



شکسپیر و سینما

مجموعه مقالات از نویسندگان مختلف

به کوشش منصور براهیمی





شکسپیر و سینما

مجموعه مقالات

به کوشش منصور براهیمی



انتشارات بنیاد سینمایی فارابی
تهران، خیابان سی تیر، شماره ۵۵

شکسپیر و سینما

ویرایش فنی: لیلا هدایت‌پور

طرح جلد: مصطفی ندرلو

حروفچینی: سینانگار

لیتوگرافی: صحیفه نور

چاپ و صحافی: فردین

چاپ اول: ۱۳۷۵

حق چاپ برای انتشارات بنیاد سینمایی فارابی محفوظ است.

مرکز پخش: تهران، خیابان استاد مطهری، ساختمان ۲۴۶، شماره ۸

تلفن: ۸۳۱۳۴۷

بها: ۱۱۰۰۰ ریال

فهرست

۷	پیشگفتار / منصور براهیمی
	بخش اول
۱۹	آثار شکسپیر بر پرده سینما / راجر مانول / منصور براهیمی
۴۵	آیا شکسپیر هنوز هم معاصر ماست؟ / جان السون / علی اکبر علیزاد
۷۹	شکسپیر در پرتو هنر عرفانی / مارتین لیتکز / سودابه فضایی
	بخش دوم
۹۵	مکبث، یا مرگ ساری / یان کات / داود دانشور
۱۰۷	مکبث در گذر زمان / منصور براهیمی
۱۳۴	مکبث به روایت شیفر، ولز و کوروساوا / جک جی. یورگنز / محمود بزمی، علی اکبر علیزاد
۱۴۷	مکبث در سریر خون / جی. بلومنتال / علاءالدین طباطبایی
۱۶۳	مکبث: تاریخ در حکم کابوس / ویرجینیا رایت وکسمن / سعید خاموش
	بخش سوم
۱۷۹	شاه لیر / کریگوری کوزینتسف / منصور براهیمی
۲۵۵	سبک در کارگردانی آثار شکسپیر / پیتر بروک / منصور براهیمی

۲۵۹ به فیلم در آوردن یک نمایشنامه / پیتر بروک / علی اکبر علیزاد

۲۶۵ به فیلم در آمدن شاه لیر / تارپوش هادنی

بخش چهارم

۲۷۳ هملت / لارنس اولیویه / امید نیکفرجام

۲۷۹ درباره هنری پنجم / لارنس اولیویه / امید نیکفرجام

۲۸۷ بررسی درباره ریچارد سوم / لارنس اولیویه / کنستانس براون / حمیدرضا منتظری

بخش پنجم

۳۰۹ نقدی بر ااتلو / آنتره بازن / کامبیز کاه

۳۱۳ اورسن ولزو دواتلو / اریک بنتلی / امید نیکفرجام

۳۱۷ ژولیوس سزار (۱۹۵۳) / اریک بنتلی / امید نیکفرجام

بخش ششم

۳۲۳ نقش مشاور فنی / پازینتی / علام‌الدین طباطبایی

۳۳۱ مقایسه هنری پنجم کنت برانزا و هنری پنجم لارنس اولیویه / جیل فوربس / پرویز جاهد

پیشگفتار

می‌توان به عنوان مقدمه از بزرگی شکسپیر داد سخن داد و او را با بزرگان شعر و ادب پارسی برابر نهاد، و یا پیش‌فرض‌های مکرر اما اثبات نشده‌ای را علم کرد که از «هنر ناب»، «سینمای ناب»، «تئاتر فیلم شده» و از این قبیل سخن می‌گویند و پاره‌ای تمایزات، حدود و خصوصیات رسانه‌ای را به عنوان ارزش بی‌قید و شرط و معیار قطعی ارزیابی، بر سر این یا آن اثر می‌کوبند و به کمک همان‌ها این یا آن اثر را ترفیع می‌بخشند و تجلیل می‌کنند. ولی نگرش ما در این مجموعه پذیرنده‌تر است، ما گمان می‌کنیم که «سینمای ناب» (اگر چنین چیزی وجود داشته باشد) بزودی خواهد مرد، زیرا هر پدیده فرهنگی به اعتبار داد و ستد است که غنا می‌یابد و رشد می‌کند، و اگر پدیده‌ای از عرصه گفت و گو و داد و ستد کنار رود، همان اصالتش بلای جانش می‌شود، زیرا هر دم فقیر و فقیرتر می‌شود و لاجرم از فقر نابودی می‌زاید.

شک نیست که شکسپیر یکی از قلل تفکر نمایشی است، و به زعم ما سینما رسانه‌ای است که لااقل در ایران سخت به تفکر نمایشی نیاز دارد. پس دیگر لزومی ندارد برای نظریه فیلم و رسانه سینما دشمنانی خیالی بتراشیم و با سر و صدای فراوان - و مدت‌های مدید - به جنگ و جدال با آنها مشغول باشیم، دشمنانی که در فرهنگ و تاریخ معاصر ما محلی از اعراب ندارند.

می‌دانیم و مکرر خوانده‌ایم که در غرب، اندکی پس از پیدایش سینما، نظریه فیلم درگیر مبارزه‌ای طولانی شد تا بتواند سینما را به منزله «هنر» تثبیت کند. این مبارزه در شرایطی آغاز شد که نظریه زیبایی‌شناسی بر اثر ممارستی طولانی - از رنسانس به این سو - قوت و قدرتی داشت (البته نظریه ادبیات و تئاتر به قدمت افلاطون و ارسطو بود)، و در فرهنگ انتقادی غرب کاملاً ریشه‌دار و مستحکم می‌نمود. در همین شرایط بود که نظریه غربی زیبایی‌شناسی یا اصلاً سینما را قابل بحث نمی‌دید یا اگر نیم‌نگاهی از سر نخوت به سینما می‌انداخت، با قطع و یقین استدلال می‌کرد که سینما از جرگه هنر بیرون است.

نظریه کلاسیک فیلم سال‌ها از این مبارزه نابرابر رنج برد تا توانست ثابت کند که سینما هنر است نه نوعی سرگرمی و بازیچه مردم‌پسند. عنوان پاره‌ای کتاب‌های سینمایی خود مؤید این تلاش و مبارزه است: «فیلم به عنوان هنر»، «سینما چیست؟»، «سینما به عنوان هنر»، «فیلم به عنوان فیلم» و... می‌بینیم که نظریه فیلم، دشمنی واقعی و جدی پیش روی خود داشت و ناچار بود از اصالت سینما دفاع کند. دشمن او خیالی نبود. هنرهای تجسمی، ادبیات و تئاتر، غول‌های چند صد ساله یا چند هزار ساله‌ای بودند که نظریه فیلم ناچار بود با آنها دست و پنجه نرم کند. آیا در کشور ما نیز وضع به همین منوال بود؟ عقل سلیم به راحتی می‌پذیرد که در این جا از آن غول‌ها هیچ نشانی نبوده و نیست، ما ادبیات و هنر ریشه‌دار و غنی داشته‌ایم، اما نظریه هنری نداشته‌ایم (ذکر دلایل آن قطعاً مجال دیگری می‌طلبد). خوشبختانه، یا بدبختانه، نظریه فیلم هم نداریم، اما از عواقب و نتایج نظریه کلاسیک فیلم رنج برده‌ایم و هنوز هم می‌بریم. یکی از این عواقب که همواره نقد و نظریه نیم‌بند ما در تحلیل یا ارزیابی مسائل فرهنگی و هنری به میان می‌کشد و گاه با آن رطب و یابس را به هم می‌بافد، دفاع از «ناب‌گرایی»، «خلوص» و «ذات» سینما است. گویا هنوز به این واقعیت توجه نکرده‌ایم که گرایش نظریه کلاسیک - که بعضاً ارزشی هم بود - بیشتر تاریخی است تا فلسفی، بیشتر نیاز به اثبات وجود است تا اثبات اصول. با این همه اگر به نظریه کلاسیک در آن شرایط تاریخی حق می‌دهیم که چنین جانانه به دفاع از خلوص برخیزد آیا نتایج آن در شرایط فرهنگی ما معقول و منطقی است؟ در این جا که اصلاً نه رقیبی هست و نه نظریه‌ای، آیا اعمال معیارهای نظریه کلاسیک

جز اغتشاش چیزی به بار می آورد؟ آن دشمن واقعی در این جا خیالی است و ارزیابی نظری اصلاً نیازی ندارد که توان و نیروی خود را صرف آن کند. دادوستد و گفت و گو با نظریه کلاسیک عملکردی است فرهنگی، اما تبدیل گرایش ها و جدال های آن به نوعی معیار و محک سنجش، یا به اصول سیاست گذاری هنری، فرهنگی و اصولی به نظر نمی رسد.

اینک که در غرب هم جدال های تاریخی نظریه کلاسیک به پایان رسیده و سینما خود را کاملاً تثبیت کرده است، وقتی نظریه های کلاسیک از جهت فلسفی مورد بحث قرار می گیرد، خلوص گرایی آنها آزار دهنده یا غیر منطقی جلوه می کند. مثلاً بنگرید به کتاب نوئل کارول (Noël Carroll) به نام معضلات فلسفی در نظریه کلاسیک فیلم.^۱ کارول بر آن است که اگر در نظریات آرناهم، بازن و پرکینز دقیق شویم، چیزی مشترک در رویکرد هر سه آشکار می شود: هریک از این سه نظریه پرداز کلاسیک، البته به طریقی متفاوت، به این نتیجه می رسند که می توان وجوه معینی از رسانه فیلم را به عنوان وجوه اختصاصی آن همچون خطوط راهنما یا اصول داوری زیبایی-شناسانه مؤکد کرده و به اثبات رسانند. نظریه کلاسیک در مرداب استدلال بر سر «ماهیت» رسانه فرو می غلتد در حالی که، به زعم کارول، بحث بر سر دلایل و زمینه هایی که «کاربرد» های متفاوت رسانه را تعیین می کند بسیار مناسب تر است. این تصور که شکل سینمایی یگانه ای برای قصه گوئی وجود دارد، شکلی که متمایز است از انواع دیگر ادبیات داستانی، کاملاً نامربوط است، درست همچون این نظریه که می گوید برای نقد و داوری فیلم، نوعی انضباط خاص و نظام نامه یگانه ای برای ارزیابی وجود دارد. کارول بر آن است که ما نه با تمرکز بر وجوه اختصاصی رسانه فیلم بلکه با تمرکز بر کاربردهایی که فیلم به خود می گیرد به نتایج مطلوب تری دست می یابیم، چنان که مثلاً با تعمق در ادبیات داستانی آگاهی وسیع تری حاصل می شود تا در «قصه فیلم شده» (pp. 260-262). در عین حال که کتمان نمی کنیم پاره ای از مقالات این مجموعه خود از این معضل رنج می برند ولی گمان می بریم که اندیشیدن به رابطه متقابل سینما و تئاتر در شرایط فرهنگی ما بسی «کاربردی» تر از

1. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton University Press, 1988.

خلوص‌گرایی این دو رسانه است و اساساً مجموعه حاضر به قصد چنین داد و ستدی تدوین و تنظیم شد.

دشمن خیالی دوم البته تئاتر و تفکر نمایشی است. سنت بسیار طولانی تئاتر و نظریه نمایشی در غرب - که اگر «بوطیقا»ی ارسطو را مبدأ و مبتدای آن به حساب نیاوریم، تا زمان افلاطون و ما قبل او نیز قدمت می‌یابد - نه فقط باعث شد که تفکر نمایشی (دراماتیک) به گونه‌ای ریشه‌دار و محکم به بار بنشیند و شکل‌های نمایشی و زبان تئاتر کاملاً تثبیت شود بلکه اصول نظری نمایش و تئاتر را از چنان غنایی برخوردار کرد که همواره در تحولات و جدال‌های کمرشکن نظری از رمانتیسیسم به این سو یا به عنوان قطب تزلزل‌ناپذیر جدال باقی ماند یا آنکه سخت محافظه‌کار و سنت‌گرا جلوه کرد. تحولاتی که در اصول نظری تئاتر و نمایش از مه‌یرهولد و آرتو به این سو رخ داده البته عظیم و عجیب بوده است، اما هنوز هم ساقه تنومند و اصلی تئاتر ارسطویی است و قرن حاضر فقط با شاخه‌های نورسته فراوان بدان غنا و تنوع بخشیده است، حتی تجربه‌گرایی مفرط امثال گروتوفسکی که مایل است همان اندک فاصله ارسطویی میان زندگی و تئاتر را از میان بردارد، به یکی از این شاخه‌ها شکل می‌دهد نه به جریان اصلی. در عین حال، سینما همین‌که پا به عرصه وجود گذاشت (به اعتبار نیاز مشترک سینما و تئاتر به تفکر نمایشی) خود را جیره‌خوار تئاتر دید. از یک سو از آن سنت طولانی نظری برخوردار نبود که بتواند بر دارایی خود متکی شود و از سوی دیگر شکل و زبان سینمایی خاصی در اختیار نداشت تا خود را به عنوان زبانی مستقل اثبات کند. در نتیجه سینما مدتی طولانی از عمر خود را صرف تجربه و آزمون زبان و شکل‌های تئاتری، ادبی و تجسمی کرد و در عین حال کوشید به زبان خاص خود نیز دست یابد. این تلاش، هم نوعی داد و ستد بود و هم نوعی رقابت. همین داد و ستد توأم با رقابت بود که باعث شد زبان سینما با سرعتی باورنکردنی شکل گیرد و تنوع پیدا کند. در چنین شرایطی است که به سینما حق می‌دهیم نیروی زیادی صرف کند تا از سیطره تئاتر از یک سو و ادبیات از سوی دیگر خلاص شود. حال به شرایط خودمان باز گردیم. می‌پرسیم در کشور ما که سینما و تئاتر از لحاظ قوت، ضعف و قدمت تقریباً در یک سطح قرار دارند، جدایی و انفصال آنها تا چه حد مفید است؟ به گمان ما فقط مضر است، هم برای تئاتر و هم برای سینما. در

این جا داد و ستد میان تئاتر، سینما و ادبیات نه فقط امکان رشد تفکر نمایشی را پدید می آورد، بلکه کمک می کند تا هر سه رسانه، در حوزه روایی، قوت و قدرت گیرند و رشد کنند. سینمای قدرتمند و «جهانی» بدون داد و ستد با ادبیات و تئاتر رؤیایی بیش نیست، و اساساً این اندیشه باطلی است که در حال حاضر فقط به سینما و تلویزیون نیاز داریم، چون ادبیات و تئاتر چندان «بُرد» ندارد و «نیاز» های ما را رفع و رجوع نمی کند. «بُرد» چیست و «نیاز» به چه معنی است؟ هر رسانه ای «بُرد» خاصی دارد و «نیاز» های خاصی را رفع و رجوع می کند. فرهنگ جامع و غنی به کلیه نیازها می اندیشد نه صرفاً به نیازهای مقطعی و آنی. همه کشورهای که سینمای آنها منحصر به فرد و در عین حال «جهانی» است کشورهای هستند که از تئاتر غنی و ادبیات داستانی قدرتمندی نیز برخوردارند. به نظر ما چون شکسپیر تنها به جامعه انگلیسی زبان تعلق ندارد و می توان داد و ستد با آثار او را در گوشه و کنار جهان پی گرفت، بهترین مصداق مباحثی است که به «بُرد» و قابلیت تئاتر برای پاسخگویی به «نیاز» های فرهنگی می پردازند.



نگاهی به تاریخچه نقد آثار شکسپیر از روزگار خودش تا زمان ما می تواند به معنی مرور تاریخ نقد باشد، از دوران نئوکلاسیک تا زمان حاضر. شکسپیر همیشه محور بحث های انتقادی و طرف توجه کلیه مکاتب انتقادی بوده است. بنابراین دیدگاه های انتقادی درباره آثار شکسپیر، همان قدر متنوع و گوناگون است که دنیای آثار و زبان خود شکسپیر. هیچ مجموعه ای نمی تواند مدعی باشد که جمیع دیدگاه ها، گرایش ها و رویکردهای انتقادی و تحلیلی را در باب شکسپیر جمع آوری کرده و ارائه داده است. با این همه شاید بتوان سه شکسپیر متفاوت را در میان کلیه رویکردهای انتقادی تشخیص داد (هرچند مبنای این طبقه بندی نیز نوعی پیش فرض انتقادی است که می توان مورد شک قرار داد). آن سه عبارتند از: شکسپیر قرون وسطایی، شکسپیر رنسانسی، و شکسپیر معاصر. شکسپیر قرون وسطایی، شکسپیر مسیحیت و عرفان است. این نظریه بر آن است که شکسپیر با اینکه در آستانه دو عصر متفاوت قرار داشت اما در واقع اندیشمندی قرون وسطایی بود که بر تحولات رنسانس به دیده تردید می نگریست، و غالباً آن را خطرناک، ضد دینی و موحش

می‌دید. مارتین لینگز مایل است شکسپیر را به همین نحو بنگرد، ضمن اینکه هر دیدگاهی که تفاوتی فاحش میان تراژدی یونانی (که عصر رنسانس مایل به احیای آن بود) و تراژدی شکسپیری می‌یابد، وجه مسیحی و قرون وسطایی شکسپیر را وزین‌تر می‌بیند. دبلیو. اچ. آودن (W. H. Auden) زمانی نوشت:

تراژدی یونانی، تراژدی ضرورت (necessity) است؛ یعنی احساسی که در تماشاگر برانگیخته می‌شود این است: «افسوس که باید چنین باشد»، اما تراژدی مسیحی تراژدی امکان (possibility) است: «افسوس که چنین شد حال آنکه ممکن بود طور دیگری باشد». ... هوبریس (hubris) که نقص و کاستی موجود در قهرمان یونانی است، اغفال انسانی است که خود را قوی می‌داند و معتقد است هیچ چیز نمی‌تواند قدرت او را متزلزل سازد، در حالی که گناه مشابه آن در مسیحیت یعنی گناه «کبر» (pride) اغفال انسانی است که خود را ضعیف می‌داند اما باور دارد که با تلاش خویش می‌تواند بر این ضعف سبقت جوید و قوی گردد... مکبث و کاپیتان اهاب (در موبی‌دیک هرمان ملویل) اشتباه می‌کنند که به پیش‌بینی درباره آینده خویش گوش فرا می‌دهند، زیرا پیش‌بینی‌ها دوپهلو است... ولی آن پیش‌بینی که اودیپوس می‌شنود نه فقط دو پهلو نیست بلکه او حق دارد خواهان گریز از آن باشد. وقتی او پیرمرد را می‌کشد، نه احساس گناه می‌کند و نه انتظار می‌رود چنین احساسی داشته باشد، و وقتی با یوکاستا ازدواج می‌کند این رابطه نیز اصلاً مسئله‌آفرین نیست. تنها زمانی که، به عنوان حقیقت امر، معلوم می‌شود اولی پدرش بوده و دومی مادرش، آن زمان است که گناه آغاز می‌شود...^۱

انسانی که باور دارد با تلاش خویش می‌تواند قوی شود، انسانی رنسانسی است. اگر شرارت برخی شخصیت‌های شکسپیر را نه به عنوان گناه و معصیت بلکه صرفاً به مثابه عملی غیرانسانی بنگریم، آثار شکسپیر جلوه‌ای انسان‌گرایانه پیدا می‌کند، موقعیت نمایشنامه‌ها به شرایط انسانی بدل می‌شود و مفاهیمی چون عشق، طبیعت، خیانت، عدالت، و... مصادیقی کاملاً متفاوت پیدا می‌کند. اما امروزه گرایش عام نقد و تفسیر، بیشتر معطوف شکسپیر «معاصر» است. کوزیتسلف با اینکه بر تقابل عناصر قرون وسطایی و رنسانسی در آثار شکسپیر تأکید می‌کند (هر چند با

1. W. K. Wimsatt and C. Brooks: *Literary Criticism, A Short History*, London, R.K.P., 1970 P. 55.

نام‌گذاری‌های متفاوت) اما مایل است شکسپیر را معاصر ببیند، و ظاهراً سینما که ناچار است به گونه‌ای جدی به افق انتظارات تماشاگر خود بیندیشد، این شکسپیر معاصر را بیشتر می‌پسندد و در حال حاضر بزرگ‌ترین مدعی شکسپیر معاصر، یان کات لهستانی است که کتاب او موسوم به شکسپیر معاصر ما تا امروز بحث و جدل‌های بسیاری برانگیخته است. اما در شرایط موجود این مسئله انتقادی حل و فصل نمی‌شود که از میان این سه شکسپیر کدام یک اصیل‌تر است، و اصلاً شکسپیر اصیل کیست؟ نباید فراموش کنیم که در تئاتر و سینما اثر مکتوب به اجرایی دیداری-شنیداری بدل می‌شود، یعنی از یک نظام نشانه‌ای به نظام دیگری متحول می‌گردد، و برگردان درست نیازمند تفسیر درست است، به همین دلیل در تئاتر و سینما تفسیر اجتناب‌ناپذیر است. حال با توجه به اینکه لوی استروس زمانی گفته بود «هر تفسیر اسطوره خود اسطوره جدیدی است» شکسپیر اصیل را چگونه می‌توان پیدا کرد. این مسئله‌ای است انتقادی که ورود به آن در حیطه مقدمه کوتاه ما نیست، اما می‌توان در مصاحبه چالز ماروویتز و یان کات با مبادی بحث آشنا شد:

ماروویتز: مایلم در مورد برخی گرایش‌ها در تفسیر آثار کلاسیک پرسش‌هایی را مطرح کنم. آیا آشوب کوروساوا را می‌توان واقعاً ترجمان شاه‌لیر دانست، با توجه به این واقعیت که او به‌طور ریشه‌ای از متن اصلی انحراف جسته است؟ تا چه حد تعمیم یکی از آثار شکسپیر، از قبیل نمایشنامه لیر، اثر ادوارد باند، (Edward Bond) یا نمایشنامه روزنکراتز و گیلدنسترن مرده‌اند، اثر تام استوپارد، (Tom Stoppard)، یا دکتر فاستوس، اثر گروتوفسکی، بدون هیچ دینی به اثر اصلی، به اثر هنری مستقلی بدل می‌شود؟ کات: لوی استروس زمانی گفت: «هر تفسیر اسطوره خود اسطوره جدیدی است». به عنوان مثال ترجمان فرویدی اسطوره اودیپ و الکترا، ترجمان جدیدی است از این اسطوره‌ها! به همین مفهوم وسیع، هر «آنتیگونه» (در دوران مدرن ما تقریباً بیست آنتیگونه داشته‌ایم) و هر «الکترا» (در سال‌های اخیر تعداد زیادی الکترا داشته‌ایم) خود نوعی تفسیر دوباره است، یا نوعی بازاندیشی در نمایشنامه اصیل یونانی.

ماروویتز: ولی این تعمیم یک اسطوره است. آنچه ما از آن سخن می‌گوییم تعمیم اثر ادبی مفروضی است؛ اثر ویلیام شکسپیر.

کات: تنها تفاوت واقعی میان آثار شکسپیر و تراژدی‌های یونانی این است که شکسپیر، به لحاظ زمانی، قدری به ما نزدیک‌تر است... تفسیر باید بدون تغییر حتی یک حرف از متن، معنای جدیدی از آن ارائه دهد... پس اگر شکسپیر به ژاپنی و عبری ترجمه شده،

آشکارا آزادی کارگردان بیشتر شده است. حال اگر ما رسانه را از صحنه تئاتر به سینما بدل کنیم، باز هم آزادی ما وسیع تر گردیده است، زیرا غیر ممکن یا دست کم احمقانه است که صرفاً اجرا را از صحنه تئاتر بکنیم و بر پرده سینما بکاریم. ماروویتز: اما برگردیم به کوروساوا...

کات: به نظر من بزرگ‌ترین، مؤثرترین و روشن‌ترین بیش نسبت به مکبث شکسپیر، سریرخون کوروساواست.

ماروویتز: و هنوز شما معتقدید که به رغم انحراف ریشه‌ای آن نسبت به متن اصیل، باز هم جوهر کار از آن شکسپیر است؟

کات: فیلم آشوب کوروساوا بسی بیش از ترجمان سینمایی شاه‌لیر، اثر پیتربروک، از نمایشنامه دور شده است. از جهاتی کوروساوا در فیلم خود بیش از پیتربروک نسبت به شکسپیر وفادار مانده است. این نوع وفاداری در مورد شاه‌لیر کوزیتسف نیز صحت دارد، که به نظر من، همیشه و همه وقت یکی از بزرگ‌ترین اقتباس‌های سینمایی خواهد ماند... ماروویتز: پس خط انفصال میان اثر اصیل و مستقل با تفسیر معتبر یکی از آثار شکسپیر چیست؟

کات: من فقط می‌توانم با طرح پرسشی دیگر به این سؤال پاسخ دهم: آیا داستان وست ساید تفسیر مشروع رومئو و ژولیت است یا اثری کاملاً جدید محسوب می‌شود؟ ماروویتز: به نظر من اثر کاملاً جدیدی است.

کات: من نمی‌دانم اثر کاملاً جدید چیست. شکسپیر همیشه در پس‌زمینه وجود دارد. نمی‌توان او را کاملاً محو کرد...^۱

وقتی قرار بود مجموعه حاضر تنظیم شود، فکر اولیه این بود که پس از مباحث کلی، بخشی را به هریک از نمایشنامه‌های شکسپیر که به فیلم درآمد اختصاص دهیم و هر بخش شامل تحلیل متن، بررسی تاریخی اجراهای تئاتری و سینمایی نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های اقتباسی، و مجموعه‌ای از نقد و تحلیل‌های سینمایی باشد. اما دو مشکل وجود داشت: یکی آنکه حجم کتاب بسیار زیاد می‌شد و دیگر آنکه نقد و تحلیل‌های قابل تأمل سینمایی به قدر کافی در اختیار نبود. در حال حاضر فقط بخش مربوط به مکبث را می‌توان از این نظر کامل دانست. همچنین مایل بودیم فیلم‌شناسی کاملی از فیلم‌های شکسپیری ارائه کنیم، ولی متأسفانه منبعی که

۱. به نقل از نشریه پلیز (Plays)، مارس ۱۹۹۱، ص ۱۷.

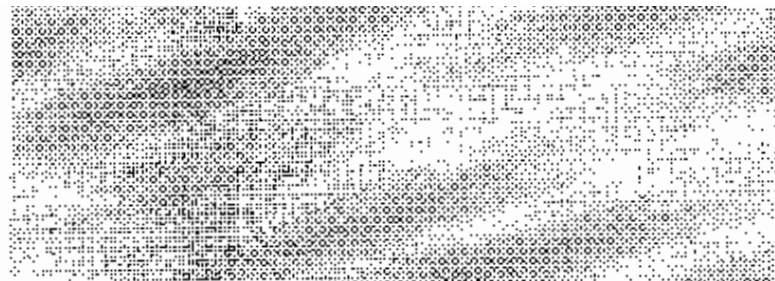
جدیدترین فیلم‌ها را دربرگیرد به دست نیاوردیم. این نقص شامل فیلم‌های برگزیده هم می‌شود. مجموعه فعلی شامل فیلم‌هایی است که تا سال ۱۹۸۰ ساخته شده‌اند (فقط یکی دو مطلب استثنایی است). اگر کتاب حاضر زمانی جلد دومی هم داشته باشد، لازم است آن مجموعه، مباحث و فیلم‌های پس از ۱۹۸۰ را دربرگیرد. در مجموعه حاضر بسیار تلاش کرده‌ایم که مهم‌ترین و به اصطلاح کلاسیک‌ترین مباحث شکسپیر و سینما را جمع‌آوری و ارائه کنیم، و برای آنکه مجموعه حتی‌الامکان خودبسنده باشد، معدودی از مباحث را از منابع ترجمه شده برگرفته و تجدید چاپ کردیم. شاید لازم باشد کتاب‌شناسی فارسی نمایشنامه‌های شکسپیر و کتاب‌ها و مقالاتی که به آثار او پرداخته‌اند نیز ارائه شود، اما برای این کار فرصت کافی در اختیار نبود، حتی جای بررسی انتقادی زبان ترجمه در آثار شکسپیر واقعاً خالی است. مترجمان ما از دوره قاجار تاکنون توان و قابلیت زبان فارسی را در ترجمه زبان نمایشی شکسپیر آزموده‌اند و کم و بیش راه‌هایی را هموار کرده‌اند. شکسپیر از معدود نمایشنامه‌نویسان خارجی است که در ایران ترجمه اثر او به تجربه‌ورزی در زبان فارسی نیاز دارد، و این مبارزه‌جویی بسیاری از ادیبان را که اهل تئاتر هم نیستند به این حیطه کشانده است. شاید بتوان ادعا کرد که زبان نمایشی تاریخی - شعرگونه به بهترین وجه در ترجمه فارسی آثار شکسپیر نمود داشته است، هر چند متأسفانه جای پای آن یا لااقل تأثیر آن در زبان نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های تاریخی ما که می‌کوشند از چنین زبانی بهره‌برند، ناچیز یا هیچ بوده است. متأسفانه زبان این قبیل نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌ها به قدری قالبی و تصنعی است («بیاوریدشان!»، «بگوید داخل شوند»، «بر تو چه رفته است، برادر! و...») که بیشتر وادگی و انفصال ایجاد می‌کند و در آن موقعیت‌های صمیمانه و پراحساس (یعنی یکی از حیاتی‌ترین عناصر نمایشی) کاملاً از دست می‌رود. اما این بحث باید برای تحلیل دقیق‌تر خود در انتظار فرصتی مقتضی درآینده باشد.



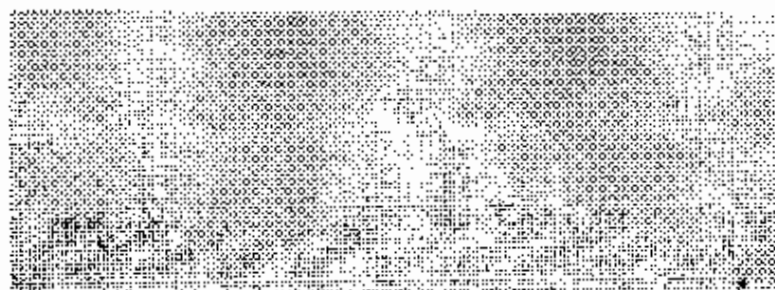
در پایان لازم است از همه مسئولان، مترجمان، و دست‌اندرکاران فصلنامه فارابی که شب و روز تلاش کردند تا این مجموعه به بهترین شکل ممکن آماده شود تشکر و قدردانی کرد، و نیز از مترجمانی که اجازه دادند از ترجمه آنها مجدداً استفاده شود.

سهم آقای سید احمد سیدپایداری به قدری زیاد است که اگر همکاری ایشان نمی بود مجموعه نیز به سرانجام نمی رسید. اما بیش از همه مدیون همکاری گروه سینما-تئاتر آیین هستیم، از حیث ترجمه و هم از حیث منابع و مقالات انگلیسی، که بی دریغ در اختیار ما قرار دادند.

منصور براهیمی، بهمن ۱۳۷۵



بخش اول



آثار شکسپیر بر پرده سینما

نگاهی اجمالی به کتاب تئاتر و فیلم، نوشته راجر مانول^۱
مفصور براهیمی

مشخصات کتاب:

کتاب تئاتر فیلم از دو بخش اصلی تشکیل شده است که مؤلف می‌کوشد در بخش نخست شکل و مبانی نمایشنامه و فیلمنامه را در قیاس با هم بررسی کند، و در بخش دوم به نمونه‌هایی از اقتباس‌های سینمایی پردازد که به زعم وی شاخص‌ترین یا بهترین نمونه‌ها محسوب می‌شوند. فصل ۱۳ و ۱۴ بخش دوم به اقتباس‌های سینمایی از آثار شکسپیر اختصاص دارد. در این مقاله کوشیده‌ایم ضمن نگاهی اجمالی به بخش اول، فصل ۱۳ بخش دوم را با تفصیل بیشتر بررسی کنیم.

