‌بک نیز ماهیتی تئاترگونه دارد و اتفاقاً همین نکته باعث تضاد در زبان بیانی اثر می‌شود، یعنی استفاده از عناصر تشکیل دهنده‌ی زبان بیانی رسانه‌ی سینما در اثری که زبان بیانی رسانه‌ی تئاتر را به عنوان زبان بیانی اصلی خود انتخاب کرده است. اتفاقاً در چنین فیلم‌هایی تأکید بر روی زبان تئاتری اثر می‌تواند بیش‌تر به سود اثر باشد» (بازن، ۱۳۷۶: ۸۴).

## ۲) اقتباس ترجمه‌شده:

اقتباس ترجمه‌شده اقتباسی است که بواسطه‌ی آن بر تفاوت زبان بیانی رسانه‌ی سینما و تئاتر تأکید می‌شود. این آثار عمدتاً آثاری هستند که به منبع اقتباسی خود وفادارند و کارگردان و فیلمنامه‌نویس تنها اثر مورد نظر را با محیط رسانه‌ای که اقتباس در آن واقع می‌شود انطباق می‌دهند. اما عناصری همچون تم، موضوع، شخصیت محوری، و از همه مهم‌تر طرح در هر دو اثر ثابت می‌ماند. برای مثال، فرض کنید طرح فیلم آقای هالو (۱۳۴۹) اثر داریوش مهرجویی را بر روی کاغذ بیاوریم، آن‌چه که به دست می‌آید را می‌توان بدون هیچ کم و کاستی طرح نمایشنامه‌ی هالو اثر علی نصیریان نیز دانست. یعنی، هر دوی این آثار دارای یک طرح دراماتیک مشترک‌اند. از این‌روست که «در هر دو رسانه‌ی تئاتر و سینما ما با یک سری عناصر مشترک مواجه‌ایم که این عناصر مشترک با تأثیر از محیط رسانه‌های خود دارای کارکردهای متفاوتی می‌شوند. در این گونه اقتباس، هنرمند اقتباس‌کننده این عناصر مشترک را برای محیط رسانه‌ی جدید ترجمه می‌کند و همین نکته باعث می‌شود که اثر به دست آمده در ماهیت خود تفاوتی با منبع اولیه خود نداشته باشد و تنها شکل ظاهری آن با توجه به شرایط رسانه‌ی جدید دست‌خوش تغییر شده باشد» (اکبرلو، ۱۳۸۴: ۱۲۸).

## ۳) اقتباس از ایده:

در این شکل خاص از اقتباس، هنرمند با منبع اقتباس اثر خود یعنی نمایشنامه‌ی مورد نظر، تنها به عنوان یک ایده‌ی اولیه برخورد می‌کند. «در این گونه از اقتباس‌ها وقتی طرح و فیلمنامه‌ی اقتباس‌شده را با طرح نمایشنامه‌ای که برای اقتباس مورد استفاده قرار گرفته، تطبیق می‌دهیم، متوجه بعضی از تفاوت‌ها می‌شویم و گاه با ایده‌های جدیدی در فیلمنامه برخورد می‌کنیم که به هیچ عنوان در نمایشنامه وجود ندارد» (اکبرلو، ۱۳۸۴: ۱۲۹).

در مورد فیلم *مده‌آ*، کارگردان‌های دو اثر اقتباسی رویه‌ای خاص را در پیش گرفته‌اند که در ادامه مورد بررسی قرار می‌دهیم.

## ۵. ویژگی بیانی در نمایشنامه‌ی *مده‌آ*

*مده‌آ* زنی است که در رویارویی با خیانت شوهرش، جیسون، با کشتن همسر آینده‌ی او (دختر کرئون)، کرئون و فرزندان خودش، از او انتقامی سخت می‌گیرد. انگیزه‌ی *مده‌آ* در این نمایشنامه از دیدگاه‌های گوناگون قابل بررسی است. این انگیزه‌های گوناگون می‌توانند انتقام از شوهر، فقر، استیصال، یا خلاصی از وضعیت موجود برای رسیدن به یک ایده‌آل موهوم که کودکان را سد راه خود می‌بیند، باشند. اما *مده‌آ*، در واقع، «خود طغیانی است علیه ظلمی که در حق زنان، بی‌هیچ مجازاتی اعمال می‌شود» (ملشینگر، ۱۳۶۶: ۵۵). ولی نتیجه‌ی همه‌ی این‌ها یکی است: کشته شدن کودکان بی‌دفاع. «یکی از مواردی که در زندگی زنانشویی به عنوان عاملی تخریب‌کننده در روابط مطرح می‌شود، مسأله‌ی خیانت شوهر است. اما بطور کلی، در جوامع مردسالار چنین رویدادی

خیلی نکوهیده نیست و مرد به خود حق می‌دهد که در آن واحد با چند زن در ارتباط باشد. در نمایشنامه نیز به این مسأله به‌عنوان نکته‌ای که در جامعه پذیرفته شده، اشاره می‌کند. اما در این حالت اگر زن به چنین کاری دست بزند و با چند مرد رابطه داشته باشد، در معرض انواع تهمت‌ها قرار می‌گیرد و همه او را از خود طرد می‌کنند» (ندایی، ۱۳۹۰: ۱۲۲).

### تفاوت‌های دو فیلم مده‌آ اثر پازولینی و فون تریه

با نگاهی به نمایشنامه‌ی مده‌آ اثر اوریپید و توجه او نسبت به زنان در آثارش، می‌توان او را پایه‌گذار طرفداری از حقوق زنان در دوران برده‌داری دانست. به همین دلیل است که «شاید بتوان او را نخستین نویسنده‌ای دانست که در جهان باستان تا به این حد نسبت به حقوق زنان و جایگاه آنان در جامعه و در مقابل مردان حساسیت نشان می‌دهد. زنان و مشکلات آنان در آتن یک پدیده‌ی سیاسی-اجتماعی پر هیاهو بوده است. مده‌آ در مقابل خیانت شوهر قرار می‌گیرد و از او با کشتن فرزندان انتقامی سخت می‌گیرد» (ندایی، ۱۳۹۰: ۱۸).

### پرولوگ<sup>۱۰</sup>

آغاز دو فیلم کاملاً متفاوت از یکدیگرند. مده‌آی فون تریه با صحنه‌ی دراز کشیدن مده‌آ بر روی شن‌های ساحل و زجرکشیدن او با چنگ زدن به شن‌ها و چند پلان از زیر آب آغاز می‌شود که در همان ابتدا شخصیت زجرکشیده‌ی او را نشان می‌دهد. این سکانس معادل تصویری همان مونولوگ ابتدای نمایشنامه است که مده‌آ در آن از زجری که می‌کشد سخن می‌گوید. در پرولوگ نمایشنامه‌ی مده‌آ ناراحتی مده‌آ و نیز پیشینه‌ی او را، که از کجا به این‌جا آمده است، از زبان خود او و پرستار پیرش می‌شنویم. در فیلم فون تریه این بخش به صورت تصویری و با نماهای سرد و بی‌روح، که ناراحتی مده‌آ را بیش‌تر نشان می‌دهند، به تصویر کشیده شده است.

فیلم پازولینی، با کودکی جیسون آغاز می‌شود. یک حیوان-انسان (سنتور<sup>۱۱</sup>) داستان پشم‌زبین را روایت می‌کند و به تدریج در طول این روایت، جیسون بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود. فصل آغازین فیلم، تماشاگر را در برابر روایتی اسطوره‌ای قرار می‌دهد. با توجه به ساختار تراژدی، ابتدای فیلم پازولینی به یک پرولوگ طولانی می‌ماند که پیشینه‌ی اسطوره‌ای ماجرای مده‌آ را تعریف می‌کند. در این‌جا پازولینی از اساطیر و افسانه‌های مرتبط با داستان مده‌آ بهره می‌برد که در تراژدی مده‌آ نیامده‌اند. در واقع، این ماجراها وقایعی هستند که به آشنایی مده‌آ با جیسون می‌انجامد.

در قسمت پرولوگ تراژدی مده‌آ، نفرت او از فرزندانش بیان می‌شود، اما در هیچ یک از فیلم‌ها به این موضوع اشاره نشده است. هم‌چنین در این قسمت تراژدی شخصیت مده‌آ و خوی خشن و روح انتقام‌جویی او توصیف شده است، در حالی که تنها در اثر فون تریه می‌توان بخشی از خشم او را مشاهده کرد، اما در آغاز فیلم پازولینی شخصیت مده‌آ حضور ندارد و قصه از کودکی جیسون آغاز می‌شود.

### پارودوس<sup>۱۲</sup>

در این قسمت از تراژدی، از زبان پرستار به عشق جیسون به گلیوس و اندوه مده‌آ اشاره شده است. در اقتباس فون تریه از این قسمت، صحنه‌ی آماده‌کردن گلیوس توسط ندیمه‌ها و تقاضای جیسون از کرئون برای ازدواج با دخترش آمده است. سپس در دو سکانس موازی عشق‌بازی

گلیوس و جیسون در قصر، و از سوی دیگر، انتظار مده‌آ و بچه‌هایش را می‌بینیم. جیسون شب در قصر می‌ماند، کنار گلیوس می‌خوابد. تخت‌های آن‌ها با پرده‌ای از هم جدا است. در صحنه‌ای موازی مده‌آ و بچه‌ها در خواب‌اند. مده‌آ به جیسون فکر می‌کند؛ در فیلم فون تریه، غم و اندوهی که در تراژدی اورپید به آن اشاره شده است با انتظار مده‌آ به تصویر کشیده می‌شود. در فیلم پازولینی باز هم به گذشته‌ی داستان اسطوره‌ای اشاره شده است. روستایی که در آن در حال انجام مراسمی آیینی هستند. این بخش بیش‌تر معرفی روستا و زندگی خانوادگی مده‌آ است. در این مراسم پسر بالغ عریانی را به صلیب می‌کشند؛ او را خفه و سپس بدنش را تکه‌تکه می‌کنند، و مردم روستا از اعضای بدن و خون او برای بارورکردن زمین‌های زراعی و محصولات‌شان استفاده می‌کنند. این بخش اشاره‌ی پازولینی به آیینی وحشیانه است که در نهایت تراژدی (به عنوان شکلی از درام دیونیزوسی<sup>۱۳</sup>) از دل آن بیرون آمد. در انتها استخوان‌هایش را آتش می‌زنند و مده‌آ با بادبزن خاکستر او را در فضا پراکنده می‌کند و خودش نیز دعایی برای باروری می‌خواند. شاید بتوان این قسمت را بخشی از پرولوگ فیلم پازولینی دانست. هرچند که روح خشن و نترس مده‌آ را می‌توان به خوبی در آن مشاهده کرد. در مقدمه‌ی فیلم پازولینی داستانی طولانی (روایت جیسون و یافتن پشم زرین تا آشنایی و ازدواج با مده‌آ) روایت می‌شود تا به اصل تراژدی مده‌آ، اثر اورپید، می‌رسد.

پس از این مقدمه‌ی طولانی، می‌توان ارتباط فیلم پازولینی را با تراژدی مده‌آ دریافت که البته این ارتباط با تفاوت‌هایی اساسی همراه است.

### اپیزود<sup>۱۴</sup> اول

فیلم پازولینی با مونولوگی طولانی از مده‌آ آغاز می‌شود که خطابه‌ای است از زبان خود اورپید در طرف-داری و جانب‌داری از زنان. زمان وقوع این بخش از داستان، در فیلم مده‌آی فون تریه، صبح زود است. مده‌آ در بیشه‌زار مشغول جمع‌آوری دانه‌های صندل است و می‌خواهد آن‌ها با سم آغشته کند. کرئون نزد او می‌آید و در فضایی مه‌آلود با او صحبت می‌کند. بی‌اعتنایی مده‌آ به کرئون در این صحنه مشهود است و تا زمانی که کرئون از ارباب‌ی انسانی خود پیاده نمی‌شود مده‌آ با او صحبت نمی‌کند. اما داستان و دیالوگ‌ها به داستان و دیالوگ‌های نمایشنامه شبیه است (خلاصه شده‌اند). مده‌آ از کرئون یک روز وقت می‌گیرد.