مانول در بخش اول، نخست به اصول و مبانی تئاتر می‌پردازد و می‌کوشد رابطه نمایشنامه‌نویس، بازیگر و تماشاگر را در حوزه تئاتر بررسی کند. در تئاتر یکی از عوامل تعیین‌کننده این رابطه سه وجهی، معماری و قراردادهای خاص تماشاخانه‌ای است که نمایشنامه به قصد اجرای در آن نوشته شده است. اگر از انواع تئاترهای شرقی و نحوه اجرای آنها بگذریم، صحنه تماشاخانه‌های غربی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱. صحنه‌های تشریفاتی، روباز (بدون سقف) و دارای ساختمان و معماری

1. Roger Manvell: "Theatre and Film", New Jersey, New Jersey Associated University Press, Inc, 1979

ثابت، از قبیل تئاترهای یونان و رم باستان، صحنه‌های رنسانسی در ایتالیا که توسط سرلیو (serlio) طراحی شد و همه نمونه‌های دیگری که از سرمشق تئاتر کلاسیک تبعیت کرده‌اند. تئاترهای عمومی عهد الیزابت و جیمز نیز در همین رده جای می‌گیرند هرچند خاستگاه و منشأ آنها کلاسیک نیست. در نمایشنامه‌های دوره الیزابت و جیمز، مکان‌های ماقع به کمک گفت و گو بنا می‌شد و نمایشنامه‌نویس، بازیگر و تماشاگر، آنها را در تخیل خویش تصور کرده و می‌پذیرفتند (این رابطه مشابه است با قراردادهای اجرایی در تئاتر شرق، به ویژه نمایش کلاسیک ژاپن - «نو» و «کابوکی» - که آنها نیز از ساختمان قراردادی خاصی برخوردار بودند). این شرایط باعث می‌شد تا نمایشنامه‌نویسان این دوره (به ویژه شکسپیر) از حد اکثر آزادی برای انتقال از یک مکان به مکان دیگر برخوردار باشند، و این آزادی مشابه است با حرکت آزادکنش از یک مکان به مکان دیگر در فیلم سینمایی.

۲. تئاترهای محصور با صحنه‌ای که شبیه قاب تصویر است و به صحنه «قاب عکسی» مشهور شده است. این نوع تئاترها در اروپا و آمریکا از قرن هفدهم تا بیستم رواج داشته است و در آن مکان ماقع از طریق پرده‌های نقاشی شده انتهای صحنه و یا طراحی و ساخت صحنه به نمایش درمی‌آید. نمایشنامه‌های نویسندگان بسیاری، از قبیل مولیر، کنگریو، شیریدان، پینرو، استریندبرگ، ایبسن، چخوف، جورج برناردشاو، تنسی ویلیامز، یوجین اونیل، جان آبرن، و هارولد پیتتر (که بسیاری از آثارشان به فیلم نیز درآمده) برای چنین تماشاخانه‌ای نوشته شده است.

۳. تئاترهای مدرن، که شکل‌های متنوعی پیدا کرده، اما به هر حال از صحنه قاب عکسی دور شده‌اند، از این قبیل است تئاتر روباز (که بازگشتی است به شکل‌های قدیمی)، تئاتر مدور که صحنه‌ای دایره‌شکل دارد و... تحولاتی که در سده بیستم در هنرهای بصری و ادبیات پدید آمد از جمله عوامل تأثیرگذار در این نوع تئاتر تجربی بوده است، به عنوان مثال در سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰، کویسم، اکسپرسیونیسم و سورئالیسم منبع الهامی بوده‌اند برای تنوع صحنه‌پردازی در تئاترهای آلمان، روسیه و آمریکا، و این شکل‌های تجربی تا زمان ما نیز ادامه داشته است. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان به این نوع مکان‌های ماقع غیرواقعی و یا نمادین رو کرده‌اند و آثاری آفریده‌اند که اجرای آنها در صحنه‌های قاب عکسی قطعاً دشواری‌هایی به

همراه خواهد داشت. از این قبیل است نمایشنامه‌های براند و پیرگینت از ایبسن، بازگشت به متوشالاح از جورج برناردشاو، ننه دلاور از برشت، شهر ما از تورنتون وایلد، مرگ بسی اسمیت از ادوارد آلبی، مرگ فروشنده از آرتور میلر، آمفی تریون ۳۸ از ژان ژیرودو، و مارا-ساد از پیتر وایس.

در فصل دوم، مانول به «اصول فیلم» می‌پردازد و رابطه فیلمساز، بازیگر و تماشاگر را مورد مذاقه قرار می‌دهد. در شروع بحث، به یکی از بنیادی‌ترین تفاوت‌های تئاتر و سینما اشاره می‌کند. این هر دو رسانه را می‌توان نمایشی (دراماتیک) خواند، زیرا هر دو داستان‌هایی را عرضه می‌کنند که قابل اجراست و می‌توان به طریقی آنها را در مقابل تماشاگر بازی کرد. اما تئاتر به مفهوم دقیق کلمه نوعی «نمایش زنده» (live show) است. بازیگران در هر لحظه جسماً حضور می‌یابند و به عنوان عضو گروه نسبت به یک‌دیگر و هم به عنوان اجراکننده نسبت به تماشاگران، واکنشی زنده و آنی نشان می‌دهند. بنابراین هر اجرای تئاتری واقعه‌ای است یگانه، و این یکی از امتیازات تئاتر، و یکی از خصوصیات خلاق آن است که تماشاگر در هر لحظه آگاه است که آنچه می‌بیند یگانه، زنده و آنی است، احساسی که تا حدی با پخش برنامه‌ای مستقیم از تلویزیون مشابه است؛ تماشاگر با هیجان واقعه‌ای را دنبال می‌کند که می‌داند هم‌اکنون در جای دیگری واقعاً در حال روی دادن است. پس نمایش صحنه‌ای، همچون موسیقی مجلسی و زنده، به حوزه «هنرهای اجرایی» (performance arts) تعلق دارد، و غالباً سرشت آن در هر برگردان جدید به وسیله نقش‌آفرینان جدید به طور اساسی تغییر می‌کند. اما ارزش‌های هنری فیلم کاملاً متفاوت است. یک فیلم، اجرای ضبط شده‌ای است که «جدا»ی از تماشاگران (تا آن‌جا که شرایط تولید اجازه می‌دهد) کامل می‌شود، بنابراین فرد فرد تماشاگران زنده سینما در آفرینش فضای یگانه‌ای که در تئاتر امکان‌پذیر است، نقشی بازی نمی‌کنند. این خصوصیت صرفاً مبین نوعی تفاوت است نه ارزش. فیلم برگردانی است به دقت بررسی شده و از نظر فنی تمام و کمال، و همین‌که کامل شد، به عنوان اجرایی ضبط شده، توسط تماشاگران سراسر جهان به گونه‌ای یکسان دریافت می‌شود. پس فیلم، همچون نقاشی یا مجسمه‌سازی، به حوزه «هنرهای زیبا» (fine arts) تعلق دارد، چرا که وقتی توسط سازندگان کامل

شد، به نمایش درمی‌آید. تفاوت دیگر این است که نمایشنامه به دلیل ارزشی که برای گفت و گو قائل است، به شاخه‌ای از ادبیات بدل می‌شود، و بنابراین نه فقط قابل اجرا بلکه قابل چاپ نیز هست. اما با وجود چاپ مکرر فیلمنامه‌ها، تنها تعداد اندکی از آنها را می‌توان در رده ادبیات قرار داد. فیلمنامه به دلیل خاصیت کاربردیش همچون توصیف نقاشی است به جای کشیدن آن. در فیلمنامه، توصیف کنش آشکارا امری است درجه دوم، و تماس بصری به واسطه ماهیت ارجاعی واژه‌ها از دست می‌رود. تفاوت دیگر به حوزه بازی و کنش مربوط می‌شود.

دیدیم که نگارش نمایشنامه به مقدار زیاد تحت تأثیر صحنه‌ای است که برای اجرا در دسترس دارد، و ساختار نمایشنامه واکنشی است در قبال فرصت‌هایی که عرضه می‌شود. در این مورد امکانات فیلم تقریباً نامحدود است. فیلم برای حوزه بازی خود می‌تواند از هر نوع محیطی استفاده کند.

فصل سوم به رابطه نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس و کارگردان اختصاص دارد. در تئاتر، نمایشنامه‌نویس همواره مقام والایی داشته است. تاریخ تئاتر نشان می‌دهد که نمایشنامه‌ها در آغاز توسط خود نویسنده (همچون شکسپیر) و یا توسط بازیگر اصلی کارگردانی می‌شد. فقط در قرن بیستم است که از کارگردانان تئاتری که نشان خاص خود را بر اجراهای صحنه‌ای گذشته‌اند، تجلیل به عمل آمده است (تایرون گاتری، پتر بروک، پتر هال و...). اما در سینما این رابطه معکوس بوده است. در دوران سینمای صامت، فیلمنامه‌نویس برای کارگردان، که مقام والای او به عنوان خالق فیلم مورد قبول بود، صرفاً فهرست روایت و برخورد شخصیت‌ها را تهیه می‌دید. هیچ‌کس این برتری را در سینمای گریفیث، چاپلین، اشتره‌هایم، فریتزلانگ، پابست، آیزنشتاین و پودوفکین انکار نمی‌کند. هرچند ظهور سینمای ناطق موقعیت را دگرگون کرد، اما برتری کارگردان در سینما همچنان محفوظ ماند. در دوران ناطق، فیلمنامه‌نویسی که می‌توانست گفت و گوهای خوب و نیز داستان‌های خوب و شخصیت‌هایی مناسب و مردم‌پسند بیافریند سخت مطلوب و مورد نیاز بود، در عین حال نیاز به ورود نمایشنامه‌نویسان به عرصه تولید فیلم نیز نیازی طبیعی بود. اما این نمایشنامه- فیلمنامه‌نویسان به زودی دریافته‌اند که بزرگ‌ترین سرمایه آنها، یعنی گفت و گونویسی، از مزایای تئاتری برخوردار نیست، و اینکه در سینما بیشتر

کارگردان است که سبک فیلم را بنا می‌کند نه نویسندگان. به همین دلیل است که فیلم غالباً با نام کارگردانش مشخص می‌شود. مانول پس از این بحث مقدماتی می‌کوشد انواع اقتباس‌های سینمایی را از حیث نحوه برخورد با متن نمایشنامه تعیین کند، و در طی این بررسی شش نوع اقتباس را تشخیص داده و تفکیک می‌کند:

۱. فیلم‌هایی که اجرای روی صحنه را بدون طرح‌ریزی قبلی فیلمبرداری و ضبط کرده‌اند، اما فیلمبرداری از زوایای گوناگون انجام شده تا دست کارگردان در استفاده همزمان از دوربین‌های متعدد باز باشد؛ به عنوان نمونه ضبط اجرای صحنه‌ای جان گیلگاد از هملت در نیویورک (با درخشش ریچارد برتون)، و یا ضبط‌های سینمایی پل زینر (Paul Czinner) از باله‌ها و اپراهایی که در فاصله سال‌های ۱۹۵۵ تا ۱۹۶۶ در تئاترهای لندن به اجرا درآمد.

۲. «انتقال» یک اجرای صحنه‌ای مهم از تئاتر به استودیوی فیلمبرداری، که در طی آن اجرای اصیل به عنوان فیلم فیلمبرداری می‌شود، اما امکان مآوقع همچنان صحنه مانند و تئاتری است. ترجمان سینمایی استوارت بورج (stuart Burge) از اجرای تجلیل شده اتللو در تئاتر نشنال (National Theatre)، با درخشش لارنس اولیویه در نقش اتللو، از جمله این فیلم‌هاست.

۳. بازآفرینی اجراهای صحنه‌ای مهم در شرایط سینمایی، به عنوان نمونه بازآفرینی پتر هال از اجرای صحنه‌ای رژیای شب نیمه تابستان که به وسیله خود وی برای «کمپانی رویال شکسپیر» اجرا شد، یا فیلمی که پتر بروک از نمایشنامه مارا-ساد نوشته پتر وایس بر اساس اجرای خود برای «کمپانی رویال شکسپیر» تهیه دید، و یا ترجمان سینمایی-استودیویی الیاکازان از «اتوبوسی به نام هوس» اثر تنسی ویلیامز که بر اساس اجرای صحنه‌ای خود او در نیویورک صورت گرفت (در ترجمان سینمایی، ویویان لی به جای جسیکاتندی نقش بلانچ را به عهده داشت).

۴. اجرای تئاتری اثری کلاسیک در شرایط خاصی که یک مجتمع استودیویی-سینمایی فراهم می‌آورد (یعنی فیلمبرداری در دکور فضای خارجی در استودیو و یا در صحنه استودیویی). یک نمونه آن ژولیوس سزار اثر جوزف. ال. منکیه ویج است که فیلمبرداری آن در مجموعه‌ای از مکان‌های وسیع و بیرونی در داخل استودیو انجام شد، به جز صحنه‌های نبرد که در محل فیلمبرداری شد.

۵. اقتباس سینمایی یگانه‌ای از نمایشنامه، که در استودیو یا در محل فیلمبرداری می‌شود، و مستقل است از هر نوع اجرای پیشینی آن در تئاتر. اغلب نمایشنامه‌هایی که به فیلم درآمده‌اند در این رده قرار می‌گیرند، از الکترا به کارگردانی کاکوبانیس گرفته تا ترجمان سینمایی نمایشنامه‌های امروزی از قبیل ترجمان مایک نیکولز از نمایشنامه چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟ اثر ادوارد آلبی. در این نوع اقتباس با اینکه استفاده از فنون سینمایی اهمیت خاصی دارد اما نمایشنامه ارزش تئاتری خود را حفظ می‌کند، به ویژه برجستگی گفت و گو و تعبیر و تفسیر آن همچنان به عنوان ویژگی مسلط باقی می‌ماند.

۶. اقتباسی که در فرایند تبدیل نمایشنامه به فیلم تغییر شکل کاملی در اثر اصیل پدید می‌آورد. یک نمونه مفرط آن استفاده کوروساوا است از مکبث در فیلم قلعه تار عنکبوت (یا سریر خون). این فیلم بالقوه یک اثر جدید است و از ترجمه گفت و گوهای شکسپیری هیچ استفاده‌ای نمی‌کند. با این وجود این اثر به عنوان یکی از موفق‌ترین برگردان‌های «بصری» و سینمایی از تراژدی شکسپیر شناخته شده است.

فصل چهارم به علم‌الاقتصاد متفاوت سینما و تئاتر اختصاص دارد که ما از آن می‌گذریم. در فصل پنج مانول به تفاوت اقتباس‌هایی می‌پردازد که بر اساس رمان و نمایشنامه شکل می‌گیرند. آیزنشتاین و بازن هر دو در مقالاتشان سعی بلیغ داشته‌اند تا نشان دهند برخی رمان‌نویسان حتی قبل از ظهور سینمای صامت در دهه ۱۸۹۰ از «چشم و گوش سینمایی» برخوردار بوده‌اند. رمان از محدودیت‌های نمایشنامه صحنه‌ای رنج نمی‌برد. استمرار آزاد روایت و نیز طول داستان کاملاً به انتخاب نویسنده است. نویسندگان در رویکرد خویش به روایت داستانی، ذهنی و یا عینی‌اند. در حالی که آثار نویسندگان عینی برای تبدیل به شکل‌های نمایشی نمایشنامه و فیلمنامه سهل‌الوصول‌تر است، اما با اندکی غور و تعمق در آثار نویسندگانی سخت ذهن می‌توان نمایش درونی اثر آنها را ماده مناسبی برای شکل‌دهی نمایشی یافت، به ویژه برای سینما. سنت دیرپای سریال سازی تلویزیون بی.بی.سی در انگلستان نشان داده است که آثار رمان‌نویسان بزرگ، حاوی عناصر بالقوه نمایشی است که وقتی اقتباس‌کنندگان فرصتی برای گسترش فنون اقتباس نمایشی پیدا

می‌کنند، نتایجی متنوع و غنی به دست می‌دهد. بر خلاف نظر برخی منتقدان تاب‌گرا، هنرهای روایی در عمل مدت‌های مدیدی است که خود را وابسته به یک دیگر نشان داده‌اند. رمان، داستان کوتاه، روایت رادیویی، نمایشنامه تئاتری، فیلمنامه سینمایی و تلویزیونی و همه شکل‌های روایی دیگر می‌توانند یک‌دیگر را تغذیه کنند و بر غنا و دامنه توانایی‌های یک‌دیگر بیفزایند. ممکن است اقتباس‌هایی ناآزموده و بد از کار درآید، اما این امکان نیز وجود دارد که اثر جدید بهبود اثر اصیل یا غنای بیشتر آن باشد. اقتباس جدید ممکن است از جلوه‌ای نو، تأکیدی نو، تعبیر و یا تفسیری نو برخوردار باشد. در تئاتر هر نوع تعمیم جدید از جانب کارگردانان یا بازیگران پرتوی نو بر نمایشنامه‌های شکسپیر افکنده است، به همین نحو بهترین فیلم‌هایی که بر اساس نمایشنامه ساخته شده‌اند، ارزش‌های خاص سینما را غنا بخشیده یا آشکار کرده‌اند و متقابلاً پرتوی نو بر نمایشنامه افکنده‌اند. در هر حال فیلم داستانی به حوزه هنرهای نمایشی (Dramatic arts) تعلق دارد، زیرا داستان باید با اجرای بازیگران برای تماشاگرانی که در تماشاخانه تجمع کرده‌اند، ارائه شود. از طرف دیگر آن نوع انضباط سینمایی که تداوم نمایشی را تحت اختیار دارد، در بیشتر مواقع فیلم داستانی را به ساختار رمان نزدیک می‌کند تا ساختار نمایشنامه. دلیل آن این است که سیره و نحوه ارائه روایت، همچون رمان، در اختیار بازیگران نیست، بلکه در اختیار کارگردان است. کارگردان، اگر نگوئیم مؤلف اولیه، به هر حال «مؤلف» نهایی فیلم است. او همچون رمان‌نویس، اثر خویش را جدای از تماشاگر آینده خود می‌آفریند، از بازیگران خویش همان‌گونه استفاده می‌کند که رمان‌نویس از شخصیت‌ها و موقعیت‌های خویش، و به سوی همان روشی میل می‌کند که به گمان او بهترین تأثیر نمایشی را ایجاد خواهد کرد. بنابراین بازیگران سینما به نسبت بازیگران تئاتر، با اثر نهایی رابطه‌ای کلاً متفاوت دارند. آنها هیچ تصویری از اثر غایی ندارند، و شاید اصلاً ندانند فیلم درباره چیست. از این نظر کارگردان سینما به فلور یا دیکنز نزدیک‌تر است تا به شکسپیر و شاعر، جز آنکه انضباط حاکم بر تداوم و طول سراسری اجرا فیلم را مقید می‌کند تا همچون نمایشنامه توجه تماشاگر را جلب کرده و آن را حفظ کند، و اینکه در یک نشست واحد در تماشاخانه به نمایش درآید. رابطه متقابل رمان و نمایشنامه با فیلم ناطق و تلویزیون طبعاً از سال‌های ۱۹۳۰ به بعد

(زمانی که فیلم ناطق شد و تلویزیون در جهت تبدیل خود به شکل جدیدی از سرگرمی‌های مردم پسند، نخستین گام‌ها را برداشت) تشدید شده است. همچنین نویسندگان یا تمایل نشان داده‌اند با تئاتر از این رابطه متقابل بنویسند یا آنکه مخالفت سنجیده‌ای در برابر آن داشته باشند. آثار نمایشنامه‌نویسانی که به نظر می‌رسد عمیق‌تر از دیگران به حوزه تئاتر «ناب» کشیده شده‌اند به زعم مانول تحت تأثیر فیلم نوشته شده است. گراهام گرین، که در شروع کار هنری خود چند سالی منتقد فیلم بود، با احساسی سینمایی و بصری رمان می‌نویسد، و رمان‌هایش در شمار آثار ادبی خوب قرار می‌گیرند. مشکل، و در واقع کاملاً غیر ضروری است، که هنرهای روایی و نمایشی را از یک‌دیگر جدا کنیم، مگر آنکه استعدادی خاص، به دلایل شخصی و هنری، آن هم به گونه‌ای سنجیده در آرزوی انجام چنین کاری باشد.

در فصل ششم، مانول نحوه عرضه داشت شیوه‌مند را در تئاتر و سینما بررسی می‌کند. سینما مدت‌های مدید به دلیل واقع‌گرایی خود مورد تجلیل قرار می‌گرفت و تلقی معمول این بود که سبک شیوه‌مند، ویژه تئاتر و نمایش صحنه‌ای است. تاریخ تئاتر معاصر نیز مؤید آن است که قوی‌ترین جنبش‌های تئاتری مایل بوده‌اند از واقع‌گرایی دور شده و به مفرط‌ترین نوع نمایش شیوه‌مند تقرب جویند. اما مانول معتقد است تمایل به اجرای سبک‌پردازانه مختص تئاتر نیست. گرچه سبک مسلط در سینما واقع‌گرایی بود اما انواع اجرای شیوه‌مند را در سرتاسر تاریخ سینما می‌توان مشاهده کرد. این گرایش خود را به بهترین وجه در سینمای اکسپرسیونیست آلمان و سینمای پیش‌تاز (آوانگارد) فرانسه نشان داد، و به طور پراکنده در آثار بعدی سینمایی کارگردانانی چون آیزنشتاین، درایر، کوکوتو، و در سال‌های اخیر در آثار برگمن، بونوئل، فلینی و دیگران. آن دسته اقتباس‌های سینمایی بر اساس نمایشنامه‌هایی که مستلزم برخی عناصر شیوه‌مندند نیز چنین گرایشی را نشان داده‌اند. سه فیلم سینمایی لارنس اولیویه که بر اساس آثار شکسپیر تهیه شد، برای مکان ماقع از سه سبک متمایز استفاده کرد: برای هنری پنجم از نقاشی‌ها و مینیاتورهای قرون وسطایی و اوایل دوره رنسانس، برای هملت از معماری کلیساهای جامع بزرگ، و برای ریچارد سوم از مکان‌های ساده و صحنه‌مانند. شکل‌های گوناگون و شاخص اجرای شیوه‌مند را در مکبث اورسن ولز و مارا-ساد پیتروک نیز می‌توان مشاهده

کرد. کاکوینیس در *الکترا* با اینکه از محل‌ها و مناظر واقعی استفاده کرد، اما با رقص آرایبی و حرکات همسرایان زن سیاهپوش اجرای شیوه‌مند را نیز به کار گرفت. در فیلم‌های اتوبوسی به نام *هوس*، سیر طولانی روز در شب و چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟ با اینکه مکان‌های ماقع واقع‌گرایانه است، اما نورپردازی وقتی به خدمت انعکاس و سوسه‌های روحی شخصیت‌ها درمی‌آید، این مکان‌ها را به محیط‌های اکسپرسیونیستی بدل می‌کند و جلوه‌ای شیوه‌مند می‌یابد. در فیلم *رؤیای شب نیمه تابستان* اثر پیتر هال یک عمارت انگلیسی واقعی و زمینه آن به کمک نورپردازی و جلوه‌های ویژه به محیطی جادویی تبدیل می‌شود. با این همه برخی از فیلم‌ها به هنگام اقتباس از نمایشنامه، گرایشی واقع‌گرا داشته‌اند، از قبیل مردی برای تمام فصول از فرد زینه‌مان، سه خواهر اثر سامسونف، مکبث ساخته پولانسکی و سرایدار اثر کلیو-دائر. کاستلانی و زفیرلی در فیلم‌های خود بر اساس روش و ژولیت از معماری گذرگاه‌ها و میادین ایتالیای دوره رنسانس استفاده کردند و کوشیدند تأثیری بازنمایانه و واقعی ایجاد کنند. در دو فیلم شکسپیری *کوزینتس* نیز همین تأثیر بصری مسلط است. کوروساوا در *سریر خون* استفاده‌ای خوشایند از فضاها و سنتی ژاپن به عمل آورد، و اورسن ولز برای مکان فیلم‌های *اتللو* و *ناقوس‌های نیمه شب* سفرهای دور و درازی به اسپانیا و مراکش کرد.

«بازیگری برای تئاتر و سینما» آخرین فصل بخش اول کتاب است. آنچه بازیگر به هنگام بازی در رسانه‌های گوناگون باید بیاموزد و تنظیم آن بر حسب شرایط هر رسانه مقیاس اجراست. بدیهی است که در هر اجرای تئاتری رابطه بی‌واسطه بازیگر و تماشاگر معیار آماده‌ای است که بازیگر می‌تواند بدان چنگ زند و به کمک آن بازی خود را جرح و تعدیل کند. بازیگر سینما و تلویزیون چنین امکانی را در اختیار ندارد. وقتی اثری در حال فیلمبرداری است، تنها تماشاگر واقعی همانا کارگردان است، بنابراین وجود رابطه‌ای خلاق و مناسب میان بازیگر و کارگردان ضروری است. بازیگرانی که در اجرای یک نمایشنامه هم در تئاتر و هم در سینما شریکند، بازسنجی اجرای خود را امری مشکل می‌یابند. این نکته در ایفای نقش *اتللو* توسط لارنس اولیویه در اجرای تئاتری و ضبط سینمایی آن کاملاً مشهود است، زیرا تأثیر آن در تئاتر شگفت‌انگیز بود، در حالی که اجرای آرام و کنایی «فرانک

فینلی» (Frank Finlay) از ایاگو به نظر ضعیف‌تر می‌آمد. در ترجمان سینمایی استوارت بورج تأثیر معکوس شد، بازی فینلی به گونه‌ای متقاعد کننده مؤثر از کار درآمد، در حالی که اجرای لارنس اولیویه تقریباً بیش از حد تحمل اغراق‌آمیز شد. مقیاس نگارش، و در نتیجه مقیاس اجرا، همواره در مورد آثار شکسپیر با آن دامنه غیر معمول و وسیع سبک (از سبک شعری والا و بلیغ گرفته تا سبک آرام، صمیمانه و حتی عامیانه) مسئله‌ساز بوده است، در حالی که در مورد گفت و گوهای واقع‌گرا، یا تقریباً واقع‌گرای فیلم‌هایی چون اتوبوسی به نام هوس یا چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟ چندان مشکل‌زا نیست. از آن‌جا که اجرای شیوه‌مند در تار و پود تراژدی کلاسیک یونان و آثار شکسپیر تنیده شده، لذا بهترین برخورد با آنها ظاهراً این است که بکوشیم در ترجمان سینمایی به واژه‌های تأکیدی مناسب و به شعر وزنی شایسته ببخشیم و دورین را در فاصله‌ای از بازیگران قرار دهیم که اجرا و ادای گفتار در نتیجه نزدیکی بیش از حد تماشاگر به بازیگر تأکیدی نامناسب پیدا نکند. این عمل در واقع تقویت عنصر تئاتری است با دستیابی به توازن درست آن در درون رسانه فیلم. اولیویه نخستین کسی بود که به سنجش ادای درست گفتار شکسپیری برای فیلم پرداخت و، به زعم مانول، برخوردهای مناسب بعدی را می‌توان در فیلم‌های رویای شب نیمه تابستان از پتر هال و شاه لیر از پتر بروک یافت. بازیگری، مانند همه هنرهای اجرایی، نوعی تخمین است، قضاوت و سنجشی است در باب نحوه دستیابی به تداوم تأثیر بر تماشاگر، پس بازیگر باید شخصیتی را که در برابر تماشاگر نمایش می‌دهد به روشی شایسته رسانه و شرایط مفروض اجرا (از نمایش تئاتری گرفته تا اجرای رادیویی یا نمایش سینمایی و یا ایفای نقش برای صفحه کوچک تلویزیون) بنا نهد.

بخش دوم کتاب، تفسیر و تحلیل آن اقتباس‌هایی است که به زعم مانول موفق و کارآمد بوده‌اند. این فیلم‌ها عبارتند از: پیگمالیون اثر برنارد شاو، به کارگردانی آنتونی اسکویت (Anthony Asquith)، الکتر اثر اورپیدس، به کارگردانی مایکل کاکو یاینس، سه خواهر اثر چخوف، به کارگردانی سامسون سامسونوف (Samson Samsonov)، سیر طولانی روز در شب اثر یوجین اونیل، به کارگردانی سیدنی لومت، اتوبوسی به نام هوس اثر تنسی ویلیامز، به کارگردانی الیا کازان، میس

ژولی اثر اوگوست استریند برگ، به کارگردانی آلف سیوبرگ (Alf Sjöberg)، سرایدار اثر هارولد پیتتر، به کارگردانی کلیو وانر، چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟ اثر ادوارد آلبی، به کارگردانی مایک نیکولز و مارا-ساد اثر پیترو وایس، به کارگردانی پیترو بروک. آخرین فصل مروری اجمالی بر فیلم-تئاترهای آمریکایی است. اما دو فصل نسبتاً مبسوط به فیلم‌های شکسپیری اختصاص دارد که ما در این جا می‌کوشیم نگاهی تفصیلی به فصل اول آن بیندازیم.

آثار مردم‌پسند شکسپیر از زمان نگارش تاکنون واقعاً در حال اجرای مستمر بوده است. پس حتماً نوعی قدرت نمایشی استثنایی در این آثار وجود دارد که مدتی چنین مدید آنها را نه فقط در جامعه انگلیسی زبان بلکه حتی در ترجمه به زبان‌های دیگر زنده نگاه داشته است. دلایل این امر بسیار آشکار است. نخست آنکه بازیگران اعتقاد دارند که توان بازیگری خود را فقط در اجرای نقش‌های شکسپیری (اعم از کوچک و بزرگ) است که می‌توانند به بهترین وجهی محک بزنند. بدین سان در بسیاری از مردم سنت دیدن آثار شکسپیر از همان ابتدای جوانی پا می‌گیرد، کنجکاوی و خیل عظیم دوستداران و جهانگردانی که همه ساله به استرانفورد (محل تولد و دفن شکسپیر) جلب می‌شوند در وهله اول معطوف آن است که ببینند نمایندگان انگلیسی شکسپیر، اعم از کارگردان و بازیگر، چگونه این نمایشنامه‌ها را دوباره تفسیر می‌کنند.

نمایشنامه‌های مهم شکسپیر - تراژدی‌ها، کمدی‌ها، و نمایشنامه‌های تاریخی - تمامی عوامل، اجزا و عناصر تئاتر را به هم می‌آمیزند، از این قییل است دامنه و نقش هر شخصیت، طرح‌های سرشار از کنش، موقعیت‌هایی که هیچ‌گاه جاذبه خود را از دست نمی‌دهند، و مهم‌تر از همه افسون شعرگونه نمایشنامه‌هاست که تقریباً در هر سطح فرهنگی نوعی واکنش ایجاد می‌کند. همین محبوبیت عام، دلیل کثرت فوق‌العاده فیلم‌های شکسپیری است، زیرا قریب سیصد اقتباس - انگلیسی، آمریکایی، آلمانی و غیره - فقط در دوره سینمای صامت پدید آمد، یعنی زمانی که تنها طرح اصلی قابل استفاده بود و زبان - که یکی از مهم‌ترین عناصر متشکله نمایشنامه‌های شکسپیر است - به کلی حذف می‌شد. البته فقط معدودی از این فیلم‌ها را تا آن حد که سبک بازیگری آن دوره را ثبت کرده‌اند، می‌توان قابل توجه

دانست: مهم‌تر از همه، یک چکیده‌ای ده دقیقه‌ای است که در سال ۱۹۱۱ فرانک بنسون (Frank Benson) از اجرای ریچارد سوم توسط خودش در استراتفورد تهیه دید، و دیگری بازآفرینی شصت دقیقه‌ای جانسون فوربس رابرتسون (Johnston Forbes Robertson) است از هملت در اوایل قرن حاضر. تا این‌جا سینما فقط به خدمت ثبت و ضبط یک سنت تئاتری زنده درآمد، لذا برای این نوع فیلم‌های صامت به عنوان برگردان سینمایی آثار شکسپیری نمی‌توان ارزشی قایل شد، فقط شاید تعداد اندکی از آنها قابل ذکر باشد، از قبیل ترجمان بلند و آلمانی *اتللو* در سال ۱۹۲۲ به دلیل اجرای قدرتمند نقش اصلی توسط امیل جانینگز (Emil Jannings) با اضافه شدن صدا بر حلقه فیلم، شکسپیر به مراتب به جذاب‌ترین نمایشنامه‌نویس بزرگ برای اقتباس‌های سینمایی بدل شد. تعدادی از نمایشنامه‌نویسانی که آثارشان به فیلم درآمده، و مهم‌تر از همه تنسی ویلیامز، سابقه وسیعی پیدا کرده‌اند، اما در این میان شکسپیر بر همه آنها پیشی گرفته است و مقام اول را داراست.

در این مرحله مانول به مقایسه نحوه عرضه و نمایش نمایشنامه‌های شکسپیر در زمان خودش و در سینما می‌پردازد: اجمالی‌ترین بررسی نمایشنامه‌های شکسپیر نشان می‌دهد که ساختار آنها به گونه‌ای آشکار مشابه ساختار فیلم است. مثلاً صحنه نمایشنامه مکبث بیست و پنج بار تغییر می‌کند، و ما هر چه بیشتر در این تنوع صحنه و نحوه حرکت کنش تعمق می‌کنیم، بیشتر یقین می‌کنیم که چکیده کنش نمایشنامه‌های شکسپیر به نحوی روایت می‌شود که با نحوه روایت در سینما مشابه است. آنتونی و کلتوپاترا، حماسی‌ترین نمایشنامه شکسپیر (حماسی به مفهومی که در سینما رایج است) با چهل و دو تعویض صحنه در اسکندریه، رم، مسینا، میسه‌نیوم، سوریه، آتن و آکتیوم، به همراه جنگل‌هایی که در خشکی و دریا پیش می‌رود. شگفت‌آور نیست که چارلتون هستون این نمایشنامه را غیرقابل مقاومت یافت، درست همچنان که جوزف منکیه ویچ مجذوب زولیوس سزار شد، که صحنه‌های آن به زعم وی شباهت آشکاری با صحنه‌های سیاسی موسولینی و هیتلر داشت.

البته مانول می‌پذیرد که تحلیل نمایشنامه‌های شکسپیر با این دیدگاه تحلیلی، سطحی و مادی است، اما تأکید می‌کند که در مقایسه با نمایشنامه‌هایی که برای

صحنه‌های قاب عکسی نوشته شده، انتشار سریع کنش در نمایشنامه‌های شکسپیر، آنها را برای رسانه‌ای چون سینما که تنوع بصری فراوان دارد، سخت مجذوب کننده کرده است. حتی در آن دسته از نمایشنامه‌های شکسپیر که کنش در یک مکان واحد و سراسری روی می‌دهد، به عنوان مثال جنگل‌های اطراف آتن در *روای شب نیمه تابستان* یا جنگل آردن در *هر طور شما بخواهید*، کنش همواره در «بخش دیگری از جنگل» روی می‌دهد. صحنه قراردادی عصر الیزابت و جیمز این امکان را فراهم می‌کرد که عظیم‌ترین وقایع به کمک زبان و تخیل برای تماشاگر ترسیم می‌شود، چنان‌که مثلاً در نمایشنامه‌ای شاعرانه چون طوفان جزیره‌ای جادویی وجود دارد که در کرانه‌های آن وقایعی چون کشتی شکستگی و طوفان‌های جادویی اتفاق می‌افتد. باید توجه داشت که در آثار شکسپیر علاوه بر انتشار مادی و وسیع کنش، خود کنش نیز مجذوب کننده است. صاحب نظران بر این نکته تأکید فراوان کرده‌اند که فیلمساز نباید بر هیچ چیز مدتی طولانی توقف کند. در آثار شکسپیر فهرست وسیع شخصیت‌ها به این منظور جامه عمل می‌پوشاند. همه تراژدی‌های بزرگ و نمایشنامه‌های تاریخی او چنین کنشی تهیه می‌بینند، اما کم‌دی‌ها این قدر پر جنب و جوش نیستند (مگر *روای شب نیمه تابستان* و *رام کردن زن سرکش*)، و دلیل آن‌که سینما از کم‌دی‌های شکسپیر چندان استقبال نکرده، همین است.

در این جا مانول وارد بحث اقتصاد می‌شود و نتیجه می‌گیرد که آثار شکسپیر، همچون روزگار خود وی، در سینمای امروز نیز با اقبال عامه مواجه می‌شود و این دلیل سرمایه‌گذاری مالی برای تولید سینمایی آثار نسبتاً بالای اوست. اقتباس‌هایی که ناموفق از کار درآمده (دست کم در زبان انگلیسی) آنهایی بوده است که تلاش نکرده‌اند به نحوی مطالبات زبان شعری شکسپیر را با رسانه‌ای چون سینما که خود را وقف تنزل ارتباط کلامی کرده، وفق دهند، یا دست کم آن را هم سطح ارتباط از طریق اطوار و رفتار، بیانگری حالات چهره، و یا کنشی مادی که حالات درونی را آشکار سازد، قرار دهند، در فیلم گفت و گو تقریباً هم‌سان گفت و گو در زندگی واقعی عمل می‌کند، یعنی به عنوان جزئی از رفتار قابل رؤیت آدمی، به عنوان جزئی بسیار مهم اما نه بیشتر از جزء. فیلم همواره آنچه را که مردم می‌گویند ثبت می‌کند، اما مردم را همان قدر به اعتبار لحن عام صدا مورد قضاوت قرار می‌دهد که به اعتبار

طنین بالفعل سخنان‌شان، و نیز به هنگامی که سخن می‌گویند به اعتبار بیانگری چهره، و وقتی مورد خطاب قرار می‌گیرند به اعتبار واکنش‌های مشهودشان، و این همه را با صمیمت خاص نمای نزدیک به نمایش می‌گذارد. اما به زعم مانول، تئاتر ذاتاً رسانه‌ای است که با فرض وجود فاصله میان بازیگر و تماشاگر، ادای شمرده سخن را برجسته می‌کند. گفت و گوی تئاتری، هرچند به شیوه‌ای ناتورالیستی نوشته شود، باز هم شاخه‌ای از بلاغت است و از زمان تئاتر یونان باستان تاکنون این خصوصیت از جمله ویژگی‌های آن محسوب می‌شده است. رسانه مطلوب بیانگری شخصیت در تئاتر، گفتار است و این خود نمایش را به شاخه‌ای از ادبیات بدل می‌کند.

شکسپیر با سبکی یگانه و ثابت دست به آفرینش نمی‌زد، تئاتر او و تماشاگرانش طالب تنوع وسیع بودند. می‌توان سبک‌های گوناگون گفتار را به نحوی که مورد استفاده شکسپیر قرار گرفته، به شرح زیر طبقه‌بندی کرد:

سبک گفتار

مثال آن در نمایشنامه‌ها

۱. گفتگوی منشور عامیانه و ناتورالیستی، که نمونه گفت و شنودهای کوچه و بازار است.

۲. گفتگوی منشور صریح و مستقیم، در سطح آدم‌های فرهیخته و کم‌تر فرهیخته.

سطح آدم‌های فرهیخته: توصیف کاسکا از عدم قبول تاج توسط سزار در ژولیوس سزار؛ سطح افراد کمتر فرهیخته: آمادگی و تمرین نمایش در نمایش کمیک رویای شب نیمه تابستان.

۳. گفت و گوی منشور والا، اغلب مفرح یا بذله‌گویانه.

رزالیند و سلینا در هر طور شما بخواهید؛ بئاتریس و بندیکت در هیاهوی بسیار برای هیچ؛ فالستاف و حلقه اطرافیانش،

به خصوص در داد و ستد با پرنس هال،
در هنری چهارم بخش اول و دوم؛ داد و
ستد شاه هنری پنجم و شاهدخت
فرانسوی در هنری پنجم.

آخرین داد و ستد میان هملت و
هوراشیو در هملت.

صحنه‌های بسیاری در نمایشنامه‌های
تاریخی، که اساساً طرح داستانی را پیش
می‌برد.

اینها به اصطلاح مجموعه‌ای گفتار
(speech) است که بازیگر به شکل «تک
خوانی» (solo) ارائه می‌دهد، از قبیل
گفتار پورشیا در باب رحم و شفقت در
تاجری ونیزی، گفتار جکیز در باب
مراحل سنی انسان در هر طور شما
بخواید، گفتار کانت در باب «جزیره
صاحب عصای همایونی» در ریچارد
دوم، و گفتار تزئوس در باب «مجنون و
عاشق و شاعر» در رویای شب نیمه
تابستان.

صحنه‌های میان کاسیوس و بروتوس در
ژولیوس سزار؛ گفتارهای آشکار کننده
حالات درونی در ریچارد دوم.

۴. داد و ستد منثور والایی که گاه به
لحاظ عبارت پردازی و اشارت
ضمنی به زیبایی شعر است

۵. گفت و گوی قراردادی منظوم

۶. گفتار والا و بلیغ (خطابه گون)،
و گاه به همراه تصرفات الهام گون

۷. گفتار منظوم پر حرکت و والا که
سرشار است از متش و آشکار سازی
شاعرانه احساس.

۸. خطابه‌های آتشین مهم در تراژدی‌ها. خشم و غضب شاه لیر، مکبث، هملت، اتللو، آنتونی و کلثوپاترا، کوریولانوس.

۹. شعر نمایشی در والاترین سطح تک‌گویی‌های درونی (soliloquies) مهم در تراژدی‌ها.

در برگردان تنوع وسیع گفتار در نمایشنامه‌های شکسپیر است که فیلمساز با مهم‌ترین چالش خود مواجه می‌شود، او باید نوشته‌ای را که حتی در روزگار خود شکسپیر متراکم و طالب باریک‌بینی بود، تا حد امکان قابل فهم سازد. شکسپیر اغلب فراتر از قوه درک تماشاگراش می‌نوشت، و هوشمندترین و تحصیل‌کرده‌ترین تماشاگران خویش را مورد خطاب قرار می‌داد، اما به قدر کافی بذله‌گویی سطح پایین، تلویح جنسی، خشونت، و شور و احساس نیز تهیه می‌دید که همه سطوح تماشاگران را راضی کند. برای فیلم که تماشاگرانی بسیار ناهمگون دارد، تمهیدات سستی تئاتر زنده را نیز می‌توان - و واقعاً در اغلب موارد باید - تنظیم و تبدیل کرد؛ مثلاً استفاده کم از گفت و گوها و گفتارهایی که به دلایل گوناگون ممکن است درک تماشاگر امروزی را مخدوش کند و شاید فهم نسبتاً ناچیزی از موقعیت و شخصیت‌پردازی پدید آورد. فیلمساز نمی‌تواند همچون کارگردان تئاتر بر سطح عمومی تماشاگران فرهیخته اتکا کند، لذا این نمایشنامه‌ها باید تا آن حد که به طرح، شخصیت و موقعیت مربوط می‌شود تا حد امکان روشنی و وضوح پیدا کنند. این همان مسئله‌ای است که مثلاً لارنس اولیویه در ترجمان سینمایی خود از ریچارد سوم با آن مواجه بود، او ناچار بود پیچیده‌سازی دسیسه‌گرانه نمایشنامه را به لحاظ سمعی و بصری تا حد امکان قابل درک سازد، و او این کار را با حذف‌های اساسی، ویرایش متن، و کنش‌های اضافی به انجام رساند، همه چیز وقف آن شد که به مافیای قرون وسطایی در حکومت سلطنتی بریتانیا روشنی و وضوح بخشد. مجموع تعداد تماشاگران این فیلم خاص - و فقط در آمریکا نمایش تلویزیونی یک شب آن - بسی بیش از تماشاگران اجرای زنده آن در تئاتر از روزگار شکسپیر تا عصر حاضر است. این است مسئولیتی که فیلمساز در اقتباسی سینمایی نمایشنامه‌ای از شکسپیر با آن

مواجه می‌شود، با توجه به اینکه اقتباس‌های مهم‌تر پس از اکران عمومی، در دانشگاه‌ها، مراکز فرهنگی و خانه‌های ویژه سینما و هنر در اطراف و اکناف جهان به زندگی خود ادامه می‌دهند.

پس از این مقدمه مبسوط مانول می‌کوشد پنج شکل بسیار متفاوت اقتباس را بررسی کند، و آنها به ترتیب عبارتند از: هنری پنجم (۱۹۴۴) لارنس اولیویه، مکث (۱۹۷۱) رومن پولانسکی، رؤیای شب نیمه تابستان (۱۹۶۹) پتر هال، هملت (۱۹۶۴) کوزینتسف و سریر خون (۱۹۵۷) کوروساوا. هنری پنجم در تضاد با اقتباس‌های بسیار جدیدتر شکسپیر، تلاش واقعاً سنجیده‌ای را در جهت انطباق رسانه فیلم با نیازهای حقیقی نمایشنامه شکسپیر نشان می‌دهد، و در آن متن در درجه اول اهمیت قرار می‌گیرد. متن شکسپیر چنین مقامی را تا آن زمان حتی در بهترین فیلم‌های شکسپیری دهه ۱۹۳۰ کسب نکرده بود، به عنوان مثال در فیلم‌هایی چون رومئو و ژولیت (۱۹۳۶) از جورج کیوکر و یا رؤیای شب نیمه تابستان (۱۹۳۵) اثر دیترله و رینهاردت (Dieterle-Reinhardt) به علاوه هملت کوزینتسف و اقتباس به غایت سینمایی کوروساوا از مکث به نام کومونوسودجو (Kumonosu-Djo) یا قلعه تار عنکبوت که در غرب به سریر خون مشهور است، نشان داد که شکسپیر را می‌توان در زبان‌های غیر انگلیسی نیز به گونه‌ای موفق ارائه داد، این دو فیلم را تماشاگران سراسر جهان (انگلیسی و غیرانگلیسی) بسیار تحسین کردند. از آن‌جا که بررسی‌های مانول در مورد این پنج فیلم مبسوط و بعضاً توصیفی است، ما فقط مهم‌ترین نکات آن را یادآور می‌شویم و می‌گذریم.

هنری پنجم نخستین فیلمی است که لارنس اولیویه، در زمانی که جنگ دوم جهانی هنوز ادامه داشت، کارگردانی کرد، و لذا به اقتضای زمان، و برای آنکه فیلم تأثیری قهرمانی و ملی پیدا کند، تقریباً یک سوم متن حذف شد و اضافات مهمی نیز ضمیمه شد. این نحوه برخورد، سیمایی کاملاً شجاعانه به هنری بخشید و او را پادشاهی قهرمان، شجاع، شوخ طبع، تند زبان، و تقریباً بی‌آلایش معرفی کرد. مانول پس از بررسی مبسوط تمامی حذف و اضافات، صحنه‌سازی و محل‌های فیلمبرداری، موسیقی متن و... نتیجه می‌گیرد که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این فیلم (که هنوز پس از سال‌های سال برای طالبان شکسپیر محبوبیت دارد) دامنه متنوع و رنگارنگ

اجراست که دقیقاً بازتاب سبک‌های متفاوتی است که متن نمایشنامه را مشکل داده‌اند: هم بیان کاملاً بلیغ و خطابه‌گون وجود دارد (سخنرانی‌های فلور) سخنرانی اجین کورت)، هم نقش‌آفرینی خودمانی و صمیمانه (درس انگلیسی کاترین و بعد خواستگاری هنری از او)، هم گفت و گوی عامیانه و طبیعت‌گرا که سطوح گوناگون گفتار غیرجدی را در آن زمان منعکس می‌کند (از یک طرف زبان طبقه متوسط - گوور، فلوتلن، و مک موریس - و از طرف دیگر زبان خاص و اغراق شده اهل میخانه در سخنان نیم، باردالف، و پیستول)، و هم گفتار پر آب و تاب و خودپسندانه افراد جوان‌تر دربار فرانسه. در هیچ یک از نمایشنامه‌های دیگر به اندازه هنری پنجم تنوع، تغییر و غنای زبانی وجود ندارد، هرچند این نمایشنامه فاقد زبان کاملاً تخیلی، غنایی، یا عاطفه‌برانگیز نمایشنامه‌های بزرگ‌تر است. در فیلم، تنوع سبک بازیگری و شخصیت‌پردازی، این خصوصیت متن را به گونه‌ای قابل تحسین منعکس می‌کند. خود لارنس اولیویه در نقش هنری سرمشق و پیشاهنگ است. او در سخنرانی هارفلور و اجین کورت بیانی کاملاً بلیغ دارد، نحوه رفتار او را در داد و ستد مطبوعی که با سفیر فرانسه دارد، ساده، صمیمانه در عین حال متین و تحکم‌آمیز است، به هنگام خواستگاری از کاترین صمیمیتی شوخ منش از خود نشان می‌دهد که با نوعی خودبینی و گستاخی آمیخته است، و مهم‌تر از همه صحنه زیبایی است که نشان می‌دهد هنری شبی قبل از نبرد اجین کورت در میان سربازان می‌گردد تا روحیه آنها را بسنجد و با افراد عادی در خصوص مسئولیت‌های سلطنت تبادل نظر کند. این مواجهه میان پادشاه ناشناس و سربازان فکور و جدی یکی از زیباترین صحنه‌های منشور شکسپیر است که در سطحی آرام و صمیمانه اما الهام‌گون تصنیف شده است. شکسپیر ناخودآگاه مؤثرترین نوع گفت و گو را برای نمای نزدیک نوشت، و همین است چگونگی اجرای این صحنه در فیلم: اجرایی پراحساس و صمیمانه، که وقتی هنری تنها می‌ماند و به اندیشه فرو می‌رود، به سوی شعری اصیل پرمی‌گشاید:

برگردن شاه بیندازید! بیابید زندگانی‌مان، روح‌مان

وام‌هامان، زنان مضطرب‌مان،

فرزندان‌مان، و گناهان‌مان، همه و همه را به گردن شاه بیندازیم!

باید این همه را تاب آورد.

و بعد:

ای خدای جنگ! دل سربازانم را چون فولاد قوی کن،
و آنها را از ترس مپاکن.

در لحظاتی از این دست، صمیمیت فیلم با صمیمیت متن شکسپیر در هم می آمیزد، و اساساً (یا ظاهراً) فیلم قصد اصیل نویسنده را به انجام می رساند. اولیویه در دهه ۱۹۳۰ به درستی یادآور شده بود که اوج مرسوم فیلم، که با تصویر نمای نزدیک مشخص می شد، به گونه ای رضایت بخش با اوج کلامی معمول شکسپیر، یعنی آخرین مرحله گفتار بلیغ شکسپیری که مستلزم بیانی شفاهی و قدرتمند است، منطبق نمی شود، یعنی گفتاری از آن دست که هنری در هارفلور و اجین کورت ایراد می کند. بنابراین او تصمیم گرفت در فیلم هنری پنجم سرمشق معمول فیلم را، که برای تأثیر ناشی از اوج، نمای دور به نمای متوسط و سپس به نمای نزدیک حرکت می کرد، وارونه کند. به این ترتیب او تصویر را با ساختار گفتارهای بلیغ شکسپیری تطبیق داد، یعنی گفتارهایی که با صدای نرم و آرام شروع شده و به صدایی قوی و شدید ختم می شد، به اصطلاح موسیقایی، از «دی می نواندو» (diminuendo) شروع و به «کرسندو» (crescendo) پایان یافت. روندی که او پی گرفت چنین بود که در طول گفتار، دوربین به تدریج از نمای نزدیک به نمای دور و دورتر حرکت می کرد، به این ترتیب دوربین از تصویر چهره گوینده، وقتی بیان او بلند و رسمی می شد و برای نمای نزدیک نامناسب می نمود به تدریج فاصله می گرفت. این وارونه سازی شگرد معمول سینما کمک بسیار مهمی برای ساخت مؤثر فیلم های شکسپیری از کار درآمد و به تقلیل جدی نماهای واکنشی منجر شد، نماهایی که توجه تماشاگر را از گوینده می ربود و به شنونده معطوف می کرد. این نوع تمرکز بر گوینده، ویژگی ترجمان آمریکایی جوزف ال. منکیدویچ از ژولیوس سزار نیز بود (اولیویه و منکیدویچ هر دو شخصاً نیز بر این نکته فنی تأکید کردند؛ منکیدویچ در جریان یک گفت و گوی مشترک رادیویی در سال ۱۹۵۲ در نیویورک، و اولیویه طی یک مصاحبه پس از اتمام فیلم ریچارد سوم به سال ۱۹۵۵). این روش خود به سرمشقی برای تولید رؤیای شب نیمه تابستان (۱۹۶۹، پتر هال) و

شاه لیر (۱۹۷۰ پتر بروک) بدل شد.

مکبث پولانسکی موضوع بحث بعدی است. مانول نخست بر متن شکسپیر متمرکز می‌شود. از نظر او مکبث برای اجرای موفق صحنه‌ای، نمایشنامه‌ای مشکل‌زا است. دلیل آن هم ساختاری است و هم روان‌شناسانه. از میان بزرگ‌ترین تراژدی‌های شکسپیر - هملت، شاه لیر، اتللو، کوریولانوس، مکبث و آنتونی و کلئوپاترا - چهار نمایشنامه اول حول سیمایی یگانه متمرکز می‌شوند، در حالی که دو نمایشنامه آخر بر دو شخصیت متمرکزند، و در نتیجه (مانند ژولیوس سزار) از پراکندگی کانون توجه نمایشی زیان می‌بینند. در نمایشنامه ژولیوس سزار متن دیگری که اقتباس‌های سینمایی بسیار دارد، محور واقعی علاقه باید بروتوس باشد، زیرا در او این معما که آیا باید به فرد وفادار بود یا به مصلحت عمومی دولت، نتیجه‌ای تراژیک پیدا می‌کند، و او تنها فردی است که در عین صداقت به سبب درگیری با این معما متقسم و دوباره می‌شود، اما در عمل شخصیت‌های ثانوی نمایشنامه یعنی آنتونی و کاسیوس چشمگیرترین جلوه‌های نمایشنامه را به خود اختصاص می‌دهند. در آنتونی و کلئوپاترا بار دیگر مرکز توجه نمایشنامه میان دو سیمای نیرومند تقسیم می‌شود، و آنها در بخش مهمی از نمایشنامه از هم جدا می‌افتند. آنتونی واقعاً شخصیتی است واجد نقص و کاستی تراژیک، اما او قبل از آنکه نمایشنامه به پایان رسد می‌میرد، و صحنه را به کلئوپاترا، که علت سقوط وی است وامی‌گذارد. هر دو شخصیت شگفت‌انگیزند و برخوردار از سبک والای شعری، اما توجه تماشاگر، زمانی معطوف به یکی است و زمانی معطوف به دیگری، و لذا نیروی نمایشی نمایشنامه کم‌تر از آثاری چون هملت، شاه لیر، اتللو است، که دست کم به لحاظ ساختاری و از نظر وحدت تراژیک یگانه و منحصر به فردند.

نمایشنامه مکبث تا پایان پرده دوم، که یکی از اوج‌های نمایشنامه با قتل دانکن فرا می‌رسد، با شور و حرارت خود تماشاگر را مجذوب و سرگرم می‌کند. محرک اصلی قتل، لیدی مکبث است، در حالی که مکبث، به رغم شجاعت سربازی خود («از فولاد آخته‌اش... بر اثر این کشتار سترگ بخارِ خون برمی‌خاست») وقتی مقدمات قتل پادشاه فراهم می‌شود از اندیشه قتل می‌هراسد. اما پس از آنکه مکبث شاه می‌شود، به شخصیت اول بدل می‌گردد، و لیدی مکبث به شخصیتی تبدیل می‌شود

حتی کم‌تر از همسر و مصاحب وفادار پادشاه. عجیب است که در سه پرده کامل چیزی حدود هفتاد مصراع به او اختصاص یافته، که شامل نثر لندلندوار صحنه خوابگردی نیز می‌شود. به عبارت دیگر، نیروی اصلی پیش برنده نمایشنامه در این مرحله از شخصیتی کاملاً متفاوت - یعنی از مکبث - ناشی می‌شود، و مکبث کاملاً بر همدست خود مسلط می‌شود. تنها راه قابل باور یا به لحاظ نمایشی قابل قبول ساختن چنین چرخشی، پیش‌بینی‌های ساحرگان است در شروع نمایشنامه (عنوان نمایشنامه نیز نام مکبث را بر خود دارد) و به هر طریق ممکن تأکید بر این نکته که تنش‌های درونی لیدی مکبث برای آنکه شوهرش را به ارتکاب جنایت برانگیزد، به دلیل بی‌کفایتی غیرمنتظره شوهرش، پیشاپیش حاکی از سقوط اجتناب‌ناپذیری است که از جانب وی خواه ناخواه بدان دچار خواهد شد.

به زعم مانول نمایشنامه مکبث در واقع ملودرامی والاست تا تراژدی، زیرا مکبث از عظمت شخصیت‌هایی چون هملت و شاه لیر برخوردار نیست. شرافت مکبث آن قدر کم است که او را به رفعت و مقام قهرمان تراژیک نمی‌رساند. آنچه در مکبث و لیدی مکبث شریف است عشق و علاقه آنهاست به یک دیگر، و وفاداری متقابلشان. این عشق که در وقف شدن آنها به یک دیگر و نیز در ارتکاب گناه، پیوندی نزدیک میان آنها ایجاد می‌کند، همان عاملی است که به آنها رفعت و مقامی انسانی می‌بخشد. البته در این رابطه متقابل و نیز در این واقعیت که لیدی مکبث به واسطه «رنج ناشی از خواب‌های هولناک / که شب هنگام ما را از خواب می‌پراند» ضعیف‌تر و درمانده‌تر می‌شود، عنصری تراژیک وجود دارد، در تئاتر به طور سنتی نقش لیدی مکبث به عنوان زنی مرد صفت بازی می‌شد که شوهر ضعیفش را به ارتکاب اعمال شرارت‌بار سوق می‌دهد. اما این نحوه اجرا مانع از آن می‌شد تا مکبث وقتی به تاج و تخت دست یافت بلافاصله قابلیت آن را پیدا کند که پادشاهی تام و تمام باشد و در نتیجه ابتلای لیدی مکبث به ضعف روحی و روانی نیز بی‌علت می‌ماند. سارا سیدونز (Sarah Siddons)، بازیگر زن بزرگ قرن هجدهم، که این نقش را به عنوان شیرزنی بازی می‌کرد، گزارش مکتوبی از شخصیت به زبانی کاملاً متفاوت باقی گذاشت و ادعا کرد این نقش را باید به روشی شکننده، لطیف و زنانه بازی کرد. راهنمایی سیدونز را یک قرن بعد، هنری ایروینگ (Henry Irving) و الن تری (Ellen

(Terry)، که نقش مکبث و لیدی مکبث را اجرا می‌کردند به کار گرفته و شخصیت‌ها را به همین طریق تفسیر کردند. در اجرای آنها لیدی مکبث به گونه‌ای خیره‌کننده زیبا و زنانه بود، و مکبث با وجود تردید در کشتن پادشاهی که میهمان او نیز بود، در ارتکاب این عمل کم‌تر احساس بی‌قراری و ناراحتی می‌کرد.

زنانگی لیدی مکبث، راهنمایی است برای فیلمی هوشمندانه بر اساس مکبث که با همکاری کنث تاینان و رومن پولانسکی ساخته شد. این ترجمان سینمایی تقریباً یک قرن پس از اجرای تئاتری هنری ایروینیک ظاهر شد، اما آن‌جا که هنری ایروینگ والن‌تری این زوج را به عنوان افراد میانسال بازی کردند، و معمولاً آنها را به همین نحو اجرا می‌کنند. در فیلم پولانسکی آنها بسیار جوان انتخاب شدند، و یان فینچ (Jan Finch) و فرانسسکا آنیس (Francesca Annis) آن را به همین نحو اجرا کردند. مسلماً آنیس جوان‌ترین و زیباترین لیدی مکبثی است که در اجراهای غیردانشگاهی دیده شده است.

فیلم، کنش نمایشنامه را سخت ناتورالیستی تفسیر می‌کند، و بدین‌سان با همان نحوه شروع از طریق کاربرد تماشایی محل فیلمبرداری - سواحل باز، دشت‌ها و تپه‌های مه‌گرفته، دورنماها و قلعه‌ها - آشکارا از هر نوع اجرای تئاتری مکبث فاصله گرفته و سخت متفاوت می‌نماید. این مکان‌های واقع‌گرا با ماهیت اجرای مستقیم و تقریباً عاری از احساس بازیگری سازگار است - از قبیل خشونت گفتار دانکن، عادی بودن عمدی مکبث و بانکو، و بیان بی‌انعطاف و تأملات شدید مکبث که به شیوه اندیشه گویا (spoken thought) ادا می‌شود. فقط اندکی از این شگردها را می‌توان بر صحنه تئاتر مؤثر از کار درآورد. البته آلک کیس به هنگام اجرای نمایشنامه در سال ۱۹۶۶ در لندن، وقتی نقش مقابل او را سیمون سینیوره (Simone Signoret) بازی می‌کرد، در این زمینه تلاش بسیار کرد، اما متأسفانه لیدی مکبث او نامناسب از کار درآمد. بسیار مشکل است که لیدی مکبث را به شخصیتی «عادی» بدل کنیم. خطری که در حذف و پختگی این دو شخصیت وجود دارد، این است که آنها ممکن است همچون زوج جوان حومه‌نشینی در یک ملودرام امروزی ظاهر شوند که می‌اندیشند باید کارفرمای شوهر را به نحوی از پیش پای خود بردارند. به راستی به رغم مکان‌های ماقوع و لباس‌های تاریخی، اجرای عادی نقش توسط یان فینچ و

فرانسسکا آیس، تأثیری از همان دست که گفتیم به فیلم می‌بخشد. ما آنها را بیشتر در نمای نزدیک می‌بینیم، هر دو با لحنی آرام سخن می‌گویند، اما لیدی مکبث به گونه‌ای استثنایی زیباست، و هر دو به همان اندازه که سبک ناتورالیستی اجرا اجازه می‌دهد به سخنان خود، به شدت «احساس» می‌بخشند. نیروی سبعانه شعر شکسپیر از دست می‌رود، هرچند این خسران با توحشی که پولانسکی بر کنش می‌افزاید، و با خشوتی جسمانی که بی‌شک بازتاب رسوم و شرایط زندگی در قلعه‌ای قرون وسطایی می‌تواند باشد، جبران می‌شود. در مجموع، برگردان پولانسکی اجرای مدرنی از مکبث، که در آن نمایشنامه خصوصیات الیزابتی خود را از دست داده است، و در حالی که ماهیت این نمایشنامه به سطح فهم توده تماشاگران تنزل یافته اما کارگردان توانسته است آن را به عنوان ملودرامی شاعرانه در چشم اندازهایی آشنا برای سینما قوت و قدرت بخشد.