در فیلم پازولینی هنگامی که به این قسمت از داستان می‌رسیم، ناگهان شخصیت مده‌آ متحول می‌شود و شاهد یک سکانس طولانی از رویای مده‌آ هستیم که کرئون و دخترش را به آتش می‌کشد. هم‌زمان، در قصر ندیمه‌های گلیوس در حال آماده کردن او هستند. کرئون وارد اتاق گلیوس می‌شود و وقتی او را ناراحت می‌بیند به همراه گروهی به سمت منزل مده‌آ می‌آید. از این‌جا می‌توان فیلم را به اپیزود اول نمایشنامه‌ی اورپید ربط داد، جایی که تقریباً از دیالوگ‌های نمایشنامه استفاده شده است.

### استاسیمون<sup>۱۵</sup> نخست

در این قسمت از تراژدی هم‌سرایان سرودی را خطاب به مده‌آ می‌خوانند که خون او را به جوش می‌آورد. سرودی با این مضمون که او دیگر هیچ جایگاهی در هیچ کجا ندارد و زنی دیگر جای او را تصاحب کرده است.

بعضی عشق مده‌آ را جنون می‌دانند. همان‌طور که روبر برسون<sup>۱۶</sup> می‌نویسد: «در عشق



تو به حقیقت چه بسا مردم چیزی جز جنون نبینند» (برسون، ۱۳۸۲، ۹۸). در فیلم فون تریه، معادل این صحنه، صحنه‌ای است که در آن مده‌آ را در حال درست کردن زهر و صحبت با ندیمه‌اش می‌بینیم. این صحنه گویای خشم مده‌آ است. اما در فیلم پازولینی، سکانشی هست که در آن مده‌آ عصبانی وارد خانه می‌شود و غش می‌کند. ندیمه‌ها او را روی تخت می‌خوابانند. وقتی به هوش می‌آید پرستار را به دنبال جیسون، به قصر می‌فرستد و جیسون به آن جا می‌آید. هر دو کارگردان برای نشان دادن استاسیمون نخست، به نوعی خشم و یا واکنش مده‌آ را نسبت به درخواست کرئون نشان داده‌اند، اما این تصاویر، از نظر کارگردانی و صحنه‌پردازی، بسیار متفاوت‌اند.

### اپیزود دوم

در این قسمت جیسون به سراغ مده‌آ می‌آید و از قصدش در مورد ازدواج با گلیوس می‌گوید. در فیلم مده‌آی فون تریه این صحنه با هوای روشن و رنگین‌کمان آغاز می‌شود. این دو در دو طرف یک دارِ قالی ایستاده‌اند و دست در دست هم صحبت می‌کنند. در این صحنه از فیلم بر عکس تراژدی عمل می‌شود؛ رفتار مده‌آ با جیسون خوب است، به یکدیگر توهین نمی‌کنند و تقریباً در آرامش و بدون هیچ تنش با یکدیگر صحبت می‌کنند. در فیلم پازولینی نیز وضع تقریباً به همین منوال است و جایگزینی متفاوت برای این اپیزود انتخاب و ساخته شده است. در این سکانش مده‌آ از جیسون طلب بخشش می‌کند، هر دو به اتفاق می‌آیند و با هم مشغول عشق‌بازی می‌شوند و جیسون به خواب می‌رود.

### استاسیمون دوم

در هیچ یک از این دو فیلم معادلی برای استاسیمون دوم نمایشنامه وجود ندارد. در این استاسیمون، همسرایان تنها احساس مده‌آ را بازگو می‌کنند.

### اپیزود سوم

این اپیزود از تراژدی اورپید با ورود اجیوس، پادشاه آتن، و این‌که او برای بچه دار شدن نزد پیشگوها رفته است، آغاز می‌شود. مده‌آ داستان خیانت همسرش و تبعید شدنش توسط کرئون را تعریف می‌کند و اجیوس سوگند یاد می‌کند که به او کمک کند و به او در آتن پناه دهد. در پایان این اپیزود، پس از رفتن آجیوس، مده‌آ نقشه‌اش را بطور کامل تعریف می‌کند و پرستار را به دنبال جیسون می‌فرستد.

فیلم فون تریه، با عبور جیسون از کنار اجیوس در دو سمت رودخانه آغاز می‌شود؛ مده‌آ پیش اجیوس می‌آید و داستان همان‌گونه که در تراژدی است، اتفاق می‌افتد و بعضی دیالوگ‌ها عیناً تکرار می‌شود.

در فیلم فون تریه این اپیزود در جایی پایان می‌پذیرد که پسرهای مده‌آ در دشت در حال بازی‌اند و مده‌آ خندان به آن‌ها نگاه می‌کند. پسر کوچک‌تر زمین می‌خورد. مده‌آ او را در آغوش می‌گیرد و به فکر فرو می‌رود. او در اندیشه‌ی قتل فرزندانش است. فون تریه مونولوگ طولانی مده‌آ درباره‌ی نقشه‌اش را با صحنه‌ی آغشتن تاج به زهر نشان می‌دهد (موجز کردن صحنه در اقتباس).

در فیلم پازولینی این اپیزود حذف شده است و آجیوس نیز حضور ندارد. به همین سبب ممکن

است این پرسش ایجاد شود که چرا مده آ به یکباره تصمیم به انجام این کار گرفت؟ و بعد از کشتن فرزندان تصمیم او چیست؟ پرسش‌هایی که فیلم پاسخی به آن‌ها نمی‌دهد.