بررسی سوم به رؤیای شب نیمه تابستان به کارگردانی پیتر هال اختصاص دارد. پیتر هال این نمایشنامه را زمانی که متصدی کمپانی رویال شکسپیر بود، در استرانفورد اجرا کرد. فیلم در واقع بسط و گسترش همین اجراست. امتیازی که هال در سینما یافت همانا صمیمت آن بود، و اعتقاد او آن بود که اساساً نوشته‌های شکسپیر نیز چنین است. پیتر هال بر آن بود که گفت و گو و گفتارها در آثار شکسپیر «ضد بلاغی» است و برای آن نوشته شده که صاف و پوست‌کنده به تماشاگر عرضه شود: «من القای بیش از حد را دوست ندارم، به خصوص در مورد شکسپیر». بیان و ادای سنتی و قدیمی گفتارهای شکسپیری که وی آن را «رنگ و لعاب کلامی» می‌نامید همواره مورد طعن و لعن او قرار می‌گرفت، هرچند این نکته آشکار است که برخی صحنه‌های استثنایی در آثار شکسپیر، به قصد بیان و ادای القایی و فاخر نگاشته شده است.

قسمت عمده فیلم رؤیای شب نیمه تابستان در خانه و ملکی قرن هفدهمی فیلمبرداری شد، و هال از همان ابتدا مبنای کار را بر نمای نزدیک قرار داد. «من مایل بودم از نمای نزدیک استفاده کنم زیرا به نظر من این تنها راهی است که می‌توان در ایهام مشخص متن غور و تأمل کرده و سینما بهتر از تئاتر می‌تواند به آن جامه عمل پوشاند». هال مدعی است که نزدیکی دوربین، «گفتار اندیشگون»

(thoughtful speech) را طلب می‌کند، هرچند او به همین نسبت به پرورش بازیگران خود، برای تئاتر و هم سینما، علاقه‌مند است، لذا مایل است ضرباهنگ ساختمان شعر، به نحوی که قدرت شعر را با وضوح اندیشه بیامیزد، کامل‌ترین دلالت واژه‌ها را مؤکد و برجسته کند. به این ترتیب فیلم او به سرمشقی تبدیل شد برای شکسپیری که میل به وضوح و صراحت بیان دارد؛ شکسپیری که اثر او در آن واحد به لحاظ نحوه بیان ناتورالیستی است و به لحاظ ضرباهنگ شعری. وقتی فیلم برای منتقدان به نمایش درآمد به شدت مورد تقبیح قرار گرفت، زیرا آنها به افسون سنتی نمایشنامه که اثر را رماتیک و شاعرانه ترسیم می‌کرد وابسته بودند، اما پیتر هال می‌خواست خود را کاملاً از تصور سنتی نمایشنامه خلاص کند، تصویری که از نظر او در رابطه با مضمون و فحوای متن شکسپیر کاملاً ساختگی و کاذب جلوه می‌کرد. به زعم مانول رژیای شب نیمه تابستان در زمرهٔ بانشاط‌ترین، ساده‌ترین و معاصرترین اقتباس سینمایی از آثار شکسپیر قرار دارد.

اینک نوبت هملت روسی است. از نظر مانول هملت کوزیتسف یکی از بهترین و برجسته‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای شوروی است. کوزیتسف بر آن است که وظیفهٔ او «تبدیل تصویرپردازی شعری اثر است به تصویر بصری» و می‌پذیرد که «تصور خود شکسپیر مطلقاً بصری بود». اما گوشزد می‌کند که «برگردان این نوع شعر به محتوای بصری در اجرای هر اثری از آثار شکسپیر مشکل‌ترین وظیفه است». وی در کتاب «شکسپیر، زمانه و آگاهی» تأکید می‌کند که پنج نماد را در سرتاسر فیلم بسط داده است، و آنها عبارتند از: سنگ، آهن، آتش، خاک (زمین)، و دریا. نقش هملت را اینوکنتی اسموکتونوفسکی (Innokenti Smoktunovshy) به عنوان مردی بالغ و پخته بازی می‌کند، او هملتی است دلپذیر، خوش چهره و تا حدی باوقار، و بیشتر اندیشمند است تا مالیخولیایی. کوزیتسف نسبت به افلیا سختگیرتر از اولیویه است. هملت وقتی درمی‌یابد که افلیا به طعمه‌ای برای به دام انداختن او بدل شده است، به شدت خشمگین می‌شود. نیز روزنکراتز و گیلد نسترن سهم مهمی در فیلم پیدا می‌کنند، زیرا آنها به عنوان عوامل «حکومت پلیسی» کلادیوس به نمایش درمی‌آیند.

از آن‌جا که عمدهٔ سخنان مانول در باب هملت توصیفی است، از این بحث

می‌گذریم و به سریر خون می‌پردازیم. پیوند میان کوروساوا و شکسپیر را می‌توان همچون پیوندی کاملاً شعری توصیف کرد؛ در این اقتباس، روح نمایشنامه‌اصیل حفظ می‌شود و شعر تلخ آن در تصویرپردازی ژاپنی فیلم تحلیل می‌رود. بخشی از این دگردیسی با اجرایی شیوه‌مند و با استفاده از صورتک‌های برجسته تراژیک که از نمایش کلاسیک ژاپن موسوم به «نو» (Noh) نشأت می‌گیرد، حاصل آمد. چهره واشی زو (Washizu) و آسی جی (Asiji)، و نیز چهره دیگر شخصیت‌ها، به خوبی گریم شد که بیان آشنای صورتک‌های سنتی را برای تماشاگر القا کند. به جز این، نحوه بازی در فیلم بیشتر به سبک ناتورالیستی است تا به سبک تشریفاتی نمایش «نو».

در میان نمایشنامه‌های شکسپیر، مکبث بیش از هر اثر دیگری به مفهوم ژاپنی تراژدی، مفهومی که بیشتر ملودراماتیک و تقدیرگراست، نزدیک است. رفعت و بلندی مقام قهرمان تراژدی، یعنی خصوصیت کلی و شناخته شده‌ای که به مفهوم غربی تراژدی از زمان یونان باستان تاکنون شکل می‌دهد - و همین خصوصیت است که در نمایشنامه‌های هملت و شاه لیر کاملاً متمایز می‌کند - در نمایشنامه مکبث حضور ندارد، زیرا چنان‌که دیدیم تنها خصوصیت شریف و والایی که مکبث و لیدی مکبث از آن برخوردارند، همانا عشق متقابل آنها نسبت به یک‌دیگر است. عجیب آنکه فقط اندکی از این خصوصیت در ترجمان ژاپنی زنده می‌ماند. در مجموع سریر خون اقتباسی است شیوه‌مند و تصویرگرا (imagistic)، از گفت و گوی متن اصلی فقط سایه‌ای در فیلم باقی می‌ماند، و شعر نمایشنامه با برداشت جامع و نحوه برخورد بصری فیلم ممزوج شده و یکی می‌شود.

در فصل بعد مانول دیگر فیلم‌های شکسپیری را به سرعت مرور می‌کند: اتللو به کارگردانی یوتکیدویچ، رومئو و ژولیت، اولی به کارگردانی کاستلانی به سال ۱۹۵۴ و دومی به کارگردانی فرانکو زفیرلی در سال ۱۹۶۸، رام کردن زن سرکش به کارگردانی فرانکو زفیرلی در سال ۱۹۶۶، آنتونی و کلئوپاترا به کارگردانی چارلتون هستون در سال ۱۹۷۲، ژولیوس سزار اولی به کارگردانی جوزف ال. منکیدویچ به سال ۱۹۵۳ و دومی به کارگردانی استوارت جورج به سال ۱۹۶۹، اتللو با درخشش لارنس اولیویه و به کارگردانی استوارت جورج در سال ۱۹۶۵ و هملت با درخشش ریچارد برتون و

به کارگردانی جان گیلگاد در سال ۱۹۶۴ (این هملت اجرایی تئاتری بود در نیویورک که مستقیماً با دوربین فیلمبرداری ضبط شد)، سه فیلم اورسن ولز بر اساس نمایشنامه‌های شکسپیر که به ترتیب عبارتند از: مکبث (۱۹۴۸)، اتللو (۱۹۵۲) و ناقوس‌های نیمه شب (۱۹۶۵)، ریحارد سوم به کارگردانی لارنس اولیویه در سال ۱۹۵۵، و سرانجام شاه لیر اثر پتر بروک در فاصله سال‌های ۷۰-۱۹۶۹. مانول در پایان نتیجه می‌گیرد که همه شکل‌های تولید - اعم از تولید صحنه‌ای، سینمایی یا تلویزیونی - درگیر نوعی توافق و آشتی میان مقاصد و نیات نمایشنامه‌نویس و تحقق آنها در دست دیگران - کارگردان، طراح، فیلمبردار و بازیگر - است. ارائه آثار شکسپیر بر صحنه قاب عکسی، به جای عرضه آنها بر سکوی باز و بدون دکور تماشاخانه گلوب، خود نوعی توافق و آشتی است. و مسلماً ارائه این نمایشنامه‌ها به کمک رسانه تصویری فیلم یا رسانه الکترونیکی تلویزیون، نوع دیگر توافق و آشتی است. چیزهایی از دست می‌رود، و چیزهایی نیز به دست می‌آید. نمایشنامه‌نویس، نمایشنامه را به قصد اجرای صحنه‌ای می‌نویسد نه به قصد خواندن، و بنابراین مقصد نویسنده آن است که نمایشنامه را به کمک یکی از شکل‌های عرضه و نمایش در معرض تماشای مردم قرار دهد و این خود به ناچار ماهیت اثر را که به طور خالص در تخیل، درک و دریافت شده بود جرح و تعدیل می‌کند.

مانول می‌گوید تلاش او به تمامی وقف آن شد تا نشان دهد رسانه فیلم به هیچ وجه با نمایشنامه بیگانه نیست. سینما می‌تواند به وفور از آثار نمایشی تغذیه کند و متقابلاً می‌تواند هم پرتوی نور بر اثر نمایشی بیفکند و هم در سطحی بسیار وسیع‌تر از تئاتر، اثر را در معرض دید عموم قرار دهد.

آیا شکسپیر هنوز هم معاصر ماست؟

ویراستهٔ جان کات

ترجمهٔ علی اکبر علیزاد

جلسه‌ای با شرکت میشل بوگدانف، اریش فرید،
یان کات، دیوید تاکر. رئیس جلسه: مارتین اسلین

یادداشت مترجم

یان کات، منتقد مشهور لهستانی و استاد ادبیات دانشگاه ورشو، در سال ۱۹۶۱ مجموعه مقالاتی انتقادی منتشر کرد که در زبان انگلیسی به نام شکسپیر معاصر ما^۱ شهرت یافت. این کتاب به همراه کتاب مهم دیگر وی، یعنی تناول خدایان^۲، بر نقد، کارگردانی، و اجرای آثار کلاسیک تأثیر بسیار عمیقی بر جای گذاشت. نقد وی که در عرصهٔ نقد آثار تئاتری تحولی محسوب می‌شد، اساساً دارای این ویژگی ممتاز بود که در تحلیل‌های اجرا (performance) قابلیت‌های فراوانی از خود نشان می‌داد. علاوه بر این، این نقد، به گونه‌ای شگفت‌انگیز میان نمایشنامه‌های شکسپیر و رویدادهای دههٔ ۶۰ پیوندی موضوعی ایجاد کرد. در واقع در پرتو تفاسیر کات بود که کارگردانان مهمی چون پتر بروک، پتر هال و کنت تاینان، نمایشنامه‌های شکسپیر را به مثابهٔ تمثیل‌های عصر مدرن تفسیر کردند.

از حدود دویست سال پیش، و از زمان لسینگ به بعد، منتقدان زیادی در مورد کلیت (universality) و جاودانگی درونمایه‌های آثار شکسپیر قلم‌فرسایی کرده‌اند؛

۱ و ۲. مشخصات این دو کتاب به قرار زیر است:

Shakespeare our Contemporary, Jan Kott, Encounter, New York, 1961.

Eating of the Gods, Jan Kott, Random House, New York, 1970.

به زعم آنها این درونمایه‌ها می‌توانست از عصری به عصر دیگر تغییر کند، آن هم بدون آنکه از تازگی و اصالت آنها کاسته شود. رهیافت کات به مسئله شکل دیگری داشت: اگر شکسپیر جاودانه باشد، پس به همان ترتیب می‌توان میان آثار وی و رویدادهای معاصر پیوندی موضوعی ایجاد کرد. بدین ترتیب، نقد وی شخص را بر آن می‌داشت تا در پی یافتن شباهت‌هایی باشد که میان دوره شکسپیر و دوره ما وجود دارد. این رهیافت کات، اساساً ریشه در این باور وی داشت که شکسپیر در بعضی دوره‌ها معاصرتر از دوره‌های دیگر است، و از نظر کات، جهان دهه ۱۹۶۰ یکی از همین دوره‌ها بود.

دقیقاً بر حسب همین نگرش بود که وقتی سانسور شدید استالینی سرتاسر اروپای شرقی را دربر گرفت، اجرای آثار شکسپیر راه حلی کم‌خطر (و در عین حال پرتأثیر) برای تفسیر رویدادهای سیاسی روز محسوب می‌شد. آثار شکسپیر آنچنان در تفسیر رویدادهای مهم معاصر از خود قابلیت نشان می‌دادند که نویسندگان زنده فقط می‌توانستند حسرت آن را بخورند.

بعد از کات، ریچارد سوم، در لباس استالین ظاهر می‌شد؛ فورتینبراس که در نمایشنامه هملت نظم از دست رفته را به کشور باز می‌گرداند، دیگر ناجی سیاسی دانمارک نبود؛ او رهبر نیروهای شیطانی و مخوفی می‌شد که در پشت مرزهای دانمارک پرسه می‌زنند و در انتظار حمله به سر می‌برند. هملت دیگر قهرمانی شریف محسوب نمی‌شد؛ وی اکنون (در پرتو تفسیر کات) عامل خودویرانی ملی به حساب می‌آمد. کلادیوس، به جای اهریمن، رهبر نیرومندی بود که گناه و تردید وی را از پای در می‌آورد.

در عرصه اجرای عملی آثار شکسپیر، نقد کات، از اروپای شرقی تا اروپای غربی ادامه می‌یافت. مقاله کات، «شاه‌لیر یا آخر بازی» (King Lear or End Game)، تأثیر فراوانی بر پیتربروک که در سال ۱۹۶۳ شاه‌لیر را (با بازیگری پل اسکافیلد) کارگردانی کرد، گذاشت. این اجرا، کل اروپای شرقی را در سال ۱۹۶۴ درنوردید و چنان تأثیری بر جای نهاد که یک کارگردان لهستانی گفت: «ما دیگر نمی‌توانیم آثار شکسپیر را به شیوه‌ای دیگر اجرا کنیم.» در عرصه سینما نیز دو فیلم شاه‌لیر (پیتربروک) و مکبث (رومن پولانسکی)، مهر تفسیر کات را بر پیشانی داشتند. در این

مورد، خود کات، دو اثر مشهور کوروساوا، یعنی سریر خون و آشوب را دقیقاً به دلیل رویکرد اصیل و بکر کوروساوا به آثار شکسپیر، می‌متایند: «... کوروساوا، جایگاه تاریخی جدیدی برای شکسپیر پیدا کرده است. از نظر کوروساوا، آنچه که در آثار شکسپیر معاصر محسوب می‌شود، عامل وحشت (terror) است... شاه لیر کوروساوا شبیه شاه لیر بروک است؛ اثری بی‌زمان، اما معاصر.»

انتقادهای فراوانی بر نقد کات، و به خصوص تعبیری نظیر «معاصر» و «کلی» که وی در مورد آثار شکسپیر به کار می‌برد، صورت گرفته است. اما نباید فراموش کرد که نقد کات، دقیقاً واکنشی خاص در قبال لحظه‌ای از تاریخ بود، لحظه‌ای که از نظر کات، در تاریخ اروپا و جهان، مهم و بحرانی محسوب می‌شد. نقد وی، در حوزهٔ درام، به وضوح، راهی روشن و صریح برای تفسیر جدی رویدادهای مهم تاریخ فراهم آورد. و این همه دستاورد کات نبود؛ در پرتو تفسیر کات، تماشاگران معاصر توانستند، برای اولین بار، با شکسپیر معاصر خود، به گونه‌ای بی‌واسطه و مؤثر رودررو شوند. از نظر کات، همه اهمیت آثار شکسپیر در همین امر نهفته بود: «شکسپیری که معاصر ما نباشد، شکسپیری است که به هیچ کجا و هیچ دوره‌ای تعلق ندارد.»

در سال ۱۹۸۸، به مناسبت بیست و چهارمین سال انتشار کتاب شکسپیر معاصر ما، یعنی مؤثرترین اثری که در دورهٔ ما به نقد آثار شکسپیر تعلق یافته است، جلسه‌ای با حضور یان کات و جمعی از کارگردانان و منتقدان برجستهٔ تئاتر ترتیب داده شد. در این جلسه، یان کات و دیگر سخنرانان، به یک پرسش مهم پاسخ دادند: آیا شکسپیر هنوز هم معاصر است؟

اولین بحث ما در تئاتر اصلی یانگ ویک (Young Vic) صورت گرفت. قصد ما این بود که فرصتی در اختیار پروفور کات بگذاریم تا نظر خود [در باب شکسپیر] را تعدیل کند، آن هم پیش از آنکه با خشم و غضب خلوص‌گرایان (purists) شکسپیری، یا سنت-گرایان و یا کسانی که نظیر برشت عقیده داشتند آثار شکسپیر را فقط در یک چشم‌انداز تاریخی مدرن می‌توان درک کرد، روبه‌رو شود.

مارتین اسلین (M. Esslin) رئیس جلسه بود، مردی مجارستانی الاصل که پیش از جنگ جهانی دوم به انگلیس آمد و به BBC پیوست. وی رئیس بخش درام رادیویی

BBC شد و بعد از بازنشر شده در سال ۱۹۷۷، پرفسور درام در دانشگاه استنفورد کالیفرنیا شد. وی علاوه بر ترجمه بسیاری از نمایشنامه‌های انگلیسی به آلمانی، کتاب‌های متعددی در مورد نقد تئاتر، از جمله کتاب تئاتر ایزورد (*The Theater of the Absurd*) و برشت؛ انتخاب شیاطین (*Brecht; A Choice of Evils*) را منتشر کرد.

صحنه تا حدی شبیه یک مسند قضاوت بود. در جلوی صحنه، شش صندلی برای سخنرانان اصلی بود، و پشت آنها، در صحنه اصلی، دو ردیف از منتقدان تئاتر از کشورهای مختلف، شبیه یک هیئت منصفه غیر رسمی قرار داشتند. در مقابل آنها عده‌ای از مخاطبان بودند که کم‌کم در ردیف‌های نیم دایره‌ای شکل، گرد هم جمع شدند و در حالی که مدادها و کاغذهایشان را بیرون آورده بودند، منتقد منتقدان شده بودند. در جلوی صحنه یک صندلی خالی بود. هوایماری اریش فرید (E. Fried) به خاطر هوای مه‌آلود فرودگاه فرانکفورت تأخیر داشت، و هیچ کس نمی‌دانست که فرید آیا می‌تواند به جلسه برسد یا نه.

اسلین با طرح پرسش مستقیم آغاز کرد: «آیا شکسپیر هنوز هم معاصر ماست؟» و پرفسور کات، در حالی که ظاهراً دسته‌ای از یادداشت‌های ناخوانا را محکم در دست گرفته بود، به طرف میکروفون متعایل شد. او به آرامی و با لهجه‌ای لهستانی که زندگی در آمریکا نتوانسته بود وی را به کنار گذاشتن آن وادار کند، صحبت می‌کرد.

یان کات: می‌خواهم بحثم را با توصیف واقعه‌ای کوچک، و اگر مایل باشید، صحنه‌ای از اواخر سال ۱۸۵۰ آغاز کنم. مکان ماقع، جرسی، در تنگه ایسلند است. دو مرد، کنار دریا، در یک صبح تابستانی، با یکدیگر صحبت می‌کنند. اولی مردی است مُسن و دیگری پسرِ اوست. مرد جوان از مرد مُسن می‌پرسد: «پدر، نظرت در مورد این تبعید چیست؟» و مرد مُسن پاسخ می‌دهد: «مدت زیادی طول خواهد کشید.» سکوت.

بعد از یک دقیقه یا همین حدود، مرد جوان می‌پرسد: «پدر قصد داری چه کار بکنی؟» پدر پاسخ می‌دهد: «می‌خواهم اقیانوس را تماشا کنم.» بعد از دقیقه‌ای مرد مُسن به مرد جوان می‌گوید: «و تو می‌خواهی چه کار کنی؟» پسرش زمزمه می‌کند: «می‌خواهم آثار شکسپیر را ترجمه کنم.»

البته، مرد مُسن، ویکتور هوگو بود، و پسرش یکی از اولین مترجمان فرانسوی

شکسپیر شد. این واقعه کوچک به ما کمک می‌کند تا پاسخگوی مسئله باشیم. شکسپیر، تقریباً، همیشه به این یا آن مفهوم معاصر ماست، اما دوره‌هایی وجود دارد که به تعبیر جورج اُورول، شکسپیر معاصرتر از دوره‌های دیگر است.

البته شکسپیر معاصر ویکتور هوگو بود، ولی حتی در این داستان، دو چشم‌انداز زمانی مختلف دیده می‌شود. از یک طرف با اقیانوس، یعنی ناکرانه‌مندی دریاها روبه‌رویم که کناره‌های ساحلی جرسی را شبیه سواحل پایینی بیچی هید در نمایشنامه شاه لیر می‌شوید. ولی، علاوه بر این، زمان مشخص تبعید نیز وجود دارد. ویکتور هوگو، در سال ۱۸۸۵، به دستور ناپلئون، تبعید شد، و تا سال ۱۸۷۰ در تنگه ایسلند ماند؛ و در طول این زمان تبعید، شکسپیر، معاصر او و معاصر آنها [یعنی پدر و پسر] بود که به نظر می‌رسد گفته‌هایشان مستقیماً علت این امر را توضیح می‌دهد که چرا پس از این زمان نیز باقی مانده‌اند.

این اولین آشنایی ویکتور هوگو با شکسپیر نبود. نیازی نمی‌بینم که به مقدمه هوگو بر نمایشنامه کرامول^۱ (۱۸۲۷) اشاره کنم که چند سال پیش از نمایشنامه روماتیک و بزرگ هرمانی^۲ (۱۸۳۰) نوشته شد. در این جا چه مسئله‌ای نهفته بود؟ اینکه تاریخ، شبیه تراژدیهای نئوکلاسیک به نحوی عمل نمی‌کند که منجر به شک و شبهه ما شود. تاریخ نفرت‌انگیز است و بوی بدی دارد. ولی کسانی که به راسین پر و بال داده بودند، چگونه می‌توانستند در صحنه تراژیک، حضور پادشاهانی را تحمل کنند که شبیه درشکه‌چیان فحش می‌دادند، و یا ملکه‌هایی که شبیه زنان ماهی‌فروش رفتار می‌کردند؟ تأثیر شکسپیر بر کلی دوره روماتیک بسیار شدید بود. نسل ویکتور هوگو، و کسانی که کمی از او جوان‌تر بودند، باید میان راسین که معاصر آنها نبود و شکسپیر که معاصر آنها بود، دست به انتخاب می‌زدند.

ولی در این جا منظور ما از اصطلاح «معاصر» (contemporary) چیست؟ فکر می‌کنم منظورمان واضح است. معاصر نوعی ارتباط میان دو زمان است، ولی بر روی صحنه و دیگری خارج از آن. اولی زمانی است که بازیگران در آن به سر می‌برند و دیگری زمانی است که مخاطبان در آن به سر می‌برند. در نهایت، ارتباط میان این دو

۱ و ۲. هر دو نمایشنامه‌هایی از ویکتور هوگو. هوگو در مقدمه کرامول اصول تئاتر کلاسیک را نقد می‌کند.

زمان است که تعیین می‌کند آیا شکسپیر را معاصر در نظر گرفته‌اند یا نه. وقتی این دو زمان دقیقاً به هم متصل شوند، آن وقت شکسپیر معاصر ما است.

اجازه دهید از گفتار هملت به پولونیوس در مورد بازیگران، نقل قولی بیاورم: «بگذارید راحت و آسوده باشند، چون این اشخاص، گاه شمار دقیق و مطلق وقایع زمان هستند.» [هملت، پرده دوم، صحنه دوم] زمان، مهم‌ترین واژه‌ای است که در این جا به کار رفته است. شکسپیر، معاصر شخصی مخاطبانش در تئاتر گلوب (Globe) و بلاک فریارس (Black Friars) بود که چندان از این جا دور نبود. او در وهله اول به این دلیل معاصر محسوب می‌شد که در همان زمان زندگی می‌کرد. او از همان بازاری خرید می‌کرد که مخاطبانش؛ نمایشنامه‌هایش را برای مخاطبانی می‌نوشت که از آن بازار خرید می‌کردند؛ او در تصور آنها از شهر، جشن‌ها و فرهنگ عامه سهیم بود، و این اولین و پایه‌ای‌ترین مفهومی است که شکسپیر به واسطه آن معاصر محسوب می‌شد.

ولی وقتی ما از این کلیشه کوچک و جالب، یعنی شکسپیر معاصر ما، استفاده می‌کنیم، آن را در این مفهوم [پایه‌ای] به کار نمی‌بریم. منظور ما این است که شکسپیر، به نسبت زمان‌های متغیر ما، معاصر می‌شود، و اینکه این زمان‌ها بر ادراک ما از شکسپیر تأثیر می‌گذارند. همه می‌دانند که ویکتور هوگو، با تعلق خاطری که به شکسپیر داشت، همه رمانتیک‌ها را تحت تأثیر قرار داد، ولی شکسپیر هم، تحت تأثیر هوگو و نسل او بود. همه آنهایی که آثار شکسپیر را تفسیر می‌کنند، از هوگو گرفته تا برشت و بکت، همیشه بروی تأثیر می‌گذارند. ما با ارتباط دیالکتیکی دوگانه‌ای سر و کار داریم - یعنی زمان‌های متغیر و تصاویر متغیر شکسپیر.

شاید بهترین شیوه برای درک این تصویر متغیر از شکسپیر و شخصیت‌های آثار شکسپیر، ذکر دو نقل قول مشهور از گوته و برشت باشد. اولین نقل قول را از کتاب ویلهلم مایستر لیرژار (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) ذکر می‌کنیم، جایی که گوته در مورد هملت چنین نوشت: «موجودی کاملاً اخلاقی، شریف، اصیل و دلنشین و فاقد نیروی شهامت که باعث می‌شود قهرمان، در زیر باری از پای درآید که نمی‌تواند آن را بر دوش بکشد و یا بر زمین نهد. از نظر او، همه وظایف مقدسند، ولی وظیفه‌ای که

اکنون وجود دارد، بسیار سنگین است.» مهم‌ترین واژه‌ای که در این جا به کار رفته است، واژه «اکنون» است.

اکنون در آن وقت چه [زمانی] بود؟ اکنون، سال ۱۷۹۵ بود، یعنی سه سال بعد از اعدام شاه فرانسه، لویی شانزدهم، یک یا دو سال بعد از اعدام دانتون و یک سال بعد از اعدام روبسپیر. در فرانسه، زمان این بود. اما در آلمان چه؟ در آلمان، زمان، زمان صد یا دویست سلطنت کوچک و به عبارتی دربارهای فراوان بود. در آن زمان، جوانان آلمان‌گرای آلمان، از نسل‌گفته (که چهل و هفت سال داشت) نبودند، بلکه از نسل هاینریش فن کلايست بودند که نمایشنامه بزرگ تاریخی‌اش، شاهزاده فریدریش فن هامبورگ، (*Prince Friedrich von Homburg*) تقریباً ده الی پانزده سال بعد از نقل قول‌گفته [در باب هملت] منتشر شد. این شاهزاده نیز، آدم خیالباف و از خویش نامطمئن بود، و شبیه هملت [محملی برای] بررسی روان‌شناختی به شمار می‌رفت. در فرانسه، پوسترهای تئاتری شهرستان‌ها، هملت را به عنوان فردی پریشان، آشفته و گیج معرفی می‌کردند! مشخصه‌ای که شاهزاده فن هامبورگ نیز بهره‌ای از آن داشت. از‌گفته به بعد، برای نسلی که بلافاصله از پی وی می‌آمد، هملت تجسم روحی شریف بود که برای حل کردن مشکلات زمانش بسیار ضعیف می‌نمود، و این تصور معاصر آنها بود.

برشت دیدگاه متفاوتی داشت. وی در کتاب *ارغنون کوچک تئاتر* (۱۹۴۹) (*Kleines Organon Für das Theater*)، که دقیقاً بعد از جنگ نوشته شد، نمایشنامه هملت را چنین توصیف می‌کند: «تئاتر همیشه باید پاسخگوی احتیاجات زمانش باشد. مثلاً نمایشنامه قدیمی هملت را در نظر بگیرید. به عقیده من، از منظر این زمان اندوهبار و خونینی که... همیشه، این زمان است [که مطرح می‌شود]! زمان! زمانی که معاصر می‌شود. زمانی برای شروع گفتگو و ادراک، زمان شکسپیر و زمان خواندن شکسپیر، زمان ما، زمان شما، زمان شکسپیر!... از منظر این زمان اندوهبار و خونینی که من در آن می‌نویسم، و با در نظر گرفتن طبقات حاکم و جنایت‌پیشه، داستان این نمایشنامه را باید چنین خواند.» برشت خاطرنشان می‌کند که زمان جنگ است و فورتنبراس جنگ دیگری را برضد لهستان آغاز می‌کند. هملت با فورتنبراس جوان که به همراه سربازانش در حال پیشروی است، دیدار می‌کند. این

اولین باری است که در آثار شکسپیر به لهستان اشاره می‌شود؛ ولی زمانی که ما نمایشنامه هملت را بررسی می‌کنیم، به خود زحمت نمی‌دهیم در باب لهستان صحبت کنیم. اما از نظر برشت در سال ۱۹۴۹، لهستان نقطه مرکزی بود، و با زمان نمایشنامه هملت و نوشته‌های وی در مورد این نمایشنامه پیوند می‌یافت. «هملت که از این نمونه شبه دلاور فورتینبراس شکست خورده است، باز می‌گردد و با قتل عامی وحشیانه، عمو، مادر، و خودش را می‌کشد و دانمارک را به تروژی‌ها می‌سپارد.»

«دانمارک را به تروژی‌ها می‌سپارد!» و این، خلاصه‌ای عجیب از نمایشنامه هملت است. ولی، این، دیدگاه برشت بعد از جنگ دوم جهانی بود، یعنی سپردن مملکت به اشغال شاه و شاهان مختلف. «و این گونه است که هملت جوان از قدرت تعقلش بی‌حاصل‌ترین استفاده را می‌کند. تعقل وی در رویارویی با امور غیر معقول کاملاً ناتوان می‌ماند. هملت، قربانی تراژیک تضاد میان تعقلی این‌چنینی و عملی این‌چنینی می‌شود.»

عجیب این است که شاید ما، بعد از این همه، چندان از گوته دور نشده‌ایم. ما با نوع مشابهی از شکاف (split) روبه‌رویم که از نظر گوته، اساساً، انقسامی در شخصیت هملت است. از نظر برشت، ما با شکافی در ایدئولوژی و یا نهایتاً، شکافی میان گذشته و اکنون روبه‌رویم. برای هملت برشت، اکنون، بیش از حد معضل است، دقیقاً همان طور که اکنون برای هملت گوته بیش از حد معضل است.

به نظر من، این نوع تقابل و شکاف درونی، به گونه‌ای، نمایانگر تضاد میان ویتنبرگ و السینور است، و یا به بیان برشت، تضاد میان عادت‌های کهن و روشنگری جدید ویتنبرگ. ویتنبرگ، یک مرکز دانشگاهی است، مکانی برای [تحصیل] هنر و پژوهش‌های تاریخی و علوم انسانی. ولی السینور، مکانی خونین و فتودالی است. اما مخاطب در کجا زندگی می‌کند، در ویتنبرگ یا السینور؟ گوته، السینور را از منظر ویتنبرگ خودش، یعنی وایمار، می‌دید. ولی برشت نه. برای کارگردانی که هملت را کارگردانی می‌کند، این یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها است. آیا مخاطب در زندان السینور به سر می‌برد یا خارج از آن؟ از نظر گوته، معاصرترین شخصیت نمایشنامه، هملت بود. از نظر برشت، در سال ۱۹۴۹، فورتینبراس، معاصرترین شخصیت نمایشنامه بود. اختلاف [گوته و برشت] در همین بود.

مثال آخر را ذکر می‌کنیم. چند سال پیش من در دوبروونیک (Dubrovnik) بودم که شهری رنسانسی و استراحتگاه ساحلی زیبایی در مدیترانه است. مردم آن جا در طول تابستان جشنی داشتند که در آن اجراهای زیادی را به معرض نمایش می‌گذاشتند. مردم می‌نوشیدند، می‌رقصیدند، به عیش و عشرت می‌گذراندند و به تئاتر می‌رفتند. قصری هم بود که اغلب در آن جا هملت را اجرا می‌کردند؛ و من در یک اجرا دیدم که درباریان کلا دیوس لباس‌های امروزی پوشیده بودند. آنها از ساحل، شبیه مردم [عادی] به نظر می‌رسیدند. در این جامعه روستایی، ناگهان روحی ظاهر می‌شد که می‌گفت: «هملت، انتقام بگیر، انتقام بگیر!»

انتقام چه چیزی را؟ کشتار همگانی و یا انتقام زمان استالین و زمان هیتلر را؟ روح کاملاً مضحک می‌نمود. نمی‌دانم کارگردان به چه دلیل این کار را کرده بود. معنی نمایشنامه کاملاً برعکس شده بود. ما در دوبروونیک زندگی می‌کردیم، جایی که در آن، السینور در مسافتی بسیار دور بود، چیزی از گذشته، و [به عبارتی] گذشته فئودالی بود. حتی کشتار همگانی به تاریخ تعلق داشت و اکنون عبارت بود از ساحل، عیش و عشرت و خوردن نوشیدنی. روح، چیزی متفاوت، شاید روح نوعی باور قدیمی، نوعی ایدئولوژی و داستانی کهن بود.

به نظر من، این، نکته‌ای سرنوشت‌ساز است و ثابت می‌کند که چگونه شکسپیر، ۲۵ سال پیش، می‌توانست معاصر ما باشد، در حالی که امروزه همان قدر معاصر نیست. در طول ده سال گذشته، ادراک ما از شکسپیر تغییر کرده است. از بعضی جهات من خودم را شبیه یک روح حس می‌کنم. بیست و پنج سال زمان زیادی است. در یکی از اجراهای شکسپیری که در سال ۱۹۷۰ در انگلیس ارائه شد، روح با یونیفورم ارتشی جنگ اول جهانی ظاهر شد، و چقدر برای فرا خواندن به انتقامی که پس از آن رخ می‌داد، دیر بود.

ولی شکسپیر بیست و پنج سال پیش به گونه‌ای متفاوت معاصر من بود. او معاصر پتر هال نسبتاً جوان، و پتر بروک نسبتاً جوان و کنت تاینان^۱ و مارتین اسلین هم بود.

۱. پتر هال (P. Hall)، پتر بروک (P. Brook)، و کنت تاینان (K. Tynan)، در زمره کارگردانان و صاحب‌نظران برجسته و مشهور تئاتر به شمار می‌روند که تأثیر کات بر ایشان، بسیار فراوان بود.

ما می‌توانستیم این ویژگی معاصر را نه فقط در نمایشنامه هملت، بلکه در ابهامات پیچیده روابط جنسی در نمایشنامه‌های شکسپیر هم مشاهده کنیم؛ شکسپیر را از منظر چشم‌های ژان ژنه (J. Genet) می‌دیدیم و ژان ژنه را از منظر چشم‌های شکسپیر. ما می‌توانستیم نمایشنامه‌های شکسپیر را راحت و درست بازی کنیم، چون او معانی زیادی را در اختیار ما می‌گذاشت. ولی این، مدت‌ها پیش بود، و حتی اگر استعاره‌ای را که من در مورد تضاد میان ویتنبرگ و السینور به کار بردم، کنار بگذاریم، میل دارم تأکید کنم که ما باید این نمایشنامه‌ها را در زمینه‌ای معین، زمانی مشخص، و مکانی مشخص نگاه کنیم.

اغلب به نظر می‌رسد که این روزها شکسپیر در هیچ زمان و مکان خاصی قرار ندارد. من، آرن موشکین^۱ را خیلی تحسین می‌کنم، ولی وقتی می‌بینم که او با سامورایی‌ها و عروسک‌های ژاپنی کوچک و نوعی کابوکی^۲ مقلدانه آثار شکسپیر را اجرا می‌کند، پیش خودم فکر می‌کنم که این یعنی نمایش ژاپنی جعلی، که این یعنی شکسپیر جعلی. این اجراها، کاملاً متفاوت از اجراهای عملی آثار شکسپیر در ژاپن است، و درست نقطه مقابل آثار کوروساوا که فیلم‌هایش، سریر خون یا رن^۳ را که به معنی دیوانه شدن، خشم، و یا جنون است، می‌شناسید. کوروساوا، جایگاه تاریخی جدیدی برای شکسپیر پیدا کرده است. از نظر کوروساوا، آنچه که در آثار شکسپیر معاصر محسوب می‌شود، عامل وحشت (terror) است، وحشتی که هم در شاه لیر و هم در سریر خون دیده می‌شود. شاه لیر کوروساوا، شبیه شاه لیر بروک است؛ اثری بی‌زمان، اما معاصر. شکسپیری که معاصر ما نباشد، شکسپیری است که به هیچ کجا و هیچ دوره‌ای تعلق ندارد.

بعد از کات، میشل بوگدانف (M. Bogdanov) صحبت کرد. بوگدانف به نسل کارگردانانی تعلق دارد که در سال ۱۹۶۰، بعد از پیتربروک و پیتروال به شرکت رویال شکسپیر پیوستند. وی در اجرای نمایشنامه رؤیای شب نیمه تابستان (۱۹۷۰) دستیار پیتروال

۱. A. Mnouchkine؛ کارگردان برجسته فرانسوی.

۲. Kabuki؛ نوعی درام ژاپنی که تاریخچه آن به قرن هفدهم میلادی باز می‌گردد؛ اجرای آن توسط پانتومیم، رقص و آواز صورت می‌گیرد و موضوع آن عمدتاً درونمایه‌های مردمی است.

۳. Ran؛ فیلمی مشهور از کوروساوا که در ایران با نام آشوب به نمایش در آمد. کوروساوا، داستان فبنم را از نمایشنامه شاه لیر برگرفته است.

بروک بود. اجراهای او در این کمپانی عبارت است از بازار بارنولومه و رام کردن زن سرکش؛ بوگدانف در تئاتر ملی، جایی که نمایشنامه بحث انگیز هاوارد برنتون (H. Brenton)، رومی‌ها در بریتانیا را اجرا کرد، کارگردان همکار شد. وی، همراه با میشل پنینگتون (M. Pennington) که یک بازیگر بود، در مه ۱۹۸۶ شرکت انگلیش شکسپیر را افتتاح کرد، و در سال ۱۹۸۹ به جای پیتر زادک (P. Zadek)، کارگردان هنری Schauspielhaus در هامبورگ شد که افتخاری عالی برای این کارگردان انگلیسی بود. بوگدانف بحثش را با ابراز ستایش نسبت به کات، اسلین و بروک به عنوان سه عامل مؤثر و سازنده در حرفه کارگردانی‌اش آغاز کرد، کسانی که [به قول خودش] «همه تفکر را از ده دوازده سال پیش به آنها مدیونم».

میشل بوگدانف: چیزی که ناراحت می‌کند این است که ما مجبوریم این مسئله را در هر صورت بررسی کنیم. من مجبورم، مثل یک آدم ورزیده، پلی را که یان کات از آن صحبت کرده بود، میان صحنه و بازار ایجاد کنم. در درجه اول من فقط وقتی می‌توانم این ارتباط را عملی کنم که بفهمم در خیابان‌ها چه می‌گذرد. من مجبورم در عنوان روزنامه‌ها، برای تمرین روزانه و برای [یافتن] معنی بازی‌ها در پی الهام باشم. من فقط خودم را به خاطر تفسیر متن سرزنش یا تمجید می‌کنم. چیز دیگری مطرح نیست. وقتی نمایشنامه‌ای را می‌خوانم، آن را فقط به یک شیوه می‌فهمم. فایده‌ای ندارد که کسی به من بگوید فلان شخص در مورد متن این طور فکر می‌کند، یا اینکه در میان مخاطبان کسی هست که پس‌زمینه نمایشنامه را می‌داند و چیز دیگری فکر می‌کند. شکسپیر، مرده است. حتی وقتی شما، نویسنده‌ای را در کنار خود دارید تا بفهمید معنی نمایشنامه چیست، قضیه به اندازه کافی سخت هست، و تقریباً اغلب اوقات وقتی شما از نویسنده‌ای که نمایشنامه جدید او را کار می‌کنید، می‌پرسید: «از این چه منظوری داری؟» او چیزی می‌گوید و شما جواب می‌دهید: «ولی خوب گوش کن، تو در صحنه دیگر، چیز دیگری گفته‌ای و نمی‌توانی این منظور را داشته باشی.» و او جواب می‌دهد: «اوه، بله، حق با توست، بهتر است آن را تغییر بدهم.» اگر کنار خود نویسنده‌ای داشته باشید، قضیه به اندازه کافی سخت هست، و سخت‌تر از آن، پایان مکالمه تلفنی نویسنده است، و از این هم سخت‌تر وقتی است که شما اصلاً نتوانید با نویسنده تماس برقرار کنید. و اگر نویسنده چهارصد سال پیش مرده باشد...!

به‌جز نمایشنامه‌هایی که در دسترس هستند، مشکل این است که [این نمایشنامه‌ها] در ذهن یا وقایع آینده هیچ کس وجود ندارند. از نظر من، هدف اصلی تاثیر در روشنگری و ثبت دقیق وقایع زمان خلاصه نمی‌شود. تاثیر، علاوه بر این، در فرایند تغییر اجتماعی مؤثر است. از نظر من، هنر در بالاترین مفهوم خود، ابزاری است در جهت تغییرات اجتماعی. معمولاً هنرمندانی که تفکرات، افکار و نظریه‌های دوره را با صراحت بیان می‌کنند، طلایه‌داران انقلاب به شمار می‌روند. اتفاقی نیست که امروزه و از ده سال گذشته، بعضی از بهترین نوشته‌های تاثیری را از ایرلند داریم. برای مردم، رخدادهای مذهبی، اجتماعی و سیاسی انگیزه‌ای فراهم می‌آورد تا آنها بتوانند احساساتشان را در مورد این موقعیت‌ها بیان کنند. شعرا، نمایشنامه‌نویسان، مجسمه‌سازان و نویسندگان داستان کوتاه، آن روی سکه [وقایع] اجتماعی، یعنی خشونت و سببیت را می‌بینند.

بنا بر این، وقتی همراه با گروه، تمرین نمایشنامه‌نویسی پنجم و هنری چهارم را شروع می‌کنیم، مطابق با همان شیوه‌ای عمل می‌کنیم که وقایع سیاسی در آن زمان رخ داده‌اند، و در وقایعی که اکنون اتفاق می‌افتد، وجوه مشابه الهام‌گونه‌ای را می‌یابیم. ما در قرن چهاردهم به گونه‌ای نفرت‌انگیز حکومت می‌کردیم و امروزه هنوز هم به گونه‌ای نفرت‌انگیز حکومت می‌کنیم. وقتی شاهزاده جان، امیر لانکستر، در منطقه‌ای بی‌طرف با اسقف اعظم روبه‌رو می‌شود و شورشیان را با درآغوش گرفتن یکدیگر می‌فریبند، من به یاد ریگان و گوریباچف در ریکیاویک (Reykjavik) می‌افتم. الهامی که برای آن روز [خاص] در نظر گرفته شده است، عبارت است از رویدادی که به تازگی رخ داده است، و به واسطه آن می‌توان پژواک‌هایی را برای ایجاد پیوند میان نمایشنامه، افکاری که از طریق آن بیان می‌شوند، و مخاطب معاصر که اتفاقاً آن را دریافت کرده است، برقرار کرد.

در نتیجه اگر کسی از صحنه سیاسی معاصر برای الهام شخصی استفاده کند، باید آن را با گذشته تاریخی‌ای پیوند دهد که زمانی معاصر به شمار می‌رفت. ایجاد این پیوند از اهمیت مطلق برخوردار است. تحلیل قدرت، در ذات آثار شکسپیر نهفته

است، چیزی که برادر را به قتل برادر و مادر را به خیانت به پسر و می‌دارد، پدر با پسر می‌جنگد و پسر عمو با نام آنچه که آن را به گونه‌ای مضحک حقانیت الهی می‌نامد، پسر عمو را می‌کشد؛ حقانیتی که چیزی بیش از امری موهوم نیست. چه چیزی ما را بر آن می‌دارد که این اعمال را [هنوز هم] با نام بشریت انجام دهیم؟ چرا قدرت، چنین نیروی مطلق و تباه‌کننده‌ای به شمار می‌رود؟

این عقاید، در این کشور چندان معمول نیست، کشوری که ما در آن، به لحاظ تاریخی، در رویکردمان به هنرها و تئاتر غیرسیاسی شده‌ایم. در اروپا، کتاب‌یان کات، تأثیری عظیم داشته است، ولی در این کشور، ما در پی‌گیری راه‌های هیجان‌انگیزی که وی گشوده است، کند حرکت کرده‌ایم. به عقیده من، علت این امر این است که ما هنوز هم به آخرین ته‌مانده‌های پرزرق و برق میراثی کلاسیک و تا اندازه‌ای نخ‌نما چسبیده‌ایم، و عقیده داریم که آثار شکسپیر را باید همان طور که او در نظر داشت، اجرا کنیم. پاسخ من این است که من نمی‌دانم شکسپیر از خلق فلان اثرش [چه منظوری داشته است، به همین دلیل مجبورم وقتی که نمایشنامه‌های او را می‌خوانم، به خودم متکی باشم. همه تفاسیر ذهنی است. چند سال پیش، هملت، نمایشنامه کاملی در مورد واترگیت محسوب می‌شد. همه زیر میزشان میکروفون مخفی کار گذاشته بودند و یا برای پسرهایشان مأمور مخفی اجیر کرده بودند، و این موردی بود که ما می‌توانستیم آن را به راحتی در نمایشنامه هملت بررسی کنیم و درون چارچوب بزرگ‌تری بسط دهیم.

و بعد، یعنی سه یا چهار سال پیش، ناگهان یکی از بزرگ‌ترین تک‌گویی‌های هملت پا به عرصه حضور گذاشت: «همه اتفاقات علیه من عمل می‌کنند»، [هملت، پرده چهارم، صحنه چهارم] در حالی که بیست هزار نفر در کشتی‌ها و ناوهای هواپیمابر جمع شده‌اند و دوازده هزار مایل را طی می‌کنند تا به خاطر قطعه زمین کوچکی جنگ کنند که وسعتش کفاف دفن کسانی را که در آن کشته می‌شوند نمی‌دهد.^۱ ممکن است این فقط یک جنبه از نمایشنامه باشد، اما اگر ما در زمان جنگ فالکلندز (Falklands)، مخاطب را از آنچه که در این گفتار بیان می‌شود، و

۱. رک. نمایشنامه هملت، پرده چهارم، صحنه چهارم.

ارتباط کامل آن با وقایع امروز مطلقاً آگاه نکنیم، در وظیفه شخصی خود به عنوان یک کارگردان موفق نمی‌شویم. [در زمان جنگ فالكلندز] دولت، همان تعداد از آدم‌ها را، یعنی بیست هزار نفر را اعزام کرد تا به خاطر قطعه زمین لم یزرع کوچکی جنگ کنند که من در مقابل پنج دوکات آن را برای کشاورزی قبول نخواهم کرد.^۱

اینها چیزهایی است که نمایشنامه‌ها را مبهم و نامبهم می‌کند. رویدادهای معاصر ناگهان با دستمایه‌هایی که نمایشنامه در مورد آنها است، ارتباطی کامل می‌یابند. می‌توان با تاریخ گذشته نمایشنامه هملت شروع کرد و به سی سال پیش از آن، یعنی نبرد هملتِ پیر و فورتینبراس پیر، و یا زمان تولد هملت که گورکن‌ها تاریخ دقیق و کامل آن را مشخص می‌کنند، رجعت کرد.^۲ و در این سی سال چه اتفاقی افتاده است؟ دانمارک تضعیف شده است، و تمام نبردهای قدیمی و دلاوران قدیمی در افتخارات خود آرام گرفته‌اند. و ناگهان نیروهای متخاصم دوباره در پشت مرزهای دانمارک اجتماع می‌کنند، اما نیروهایی که در شمار یاغیان نیستند و ارتشی کاملاً منظم محسوب می‌شوند. کلادیوس چه کار می‌کند؟ او می‌بیند که کشورش در حال سقوط است و برادرش در این مورد هیچ اقدامی نمی‌کند. چرا او هملتِ پیر را می‌کشد؟ کلادیوس فقط به خاطر عشق به گرترود این کار را نمی‌کند. کسی که شاه یا رئیس جمهور یا دیکتاتوری را می‌کشد و همه جنبه‌های حکومتی و اداری را در اختیار می‌گیرد، فقط به خاطر عشق نیست که بر یک کشور مسلط می‌شود.

پس چرا کلادیوس مرتکب این قتل می‌شود؟ او در طول بیست و چهار ساعت و هفت روز هفته، نیروهای نظامی را سازمان می‌دهد. شما می‌توانید تجمع میگ‌ها و اگزوست‌ها را ببینید. چرا؟ چون کشور در وضعیت جنگی قرار گرفته است. هر اجرایی از هملت که این اتمسفر را خلق نکند، و یا دلیلی را که در پشت آن نهفته است، نادیده بگیرد، نمی‌تواند نمایشنامه شکسپیر را بازتاب دهد.

متأسفانه، در انگلیس، ما بیش از حد تحت تأثیر اجراهای وطن‌پرستانه هنری پنجم، ریچارد سوم، و هملتِ سر لارنس اولیویه بوده‌ایم، که در آنها بعضی از مهم‌ترین اجزاء خود نمایشنامه‌ها حذف شده است. ترجمان سینمایی او از

نمایشنامه هنری پنجم، صد و پانزده مصرع از نمایشنامه را حذف می‌کند و بنا بر این شما همه عناصر و چیزهای اضطراب‌آور را از دست می‌دهید و مجبور می‌شوید از خودتان بپرسید که آیا واقعاً هنری پنجم سرودی مذهبی در ستایش انگلستان است یا نه. در فیلم هملت اولیویه، شخصیت فورتینبراس حذف شده است، شخصیت روزنکراتز و گیلدنسترن حذف شده است و به همان ترتیب شخصیت کلادیوس تضعیف شده است. ما وارث نگرش تحریف شده‌ای از این نمایشنامه‌ها هستیم که از طریق اجزای بیش از حد مبتکرانه و بزرگ به ما رسیده است. برای اینکه این نمایشنامه‌ها را به مقاصد اولیه‌شان بازگردانیم، باید هر جنبه واحدی از بخش‌های نسبتاً بدقلقی این نمایشنامه‌ها را که نمی‌توان نادیده‌شان گرفت، تحلیل کنیم. اغلب، حول و حوش این حاشیه‌ها و کناره‌هاست که شما آن شخصیت‌های کوچک و ظاهراً فرعی را می‌یابید که بمبی درون استخر می‌اندازند و همه ماهی‌های بزرگ را صید می‌کنند. بازیگر، کارگردان و گروهی که روی متن کار می‌کنند، باید از هر مصرع واحد مفهومی ارائه دهند. شما نمی‌توانید یک جزء را به دلیل آنکه آن را نمی‌فهمید، زیر فرش جارو کنید و یا حذفش کنید.

مثلاً در رومئو و ژولیت، در جریان صحنه میهمانی با کاپولت‌ها، رومئو که ماسک زده است، جلوی خدمتکاری را می‌گیرد و می‌پرسد: «آن دختری که آن جا ایستاده کیست؟» خدمتکار نگاهی می‌کند و می‌گوید: «نمی‌دانم آقا» خدمتکاری که دختر خانواده را نمی‌شناسد، در این خانه و در این میهمانی چه می‌کند؟ انتخاب‌ها کدامند؟ آیا می‌توان به آنها پاسخ گفت؟ آیا ژولیت چنان ماسکی بر چهره زده است که رومئو او را نمی‌شناسد؟ در این صورت رومئو چرا می‌گوید: «او به مشعل‌ها درس درخشندگی می‌آموزد؟» آیا خدمتکار فقط یک آدم ابله است؟ آیا وی را در صحنه شبیه یک آدم مسخره نمایش می‌دهید؟ کارگردان‌ها مجبورند با مشکلاتی شبیه این دست و پنجه نرم کنند، ولی برقراری تعادل میان این پرسش و خدمتکار و ژولیت، همان چیزی است که به رویدادی مهیج شکل می‌دهد. با چنین جزئیاتی است که می‌توان میان صحنه و بازار پلی ایجاد کرد.

ولی در نهایت، وقتی که بازیگر شروع به خواندن مصرع‌ها می‌کند، نظر منتقد هرچه که باشد و نهایتاً هرچه که نمایشنامه‌نویس مد نظر داشته است، بالکل تغییر

می‌کند، چرا که حال و گذشته و آیندهٔ تئاتر در دست‌های بازیگر است. بازیگر اگر بخواهد، می‌تواند معنی هر نمایشنامهٔ مکتوبی را تغییر دهد. یک خط در یک صفحه، قطعه‌ای تئاتری محسوب نمی‌شود. نمایشنامه، به سادگی، با چاپ شدن آن کامل نمی‌شود. [نمایشنامه] فقط هنگام اجرا، و در همان لحظه و فقط به خاطر آن لحظه، هست می‌شود.

یک شب، پای شخصی شکسته است، دیگری در حال متارکه است، گروه [نمایشی] در حال جار و جنجال است، فقط نصف سالن پر شده است و همه تماشاگران سرد برخورد می‌کنند. شب بعد، یک نفر هزار پوند برنده شده است، تماشاگران دسته‌دسته می‌رسند، دو نفر نامزد شده‌اند و میهمانی شامپانی در پیش است، خورشید می‌درخشد و این بهترین اجرای جهان است. تماشاگری بیرون می‌آید و می‌گوید: «نمی‌خواهد بروی این اجرا را ببینی، افتضاح است» و تماشاگر دیگر می‌گوید: «این بهترین شبی است که در این سال‌ها داشته‌ام».

کدام یک درست است؟ هر دو. چون واقعیت اجرا آن چیزی است که در مورد آن معاصر محسوب می‌شود. وقتی که یک بازیگر، در عبارت «بودن یا نبودن» بر روی کلمه بودن تأکید می‌کند و یا وقتی که بر روی کلمه نبودن تأکید می‌کند، این تفسیری محسوب می‌شود، که واکنشی است در قبال فشار لحظه. من نمی‌توانم بگویم این مصرع چه معنی‌ای می‌دهد. فقط می‌توانم انگاره‌ای از آن را در زمینه [متن] نشان بدهم، ولی بازیگر می‌تواند کل تفسیر را برحسب دیدگاه خود در قبال آنچه که در راه آمدنش به تئاتر اتفاق می‌افتد، یا آنچه که در روزنامه‌ها می‌خواند، تغییر دهد. تئاتر تنها بدین شیوه تحقق می‌یابد، و این تنها شیوهٔ اجرای آثار شکسپیر محسوب می‌شود. او باید معاصر ما باشد، و همیشه معاصر ما خواهد بود و هست.

در این لحظه، چند نفر از حضار قصد داشتند دفاع سخت بوگدائف از کات را زیر سؤال ببرند. ولی مارتین اسلین از آنها خواست صبر کنند تا اول، دیگر سخنرانان اصلی صحبت کنند. سپس وی به دیوید تاکر (D. Thacker) کارگردان هنری تئاتر یانگ و یک روکرد.

اجرای نمایشنامهٔ اشباح ایسن توسط تاکر، با بازیگری و ناسارد گریو که تازه در تئاتر یانگ ویک شروع شده بود، توجه بیشتر منتقدین بین‌المللی را به خود جلب کرده بود و

با موفقیت مسیر خودش را طی می‌کرد. این اجرا، شهرت او را به عنوان یکی از بهترین کارگردانان جوان بریتانیا تثبیت کرد. تاگر با کار خود در تئاتر یانگ ویک توانسته بود از دانش‌آموزان، مخاطبینی متعهد و سرزنده برای آثار شکسپیر بسازد، بدون آنکه افکار قدیمی‌تر و یا مُد روز کار وی را نکوهش کنند. در هفته‌ای که جلسه بر پا بود، تاگر تمرین نمایشنامه ژولیوس سزار را شروع کرده بود و [بحث‌اش را] با توصیف این نکته آغاز کرد که چگونه بازیگرانش معنی نمایشنامه را بررسی می‌کردند و اینکه چرا آنها باید در هر حال با [معنی] نمایشنامه رودررو شوند. آنها سعی داشتند با چه چیزی ارتباط برقرار کنند. از نظر تاگر، زمینه اجتماعی، بیشترین اهمیت را داشت و او با ذکر یک مثال روشن، منظورش را بیان کرد.

دیوید تاگر: زمانی که دانشجو بودم، نمایشنامه پریکلز را که به جشنواره ادینبورگ می‌رفت، کارگردانی کردم، و به خاطر اینکه برای جشنواره ادینبورگ آمادگی بیشتری داشته باشیم، در یک زندانِ طولیل‌المدت نمایشنامه را اجرا کردیم. بعضی از کسانی که مدتی طولانی در آن جا بودند، از جمله یان برادی (I. Brady) و قاتلان مغربی، در وسط ردیف جلو نشسته بودند. همان طور که می‌دانید نمایشنامه پریکلز به [مسئله] زنای با محارم، تجاوز و بچه‌کشی می‌پردازد، و در بیست دقیقه اول، شما طرف مقابلتان را که تماشاگر باشد، خوب می‌شناسید. آنها از تصور حملات خشن به دختران جوان سخت به هیجان می‌آمدند، چون اصلاً به این مضمون در تئاتر عادت نداشتند، و احتمالاً اغلب آنها هرگز به تئاتر نرفته بودند؛ و اگر شما در زندانی طولیل‌المدت باشید و بخواهید، با سه یا چهار دانشجوی فعال، نمایشنامه‌ای شبیه پریکلز را اجرا کنید، قضیه، به وضوح، کاملاً هیجان‌انگیز می‌شود.

ولی وقتی نیم ساعت از شروع اجرای نمایشنامه گذشت، کار تأثیر خودش را اعمال کرد. وقتی ما به صحنه آشتی رسیدیم که در آن پریکلز با دخترش که وی را نمی‌شناسد، روبه‌رو می‌شود، با وجود اینکه هویت دختر در طول این صحنه مشخص می‌شود، مردها با صدای بلند گریه می‌کردند. در انتهای اجرا تشویق پرشوری به عمل آمد. من قبلاً هرگز واکنشی شبیه به این را تجربه نکرده بودم. همان وقت بود که من فوراً به ویژگی اجرای آثار شکسپیر پی بردم. آکوردها با قلب مخاطبان تماس پیدا می‌کند، به نحوی که آنها می‌توانند تجارب شخصی‌شان را در

زمینه اثری قرار دهند که هنرمندان بزرگ برایشان فراهم می‌کنند، و نیز می‌توانند به درک این نکته نائل شوند که تجربه‌شان کاملاً شخصی نیست و با مقطع وسیعی از تجارب بشری تقسیم می‌شود.

یان کات پیش از این، به گفتار هملت در مورد بازیگران به مثابه «گاه‌شمار دقیق و مطلق وقایع زمان» اشاره کرد. هملت، علاوه بر این، گفت که هدف بازیگران باید معطوف به این باشد که آینه‌دار طبیعت باشند «تا به فضیلت عین فضیلت و به قباح عین تصویر قباح را نشان دهند، و ظاهر و باطن هر عصر و زمانی را مجسم کنند». [هملت، پرده سوم، صحنه دوم] من، عبارت «گاه‌شمار دقیق و مطلق وقایع زمان» را به چیزی مثل روزنامه‌ها تعبیر می‌کنم. به همین خاطر است که هملت چنین ارزش والایی را برای بازیگری قائل می‌شود، و این، شیوه توصیف شکسپیر از نحوه اجرای یک نمایشنامه است، یعنی نشان دادن جهان معاصر مردم به خود آنها.

مشکلی که امروز برای یک کارگردان وجود دارد، این است که نمایشنامه‌های شکسپیر بیش از حد، و به مدتی طولانی، در معرض نمایش بوده‌اند. شما در تئاتر، اغلب آن رابطه محضی را که ما در زندان طولی‌المدت با نمایشنامه پریکلس کشف کردیم، نمی‌یابید، جایی که زندانیان هم‌اتاقی، هرگز چیزی از شاهزاده تایر (Prince of Tyre) و شکسپیر نشنیده بودند. آنها فقط آمده بودند تا شاهد نمایشنامه‌ای باشند که باید یا نباید بر آنها تأثیر می‌گذاشت. لیکن، در حالت عادی، وقتی شما در حال کارگردانی آثار شکسپیر هستید، به عنوان یک کارگردان این فشار را حس می‌کنید که باید چیزی را ثابت کنید. [اینکه مثلاً] چگونه باید این اجرا را در نوعی تحول تاریخی نگریست؟ آیا این اجرا، ارزیابی دوباره و اساسی خود نمایشنامه خواهد بود؟ نظر منتقدین چیست؟

به عنوان یک طیب، تنها شیوه‌ای که می‌توانید خودتان را از این نوع فشار حفظ کنید، این است که مخاطبتان را در نظر بگیرید و به این امر بیندیشید که چرا اصلاً این نمایشنامه را کار می‌کنید. در تئاتر یانگ ویک، مزیت بزرگ کارگردانی آثار شکسپیر این است که بخش بسیار عمده‌ای از تماشاگران، هرگز [اجرای] نمایشنامه را ندیده‌اند، و برایشان فرقی نمی‌کند که ببینند نمایشنامه چنین و چنان اجرا شد. آنها فقط می‌خواهند از نمایشنامه لذت ببرند و احتمالاً برای اولین بار آن را بفهمند.

بنا بر این رویکرد ما به اجراهایمان چنین است. به یک مفهوم، ما سعی می‌کنیم تصور کنیم که شکسپیر دوشادوش ما حرکت می‌کند، و اینکه ما نمایشنامه را برای مردمی اجرا می‌کنیم که هرگز قبلاً آن را ندیده‌اند. ما نمایشنامه را برای کسانی که صد سال پیش آن را دیده‌اند اجرا نمی‌کنیم. اگر نمایشنامه، ارزیابی دوباره، جدی، تازه و باطراوت متن به نظر رسد، این تا حد زیادی اتفاقی است. فقط در این فرایند است که چنین امری رخ می‌دهد. هدف ما این است که بدانیم نمایشنامه در مورد چیست و چگونه این معنی را آشکار می‌کند.

وقتی نمایشنامه جدیدی را کار می‌کنید، هدفتان این است که تا حدی که می‌توانید نمایشنامه را کامل بیان کنید، آن هم به نحوی که اجرا و نمایشنامه یکپارچه باشند. شما هرگز نمی‌توانید به این یکپارچگی دست یابید، ولی این، هدف شماست. معضلی که هنوز بعد از چهارصد سال پیرامون آثار شکسپیر رخ می‌نماید، این است که شما نمی‌توانید به نوعی کمال نهایی دست یابید، چرا که گاهی اوقات، واژه‌ها در نمایشنامه بازتمایی دقیق و کاملی ندارند.