### استاسیمون سوم

سرود هم‌سرایان نیز در هیچ‌کدام از فیلم‌ها مشاهده نمی‌شود. هم‌سرایان در این هم‌خوانی نگرانی خود را نسبت به تصمیم مده آ ابراز می‌دارند.

### اپیزود چهارم

در این قسمت از تراژدی اورپید، جیسون پیش مده آ می‌آید و مده آ با زیرکی از او عذرخواهی می‌کند. جیسون می‌پذیرد که هدیه‌ی او (تاج و ردای زهرآگین) را برای گلیوس ببرد. مده آ از بچه‌ها می‌خواهد که خودشان تاج و لباس را به دست گلیوس بدهند.

در فیلم فون تریه، در این اپیزود به جای این که جیسون نزد مده آ بیاید، مده آ نزدیک قصر می‌رود. جیسون او را از پنجره می‌بیند و دور از چشم گلیوس پیش مده آ می‌رود. ترس او از مده آ در چهره‌اش پیداست. مده آ برای فریب جیسون و باوراندن حرف‌هایش به او از نفوذ زنانه‌اش (رابطه‌ی جنسی) کمک می‌گیرد. این عمل با واکنش جیسون ناتمام می‌ماند، اما به نظر می‌رسد که این بخش از آن‌رو این‌گونه طراحی شده است که تنوعی در تصویرپردازی فیلم پدید آورد.

در صحنه‌ی بعد، مده آ تاج زهرآگین را به پسرش می‌دهد که همراه با جیسون برای گلیوس ببرند. آن‌ها سوار بر اسب می‌روند، هنگام پیاده شدن از اسب، تاج به بدن اسب زخمی وارد می‌کند و از آن خون می‌چکد. بچه‌ها همراه پدر وارد قصر می‌شوند و تاج را به عروس می‌دهند. در سوی دیگر، انتظار مده آ را در حالی که جلوی آتش نشسته است می‌بینیم. می‌توان از این صحنه برداشت‌های متفاوتی داشت: ۱) مده آ خود از جنس آتش است و با خدای خویش صحبت می‌کند، ۲) مده آ در آتشی از خشم در حال انتظار کشیدن است، و ۳) روشنایی صورت مده آ از آتش، نشانه‌ی آگاهی او نسبت به آن چیزی است که در قصر اتفاق می‌افتد. اما در فیلم پازولینی، این قسمت شامل همان صحنه‌هایی است که در رویای مده آ اتفاق افتاده بود و تقریباً به ماجرای که در تراژدی اورپید روایت می‌شود، نزدیک است.

### استاسیمون چهارم

در این قسمت از تراژدی، هم‌سرایان داستان دادن هدیه به گلیوس و مرگ نوعروس را می‌خوانند و کشتار کودکان توسط مده آ را گوشزد می‌کنند (اورپید، ۱۳۹۰: ۷۹).

در فیلم فون تریه، مرگ نوعروس به زیبایی و بدون نشان دادن مرگ او، به شکل استعاره‌ی نمایش داده می‌شود. انگشت گلیوس با تاج زهرآگین زخم می‌شود و قطره‌ای خون می‌آید، کارگردان در انتها سرگردانی و مردن اسب زخمی را در دشت نشان می‌دهد و این استعاره‌ای از گلیوس و مرگ اوست. البته جابه‌جایی کوچکی اتفاق افتاده است و این صحنه را بعد از اپیزود برگشت بچه‌ها می‌بینیم. نکته‌ی جالب توجه آن است که پازولینی در مورد چگونگی نابودی گلیوس و کرئون دو روایت را به تصویر می‌کشد، یکی در رویا و یکی در واقعیت. حال آن‌که فون تریه بطور غیرمستقیم و با به تصویر کشیدن مرگ اسب جیسون (در اثر جراحت ناشی از برخورد تاج)، مرگ گلیوس را نشان می‌دهد و مرگ کرئون را نیز با نمایش درد کشیدن او در اثر خفگی در راهروی قصرش به تصویر می‌کشد، که از این جهت بطور کامل با نمایشنامه متفاوت است.

### اپیزود پنجم

معلم همراه با بچه‌ها باز می‌گردد و می‌گوید که گلابوس هدیه را پذیرفته و بچه‌ها را بخشیده است و آن‌ها دیگر تبعید نمی‌شوند. اما مده‌آ خوشحال نیست و می‌داند که قرار است چه بر سر بچه‌ها بیاید (اورپیید، ۱۳۹۰: ۸۵-۸۱).

اگر فیلم را به سه پرده تقسیم کنیم این قسمت گره‌گشایی قلمداد می‌شود. «گره‌گشایی یک واحد سی صفحه‌ای از ماجرای دراماتیک است که از نقطه‌ی عطف دوم شروع و تا انتهای فیلمنامه گسترش می‌یابد. پرده‌ی سوم را بطن دراماتیک، موسوم به گره‌گشایی، در کنار هم نگه می‌دارد» (فیلد، ۱۳۸۸: ۱۸۵).

در این قسمت از فیلم فون تریه، بچه‌ها برمی‌گردند و مده‌آ از آن‌ها درباره‌ی هدیه می‌پرسد. پسر بزرگ‌تر پاسخ می‌دهد که گلابوس هدیه را دوست داشته است. مده‌آ قصد خود برای کشتن بچه‌ها را به ندیمه می‌گوید.

در فیلم پازولینی شاهد بازگشت بچه‌ها و پرسیدن ماجرا نیستیم. این اپیزود به شکل دیگری است و در ابتدا کشته شدن گلابوس را می‌بینیم.

### آوای هم‌سرایان، بخش فاجعه

در این قسمت پیکر پیش‌مده‌آ می‌آید و قصه‌ی مرگ نوعروس را تعریف می‌کند و مده‌آ را به فرار از این سرزمین ترغیب می‌نماید. پیکر می‌رود و مده‌آ در یک مونولوگ نقشه‌ی قتل فرزندان را بازگو می‌کند و به داخل خانه می‌رود.