مثلاً در نمایشنامه ژولیوس سزار، شما باید تصمیم بگیرید که آیا می‌خواهید نمایشنامه را با لباس الیزابتی، یعنی جوراب و نیم‌تنه و از این قبیل اجرا کنید یا نه، چون در غیر این صورت، بیشتر واژه‌ها، مطلقاً و اساساً حقیقی به نظر نخواهند رسید. اگر کاسیوس (Cassius) در مورد نیم‌تنه‌ای صحبت می‌کند که تاب طوفان را ندارد، شما متوجه می‌شوید که شکسپیر، فی الواقع، او را در ردای بی‌آستین تصور نکرده است؛ ولی اجرای این کار با جوراب و نیم‌تنه، سردرگمی و بیگانه‌سازی مخاطب را در پی دارد. شما باید سعی کنید معادل استعاره‌گونه‌ای بیابید، به نحوی که بتوانید جهت مرکزی نمایشنامه، یعنی موضوع و انگاره‌های حیاتی آن را کشف کنید. لیکن، این امر مایوس‌کننده است که شما هرگز نمی‌توانید واقعاً موفق شوید، چرا که تضادهای درونی‌ای وجود خواهد داشت که به ناچار همه کوشش‌های شما را نقش بر آب خواهد کرد. اختلاف میان اجرای یک متن قدیمی چهارصد ساله و یک متن مدرن در همین است.

فی الواقع، ما باید برحسب سه لحظه تاریخی بیندیشیم. اولی زمانی است که شکسپیر در مورد آن می‌نوشت، دوم زمانی است که خود او در حال نوشتن بود، و

سوم زمانی است که ما نمایشنامه را در اجرا دریافت می‌کنیم. در نمایشنامه ژولیوس سزار، حسی از همدلی وجود دارد که در پایان نمایشنامه به سمت کسانی جهت می‌یابد که می‌خواهند از شر این حاکم جبار خلاص شوند. علی‌رغم ضعف یا ناتوانی توطئه‌گران، وقتی شما بر روی این متن کار می‌کنید، آنچه که مشخص است همین سائقه [معطوف به] خلاصی از شر آن شخص [یعنی سزار] است. پس شما مجبورید پرسش‌هایی در باب انگیزه‌های شکسپیر مطرح کنید. آیا وی از حرکتی که برای معزول کردن حاکم جبار صورت می‌گرفت، پشتیبانی می‌کرد؟ آیا این حرکت را تأیید می‌کرد؟ وقتی که وی در مورد رومی‌ها می‌نوشت، می‌خواست چه چیزی را به مردمان هم‌عصر خود بگوید؟

بدین ترتیب، شما باید ببینید که آیا این دنیای رومی از دنیای خود شکسپیر متفاوت بود یا نه و این از چه نظر بود. هرچه بیشتر آثار شکسپیر را کارگردانی می‌کنم، بیشتر به این عقیده متمایل می‌شوم که وی همیشه در مورد جهان شخصی خودش می‌نوشت، حتی در نمایشنامه‌هایی که مملو از تصاویر جهان غیر مسیحی و سنت‌های کهن هستند. مثلاً در شاه لیر، ما از نظر تیپیک، گرزها، پالتو پوست‌ها، و انگلیسی‌های عهد باستان را تجسم می‌کنیم، در صورتی که، فی الواقع، زبان لبریز از ارجاعات مربوط به زمان جیمز اول^۱ است.

امیر گلاستر، وقتی که ادموند را با نامه‌ای در دست می‌بیند، می‌گوید: «آن کاغذی که می‌خواندی چه بود؟» و ادموند پاسخ می‌دهد: «هیچ، سرورم». گلاستر می‌گوید: «اگر هیچ باشد، نیازی به عینک نخواهم داشت». آیا می‌توانید مردی را با گرز و پالتو پوست تصور کنید که با عینک به این سو و آن سو می‌رود؟ گلاستر می‌گوید: «چه کسی آن را آورد؟» و ادموند پاسخ می‌دهد: «آن را از پنجره لولادار اتاقم به درون انداخته بودند.» [شاه لیر، پرده اول، صحنه دوم] اما، در خرابه‌های دروئید (Druid) پنجره‌های لولادار چندانی وجود ندارد.

ظاهراً شکسپیر همیشه تصور می‌کرد نمایشنامه همین اکنون در حال رخ دادن است. وی همیشه موضوعش را با نوعی نحوه بیان معاصر پرداخت می‌کرد و ظاهراً

۱. جیمز اول (۱۶۰۳-۱۶۲۵)، پادشاه انگلستان.

این امر، عرف تئاتری زمان وی بود. از نظر ما، چنین چیزی غیر ممکن است. اجرای شاه لیر با پوشش مدرن به سادگی میسر نیست، چرا که ما همان مشکل را در شکلی متفاوت پیدا می‌کنیم. شما در آپارتمان‌های مجهز امروزی‌تان، پنجره‌های لولادار ندارید. تنها راه چاره، انجام پرشی شجاعانه است. شما باید سعی کنید بفهمید مقصود شکسپیر از نمایشنامه چه بود، و سپس در پی معادل معاصر و نزدیکی باشید که نمایشنامه را برای مخاطب روشن و بی‌واسطه می‌سازد. من می‌گویم این امر را از طریق تصاویری صحنه‌ای انجام دهم که کارکرد شخصیت یا لحظه‌ای خاص در نمایشنامه را توضیح می‌دهند.

اجازه دهید مثالی بزنم. در اجرایی که ما از نمایشنامه هملت داشتیم، پولونیوس، به عنوان یک سیاستمدار اجرایی، در لباس دستگاه اداری ظاهر می‌شد، به نحوی که تماشاگران می‌توانستند فوراً هویت وی، و وظیفه او را در دولت تشخیص دهند. وقتی پولونیوس با لایرتیس خداحافظی می‌کند، برای او چکی می‌نویسد و بدین ترتیب مشخص می‌شود که لایرتیس پول زیادی دارد که از پدرش به وی می‌رسد. تصویر ساده‌ای شبیه این، می‌تواند فوراً راهی را برای مخاطب باز کند، و این همان چیزی است که ما همیشه سعی می‌کنیم برای ارتباط برقرار کردن با تماشاگران هم‌عصر خودمان انجام دهیم. در این مفهوم است که ما، هنگام اجرای آثار شکسپیر، می‌توانیم او را معاصر خود به حساب آوریم.

در این جا مارتین اسلین وارد بحث شد. وی می‌پذیرفت که از دیدگاه کارگردانان در حال کار، باید نمایشنامه‌های شکسپیر را به شیوه‌ای اجرا کرد که علائق این کارگردانان برای مخاطبان معاصر مشخص شود. ولی وی چنین استدلال کرد که اگر بی‌طرفانه‌تر قضاوت کنیم، به رویکردهای متفاوتی بر می‌خوریم که هم شکسپیر را معاصر ما می‌کنند و هم او را به عنوان فردی تلقی می‌کنند که در برهه‌ای خاص از تاریخ می‌نوشت.

مارتین اسلین: مثلاً مسئله مورد علاقه برشت این نبود که تماشاگران را متقاعد کند شرایط موجود در نمایشنامه پریکلز یا هملت همان شرایط امروزی هستند، و یا اینکه فی الواقع سرشت بشر ثابت است. برشت می‌خواست درون تاریخ موقعیتی را بنا کند تا مثلاً نشان دهد که اتللو، زمانی که از روی حسادت دزد مونا را می‌کشد، مظهر سرشت غیر قابل تغییر جنس مرد نیست، بلکه وی تجسم این باور قرن

هفدهمی است که زنان مایملک همسرانشان محسوب می شوند. شما موقعی که دیگری از مایملکتان استفاده می کند یا آن را می دزدد، عصبانی می شوید. بنابراین به مکتبی از تفکر بر می خوریم که استدلال می کند شما باید آثار شکسپیر را برحسب ماتریالیسم تاریخی و تغییرات تاریخی به عنوان نوعی درس عبرت عرضه کنید.

ولی البته، نمایشنامه های شکسپیر، نشانگر عواطف غیر قابل تغییر بشر و یا عواطفی هستند که فقط اندکی تغییر می کنند. شاه لیر و یا همه نمایشنامه ها و رمان هایی را در نظر بگیرید که امروزه در مورد کودکانی نوشته می شوند که سعی می کنند با کشاندن پدرانشان به خانه های قدیمی از شر آنها خلاص شوند. کشش میان این دو رویکرد، یکی از جالب ترین ویژگی هایی است که آن را در اجراهای رایج آثار شکسپیر مشاهده می کنیم.

برشت، علاوه بر این، معتقد بود که آثار کلاسیک ارزش دستمایه خام (raw material) را دارند. این آثار به استثنای این دستمایه خام ارزش دیگری ندارند. مناقشه شدید میان خلوص گرایان و مدرنیست ها که نمایشنامه های شکسپیر را بر می گیرند و آن را بازنویسی می کنند، در همین جا است. گاهی اوقات، آثار شکسپیر در ترجمه این مزیت را دارد که [مثلاً] واژه ای شبیه doublet در زبان های دیگر معنای چندان دقیقی ندارد. ولی ما این مسئله را در جلسه ای دیگر بررسی می کنیم. البته برشت از این هم فراتر رفته بود. برشت، در اقتباس خود از نمایشنامه کوریولانوس، بسیاری از مصرع ها را حذف کرد و یا تغییر داد، اما این کار را به شیوه ای انجام داد که معانی پذیرفته شده نمایشنامه را به موضوع اصلی آن تبدیل کند. حامیان ملت قهرمان می شوند نه جنایت کاران.

این، یکی از نیروهای [نهفته در] آثار شکسپیر است. نمایشنامه های او نوعی دیدگاه چند کانونی را فراهم می آورند. شما می توانید نمایشنامه را همان طور که شکسپیر آن را نوشته بود، در نظر بگیرید. می توانید آن را سندی تاریخی به حساب آورید. می توانید معنی ای را که این نمایشنامه برای شما دارد، به عنوان تجربه عواطف مستمر بشر در نظر بگیرید، و باز هم می توانید آن را به عنوان اسطوره ای در نظر بگیرید که به واسطه قابلیت که برای تغییر یافتن دارد، به زندگی خود ادامه می دهد. شما می توانید نمایشنامه کوریولانوس را بردارید و کل صحنه ولومینیا

(Volomnia) را تغییر دهید، آن هم به نحوی که کوریولانوس به خاطر عشقی که به مادر و همسر و فرزنداناش دارد به رم حمله نکند، بلکه به این دلیل به رم حمله کند که مطمئن شود رومیان کارخانه‌های اسلحه‌سازی بهتری دارند، و اینکه او بختی برای پیروزی ندارد. با این کار شما نه فقط نمایشنامه متفاوتی دارید، بلکه، علاوه بر این، در باب مسئله‌ای قدیمی برای مخاطبان اظهار نظر کرده‌اید، مخاطبانی که برخلاف مخاطبان زندانی دیوید تاکر، نمایشنامه اصلی را خوب می‌شناسند، و نکته‌ای را که در تغییر یافتن آن نهفته است، درک می‌کنند.

بدین ترتیب، ما به مسئله بازنویسی درونمایه‌های آثار شکسپیر توسط نویسندگان امروزی بر می‌خوریم. همان طور که یان کات اشاره می‌کند، نمایشنامه آخر بازی (Endgame)، پردازش تفسیری نمایشنامه توفان (The Tempest) است، همان طور که نمایشنامه دریا اثر ادوارد باند (E. Bond) چنین است. در واقع، باند، این تکنیک را غالباً در نمایشنامه‌هایش، لیر (Lear) و دریا (The Sea)، به کار می‌برد. وی در نمایشنامه بینگو (Bingo)، خود شکسپیر را در صحنه به عنوان یک شخصیت نشان می‌دهد. ما از نمایشنامه‌های شکسپیر دقیقاً به همان شیوه‌ای استفاده می‌کنیم که یونانیان، اسطوره‌های کوتاهشان را توسط هومر، هزبود، و یا هریک از اقتباس‌هایی که در آن زمان آشنا بود، بسط می‌دادند؛ و در واقع به همان شیوه‌ای که شکسپیر از اسطوره‌های زمان خود استفاده می‌کرد. شاید این همان چیزی است که شکسپیر را معاصر ما می‌کند. داستان‌های او به خصوص در انگلیس و حتی به نظر در کل اروپا، کمک می‌کند تا ساختار تمدنمان را شکل دهیم.

فرانسه تنها کشور اروپایی بود که با اکراه بیشتری نمایشنامه‌های شکسپیر را درون «ساختار فرهنگی» پذیرفت. پیش از آنکه ویکتور هوگو از شکسپیر دفاع کند، ولتر وی را به عنوان یک بربر به باد انتقاد گرفت و این مناقشه برای بعضی از منتقدان به هیچ وجه حل و فصل نشد، هرچند که این امر در مورد گای دیومر (G. Dumur) صدق نمی‌کند. دیومر، منتقد روزنامه *Le Nouvel Observateur* پاریس است که به زبان فرانسه و به کمک مترجم صحبت می‌کرد. وی بحثش را با اشاره به این نکته آغاز کرد که فقط در طی سی یا چهل سال گذشته بوده است که نمایشنامه‌های شکسپیر به طور گسترده و منظم در فرانسه اجرا می‌شود. در این مفهوم، شکسپیر، فقط اخیراً معاصر فرانسویان شده است. تا چندی پیش، بسیاری از این نمایشنامه‌ها در فرانسه اجرا نشده بود، به خصوص

نمایشنامه‌های تاریخی‌ای نظیر ریچارد دوم، شاه جان، و دو بخش هنری چهارم، کارگردانان فرانسوی، سنتی نداشتند که بتوانند در درون آن نمایشنامه‌های شکسپیر را ارائه کنند، آنها باید این سنت را می‌ساختند. به همین دلیل است که کارگردانان فرانسوی در رویکردشان تجربی‌تر به نظر می‌رسند. دیومر، با نظر کمات در مورد اجراهای شکسپیری آرین موشکین، موافق نبود. موشکین [از نظر دیومر] به سبک مشخصاً ژاپنی کار نمی‌کند؛ موشکین به سبکی شرقی و با به کارگیری انواع سنت‌های هندی، بالی‌بایی، ایرانی، چینی و تئاترهای ژاپنی کارگردانی می‌کند. وی هیچ کوششی برای ارائه آثار شکسپیر به طریق کابوکی نمی‌کند.

دیومر چنین استدلال می‌کرد که شکسپیر انسان زمانش بود. سبک شکسپیر در همه نمایشنامه‌هایش، الیزابتی بود. اما این امر باعث نمی‌شد که وی، از این دیدگاه، تفسیری مؤثر در باب رویدادهایی که برای ما آشنا هستند، مثلاً عملکرد هیتلر، یا استالین، ارائه نکند. کارگردان با این معضل روبه‌روست که چگونه باید این دیدگاه الیزابتی را در زمینه معاصر آن تبیین کرد؛ و گاهی اوقات ممکن است کارگردان وسوسه شود وجه الیزابتی کار شکسپیر را، به خاطر استحکام معنی مدرن قربانی کند. در اجرای فرانسوی و تازه‌ای از نمایشنامه ریچارد سوم به کارگردانی جورج لاواندانت (G. Lavandant)، شخصیت‌ها شبیه کاریکاتور پرداخت شده بودند، و تراژدی موقعیت به عنوان بخش فرعی کمندی نمود می‌یافت. شاهزاده هال (Prince Hall)، در اقتباس روزه پلانسون (R. Planchon)، از نمایشنامه هنری چهارم در سال ۱۹۸۵، کاملاً به صورت یک جنایتکار پرداخت شده بود. او هرگز شبیه یک شاهزاده، و هنری پنجم آینده رفتار نمی‌کرد. وی حتی از پشت به هاتسپر (Hotsper) خنجر می‌زند. «می‌توان این را نوعی تحریف به حساب آورد، ولی [این عمل] ریشه در یکی از تصمیمات کارگردانان فرانسوی دارد که می‌خواستند از شکسپیر رومانتیک و قرن نوزدهمی اجتناب کنند.»

مارتین اسلین گفت: «نباید این مسئله را ندیده گرفت که آیا تفسیر [این کارگردانان] درست است یا نه. شما از واژه تحریف استفاده کردید و آن را در مورد تفسیر پلانسون از متن به کار بردید. ولی این همان چیزی است که می‌توان آن را با دلایلی که از خود متن می‌آوریم، تأیید کنیم. تحریف (distortion) در چشمان بیننده رخ می‌دهد، بیننده‌ای که متن را از پیش می‌شناسد و آن را به شیوه‌ای متفاوت تفسیر کرده است.»

در این لحظه، سر و صداها، مخالفت‌آمیزی از سمت حضار بلند شد که اسلین را بر آن داشت این موضوع را با تفصیل بیشتری شرح دهد.

مارتین اسلین: مسلماً، برای نشان دادن هال به عنوان یک جنایتکار دلیلی وجود دارد. در بخش دوم، او هنوز در میخانه‌ها به عشرت می‌گذراند. از نظر تاریخی، وی

که قاضی القضاات (The Lord Chief Justice) را با مشت زده است، بازداشت می‌شود و او را به ناوگان، یعنی زندان می‌فرستند.^۱ و بنا بر این، وقتی که پلانسون، هال را به عنوان یک جنایتکار معرفی می‌کند، لزوماً اثر شکسپیر را تحریف نکرده است. تصور موروثی ما، با ارجاع به آنچه که شکسپیر مد نظر داشته است، هال را با تبدیل او به یک شاهزاده قهرمان، تحریف کرده است.

شاید هم بتوان نظرات سنتی [در باب آثار شکسپیر] را تحریف به حساب آورد. تصور موروثی ما از هملت این است که وی مردی لاغر و رنگ‌پریده است، در صورتی که شکسپیر این نقش را برای ریچارد باریج سی و هفت ساله نوشته بود، یعنی زمانی که وی صد و پنج کیلو وزن داشت. و احتمالاً صفت «چاق و کم نفس» به این مشخصه نزدیک‌تر است. دلیلی که می‌توان از خود متن و از صحنه «گورکن‌ها» آورد، نشان می‌دهد که هملت سی سال داشته است و نیز اینکه در جامعه الیزابتی، دخترها در سن دوازده سالگی ازدواج می‌کردند. بنا بر این شما، پیرپسر سی ساله پادشاهی را دارید که با یک پیردختر دوازده ساله رویه‌رو می‌شود. موقعیت اجتماعی این بود، ولی تصور موروثی ما از هملت بسیار متفاوت است. تحریف‌ها از شناخت قبلی ناشی می‌شوند، و همان‌طور که دیوید تاکر گفت، دیدن واکنش بچه مدرسه‌ای‌هایی که نمایشنامه را قبلاً ندیده‌اند و ذهنشان عاری از پیشداوری است، به همین دلیل می‌تواند بسیار خوشایند باشد.

این نکته، که با نظر دیومر مطابقت داشت، یکی از مزیت‌هایی بود که کارگردانان فرانسوی از آن برخوردار بودند. آنها درون نوعی سنت دیرینه کار نمی‌کردند و از قدرت شعر انگلیسی بهره‌مند نبودند، بنا بر این می‌توانستند این نمایشنامه‌ها را بی‌طرفانه نگاه کنند و سعی کنند، از نظر تکنیکی شیوه‌های مختلفی را در مورد آنها اعمال کنند. ولی دیومر، با تمایزی که اسلین میان تفسیر و تحریف قائل می‌شد، موافق بود. در همین لحظه، اریش فرید، وارد تئاتر شد و آهسته به کمک عصا به سمت پیش‌صحنه حرکت کرد.

هیچ شاعر انگلیسی زنده‌ای و بسیاری از شعرای دیگر جهان، نمی‌توانند مدعی

۱. در آن زمان، از کشتی‌ها به عنوان زندان موقت استفاده می‌شد. مثلاً رک. نمایشنامه هنری چهارم، (بخش دوم) پرده پنجم، صحنه پنجم.

داشتن مخاطبانی باشند که فرید در میان کشورهای آلمانی زبان دارد، جایی که کتاب‌هایش، در چاپ‌های هزارتایی به فروش می‌رسد و قرائت اشعارش فضای تئاترهایی بزرگ‌تر از آلبرت هال را پر می‌کند.

وی که یهودی است و آزار فراوانی از نازیسم دیده بود، با خانواده‌اش به وین آمد. فرید به لندن گریخت و اتفاقاً به بخش زبان آلمانی رادیو BBC پیوست. او آثاری از دیلان توماس (D. Thomas) تی. اس. الیوت و شکسپیر را ترجمه کرد.

فرید مدافع مارکس بود و اشاره می‌کرد که «مارکس اصرار می‌ورزید که باید همه چیز» از جمله کمونیسم را زیر سؤال برد؛ وی عضو انجمن نویسندگان بانفوذ آلمانی، یعنی گروه ۴۷، بود و به خاطر داستان‌ها و اشعار جالب و وجه کاملاً خلاق و اغلب جدلی آنها، و نیز به خاطر اینکه وجدان دست چپي مردم آلمانی زمان محسوب می‌شود (همان طور که خود وی اولین بار شرح داد)، مشهور بود.

بیماری جدی و اخیر وی نتوانسته بود کیفیت پرمایه صدا یا بیانگری چهره‌اش که شخصیت وی را بسیار جذاب جلوه می‌داد، از بین ببرد. سپس، اسلین، وی را به حضار معرفی کرد و او از اینکه دیر کرده بود، عذرخواهی کرد. فرید، فوراً، توجه خود را معطوف به پرسش اصلی کرد: آیا شکسپیر هنوز هم معاصر ماست؟

اریش فرید: این امر مشخصاً به این بستگی دارد که ما از واژه «معاصر» چه چیزی را لحاظ کنیم. اگر منظور ما «اخبار مطبوعاتی موقت» باشد، پس شکسپیر معاصر نیست، یا فقط اتفاقی معاصر ماست، و اگر نمایشنامه‌های وی، اتفاقی با بعضی از موضوعات کاملاً ناپایدار لحظه برخورد کنند، می‌توان آنها را مورد سوء استفاده قرار داد. اما رویکرد دیگری هم هست.

اغلب می‌گویند آثار نویسندگان دیروز بسیار منسوخ‌تر از آثار نویسندگان دو یا سه نسل پیش از آن است. علت این امر، دلسردی ما از این واقعیت است که آنها مطلقاً و به مفهوم دقیق کلمه معاصر نیستند. ما نمی‌دانیم که به این کوشش فراخوانده شده‌ایم تا الگوهای بادوام‌تر رفتار را درک کنیم، الگوهایی که به واسطه آنها می‌توانیم درک عمیق‌تری نسبت به آنچه که برای انسان‌های امروزی اتفاق می‌افتد، و آنچه که در تمدن‌های گذشته رخ داده بود، پیدا کنیم.

منظور من [آثار] «بی‌زمان» (timeless) نیست. هیچ چیز بی‌زمان نیست. اگر داستان‌های آشوری کهن را خوانده باشیم، متوجه می‌شویم که نمی‌توانیم به آسانی با

آنها احساس نزدیکی کنیم، چرا که فاصله میان تجارب آنها و تجارب ما بسیار زیاد است. ما حتی وقتی سعی می‌کنیم معنی شرافت (honor) در آثار هومر را درک کنیم، متوجه می‌شویم که عُرف قهرمانان یونانی، بیشتر به سنت‌های سامورایی نزدیک است تا سنت‌های ما. ولی اگر ما، الگوهای رفتاری در آثار شکسپیر و نیز درک عمیق وی از روان‌شناسی شخصیت‌ها را در نظر بگیریم، بیش از پیش متوجه می‌شویم که نمایشنامه‌های شکسپیر، مثلاً از نمایشنامه پیگمالیون (Pygmalion) اثر شاو و یا آرتورو اوی (Arturo ui) برشت، منسوخ‌تر نیست، و گاهی اوقات [حتی] از آنها نیز تازه‌تر به نظر می‌رسند.

من آرتورو اوی را خیلی دوست دارم، ولی چیزی که در این نمایشنامه اتفاق می‌افتد، مال چهل سال پیش است، و حالا هیتلر مرده است و معضل معاصر ما افزایش قدرت هیتلر نیست. با این همه، بعضی از این الگوهای رفتاری هنوز با ما هستند، الگوهای نظیر اینکه چگونه یک دیکتاتور در اصل، آلت دست شخص دیگری بوده است، و وقتی که او به قدرت می‌رسد، خود وی برکنار می‌شود، و اینکه چگونه او مجبور است از یک بازیگر، خصوصاً بازیگری که در کاخ سفید حضور دارد، همهٔ بینش‌هایی را که هنوز برای ما مفهوم دارند، بیاموزد! بر همین قیاس، در پیگمالیون، ممکن است کل محیط (milieu) منسوخ شده باشد، ولی امروزه مردم هنوز هم به واسطهٔ شیوهٔ صحبت کردنشان مشخص می‌شوند، و به خاطر عادت‌هایشان تحقیر می‌شوند، و شخصی که سعی کند این عادت‌ها را مطرح کند، عمیقاً در مورد ماهیت این معضل به بیراهه رفته است، و در واقع خودش را گول زده است. این الگوها بر جای مانده‌اند و به همین دلیل است که آثار برشت و شکسپیر هنوز ارزش اجرا شدن را دارند، ولی وقتی شکسپیر را در نظر می‌گیریم...

وقتی بچه بودم با آثار شکسپیر به زبان آلمانی آشنا شدم، و آلمانی‌ها، یعنی آنهایی که آلمانی بودند، فکر می‌کردند آثار شکسپیر به زبان آلمانی خیلی بهتر از زبان انگلیسی است، چیزی که فقط خود آلمانی‌ها می‌توانند به آن معتقد باشند. ما در این مورد که آیا پولونیوس واقعاً بیش از حد باشعور است یا احمق، کلی نظریه داشتیم. زبان انگلیسی این مشکلات را ندارد. آنها می‌دانند که پولونیوس در اصل یک احمق است. ولی مشکل جدی‌تر این بود که آیا هملت واقعاً دیوانه است یا نه. شکسپیر در

این نقطه آن قدر مدرن است که به نظر می‌رسد فقط روش ضد روان‌پزشکی و تأملات [پیر برتوی] آلمانی‌تبار فرانسوی در مورد هولدرلین، به همان میزان از فعلیت (actuality) برسد که شکسپیر در روان‌شناسی خودش دارد. او به شیوه‌ای ماهرانه نشان می‌دهد که جنون ادواری (lunacy) به شعور باطنی (sense) شکل می‌دهد. رفتار نامعقولی که نشانگر بیماری اوفیلیاست، به هیچ وجه نامعقول نیست. این ویژگی ذهن همان چیزی است که به ندرت، بار دیگر، پیش از آنکه روان‌پزشکان این چیزها را کشف کنند، به نمایش درمی‌آمد.

یا شخصیتی شبیه فالستاف را در نظر بگیرید، [البته] نه در نمایشنامه زنان شاد ویندسور (*The Merry Wives of Windsor*) که سفارشی بود، بلکه در نمایشنامه هنری چهارم. فالستاف، شخصیتی است که به طرزی خشن شوخ است، ولی در همان زمان فوق‌العاده غمگین است، مردی که فی‌الواقع می‌توانیم از روی ته‌مانده‌های دانش وی بگوییم از تمام شخصیت‌های دیگر نمایشنامه باهوش‌تر و فرهیخته‌تر است، ولی کارکردش را از دست داده است و شأن و مقامش در جهان تنزل یافته است. به نظر من فالستاف، شبیه شخصیت لاکی (Lucky) در نمایشنامه در انتظار گوردو است - وقتی شما می‌بینید، هنری، یعنی شخصیت عیاش نمایشنامه که سعی می‌کند رفتار خوبی داشته باشد چقدر ظالمانه با فالستاف رفتار می‌کند، متوجه می‌شوید که فضیلت هال، در مجموع، معطوف به فضیلت نیست.

شکسپیر مجبور بود اخلاقیات مثبتی را برای مخاطب در نظر بگیرد. ولی به عقیده من، او عمیقاً از این امر آگاه بود که وجه دیگری برای پرسش باقی می‌ماند. او، این وجه دوگانه را در مورد شخصیت هنری نشان داد، دقیقاً شبیه وقتی که بعدها در نمایشنامه هنری پنجم، هنری پشت دروازه‌های کالایس (Calais) می‌ایستد و وحشت جنگ را توصیف می‌کند، یعنی همان کسی که موجبات این وحشت جنگ را فراهم آورده است.

هیچ نویسنده معاصری دیالکتیک شخصیت را بهتر از این بیان نکرده است، گر اینکه گاهی اوقات نویسندگان معاصر در این مورد بهتر به نظر می‌رسند، چرا که اثر آنها باب روزتر است. شخص نباید بر اهمیت نمایشنامه ضد جنگی نظیر ترویلوس و کرسیدا (*Troilus and Cressida*) تأکید کند، مگر فقط برای نشان دادن این امر که

چگونه شکسپیر مثلاً، شخصیت آگاممنون را عرضه می‌کند، مردی که مسند قدرت را در دست دارد، ولی در پس این قدرت استحکام چندانی وجود ندارد. یا ممکن است شما با [دیدگاه ارائه شده در] نمایشنامه تاجر ونیزی مخالف باشید؛ نمایشنامه‌ای که در آن، شکسپیر، شخصیتی یهودی تبار و رباخواری بدجنس را به مخاطبش معرفی می‌کند. در لندن، فقط یک دکتر یهودی، برحسب اتفاق، به اتهامی دروغین اعدام شد، و فی الواقع شکسپیر دست به چه کاری زده بود؟ شایلاک، در نمایشنامه، تنها شخصیتی است که دارای عمق حقیقی است، به استثنای آنتونیو که به وضوح شخصیتی هم‌جنس‌باز است و شکسپیر احساسات وی را بسیار فراتر از آنچه که در تئاتر آن زمان [مرسوم] بود، و نیز از نظر روان‌شناسی، بسیار قابل شناخت‌تر پرداخت کرد. ما هر نقطه‌ای از نمایشنامه‌های وی را که در نظر بگیریم، می‌بینیم زمانی که وی واقعاً می‌خواهد به گونه‌ای جدی امور را بررسی کند، تا چه حد دیدگاه او [در متن] حضور دارد، و گاهی اوقات، حتی در انگلستان، ما فراموش می‌کنیم که نیروی وی تا چه حد شدید است.

زمانی که هملت را ترجمه می‌کردم، این نیرو را به خاطر دارم. در جایی از نمایشنامه، هملت در مورد ازدواج مادرش که به زودی پس از مراسم تشییع پدرش صورت می‌گیرد، می‌گوید: «صرفه‌جویی، صرفه‌جویی، هوراشیو، با گوشت‌هایی که برای مجلس عزا طبخ شده بود، خوان‌های عروسی را تزیین کردند؟» [هملت، پرده اول، صحنه دوم] من این قطعه را طوری ترجمه کردم که به گونه‌ای کنایی معلوم بشود اشاره هملت به جسد پدرش است که [گویی] در مراسم عروسی مادرش خورده می‌شود. یکی از شکسپیرشناسان آلمانی به من اعتراض کرد که این کنایه در اثر شکسپیر نیست، ولی او فراموش کرده بود که در همان زمان، قابلمه گوشت پخته شده را تابوت می‌نامیدند.

در زمان شکسپیر، و در نمایشنامه‌های متعددی از جمله تیتوس آندروونیکوس (Titus Andronicus) به این امر اشاره می‌شود که تیتوس، پسران تامارا (Tamara) را می‌کشد و از آنها خوراکی تهیه می‌کند، و در حالی که شرح می‌دهد در آخرین دهه از زندگی آنها، چه اتفاقی روی خواهد داد، همان واژه‌ها را به کار می‌گیرد. این، همان شکسپیری است که ما در آلمان به اشتباه سعی می‌کردیم وی را نویسنده‌ای

باروک معرفی کنیم. البته، دوره‌های متعددی از فرهنگ یک کشور را نمی‌توان دقیقاً با فرهنگ کشور دیگر یکسان به حساب آورد، ولی دقیقاً همان طور که در آلمان شاهدیم، ما به تازگی، فهم واقعی شاعران باروک را آغاز کرده‌ایم، همان طور که به تازگی پی برده‌ایم الگوهای عمیق‌تر آثار شکسپیر، چگونه هنوز هم تا حد وسیعی، واجد معنی‌اند، و اینکه، اساساً، چرا وی را در همه دوره‌ها قابل درک می‌یابند.

اگر مفهوم باب روز بودن را در نظر بگیریم، نمی‌توان شکسپیر را معاصر به حساب آورد، ولی وی، معاصر الگوهای رفتاری عمیق ماست، و بنا بر این، اغلب تا حد زیادی، می‌تواند نشان دهد که جامعه چگونه حرکت می‌کند، متحدان چگونه به خاطر ترس و ضعف دست به خیانت می‌زنند، یا چگونه (مثلاً) پدربزرگ هاتسپر، وی را سرخورده می‌کند، و یا اینکه چطور توطئه علیه سزار، تا حدی به واسطهٔ تهمت و تا حدی نیز به واسطهٔ اظهارات صحیح عمل می‌کند. می‌توانم مثال‌های بیشتری بزنم.

البته، نمی‌توان شکسپیر را در همهٔ آثارش معاصر به حساب آورد. زمانی که وی به ترسیم کاریکاتور رسم و رسوماتِ زمانش می‌پردازد، مثل کاریکاتور آکادمی در نمایشنامهٔ تلاش بیهودهٔ عشق (*Love's Labour's Lost*)، تا حد زیادی از ما دور می‌شود. موارد دیگری را هم می‌توان در نمایشنامه‌های دیگر و به خصوص در کمدی‌ها، حتی بیش از تراژدی‌ها، مشاهده کرد. ولی در مورد نمایشنامهٔ چشم در برابر چشم (*Measure for Measure*) چه می‌توان گفت؟ این نمایشنامه، قطعاً، معاصر محسوب می‌شود، گو اینکه باید جای این پرسش را باقی بگذاریم که آیا [واقعاً] این نمایشنامه کمدی است یا نه.

بعضی از حضار، با بی‌صبری در بحث مداخله می‌کردند. شخصی اشاره می‌کرد که کوشش برای اثبات این امر که شکسپیر معاصر ماست، چیزی نیست جز حفظ اسطورهٔ کهنی که شکسپیر موفق شده است آن را به نحوی، در انواع متعددی از فرم‌های لایت‌نیر و حقایق ثابت در مورد ماهیت انسان، تجسد بخشد، فرم‌ها و حقایقی که بعد از این می‌توان آنها را در هر زمان و مکانی به کار بست. آیا ما با این عمل، به حفظ اساطیری در مورد ماهیت انسان نمی‌پردازیم که باید آنها را اسطوره‌زدایی کرد و برانداخت؟

مارتین اسلین می‌پذیرفت که لازم است هر اسطوره‌ای را زیر سؤال برد، اما اضافه کرد که اگر جامعه به بدنه مشترکی از دستمایه‌های ارجاعی (referential material) دست نیابد، قادر نیست با فرایندهای دیالکتیکی روبه‌رو شود.

مارتین اسلین: ارزش نظام‌نامه‌های (canons) دیرینه‌ای که اثر ادبی [برای جامعه خلق می‌کند]، در همین امر نهفته است. اگر شما جامعه‌ای داشته باشید که کاملاً فاقد این نظام‌نامه‌ها، یعنی مانند یک لوح سپید، باشد، هیچ دستمایه ارجاعی هم نخواهید داشت. گفتن این حرف که رابطه من و مادرم شبیه رابطه هملت و مادرش نیست، فقط وقتی مفهوم خواهد داشت که شما بدانید رابطه هملت و مادرش چگونه بود.

اگر همه دوره‌های انقلابی بزرگ، یعنی زمانی را که جامعه‌ای واقعاً برانداخته می‌شود، در نظر بگیرید، [متوجه می‌شوید که] انقلابیون با لوح سپید شروع نکرده‌اند. مثلاً انقلاب فرانسه را در نظر بگیرید. این انقلاب، از ادبیات آنها، با مناسبات رومی نشأت گرفت. آنها بروتوس و سزار را دوباره خلق کردند. یا انقلاب روسیه را در نظر بگیرید. آنها باله کلاسیک را، با آثار شکسپیر و ادبیات کلاسیک، نقطه اصلی ارجاع در زندگی هنری‌شان قرار دادند، و سخت اصرار می‌ورزیدند که این امر مهم‌تر از این است که آنها از صفر، یا به عبارتی، از نوعی ادبیات کاملاً جدید شروع کنند.

اگر شما، شبیه یک مارکسیست، دیدگاهی دیالکتیکی از تاریخ داشته باشید، آن وقت نمی‌توانید از الگوی یک دوره که به دوره دیگر واکنش نشان می‌دهد، صرف‌نظر کنید، و دستمایه‌ای که یک دوره بر جای می‌گذارد، مبنایی می‌شود تا به واسطه آن شما بتوانید تضادهایی را که با دوره پیشین دارید، بر مبنای آن استوار کنید. اساطیر یونانی به همین شیوه تجدید حیات یافتند و همه اساطیر، به همین شیوه است که یا می‌میرند و یا تجدید حیات می‌یابند.

دیوید تاکر: روشن کردن این نکته مهم است که وقتی شما نمایشنامه شکسپیر را با لباس مدرن اجرا می‌کنید، لزوماً تصریح نمی‌کنید که نمایشنامه در انگلستان امروزی رخ می‌دهد. آنچه شما سعی می‌کنید انجام بدهید، این است که زندگی استعاری منسجمی را در این اجرا بیابید، آن هم به نحوی که جوهره نمایشنامه، یعنی

آنچه که انتقال پذیر است و از نسبت‌های معاصر برخوردار است، برای مخاطب مشخص شود. شما لزوماً سعی نمی‌کنید نمایشنامه را به دوره‌ای خاص منحصر کنید.

شخص دیگری از حضار اشاره کرد که تضاد میان رویکرد کلاسیک و رویکرد مشهور به معاصر، تقابلی غلط است. هر دو دیدگاه تضادهای ایدئولوژیک و نیز دسته‌بندی‌های سیاسی را جلوه‌گر می‌سازند. یکی، ارتجاعی است و دیگری انقلابی. «ما در مورد تضاد میان دو دیدگاه سیاسی، یعنی نظم کهن و نظم جدید، صحبت می‌کنیم. به علاوه، این همان چیزی است که آثار شکسپیر را تا این حد مهیج جلوه می‌دهد، و حقیقت این است که وی مبارزه میان نو و کهنه را تجسد می‌بخشد، یعنی امری که در روزگار او روی می‌داد و مطمئناً در روزگار ما نیز روی می‌دهد. شکسپیر در مورد نظامی جدید می‌نوشت که پروتستان و بورژوا بود، و نیز در مورد نظامی کهن می‌نوشت که در مورد او، فئودال و آریستوکرات معنی می‌داد.»
وقت ناهار بود.

مارتین اسلین در حالی که نوشته‌هایش را جمع می‌کرد، گفت: «قطعاً، در جلسات بعدی، فرصت بررسی این مسئله را خواهیم داشت.»

بدین ترتیب، سخنرانان در اولین جلسه پذیرفتند که ما باید شکسپیر را به این یا آن مفهوم معاصر به حساب آوریم. لیکن، به اشاراتی برمی‌خوریم که وجه دیگر این داستان محسوب می‌شود، اشاراتی از سوی حضار، و اسلین که به توصیف فرایندی دیالکتیکی پرداخت که به موجب آن، جامعه، داستان‌های کهن را به مثابه «دستمایه‌های ارجاعی» به کار می‌گیرد، و نیز اشاره خودکات به این نکته که شکسپیر در حال حاضر، به دلیل آنکه ما در ویتنبرگ زندگی می‌کنیم و نه در السینور، کم‌تر معاصر ماست.

ولی حتی اگر رویکردی تعدیل شده به حساب آوریم، باز هم مسائل زیادی حل نشده باقی می‌ماند که بعضی از آنها را در بررسی‌های بعدی مد نظر قرار می‌دهیم. لیکن، بعضی از منتقدان، هنگام صرف ناهار به بررسی [مسئله] استفاده ما از واژه معاصر پرداختند، واژه‌ای که گویی [در نظر آنها] نوعی تحسین به شمار می‌رفت. ظاهراً، این واژه، شکسپیر را نویسنده‌ای «مطرح» و «قابل فهم» می‌سازد. خود شکسپیر در این دیدگاه سهیم نیست. او فکر نمی‌کرد که پلوتوس

(Plautus)، به دلیل آنکه می‌توانسته است با استفاده از نیروی تخیلش در Sautwark^۱ خرید کند، نویسنده جالب‌تری است. باری، شکسپیر، برخلاف اروپاییان امروزی، حتی در بالاترین سطح نگرش انتقادی‌شان، اعتقادی به تکامل نداشت. آیا این اختلاف نگرش، ما را از شکسپیر، و بسیاری از فرهنگ‌های دیگری که به تکامل معتقد نیستند، جدا نمی‌کند؟^۲

۱. ناحیه‌ای از لندن با ۲۲۱،۰۰۰ جمعیت.

۲. این مطلب ترجمه‌ای است از:

Is Shakespear Our Contemporary?, Ed. John Elson, Routledge, 1992.

شکسپیر در پرتو هنر عرفانی مارتین لینگز ترجمه سودابه فضایی

معرفت^۱ در هنر عرفانی

از چند دهه قبل، علاقه‌ای روزافزون نسبت به قرون وسطا آغاز شده؛ که بی‌شک بخشی از این علاقه مرتجعانه است، اما بخش دیگر به دلیل پیشرفت آگاهی ما نسبت به این دوره است، که جانشین جهل پیشین گردیده. به عبارت دیگر، واقعیتی که همیشه حضور داشته، اینک مورد توجه قرار گرفته، و دوباره کشف شده است...

... و اما چرا میان هنرهای غرب، فقط هنر قرون وسطا را می‌توان با هنر شرق مقایسه کرد؟ بی‌شک به این دلیل که هنر قرون وسطا هم، چون تمدن شرق، از معرفت سرچشمه گرفته است. تمدن شرق، دنیا را بیش از هر چیز، سایه یا مظهري از چیزی دیگر، و یا انسان را چون سایه، یا مظهري از خدا فرض می‌کرده است. برای عینی شدن چنین طرز فکری، ناگزیر حضور صاحبان معرفت لازم می‌آید، چرا که ادراک معنوی اشیاء مادی، فقط از طریق صور مثالی روحانی آنان میسر است و

۱. از برای intellectuality واژه «معرفت» پیشنهاد شد، زیرا تعریفی که در لغت از واژه معرفت به دست داده شده عبارت است از شناخت و ادراک امر جزئی یا بسیط، که این تعریف مشابه است با مفهوم قدیمی intellectuality در زبان انگلیسی. اما از برای intellectual به صورت صفت هرچند همواره عقلی و فکری پیشنهاد شده بود، مِمّهذا واژه «معنوی» که نظر یکی از مترجمان است (فرامرزی - زیبایی‌شناسی) انتخاب شد و به صورت اسم «صاحب معرفت» انتخاب شد، تا هم با معرفت از یک ریشه باشد و هم اجتناب شود از واژه لوث شده «روشنفکر» به معنای امروز.

ادراک معنوی، بصیرتی در خود دارد که در حقایق کلی ای که در ماوراء نهفته است، از طریق مظهر رخنه می‌کند. در تمدن‌های نظام - خدایی اگر هنرمند به شخصه صاحب معرفت هم نمی‌بود، می‌بایست از قانون هنر^۱ که بر پایه معرفت بود، تبعیت می‌کرد. تمثالی قرون وسطایی، بیش از هر چیز ذات حق^۲ را نقش می‌کند، ذاتی که از پشت حجابی بشری می‌درخشد. به عبارت دیگر، این تصویر همانند دریچه‌ای است که از جزء به کل باز می‌شود، و با اینکه در عصر و تمدنی خاص به وجود آمده، و به عنوان نمونه‌یی متعالی از مکان و زمانی خاص تقدیس شده است، لکن به برکت این گشایش چیزی دارد که نه شرقی است و نه غربی، و نه به عصری بیش از عصر دیگر متعلق است. اگر هنر دوره نوزایی (رنسانس) فاقد راهی است به سوی کل، و روی هم رفته در عصر خود زندانی شده، از آن‌رو است که دیدگاهی انسانی دارد، و انسان‌گرایی، که شورش منطق بر عقل بسیط است، انسان و سایر موجودات روی زمین را قائم به ذات فرض می‌کند، بدانگونه که گویی گذشته‌ای بر آنان نرفته است. مثلاً میکِل آنژ در «آفرینش» انسان را به گونه یک مظهر نقش نمی‌کند، بلکه به گونه یک واقعیت مستقل می‌کشد؛ و از آن‌جا که او انسان را به صورت خدا نقش نمی‌کند، به‌ناچار

۱. هنر عرفانی، به معنای کامل کلمه، به هنری اطلاق می‌شود که قوانین آن توسط افراد عادی وضع نشده، بلکه توسط مؤلف یا مصنف روحانی در هر دوره به وجود آمده، چند نمونه از هنر عرفانی عبارت است از: معماری مسیحی قرون وسطایی، آوازهای گریگوریان، نمایش‌های یونان قدیم، نمایش‌های نو [No: نمایش غنایی ژاپن، با بازی‌های نمایشی، دو تن بازیگر، با رقص‌ها و بازی‌هایشان یادآور قهرمان‌های این دنیای فانی، و یا ارواح خود هستند، که بر روی این زمین آمده‌اند، این شکل نمایشی از رقص، موسیقی و شعر ترکیب شده، و آوازها به همراهی همسرایان اجرا می‌شود] رقص و موسیقی معابد هندو، و یک چنین هنری همواره ملاک و معیاری است برای آثاری که کم‌تر جنبه مرکزی دارند، و همچنین چشمه الهام این دسته از هنرها به‌شمار می‌رود.

۲. «ذات حق» یا «ذات» معادل Spirit پیشنهاد شده که در انگلیسی معادل Holy Spirit یعنی روح القدس است: «جایی که اسم ذات هست معنی (مظهر) در او مستتر خواهد بود. کما اینکه جایی که اسم (جان) باشد، مسمای (جسم) در او مستور می‌باشد. به عبارت دیگر مظهر و ذات مثل ظل و ذی ظل لازم و ملزوم یک‌دیگرند... اگر ذات وجود نداشته باشد، مظهر موجود نمی‌شود. و تا مظهر هم نباشد ذات جلوه‌گر نمی‌گردد... مظهر روحی است که در نتیجه طی مراحل سیر کمال صیقل یافته، و محل انعکاس جلوه نور ذاتی قرار گرفته که آن ذات بر او احاطه پیدا کرده است... رابط بین محیط و محاط می‌باشد.» (برگرفته از بوهان‌الحق، تألیف نورعلی الهی، کتابخانه طهوری، چاپ چهارم، ۱۳۶۰، صص ۶۴۶ و ۱۷۳). معادل soul همه‌جا روح انتخاب شد.

نتیجه آن می شود که خدای را به صورت انسان نقش زند. در قیاس «فرانسیس قدیس» اثر سیمون مارتینی^۱ از معنویت بیشتری برخوردار است، تا تصویر خود خالق اثر میکِل آنژ.

شکسپیر، سه ماهی بعد از مرگ میکِل آنژ متولد شد، و اغلب از این دو با توصیفی مشابه، و به عنوان بزرگ‌ترین نوایغ دوره نوزایی (رنسانس) یاد می کنند. اما بینیم شکسپیر در پرتو تحلیلی عارفانه چه جایگاهی می یابد، تحلیلی که شاید احترام ما را نسبت به دانتِه افزایش می دهد، اما موجب کاهش اعتبار چند تن دیگر می شود، افرادی که در تعالی مرتبتشان مدت ها تردیدی نبوده است. در فصل های آتی، جواب این سؤال، جزء به جزء مورد بررسی قرار می گیرد. اما برای جوابی کلی، اجازه دهید مختصری از تفاوت های میان دوره نوزایی (رنسانس)، و هنر قرون وسطا را برشماریم:

«هنگامی که در مقابل کلیسایی به سبک رومی^۲ یا گوتیک می ایستیم، احساس می کنیم در مرکز دنیا هستیم؛ اما هنگامی که در مقابل کلیسایی متعلق به دوره نوزایی (رنسانس)^۳، باروک^۴ یا روکوکو^۵ می ایستیم، کاملاً واقفیم که در اروپا هستیم»^۶.

۱. Simone martini: نقاش سی یابی (۱۳۴۴-۱۲۸۴) که نقاشی بشارت در موزه اوفیتزی با همراهی لیپوممی، از آثار او است.

۲. Romanesque: سبک معماری قلمرو غربی مسیحیت از قرن ۸ تا قرن ۱۲ م. این سبک که سبک قوس های مدور بود، از ۷۷۵ تا ۹۷۰ م. شکل گرفت، و بین سال های ۹۵۰ تا ۱۰۵۰ م. به اوج زیبایی خود رسید. اولین بناهای این سبک در ایتالیا، فرانسه و اسپانیا ساخته شد. در حدود سال ۱۱۴۵، سبک رومی در مقابل سبک گوتیک اهمیت خود را از دست داد، اما ادامه سبک رومی، تا قرن سیزدهم میلادی دیده شده است.

۳. معماری دوره نوزایی (Renaissance): سبک معماری دوره نوزایی (رنسانس)، در نیمه اول قرن پانزدهم، از فلورانس شروع شد. در قرن شانزدهم، این سبک تقریباً در تمام اروپا رایج شد، و بتدریج جانشین سبک گوتیک قرون وسطا گردید. معماری دوره نوزایی، قالب های کلاسیک را احیا کرد، و تزئیناتی چون ستون ها و طاق های مدور را به کار گرفت.

۴. معماری دوره باروک (Baroque): (۱۶۰۰-۱۷۱۵) در این دوره معماری به نقاشی های تزئینی نزدیک شد. رنگ های روشن، و زینت های تجملی در معماری به کار گرفته شد. در معماری باروک، تمام توجه و ابتکار مختص ورودی ساختمان، و قسمت مرکزی آن بود، قرینه سازی به دلیل ارتفاعات مرکزی بنا تشدید می شد.

۵. Rococo: واژه ای که برای یک دوره از معماری فرانسوی الاصل در ربع اول قرن هیجدهم به کار گرفته

حال بی آنکه بخواهیم در هنر مسیحیت برای شکسپیر جایگاهی دقیق مشخص کنیم، جایگاهی که مثلاً برای کلیساهای جامع قرون وسطایی، یا کمدی الهی قائلیم، آیا نمی‌توانیم بگوییم که حضور در اجرای موفقی از «لیرشاه»، فقط تماشای یک نمایش نیست، بلکه شهادتی است رمزآمیز، بر تمامی تاریخ انسان؟

اما این نکته در همه آثار شکسپیر به چشم نمی‌خورد. او کسی است که جهان‌بینی‌ای به ودیعه دارد، که ادامه جهان‌بینی قرون وسطا است، لیک اگر بخواهیم بررسی دقیقی از دوره کمال نمایشنامه‌نویس به دست دهیم، باید نخست اکثر نمایشنامه‌های او را به کناری بگذاریم، تا مسیر اندیشه مغشوش نگردد.

عدهٔ خیلی از نویسندگان، به سان شکسپیر، در طول نویسندگی خود، پیشرفتی این چنین داشته‌اند. او اواخر قرن شانزدهم، بیست و دو نمایشنامه نوشته بود، اما هیچ‌یک از آنها گویای بلوغ فکری او نبودند. اگر چه بعضی از این نمایشنامه‌ها^۴، به طرق مختلف، رنگی از سلیقه داشتند، که در سال‌های بعد به ثمر رسید. درست بعد از ۱۶۰۰ میلادی تغییری قاطع و پایا، نه در جهت‌گیری - که این تغییر قبلاً به وقوع پیوسته بود - بلکه در تعالی ماهیت نمایشنامه‌های شکسپیر به وجود آمد. گویی کاینات را، مدتی با آرامشی ناشی از نوعی وارستگی به نظاره نشسته باشد، و به ناگاه آن را ادراک کند. او اگر چه همواره حساس بود، اما در آخر به حدی مرگبار از حساسیت رسیده بود. این تغییر، ابتدا در هملت بشدت جلب توجه می‌کند؛ از این رو جز گذری مجمل بر نوشته‌های قبل از هملت نداریم، که بیشتر در جهت آثاری

→ شد. این واژه از کلمه Rocailles مأخوذ بود، که معنی آن غارهای مصنوعی و تخته سنگ‌های گوناگون برای تزیین باغ‌های ورسای بود. سبک روکوکو نشان دهنده کمال بی‌نظمی در اوزان بود، و طرح آن از دالبرهای لبه صدف گرفته شده بود. از نظر تاریخی، پیشرفت شدید تخیلات فردی را موجب شد. تا میانه قرن ۱۸ م. هنر روکوکو اثرات هنر کشورهای دور، از جمله هنر چینی را در برداشت. سپس کشش به هنر کلاسیک و باستانی که در ایتالیا نضج گرفته بود و به فرانسه رسیده بود موجب شد که در سبک روکوکو آرامش و تعادل بیش‌تری به وجود آید. سرانجام بین ۱۷۸۰ تا ۱۷۹۰ م. نهضت نئوکلاسیک جایگزین سبک روکوکو شد. این دوره را باید مرحله انتقالی از روکوکو به نئوکلاسیسم لوئی شانزده دانست.

۶. نقل از پانویس صفحه ۸۴ کتاب «وحدت متعالی مذهب» *The Transcendent unity of Religions*، تألیف فریتهوف شوان Frithjof Schuon، فیبر ۱۹۵۳.

۷. از جمله رومئو و ژولیت، رؤیای شب نیمه تابستان، هنری چهارم، هرطور میل شما است، و شب دوازدهم.

چون روشو و ژولیت، و هنری چهارم است. مطمح نظر کتاب حاضر مشتمل است بر هملت، توفان - آخرین اثر کامل شکسپیر، و همچنین آثاری که در فاصله بین این دو نمایشنامه به تحریر آمده است.

دیدگاه شکسپیر

اغلب گفته می شود که گوناگونی حیرت آوری که در شخصیت های آثار شکسپیر وجود دارد، هرگونه استنباطی را در باب شخصیت خود او ناممکن می سازد. این نکته شاید تا حدی در مورد خلق و خوی او صحت داشته باشد، اما در مورد دیدگاه و آرمان هایش به هیچ وجه صحیح نیست. چرا که بسیاری چیزها را درباره او، به طور غیرمستقیم از طریق قهرمانانش، و حتی از طریق شخصیت های منفی نمایشنامه هایش در می یابیم، به ویژه در اواخر نمایشنامه، وقتی شخصیت آنان کاملاً شکل گرفته است.

اگر چه گاهی قهرمان نمایشنامه، هنگامی که به طور واضح و کامل شکل نگرفته است، در ابتدا، یا میانه نمایشنامه ناگهان عقیده ای ابراز می دارد، که بدان شاید ناپختگی و عدم کمال شخصیت خود را آشکار می دارد، و حتی ممکن است سخنی بگوید، کاملاً مخالف آنچه شکسپیر خود می اندیشد. نمونه ای تکان دهنده از این مطلب، در «لیرشاه» است، وقتی گلاستر، که نقش مهمی در ماجرای جنبی نمایشنامه دارد، قبل از آنکه شکسپیر شخصیت او را کاملاً پیوراند، می گوید:

ما به دست خدایان، چون مگس
به چنگ پسران بازیگوش،
که می کشندمان به بازی.

(پ ۴، ص ۱)

پس از اینکه ادگار این جمله ها را می شنود، تصمیم می گیرد برای نجات پدرش از نومیدی و خودکشی دست به کار غریبی بزند و سرانجام به خاطر کوشش های او است که گلاستر می تواند بگوید:

تاب می آورم از این پس
محنت را، تا بدانجا که فریاد برآرد
لایس، پس و می میرم.

(پ ۴، ص ۶)

و بعد می‌گوید:

بگیرید نفسم را، ای خدایان هماره رحیم.
مگذارید دگر بار، روح حقیر نرم، اغوایم کند
تا بمیرم پیش از آنی که بخواهید.

(ب ۴، ص ۶)

در این لحظه گلاستر با ضعفی عظیم درگیر است، ضعفی که سرانجام بر آن فایق خواهد شد، این ضعف به یکی از ضعف‌های هملت شبیه است، که او نیز بر آن غالب خواهد شد، ضعف عدم باور به مشیت الهی.

تک‌گویی «بودن یا نبودن»، که بدان استنباط‌های بسیار در باب دیدگاه شکسپیر شده، مطلقاً نشان دهنده بلوغ فکری هملت نیست، بلکه به عکس او را در ناپخته‌ترین حالاتش نشان می‌دهد. زیرا در آغاز نمایشنامه، پیش از آنکه شاهزاده شروع به رهروی کند، به یک معنی عقب‌نشینی می‌کند. و زمانی که این تک‌گویی خاص ادا می‌شود، ایمان او در پایین‌ترین مرحله است. گرچه در ابتدای نمایشنامه می‌گوید که اگر خدا منع نکرده بود، حتماً خودکشی می‌کرد، اما در این تک‌گویی اشاره می‌کند که به خاطر «ترس از چیزی بعد مرگ»، خودکشی نمی‌کند.

البته امکان دارد این تک‌گویی، در اشاره به یکی از تجارب گذشته شکسپیر باشد. اما می‌توان مطمئن بود که به هیچ وجه گویای باور همیشگی او نیست، چرا که در صحنه آخر نمایشنامه، هملت قوام یافته و متعادل، و برخوردار از بلوغ فکری، بلوغی که شکسپیر بتدریج شکل داده و ساخته، تک‌گویی «بودن یا نبودن» را نقض می‌کند. در این صحنه می‌بینیم که او بر تردیدهایش پیروز شده، و سرشت شاهوارش، که بدرستی کامل شده، هوراشیو را وا می‌دارد که نیمی به تحسین، و نیمی به شگفتی بگوید: «چرا، چگونه شاهی است این!» هملت، در این لحظه به «مشیت الهی» ایمانی کامل دارد، به هوراشیو می‌گوید:

این خداست که انجام را بر ما رقم می‌زند،
ما خود به خشونت زندگی را نتوانیم برید.

(ب ۵، ص ۲)

این محاوره به قطعه‌ای می‌انجامد که شاید عالی‌ترین گفتار نمایشنامه باشد، اگر

چه بندرت مورد توجه قرار گرفته است، بی شک تا حدی به این دلیل که به صورت نثر است. شمشیربازی با لایرتیس^۱ بزودی انجام خواهد شد. هملت به هوراشیو می گوید که به پیروزی خود اطمینان دارد، اما در عین حال پیشگویی می کند که خواهد مرد، و فقط تا همین حد مطلب را به هوراشیو می فهماند. هوراشیو التماس می کند تا شاید مرگ به تعویق افتد. اما هملت اجازه نمی دهد، می گوید:

به هیچ روی، چه باک از پیشگویی، که حکمتی خاص است
در اجل یک گنجشک. اگر هم اکنون است اجل، بعدتر نخواهد بود،
و اگر بعدتر نباشد، هم اکنون
خواهد بود، اگر هم اکنون نباشد،
به هر گونه واقع خواهد شد، تنها می باید آماده بود.
هنگام که هیچ کس از آنچه بر جای می گذارد، هیچ ندارد، پس چه سود
رفتن را به هنگام.
بگذار بشود.

(پ ۵ ص ۲)

«تنها می باید آماده بود»، جان کلام در این گفتار است، و تقریباً کلمه به کلمه، در قطعه ای به همین اهمیت، در آخرین پرده لیرشاه تکرار می شود. خبر شکست و اسارت لیرشاه و کوردلیا، گلاستر را بار دیگر در نومیدی فرو می برد، اما آرام می شود وقتی ادگار یادآوری می کند که یک انسان، باید همان طور که در مورد تاریخ و ترتیب تولدش تسلیم «مشیت الهی» است، به همان گونه در مورد تاریخ و ترتیب مرگش تسلیم باشد، و میوه را پیش از آنکه برسد، نچیند.

آدمیان می باید که پذیرا باشند
رفتن را بدان سوی، همان گونه که آمدن را بدین سوی.
تنها می باید به رسیدگی رسید.

(پ ۵ ص ۲)

این دو گفتار هملت و ادگار، و همچنین گفتارهای دیگر، نشان از آن دارد که شکسپیر بر کلی ترین وجه مذهب متمرکز شده است، او به سلوک درست روح در مقابل پروردگار اعتقاد دارد، نه به شکل خاصی از دعا و ثنا. اما این سخن بدین معنا

نیست که او فرایض دین مسیحیت را بجای نمی آورده است، بلکه بدین معنا است که در قرون شانزده و هفده، که خاطره‌ای دردناک و حساسیتی شدید نسبت به مذهب وجود داشت، مسیحیت مقوله‌ای بس خطرناک بود. حتی پیش از پایان دوره نویسندگی شکسپیر، ذکر نام «خدای واحد» بر صحنه تئاتر از نظر قانون ممنوع بود. اما امکان مطرح ساختن نام «خدایان» وجود داشت. از این رو شکسپیر به عمد، بسیاری از نمایشنامه‌های کامل‌تر خود را از دوران پیش از مسیحیت انتخاب کرد، و باید توجه داشت که نمایشنامه‌هایی با پرداخت یونانی و رومی در دوره نوزایی (رنسانس) امری متداول نبود. او صرفاً ظاهر عهد باستان را به وام نمی گرفت، بلکه خود را در مرکز دنیای قدیم جای می داد. او هم مانند دانت، یا مانند راهبان و راهبگان باستانی دلفی^۱ آپولون را خدای نور نمی دانست، بلکه «نور خدا» می دانست.

نمایشنامه‌های شکسپیر، از نظر شکل و قالب به دوره خود او متعلق است، و حتی «دکتر فاوست» مارلو^۲، از بعضی جهات، ظاهراً، از تمام آثار شکسپیر قرون وسطایی تر است. اما روی هم رفته، مارلو، و همچنین بن جانسون^۳ و بوستر^۴، از نظر جهان بینی متعلق به دوره نوزایی (رنسانس) هستند، در حالی که شکسپیر، گویا هرچه زمان به جلو می رفت، به عقب برمی گشت، و به عکس تمام نمایشنامه نویسان هم دوره اش، در تحویل قرن، ادامه دهنده و گردآورنده گذشته شده بود. او آخرین پاسدار عصری بود که به سرعت محو می شد. بیان این مطلب، امری تازه نیست، بل جمع بندی حقایق گفته شده است. برادلی^۵ درباره شکسپیر می گوید:

۱. Delphi: شهری در یونان باستان، جایگاه آپولون (رب النوع پیشگویی، موسیقی و شبانی) که معبد آپولون و همچنین تئاتر آپولون در آن واقع است.

۲. Christopher marlowe: نمایشنامه نویس انگلیسی (۱۵۶۴-۱۵۹۳). دیدو ملکه کارتاژ، تیمور لنگ، سوگنامه معروف کلمی ژوئمند مالت، داستان غمبار دکتر فاوست از آثار او است. مارلو به دلیل مسائل سیاسی، به دست فریزر نامی کشته شد.

۳. Benjamin Jonson: شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی (۱۶۳۷-۱۵۷۲). این مسئله ای دیگر است، هر کسی در نقش خودش، شیطان یکم الاغ است از جمله آثار او است.