در فیلم فون تریه، این بخش همان صحنه‌ای است که بطور موازی گلابوس تاج را بر سر می‌گذارد و اسب در دشت جان می‌دهد. مرگ نوعروس نشان داده نمی‌شود.

در اثر پازولینی این صحنه تا پیش از کشته شدن نوعروس مطابق با اصل تراژدی است. اما وقتی گلابوس خودش را در لباس اهدایی مده‌آ می‌بیند، فریاد می‌زند و می‌گریزد. به بالای برجی روبروی خانه‌ی مده‌آ می‌رود و خود را به پایین پرتاب می‌کند. کرئون نیز که شاهد این صحنه است، خود را پایین می‌اندازد. نوع مرگ در هر دو فیلم با نمایشنامه متفاوت است. در فیلم تریه جان‌کندن اسب نمادی تصویری از مرگ گلابوس و در فیلم پازولینی پرتاب از بلندی نمایان‌گر آن است. حال آن که در نمایشنامه، گلابوس و کرئون در آتشی برآمده از لباس و تاج زهرآگین می‌سوزند.

### استاسیمون پنجم

در تراژدی، استاسیمون پنجم صحنه‌ی قتل فرزندان است که ما آن را نمی‌بینیم و تنها صدای ضجه‌ی کودکان را از داخل خانه می‌شنویم. در این صحنه بچه‌ها از خدایان رهایی می‌خواهند (اورپیید، ۱۳۹۰: ۹۵).

در فیلم فون تریه، این صحنه هیچ شباهتی به تراژدی ندارد، اما از نظر بار دراماتیک بسیار تأثیرگذار است. پیش از این سکانس، صحنه آماده‌کردن و بردن بچه‌ها به قتل‌گاه است، آن‌جایی که مده‌آ آن‌ها را روی تخته‌ای خوابانده و با خود به بالای تپه می‌برد. این صحنه یادآور کشیدن صلیب به بالای جلجتا توسط مسیح است. به‌خصوص از این جهت که هنگامی که به بالای تپه می‌رسیم با درختی مواجه می‌شویم که مانند صلیب است. برعکس تراژدی اورپیید که بچه‌ها برای رهایی ضجه می‌زنند و کمک می‌طلبند، در این فیلم بچه‌ها خود به مادر کمک می‌کنند که آن‌ها را به دار بیاویزد و با دست خودشان دار را آماده می‌کنند. در این لحظه پسر بزرگ‌تر طناب را به دست

مادر می‌دهد و می‌گوید: «کمکم کن مادر» (ترجمه دیالوگ‌های فیلم). صبح، زمانی که پشیمانی در چهره‌ی مده‌آ هویداست، پسر بزرگ‌تر دست بر شانه‌ی او می‌گذارد و می‌گوید: «مادر، من می‌دونم چه اتفاقی افتاده» (ترجمه دیالوگ‌های فیلم). این سکانس بطور موازی با سکانس آمدن سربازان کرئون به خانه‌ی مده‌آ روایت می‌شود. در نمایشنامه‌ی اورپیید، به آگاهی پسر بزرگ‌تر به صورت تلویحی اشاره می‌شود. «ما از دست رفته‌ایم ... ما در زیر شمشیر بران او گرفتار آمده‌ایم» (اورپیید، ۱۳۹۰: ۹۶).

نکته‌ی دیگر طراحی این سکانس توسط تریه آن است که او تلاش کرده است که جلوه‌ای از مراسم قربانی را به تصویر کشد. مده‌آ فرزندان را همچون ابراهیم، شب تا صبح به بالای تپه‌ای می‌برد تا در آن جا بر درختی که تعمداً شبیه صلیب است، آن‌ها را به دار آویزد و مراسم قربانی را به جای آورد: ابراهیم «سه روز در سکوت راه پیمود و نگاه ابراهیم بر زمین دوخته بود تا روز چهارم که چشم برداشت و کوه موریه را در دور دست دید» (کی‌یر کگور، ۱۳۸۷: ۳۸). در جایی دیگر آمده است: «وقتی کودک باید از شیر گرفته شود مادر نیز از اندیشه‌ی آن‌که او و کودک بیش از پیش از یکدیگر جدا می‌شوند، و کودک که نخست زیر قلب او آرمیده بود و سپس بر سینه‌اش آرام می‌گرفت دیگر هرگز این‌گونه به او نزدیک نخواهد بود، اندوهناک می‌شود» (کی‌یر کگور، ۱۳۸۷: ۳۹). این همچون کاری است که مده‌آ می‌کند. او درجایی اشاره می‌کند که من که خود به دنیا آوردمشان، خود نیز آنان را می‌کشم و سپس جسد‌های آن‌ها را نیز با خود می‌برد تا همیشه در کنارش باشند.

در اثر پازولینی، پیش از صحنه‌ی کشتن بچه‌ها شاهد صحنه‌ی آماده‌سازی آن‌ها برای کشته شدن هستیم. مده‌آ یکی از بچه‌ها را به حمام می‌برد و پس از شستشو در آغوش می‌گیرد و می‌خواباند. سپس نوبت به پسر دیگری می‌رسد که در حال گوش دادن به موسیقی‌ای است که ندیمه برایش می‌نوازد. او را نیز بعد از شستن در آغوش می‌گیرد و تازه در اینجاست که متوجه چاقوی خونی می‌شویم و این‌که پسر دیگر هم مرده است. مده‌آ جنازه‌ها را می‌خواباند، کنار پنجره می‌رود و به نور مهتاب نگاه می‌کند. این قسمت برداشت شخصی کارگردان است که با توجه به مفهوم مهر مادری طراحی شده است. تفاوت دیگر شیوه‌ی قتل بچه‌هاست که در فیلم پازولینی، همانند متن اصلی تراژدی، با چاقو اتفاق می‌افتد، اما در فیلم فون تریه بچه‌ها به دار آویخته می‌شوند.

### اکسودوس<sup>۱۷</sup>

در این قسمت جیسون به دنبال مده‌آ می‌آید و هم‌سرایان ماجرای کشته شدن بچه‌ها را به او می‌گویند. جیسون برای ورود به خانه درها را می‌شکند، اما مده‌آ بر بالای بام و سوار بر ارابه‌ای است که دو اژدها آن‌را می‌کشند و جسد فرزندان را بر روی بازوانش دارد (اورپیید، ۱۳۹۰: ۹۷). بعد از گفت‌وگوی جیسون و مده‌آ، مده‌آ به سوی آتن پرواز می‌کند (اورپیید، ۱۳۹۰: ۱۰۲) و هم‌سرایان تقدیر را عامل این نگون‌بختی می‌دانند.

در فیلم فون تریه، جیسون به صحرا می‌آید، جسد فرزندان را می‌بیند و دیوانه‌وار به دشت می‌رود و بر روی زمین می‌افتد. هم‌زمان مده‌آ سوار بر کشتی، کورینت را ترک می‌کند. کشتی یونانی معادل ارابه‌ی اژدها است، اما فون تریه آن را زمینی کرده و از حالت اساطیری خارج ساخته است. در فیلم پازولینی، صبح با طلوع خورشید آغاز می‌شود، مده‌آ هیزم جمع می‌کند و خانه را

به آتش می‌کشد. جیسون همراه با چند نفر جلوی خانه‌ی مده‌آ جمع می‌شوند و مده‌آ را به همراه بچه‌ها بر روی پشت بام و بر روی آتش می‌بینند. مده‌آ به درخواست جیسون که می‌خواهد بچه‌ها را به خاک بسپارد پاسخ منفی می‌دهد. پازولینی به این قسمت از متن وفادار بوده است و انتهایش را همانند تراژدی (البته ناگهانی) به پایان می‌رساند.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد «به هیچ وجه نمی‌توان ضمانت کرد که اصل اثر و اقتباس از آن در یک حد باشند، حتی اگر خود نویسنده از اثرش اقتباس کند» (بازن، ۱۳۷۶: ۹۰). به همین دلیل است که هر دو کارگردان حق داشته‌اند برخی از قسمت‌های نمایشنامه را حذف و یا تعدیل کنند. ذات اقتباس اینگونه است که به سهم خود از نمایشنامه برداریم و آن را شرح و بسط دهیم، ضمن آن‌که اساساً یک رسانه به رسانه‌ای دیگر تبدیل می‌شود. «اقتباس از نمایشنامه، جز با تغییر دادن متن و جایگزین کردن چیزی دیگر به جای آن امکان‌پذیر نیست» (بازن، ۱۳۷۶: ۹۱). تصاویر در سینما جایگزین متن در نمایشنامه می‌شوند اما با این تفاوت که تصاویر به دلخواه کارگردان، در روند اقتباس تغییر می‌کند. هر کارگردان می‌تواند با نظر خود زبان اثر را تغییر دهد.

بازن معتقد است که: «متن است که حالت و سبک تولید را معین می‌کند؛ متن، تئاتر بالقوه است. نمی‌توان هم به آن وفادار بود و هم آن را از جهتی که باید برود بازگرداند» (بازن، ۱۳۷۶: ۹۲). این به آن معناست که باید برای اقتباس از یک نمایشنامه، تا اندازه‌ی زیادی به آن پایبند بود. با مقایسه‌ی دو اثر، می‌توان میزان وفاداری هر یک از این دو کارگردان را ارزیابی کرد. برخی بخش‌ها وفادارانه و همانند متن اصلی است حال آن‌که برخی قسمت‌ها در جهت القای پیام فیلمساز تصویری شده‌اند و اثر تغییر یافته است. پازولینی، تمام آن‌چه را که در اسطوره‌ها درباره‌ی مده‌آ آمده و بخشی از آن توسط خود مده‌آ و پرستارش در نمایشنامه بیان شده است، به تصویر کشیده است. از این‌رو، در واقع، به متن وفادار بوده اما زمینه‌های حاشیه‌ای آن را بسط داده است.

بازن در مورد واقع‌گرایی سینمایی و قواعد آن چنین نتیجه‌گیری می‌کند که: «در تئاتر هنگامی که پرده بالا می‌رود تماشاگر باید آن‌چه را می‌بیند باور کند تا بتواند از نمایش لذت ببرد، ولی در سینما به آن باور نیازی نیست» (بازن، ۱۳۷۶: ۹۲). فون تریه با استفاده از بیان سینمایی، نمایشنامه را به سینما نزدیک کرده است. در صورتی که پازولینی بیش‌تر تلاش کرده است به واقعیت تئاتری و نمایشنامه نزدیک شود و این را می‌توان از نوع بازی‌ها و گاه دکور دریافت.

فون تریه با استفاده از تمهیدات سینمایی صحنه‌ی کشته شدن نوعروس توسط تاج زهرآگین را با تجسم آن در قالب اسبی که قبلاً با تاج زخمی شده است، به تصویر می‌کشد. در این صحنه، اسب که از نوک تاج زخم کوچکی برداشته است، رم می‌کند و به صحرا می‌دود. این تصاویر به صورت موازی با تصویر عروس در حال برداشتن تاج در قصر، نمایش داده می‌شود و هنگامی که انگشت عروس با تاج زخمی می‌شود، تصویری از اسب را در حال جان‌کندن می‌بینیم که در واقع همان مرگ عروس است. در فیلم پازولینی کمتر از این تمهیدات استفاده شده است زیرا قصد او روایت داستان مده‌آ بوده و بیش‌تر به جنبه‌های روایی داستان توجه کرده است تا به جنبه‌ها و تمهیدات سینمایی.

جدولی که در ادامه می‌آید تفاوت صحنه به صحنه‌ی فیلم‌های هر دو کارگردان با نمایشنامه‌ی اقتباسی خود را نشان می‌دهد. در این مقایسه، بخش‌بندی نمایشنامه مد نظر بوده است.

جدول ۱- تطبیقی نمایشنامه مده آ و دو فیلم از پازولینی و فون تریه (جدول: نگارندگان)

ردیف	تراژدی اورپید	فیلم فون تریه	فیلم پازولینی
۱	پرولوگ	تنها صحنه‌ی کوچکی نمایش داده شده است	مرتبط با تراژدی نیست
۲	پارادوس	تقریباً مانند تراژدی است	هیچ ارتباطی با تراژدی ندارد
۳	اپیزود اول	عیناً مانند تراژدی است	تقریباً مانند تراژدی است
۴	استاسیمون نخست	برداشت شخصی شده است	برداشت شخصی شده است
۵	اپیزود دوم	صحنه همان است اما مده آ برعکس رفتار می‌کند	صحنه همان است اما مده آ برعکس رفتار می‌کند
۶	استاسیمون دوم	چنین صحنه‌ای ندارد	چنین صحنه‌ای ندارد
۷	اپیزود سوم	عیناً مطابق با تراژدی است	چنین صحنه‌ای ندارد
۸	استاسیمون سوم	چنین صحنه‌ای ندارد	چنین صحنه‌ای ندارد
۹	اپیزود چهارم	با اندکی تغییر در مکان همراه است	عیناً مطابق با تراژدی است و دو بار آمده است
۱۰	استاسیمون چهارم	باهنرمندی طراحی شده است	عیناً مطابق با تراژدی است
۱۱	اپیزود پنجم	با اندکی تغییر آمده است	عیناً مطابق با تراژدی است
۱۲	آوای هم‌سرایان	به صورت استعاری به تصویر کشیده شده است	به صورت تصویری بیان شده است
۱۳	(فاجعه)	به صورت استعاری به تصویر کشیده شده است	به صورت استعاری به تصویر کشیده شده است
۱۴	استاسیمون پنجم	به صورت استعاری به تصویر کشیده شده است	عیناً مطابق با تراژدی است

## ۶. نتیجه‌گیری

مقایسه‌ی دو اقتباس سینمایی از یک نمایشنامه‌ی واحد نشان می‌دهد که دیدگاه خاص هر کارگردان تا چه اندازه در روند اقتباس تأثیرگذار است. فیلم فون تریه با وجود نوعی واقع‌گرایی در تصویر، از عناصر دیگر درام برای القای حس انتقام بهره گرفته است. فیلم پازولینی بیش از آن‌که واقع‌گرا باشد، از عناصر اسطوره‌ای برای بیان دیدگاه خود استفاده کرده و فضاسازی او هر چند اندکی واقع‌گرایانه، ولی بیش‌تر به فضای ذهنی خود پازولینی نزدیک است.

در هر دو اثر از وحدت زمان و مکان، بر اساس امکانات سینما، استفاده شده است. به این معنا که فلاش-بک و فلاش‌فوروارد در هیچ‌کدام جایگاه مهمی نداشته است و زمان از روندی پیوسته برخوردار است. پازولینی برای نشان دادن وحدت زمان، قصه‌ی فیلم خود را از کودکی جیسون آغاز می‌کند و ترتیب داستان بر اساس ماجرای زندگی مده آ و نه نمایشنامه‌ی اورپید، پیش می‌رود. از این‌رو راوی داستان جیسون است. به استثنای چند صحنه، مانند صحنه‌ای که مده آ پیش‌تر مرگ کرئون و گلیوس را در خواب می‌بیند، درهم‌ریزی زمان وجود ندارد و وحدت زمانی روایت نمایشنامه را حفظ می‌کند. در صحنه‌های آغاز فیلم، زمان به سرعت می‌گذرد و جیسون کودک، بزرگ می‌شود اما روند رو به جلوی داستان از میان نمی‌رود. پازولینی از وحدت مکان،

نیز که از عناصر نمایشنامه است، برای معرفی مکان‌ها بهره می‌برد. با حفظ وحدت زمان، وحدت مکان نیز حفظ می‌شود. فون تریه روند داستان را همانند نمایشنامه و به ترتیب آن پیش برده است، اما در بخش‌هایی، مانند ملاقات جیسون یا مرگ اسب (عروس)، از زمان موازی سینمایی بهره برده است.

نگاه ویژه‌ی پازولینی در فیلم سبب شده است که بیشتر از زمان فیلم صرف پرداختن به عناصر اساطیری - شود. به این معنی که نوع انتخاب صحنه‌ها، لباس، دکور و فضا سازی همگی فضایی اسطوره‌ای را القا می‌کنند. حضور شخصیت سنتور در آغاز فیلم و نیز ویژگی‌های اسطوره‌ای مده‌آ، مانند فرزند خورشید و آتش بودن، و جادوگر بودنش نشانگر این فضای اسطوره‌ای هستند. فون تریه نیز بیشتر از زمان فیلم را به نمایش انتقام مده‌آ از همسرش و ضربه‌ی روحی که از خیانت او دیده اختصاص داده است. فون تریه با تصویرسازی کم‌رنگ، نوعی حس تیرگی و خفقان را در فیلم القا می‌کند. از این رو فضا سازی اثر او بیش‌تر خلاقانه است تا واقع‌گرایانه. او تمثیل و استعاره را به خوبی به کار برده است و از آن برای فضا سازی و القای حس درونی خود به مخاطب بهره می‌برد.

هیچ کدام از این دو کارگردان تلاشی برای امروزی کردن فیلم خود نداشته‌اند. وقایع داستان در همان فضای قدیمی رخ می‌دهد. اگرچه در حفظ فضای یونان باستان، پازولینی موفق‌تر عمل کرده است. با نگاهی به کارنامه‌ی پازولینی درمی‌یابیم که وی با این فضاها غریبه نیست. او در اودیپ شهریار<sup>۱۸</sup> (۱۹۶۷) و شب‌های عربی (هزار و یک‌شب)<sup>۱۹</sup> (۱۹۷۴) نیز همین روند را دنبال کرده است.

با نگاهی به آثار اولیه‌ی فون تریه، از جمله نهضت<sup>۲۰</sup> دوگما ۹۵، می‌توان او را کارگردانی نوگرا دانست اما در این اقتباس سینمایی فون تریه سعی در حفظ فضای قدیمی اثر داشته است. هر چند که دوگما ۹۵، پس از ساخت مده‌آ، مانند موج نویی در سینما مطرح شد.

بر اساس فرضیه‌های این پژوهش، زاویه‌ی دید کارگردان در روند اقتباس سینمایی از یک اثر کلاسیک اهمیتی اساسی دارد و کارگردان برای اقتباس خود از یک اثر، می‌تواند داستان اصلی را با توجه به ذهنیت‌ها و تجربه‌های شخصی خود تغییر و اثری متفاوت از نمایشنامه را به مخاطب ارائه دهد.

## پی‌نوشت‌ها

۱- مده‌آ Medea (۱۹۸۸) ۷۶ دقیقه

کارگردان: لارس فون تریه Lars von Trier

نویسنده: کارل تئودور درایر (بر اساس نمایشنامه مده‌آ اثر اوریپید) - بازنویسی: لارس فون تریه

بازیگران: اودو کیه‌ر، کریستین اولسون، هنینگ جنسون، بارد اوه، لودمیل گلیسکا

موسیقی: یواخیم هولبک، فیلمبردار: سیهر بروکمن، تدوین: فیئور سونسون

۲- مده‌آ Medea (۱۹۶۹) ۱۱۰ دقیقه

نویسنده و کارگردان: پیر پائولو پازولینی Pier Paolo Pasolini

بازیگران: ماریا کالاس، ماسیمو جیروتی، جوزپه جنتیل، مارگرت کلمنتی، پل جابرا

تهیه‌کنندگان: کلاوس هلوگ، پیر کالفون، فرانکو روسلینی. (محصول مشترک ایتالیا، فرانسه، آلمان غربی)

فیلمبردار: انیو گارنیه‌ری، تدوین: دانته فرتی (اطلاعات فیلم‌ها از سایت IMDB استخراج شده است)

3- Carl Theodor Dreyer

4- Alberto Moravia (رمان‌نویس برجسته ایتالیایی)

- 5- Mimetic  
 6- Hamlet  
 7- Laurence Olivier  
 8- Magic Flute (an Opera by Mozart)  
 9- Ingmar Bergman  
 10- Prologue: مطابق تعریف ارسطو در فن شعر، پرولوگ بخش آغازین تراژدی است که پیش از آواز همسرایان می آید. (ارسطو، ۱۳۴۳: ۵۵)  
 11- Centaur موجودی افسانه‌ای در اساطیر یونان که نیمی اسب و نیمی انسان بود.  
 12- Parodos در یونانی به معنای طریق و مجاز است و در این جا مراد از آن، آواز نخستین است که گروه همسرایان چون به صحنه آیند، خوانند (اورپیید، ۱۳۴۳: ۵۶).  
 13- Drama of Dionysus  
 14- Episode واقعه‌ی عرضی و دخیل آمده. در معنای متداول به یک بخش مجزای داستان حاوی ماجراهای فرعی گفته می شود (ارسطو، ۱۳۴۳: ۵۵).  
 15- Stasimon در معنای لغوی (یونانی) ثابت، سنگین و راسخ آمده و مراد در این جا، آوازی است که گروه خنیاگران [همسرایان] خوانند (ارسطو، ۱۳۴۳: ۵۶).  
 16- Robert Bresson  
 17- Exodos بخش پایانی تراژدی  
 18- Oedipus Rex  
 19- Arabian Nights (One Thousand and One Nights)  
 20- Dogme 95 movement

### فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *حقیقت و زیبایی*. چاپ پنجم. تهران. نشر مرکز.  
 - احمدی، بابک (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران. نشر مرکز.  
 - ارسطو (۱۳۴۳). *فن شعر*. ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب. چاپ دوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.  
 - اسلین، مارتین (۱۳۸۲). *دنیای درام*. ترجمه محمد شهبان. چاپ دوم. تهران. هرمس.  
 - اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۴). *اقتباس ادبی برای سینمای کودک و نوجوان*. چاپ اول. تهران. فارابی.  
 - الام، کر (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمه فرزانه سجودی. تهران. قطره.  
 - اورپیید (۱۳۹۰). *مده آ*، ترجمه امیر حسن ندایی، چاپ دوم، تهران. انتشارات افراز.  
 - بازن، آندره (۱۳۷۶). *سینما چیست؟* ترجمه محمد شهبان. چاپ دوم. تهران. انتشارات هرمس.  
 - برسون، روبر (۱۳۸۲). *یادداشت‌هایی درباره‌ی سینماتوگراف*. ترجمه بهرنگ صدیقی. چاپ اول. تهران. نشر مرکز.  
 - تولن، مایل جی (۱۳۷۷). *روایت و ضد روایت: ساختار بنیادین داستان*. ترجمه محمد شهبان. تهران. فارابی.  
 - خیری، محمد (۱۳۶۸). *اقتباس برای فیلمنامه*. چاپ اول. تهران. انتشارات سروش.  
 - شارف، استفان (۱۳۷۱). *عناصر سینما*. ترجمه فریدون خامنه‌ای پور و محمد شهبان. تهران. فارابی.  
 - فیلد، سید (۱۳۸۸). *راهنمای فیلمنامه نویسی*. ترجمه عباس اکبری. چاپ پنجم. تهران. انتشارات نیلوفر.  
 - کیسی، یر، آلن (۱۳۸۶). *درک فیلم*. ترجمه بهمن طاهری. چاپ پنجم. تهران. نشر چشمه.  
 - کی‌یر کگور، سورن آبو (۱۳۸۷). *ترس و لرز*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان. چاپ هفتم. تهران. نشر نی.  
 - ندایی، امیر حسن (۱۳۹۰). *تحلیل روانشناختی شخصیت مده آ و مرور آثار اورپیید (پیوست تراژدی مده آ)*، چاپ دوم. تهران. انتشارات افراز.