۴. John Webster: نمایشنامه نویس انگلیسی (۱۶۲۴-۱۵۸۰). شیطان سفید، دوش امالفی از جمله آثار او است.

۵. Andrew Cecil Bradley: (۱۸۵۱-۱۹۳۵)، استاد ادبیات در دانشگاه آکسفورد، و نویسنده کتاب

«باید به خاطر داشته باشیم که شکسپیر با نمایشنامه‌های تمثالی-اخلاقی^۱ و «قصه ملکه بریان»^۲ کاملاً آشنا بوده، و برای یافتن نحوه تفکر او نمی‌بایست از این واقعیت چندان دور شویم.»

ویلسون نایت^۳ درباره اتللو می‌گوید:

«اتللو انسان، دزد مونا ذات حق و یا گو شیطان است.» ویلسون نایت، به‌طور کلی نتیجه‌گیری می‌کند که قهرمانان شکسپیر «زائران برزخ‌اند».

دوور ویلسون^۴ درباره مکبث می‌گوید:

«مکبث نمایشنامه‌ای به تقریب تمثالی-اخلاقی است.»

و در مورد هر دو قسمت «هنری چهارم» هم، بر همین عقیده است. به علاوه، با توجه به وجه اشتراکی که میان مکبث و هنری چهارم یافته است، مبنی بر اینکه این نمایشنامه‌ها جنبه تمثالی-اخلاقی دارند، و همچنین با توجه به اینکه شکسپیر را ادامه دهنده سنت قدیم می‌داند، خاطر نشان می‌کند که:

«قبل از آخرین ضد روحانیت، در نیمه اول قرن شانزدهم، نمایشنامه‌های ما فقط در باب یک مقوله بود: رستگاری انسان. و این مقوله، به یکی از دو طریق زیر ارائه می‌شد: یک: طریقه تاریخی، که تمام مسیر رستگاری از خلقت تا به روز جزا، با استفاده از تعزیه‌های مسیحی در «جشنواره‌های جسم مسیح»^۵ در مقابل تماشاگران بازی می‌شد؛ دو: طریقه تمثیلی، که با

→ سوگنامه شکسپیری (Shakespearean Tragedy)

۱. Morality Plays: نمایشنامه‌های تمثالی-اخلاقی که در قرون وسطا اجرا می‌شد، و خوبی و بدی و سایر خصلت‌ها به صورت افراد مجسم می‌شدند. برای اطلاعات بیشتر ر. ک به: تاریخ تئاتر جهان نوشته اسکار براکت ترجمه آزادی‌ور، نشر نقره، سال ۱۳۶۳، ص ۲۵۷، تحت عنوان نمایش اخلاقی.

۲. The Faerie Queene: قصه ملکه بریان، داستانی کنایی در باب سلحشوری گری، نوشته ادماند اسپنسر Edmund Spenser (۱۵۹۶-۱۵۹۰) که قرار بود دوازده جلد باشد، اما فقط شش جلد آن چاپ شد، و شش جلد دیگر مفقود گردید.

۳. W. Knight: منتقد معاصر انگلیسی، مؤلف چرخ آتش در نقد آثار شکسپیر.

۴. Dover Wilson

۵. Corpus Christi cycles: یکی از جشن‌های کلیسای رومی کاتولیک به افتخار حضور واقعی حضرت مسیح در عشاء ربانی (مراسم نان و شراب) که در سه شنبه بعد از یکشنبه تثلیث اجرا می‌شد. شکل‌گیری این جشن به جریانی قدیسه، راهبه کوه کورنیون Cornillon (نزدیک لیژ Liège) (۱۲۵۸-۱۲۲۲) منسوب است، که در سبزی دید که برای این مراسم متبارک می‌باید جشنی برپا داشت، و روبرد تور Robert de Torte اسقف لیژ را در سال ۱۲۴۶ واداشت تا اجرای این جشن را در اسقف‌نشین خود دستور دهد. این جشن در سال ۱۲۶۱ توسط ژاک پانتالئون Jacque Pantaléon که مقام معاونت اسقف لیژ را داشت و بعد با

استفاده از نمایشنامه‌های تمثالی-اخلاقی، خط سیر رستگاری را در مورد روحی منفرد، در مسیر میان زندگی و مرگ نشان می‌داد، و سراسر این نمایشنامه‌ها پر بود از دام‌های «دنیا» و تزویرها و مکرهای شیطان.^۱

دور ویلسون برای کلمه رستگاری تعریفی به دست نمی‌دهد، چرا که در کتاب او چنین تعریفی لازم نیست. اما به طور کلی، با توجه به هنر قرون وسطا، تشخیص میان آثار معنوی و آثار غیر معنوی حائز اهمیت است، و می‌باید آثاری را که معنوی خوانده می‌شود، و از ورای رستگاری به تقدس می‌نگرد، از آثار غیر معنوی، که تقدس را در نهایت، تنها آرمانی دست نیافتنی می‌داند، تمیز داد. و اگر شکسپیر ادامه دهنده گذشته است، هنر او در زمره کدام یک از این دو دسته است، معنوی، یا غیر معنوی؟

نمونه‌یی از یک اثر جهری و غیر معنوی «قلعه استقامت»^۲ است، که گذری کوتاه می‌کند بر مبتذل‌ترین مفهوم کلمه رستگاری. در این نمایشنامه تمثالی-اخلاقی،

→ لقب اوربان چهارم Urban به مقام پاپی رسیده بود، رایج گردید. اوربان دستور داد که تمام قلمرو کلیسا این جشن را برگزار کنند. پس از مرگ اوربان در سال ۱۲۶۴ اجرای دستور او در بسیاری از کشورها متوقف شد، تا اینکه کلمان پنجم Clement بر اجرای جشن تأکید کرد. حدود میانه قرن چهاردهم این جشن کاملاً پذیرفته و متداول شد. و در قرن پانزدهم یکی از جشن‌های رسمی کلیسا گردید. طی مراسم این جشن که نمایشی مجلل و تاریخی شده بود، تعزیه‌ها و دیگر نمایش‌های مذهبی توسط گروه‌ها اجرا می‌شد. در زمان اصلاحات کلیسا، این عقیده که نان و شراب در آیین عشاء ربانی، پس از ورود به بدن شخص تبدیل به جسم و خون عیسی می‌گردد، نفی شد، و این جشن هم به عنوان یک فریضة مذهبی به حساب نیامد. اما تعزیه‌ها تا مدت‌ها در نقاط مختلف اجرا می‌شد.

۱. طالع فالستاف The Fortunes of Falstaff، نشریه دانشگاه کمبریج ۱۹۶۴، ص ۱۷.

۲. The Castle of Perseverance قلعه استقامت نمایشنامه‌ای است که به دست کسی نه دیرتر از میانه قرن پانزدهم نوشته شده است، تاریخ تحریر آن را از آن‌جا نتیجه گرفته‌اند که از مضامین مرسوم آن دوره استفاده کرده است؛ این مضامین عبارت بودند از نقش «فرشته خوبی و بدی» در نمایشنامه، همچنین نقش‌هایی که «دنیا»، «شهوت» و «شیطان» (همراه با هفت گناه کبیره) بر عهده داشتند؛ قلعه محاصره می‌شد، «اعتراف» و «اقرار به گناه» و «توبه» نقش خود را ایفا می‌کردند و «قضایات نهایی»، «میل به آمرزش»، در مباحثه میان چهار دختر خدا، مجسم می‌شدند، چهار دختر خدا عبارت بودند از «صلح»، «بخشش» که مقابل «عدالت» و «حقیقت» بحث می‌کردند. رقص مرگ هم در این نمایشنامه وجود داشت، و در واقع تمام مضامین تمثالی اخلاقی متداول در آن روز دیده می‌شد. انسان نوعی بعدها به دست شخص دیگری بر این متن افزوده شد. قلعه استقامت یکی از نمایشنامه‌های قرون وسطایی است که بیش از هر نمایشنامه دیگری از این عصر، به دست بازیگران دوره گرد مبتذل شد. موضوع آن ساده و شبیه به دیگر نمایشنامه‌های تمثالی-اخلاقی است، و به رغم اضافات مبتذلش، می‌بایست بسیار قدیمی باشد.

انسان نوعی^۱ به گونه‌ی ارائه شده، که گویی زندگی مشکوکی را گذرانده، و در روز محشر، به برکت و کرم پروردگار، از دوزخ نجات یافته است. نمونه‌ای متعالی از یک اثر معنوی، «کمدی الهی» است، که رستگاری را پیش‌بینی می‌کند، و به خلوص انسان، و به تقدس غایی او می‌پردازد، به عبارت دیگر، به فرادست آوردن آن چیزی می‌پردازد، که در طرد از بهشت، از دست داده شده بود. می‌توان گفت که در قرون وسطا، توده مردم عادی پیرو راه رستگاری به‌شمار می‌آمدند، و در این راه، نظام رهبانیت، و نظام مردم عادی که وابسته به نظام رهبانیت بود، و یکی دو مکتب عرفانی دیگر وجود داشتند، که هدف همگی تقدس و تزکیه نفس بود. به دیگر سخن، آنان امیدوار بودند در طول زندگی از برزخ عبور کنند. امروزه ثابت شده که دانه عضو یکی از مکتب‌های وابسته به فرقه معبد^۲ بوده^۳، و هنگامی که فرقه معبد منسوخ شد، مکتب آنان نیز کمابیش زیرزمینی شد. اما در مورد شکسپیر، بعضی معتقدند که او عضو فرقه صلیب صورتی^۴ بوده است؛ و بعضی دیگر معتقدند که عضو فرقه‌های دیگر زمان خود بوده است. این نکته اما، قسمتی از معمای او است که شاید هرگز روشن نخواهد شد، و به هر تقدیر، در این مختصر، مطالبی که در

۱. *Humanum genus* Everyman یکی از انواع نمایش‌های تمثالی - اخلاقی بود که ظاهراً از اوایل قرن شانزدهم شکل گرفته بود و به انواع دیگر نمایش‌های تمثالی - اخلاقی افزوده شده بود. قهرمان این نمایش‌ها انسان نوعی، انسان را به طور کلی مطرح می‌ساخت، و در نمایشنامه او را *Homo* یا *Humanum genus* به معنی مرد یا انسان می‌خواندند. همه نمایش‌های اولیه‌ای که از انسان نوعی به دست آمده انگلیسی است، و احتمال دارد اصل آن از انگلستان باشد.

۲. *Temple*: فرقه‌ای مذهبی که در قرن دوازدهم شکل گرفت و سازمان آن در اصل وجهی نظامی داشت. بانیان این فرقه، دو سلحشور به نام‌های هوگودوین *Hugues de Payns* و گودفروا دو سنت امر *Godeffroi de St. Omer*، سلحشورانی از شمال فرانسه بودند، که در سال ۱۱۱۹ وظیفه مقدس حمایت از زائرانی را بر عهده داشتند که پس از جنگ صلیبی، به قصد زیارت از اورشلیم و دیگر زیارتگاه‌های سرزمین مقدس، سفر می‌کردند. به این دو سلحشور بلافاصله سلحشوران دیگری پیوستند و گروهی مذهبی شکل گرفت که راه‌های اورشلیم را محافظت می‌کردند. آنها در زهد و طاعت و فقر می‌زیستند. در قرن چهاردهم این فرقه به خواست شاه فرانسه و دخالت همبسته او پاپ کلمان پنجم، به ارتداد متهم و منسوخ شد.

۳. ر.ک. به کتاب مرام باطنی داشته *l'Esotérisme de Dante* نوشته رنه گنون *René Guenon*. چاپ گالیمار، ۱۹۵۷، ص ۱۱.

۴. *Rosie Crosse*. یک فرقه برادری بین‌المللی، که اصل آن را از مصر دانسته‌اند، و اعضا آن پیرو فلسفه‌ای عرفانی در روابط بشری بوده‌اند. می‌گویند که نام این فرقه تعبیر شکل نام کریستین روزنکروز *Christian Rosenkreuz* آلمانی (۱۳۷۸-۱۴۸۴) بوده است، که تشکیل این فرقه را منسوب به او دانسته‌اند.

آثارش بدیهی نیستند مورد بحث قرار نمی‌گیرند. هرچند نمایشنامه‌های او، به وضوح نظریه‌رستگاری را در مفهوم محدود کلمه منتقل می‌کنند؛ و در گذری بر آثارش، می‌توان نتیجه گرفت که نویسنده رهرو یکی از مسلک‌های عرفانی، و بنابراین وابسته به مکتبی عرفانی بوده است.

در آغاز پرده پنجم «حکایت زمستانی» به شانزده سال ریاضت لئونیتس^۱ اشاره می‌شود، که در فاصله میان دو پرده نمایشنامه سپری شده است، کلوئیس^۲ کشیش-وارانه می‌گوید:

آقا، به کافی رنج برده‌ای، و اندوهی
قدیس‌گونه داشته‌ای؛ گناهی نیست که نتوانی باز خرید؛
حقا که کفارتی بیش از گناهت پرداخته‌ای؛ آخر چنان کن که فلک کرد
به فراموشی سیار شرارت را؛ و بدان ببخش خود را.

(پ ۵، ص ۱)

گلاستر نابینا، در لیرشاه، صدای شاه را تشخیص می‌دهد، و می‌خواهد دست او را ببوسد. لیر می‌گوید:

بگذار نخست بیالایمش که بوی مردار می‌دهد.

(پ ۴، ص ۶)

این نکته نه تنها جوهر نمایشنامه لیرشاه، بلکه به تقریب جوهر دیگر نمایشنامه‌های کامل‌تر شکسپیر هم هست، چرا که شکسپیر در این نمایشنامه‌ها، به پاک کردن مردار از دست قهرمانانش می‌پردازد، مرداری که گناه حضرت آدم است. دست باید کاملاً پاک شود، نه اندکی، بلکه کاملاً پاک. در اواسط نمایشنامه هملت، شاهزاده درباره خود می‌گوید:

من خود شریفی وارسته‌ام.

(پ ۳، ص ۱)

اما مقصود شکسپیر سخت فراتر از این حد میانراهگی است؛ دروازه برزخ، دری به سوی پرهیزگاری است، و دروازه بان آن نشانگر رحمتی بی‌مثال. دروازه بان برزخ می‌توانست هملت را در ابتدای نمایشنامه، و لئونیتس را در لحظه پشیمانی، یعنی شانزده سال پیش از ادعای جمله‌یی که نقل شد، و لیر را مدت‌ها پیش از پایان

نمایشنامه عبور دهد. اما دروازه بهشت، دری به سوی تقدس است، و دروازه بان آن سنگدلانه سخت گیر. او تنها کمال یافتگان را اجازه عبور می دهد، و هملت را و می دارد که بر جمله نقل شده، این جمله را بیفزاید:

لکن هنوز، خود را آن چنان مقصر می دارم
که بسی بهتر بود تا نمی زاد مرا مادرم.

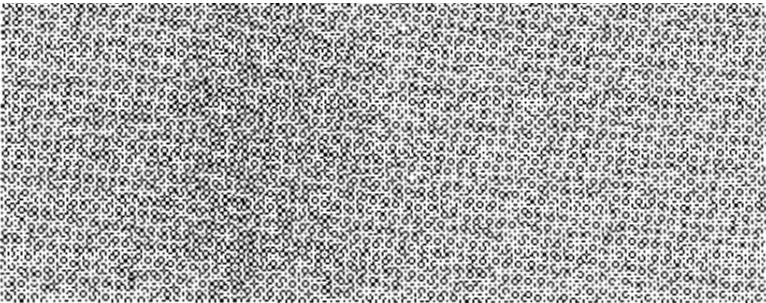
(پ ۳، ص ۱)

این گونه احساس می شود که شخصیت ها، یکی پس از دیگری تا به درجه فضیلت و تقوی پیش می روند، فضیلتی که تنها انسان، در محدوده طبیعت خود، قادر است بدان نائل شود، تا به حدی که همگی می توانند همصدا با کلتوباترا بگویند:

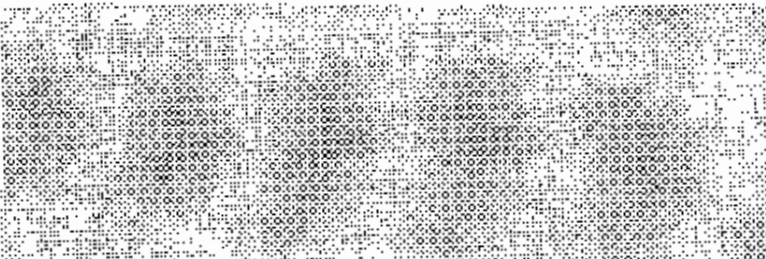
جبه ام بدهید؛ تاجم بر سر بنهید؛
من اشتیاقی جاودانه در خود دارم.

(پ ۵، ص ۲)

حتی آن عده که باور ندارند شکسپیر توسط شخصیت هایش سخن می گوید، نمی توانند این حقیقت را کتمان کنند که معمار این نمایشنامه ها، تنها خود شکسپیر است، و نه کسی دیگر (اگر از تفاوت جزئیات میان نمایشنامه ها صرف نظر کنیم)، همه نمایشنامه ها در کل، همان پیام را تکرار می کند، و در جست و جوی کمال انسان است، و تنها می توان نتیجه گرفت که شکسپیر هم، در پانزده ساله آخر عمر، و یا حتی بیش از این مدت، مجذوب همان مسائلی بوده، که اشتغالات ذهنی دانسته را تشکیل می داده است.



بخش دوم



مکبث، یا مرگ ساری

یان کات

ترجمه داود دانش‌پور

این مرد خون آلود کیست؟ (ب ۱ ص ۲)

آن «دستگاه شکوهمند»^۱ نمایشنامه ریچارد سوم، شاید حتی با درنده‌خویی بیشتر، در مکبث نیز دیده می‌شود. مکبث با فرونشاندن طغیانی که رخ داده، در نزدیکی تاج و تخت قرار گرفته است. او می‌تواند شاه شود، پس باید که شاه بشود. او شاه تاجدار را می‌کشد. آن‌گاه باید شواهد این جنایت، و بدگمانان به این جنایت را از میان بردارد. او باید پسران و دوستان کسی را که کشته است، بکشد. در نهایت او باید همه را بکشد، زیرا همه بر ضد اویند.

مکبث: بیشتر سوار روانه کنید، این خطه را به جنگ بیالایید، آنان را که سخن از ترس می‌گویند، بر دار کشید - زره‌ام را بده. (ب ۵ ص ۳)

سرانجام خود او نیز کشته خواهد شد. مکبث اوج و حضیض نردبان عظیم تاریخ را به تمامی پیموده است.

طرح نمایشنامه مکبث، تفاوتی با طرح دیگر نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر

۱. grand mechanism این اصطلاح را یان کات در دیگر مباحث انتقادی خود نیز به کار می‌برد، و مفهوم آن به‌طور خلاصه عبارت است از: جوهره و فشرده تاریخ واقعی در فکر و روح شخصیت‌های نمایشنامه که در مراتب ساختمانی اثر، بالفعل تجلی پیدا می‌کند، و محرک این تاریخ درونی، بدون قطع رابطه با تاریخ بیرونی، همان گرایش‌ها و انگیزه‌هایی است که نویسنده شناسایی و تبیین می‌کند و مبنای کنش‌ها قرار می‌دهد.

ندارد. فقط جزئیات طرح (در مکبث) فریبنده‌ترند. برخلاف نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر، تاریخ در مکبث به مثابه آن دستگاه شکوهمند ارائه نمی‌شود، بلکه چونان یک کابوس است. دستگاه و کابوس استعاره‌های مختلفی برای ترسیم ستیز و منازعه بر سر قدرت و تاج و تخت هستند، لیکن این استعاره‌های متفاوت، تفاوت دست‌یابی به مقصود و حتی بیش از این، فلسفه‌های متفاوت را نیز منعکس می‌سازند. تاریخ به عنوان یک دستگاه به وسیله همان وحشت (terrore) و حتمیت‌اش افسون می‌کند. در صورتی که کابوس عقیم می‌سازد و می‌ترساند. در نمایشنامه مکبث، تاریخ، و هم جنایت، از مجرای تجربه شخصی ارائه شده است. این جا سخن از انتخاب، عزم و اجبار است. جنایت به خاطر مسئولیت شخصی رخ می‌دهد و باید با دست‌های خود شخص انجام گیرد. مکبث، خود، دانکن را به قتل می‌رساند.

تاریخ در نمایشنامه مکبث جایگزین ماهیت کابوس می‌شود و، همچنان که کابوس را سزد، در اطراف هرکس تنیده می‌شود. همین که این دستگاه به کار افتاد، شخص مستعد است که در زیر آن له شود. فرد به سختی از میان این کابوس پیش می‌رود، گویی از آب می‌گذرد و آب به تدریج تا فراز گلوی او را فرا می‌گیرد.

مکبث: به قدری در خون پیش رفته‌ام که اگر باز ایستم، بازگشتم همان قدر خستگی‌زاست که پیش‌رفتم. (پ ۳ ص ۴)

تاریخ در مکبث، همانند مخمر یا خون، غلیظ و چسبناک است. به دنبال مقدمه‌ای از زبان سه ساحره، کنش نمایشنامه دقیقاً با سخنان دانکن آغاز می‌شود:

دانکن: این مرد خون‌آلود کیست؟ (پ ۱ ص ۲)

در این نمایشنامه همه در خون گام نهاده‌اند، مقتولین و قاتلین. جهان بالکل به خون آلوده است. دونالدین (Donalbain) پسر دانکن می‌گوید:

در لیختن مردان، خنجرها پنهان است، او که هم خون ماست، به خون ما نزدیک‌تر.
(پ ۲ ص ۳)

خون در نمایشنامه مکبث تنها یک استعاره نیست، خونی است واقعی که از پیکر مقتولین بیرون می‌جهد. خونی است که آلودگی‌اش را بر دست‌ها و چهره‌ها، بر

خنجرها و شمشیرها بر جای می‌گذارد.

لیدی مکبث: اندکی آب ما را از این کار مبرا می‌کند، همین!

چقدر آسان است. (پ ۲ ص ۲)

لیکن این خون نمی‌تواند با شستشو از دست‌ها، چهره‌ها یا خنجرها پاک شود. مکبث با کشتار شروع می‌شود و با کشتار به انتها می‌رسد. هرچه هست، خون است و خون؛ همه در آن راه می‌روند، از صحنه خون می‌جوشد.

اجرای مکبث اگر تصویری از دنیایی خون‌فشان را منعکس نسازد، کذبی خدعه‌آمیز توانش خواند. آن دستگاه باشکوه چیزی خشک و عاری از محتوی می‌شود. جنایات ریچارد، مفهوم جملات مرگ‌بار را دارد. بیشتر آنها بیرون از صحنه فعلیت می‌یابد. در نمایشنامه مکبث، مرگ، جنایت و قتل پیش روی‌اند، واقعیت‌اند. از این رو در این نمایشنامه، همانا تاریخ متجلی است: تاریخ واقعی است، لمس کردنی است، دارای جسم و اختناق‌پذیر است، به مفهوم خِرّ و خِرّ ناشی از خفگی، بالا رفتن شمشیر، و ضربت خنجر است. مکبث را تراژدی مبنی بر جاه‌طلبی و وحشت خوانده‌اند. این حقیقت ندارد. تنها یک مضمون در مکبث هست: قتل. تاریخ تا حد ساده‌ترین شکل خود، به یک تصویر و یک بخش تنزل یافته است: آنان که می‌کشند و آنان که کشته می‌شوند.

جاه‌طلبی در این نمایشنامه، همانا قصد و طرح‌ریزی قتل است و وحشت، خاطره قتل‌هایی است که صورت گرفته، و هراس از جنایات تازه‌ای که اجتناب‌ناپذیرند. آن قتل عظیم و واقعی که تاریخ با آن آغاز می‌شود، قتل یک شاه است. آن‌گاه شخص (قاتل) فقط باید بکشد، تا زمانی که کشته خود کشته شود. شاه جدید، مردی خواهد بود که شاهی را کشته است. این الگوی نمایشنامه ریچارد سوم و سایر «نمایش‌های شاهانه» در نمایشنامه مکبث هم هست. غلتک عظیم الجثه تاریخ به حرکت درآمده و همه را به‌نوبت له می‌کند. لیکن در مکبث این چرخش قتل، دارای منطق یک دستگاه نیست بلکه بیشتر یادآور دستگاهی است با کیفیت یک کابوس ترس‌آور بالنده.

مکبث: شب چه هنگام است؟

لیدی مکبث: کم و بیش در نزاع با پگاه، همین و همین. (پ ۳ ص ۴)

بیشتر صحنه‌ها در شب رخ می‌دهد، در تمامی ساعات شب؛ سرشب، نیمه‌های شب، و ساعات اندک سحر. شب همیشه حاضر است، سرزده در می‌رسد، گاه به استعاره:

لیدی مکبث: او، خورشید مرگز آن فرد را نخواهد دید! (پ ۱ ص ۵)

گاه توسط کنش: خادمان مشعل حمل می‌کنند، آنها را روشن و خاموش می‌سازند و یا گاه با اظهارات پیش پا افتاده عجولانه که رنگ واقعیت دارند:

لیدی مکبث: لباس خوابتان را بپوشید... (پ ۲ ص ۲)

این شبی است که خواب را از آن رانده‌اند. در هیچ‌یک از تراژدی‌های شکسپیر، تا این حد سخن از خواب نرفته است. مکبث خواب را کشته، و دیگر توان خوابیدن ندارد. در سراسر اسکاتلند هیچ کس نمی‌تواند به خواب رود. خواب وجود ندارد، فقط کابوس.

لیدی مکبث: هنگامی که در خوابی خوک‌آسا، طبایع مت‌شان با مرگ هم‌آواز شد... (پ ۱ ص ۷)

مکبث و لیدی مکبث، نه تنها با این خواب آشفتگی، که فراموشی به همراه ندارد، در ستیزند، بلکه با افکار جنایت‌بار روز هنگام نیز. هم از این گونه است کابوسی که بانکو را رنج می‌دهد:

بانکو: فراخوانی سنگین همچون سگ بند بر من است،
و به این زودی به خواب نمی‌روم. شما ای نیروهای بخشنده، این افکار زشت مرا که طبیعت
(ما) به هنگام استراحت، پذیرای آنها می‌شود فرو نشانید! (پ ۲ ص ۱)

خواب و خوراک هر دو زهری شده‌اند. در دنیای مکبث - ذهن آزارترین دنیاها، مخلوق شکسپیر - قتل، افکار مرگ‌زا و هراس از قتل به همه کس سرایت می‌کند. در این تراژدی فقط دو نقش بزرگ وجود دارد، و سومین شخص بازی، دنیا است. ما چهره مکبث و لیدی مکبث را به سهولت به خاطر می‌آوریم، زیرا بیش از دیگران آنان را می‌بینیم. لیکن چهره‌ها تماماً یک ریخت‌اند، و ترسی همانند را بیان می‌کنند: پیکرها به درستی همچون شکنجه شدگان. دنیای مکبث سخت تنگ است، و راه گریزی نیست. حتی طبیعت درون آن همچون کابوس، نفوذناپذیر و مسدود است، و مرکب است از لجن و ظواهر فریبنده.

بانکو: زمین نیز مانند آب، حباب دارد.

... اینان کجا ناپدید شدند؟

مکبث: در هوا، و آنچه عینیت یافت همچون نفس در باد محو شد. (پ ۱ ص ۳)

ساحره‌ها در مکبث جزئی از چشم‌انداز نمایشنامه‌اند و از جنس همان دنیا. آنان بر سرکوی و برزن ندا درمی‌دهند و قتل را برمی‌انگیزند، زمین می‌لرزد، گویی در تب است. قویشی ضمن پرواز با منقار یک بوم سوراخ سوراخ می‌شود، اسب‌ها ستیزه‌کنان با یورشی دیوانه‌وار از حصارها بیرون می‌زنند. در دنیای مکبث جایی برای عشق، یا دوستی، و حتی برای آرزو نمانده است. شهوت نیز با اندیشه قتل مسموم شده است. مسائلی تیره‌فام میان مکبث و لیدی مکبث در جریان است. هریک از شخصیت‌های بزرگ شکسپیر جنبه‌های متعددی دارد، و تنها به یک تعبیر معطوف نمی‌توانند بود. در این وصلت خاص، که فرزند را بدان راهی نیست، یا که درگذشته‌اند، لیدی مکبث نقش یک مرد را ایفا می‌کند. او به عنوان تأیید مردی مکبث، از وی تقاضای قتل می‌کند، چیزی در حد طلب عشق. در تمامی گفتارهای لیدی مکبث، بازگشت به همان مضمون عقده‌ای وجود دارد:

لیدی مکبث: زین پس عشقات را بی‌اساس می‌شمارم...

آن زمان که جرأت انجام این کار را داشتی، مرد بودی. (پ ۱ ص ۷)

این دو، جنساً، روح و ذهن یکدیگر را می‌آزارند، و با این وجود به سبب شکست جنسی عظیمی رنج کشیده‌اند. لیکن این مورد مهم‌ترین عامل در تعبیر این تراژدی نمی‌تواند باشد، گرچه ممکن است برای تعبیر و تفسیر نقش‌های اینان، این عامل از سوی دو بازیگر مجری، قطعی تلقی شود.

تراژدی بدون آگاهی وجود نمی‌تواند داشت. ریچارد سوم از آن دستگاه باشکوه آگاه است و مکبث از وجود کابوس. در دنیایی که قتل به عنوان سرنوشت، جبر و ضرورت درونی بر آن اعمال می‌شود، تنها یک رؤیا وجود دارد: رؤیای قتلی که چرخش قتل را منقطع خواهد ساخت. راه موجود از میان کابوس خواهد گذشت، و آزادی (liberation) مفهوم آن خواهد بود. چرا که اندیشه قتل که باید انجام گیرد، قتل آن کس که راه‌گریزی نیست، حتی از خود قتل بدتر است.

مکبث: اگر این کار باید انجام شود، زمان آن که رسید، همانگاه خوب است
با شتاب دست به کار شد: اگر آدم کشی نتیجه‌ای بی خطر می‌داشت...
اگر غایت هستی در همین جا و بر کرانه کم زرفای همین زمان می‌بود،
آن زندگی را به ستیزه فرا می‌خواندیم. (پ ۱ ص ۷)

در کتاب وضعیت بشری اثر آندره مالرو، تروریستی به نام چن (Chen) یکی از هولناک‌ترین جملاتی را که در میانه قرن بیستم بر صحنه آمده است بر زبان می‌آورد: «مردی که هرگز کشتار نکرده، یک باکره است». این جمله بدین معنی است که کشتن عبارت است از شناخت، و درست، طبق روایت کتاب عهد عتیق، همان گونه که کشتن جنسی عبارت است از شناخت. نیز بدین معنی است که تجربه کشتن قابل انتقال نیست، همان گونه که تجربه کشتن جنسی را نمی‌توان منتقل کرد. جمله فوق بدین معنی نیز هست که عمل کشتن، شخص عامل را تغییر می‌دهد، زآن پس او انسانی متفاوت است که در دنیایی متفاوت زندگی می‌کند.

مکبث، پس از نخستین قتل خود می‌گوید:

مکبث: از این لحظه، زندگی فانی بشر را به‌جذ مگیرید، همه چیز بازیچه است: شکران و شهرت مرده، شراب از ساغر زندگی بیرون کشیده‌اند... (پ ۲ ص ۳)

مکبث به خاطر هم طراز ساختن خود با دنیایی که در آن قتل بالقوه و بالفعل هستی دارد، آدم کشته است. مکبث نه تنها به خاطر شاه شدن آدم کشته، بلکه به خاطر تثبیت مجدد خود نیز. او میان مکبث، مکبثی که از کشتن واهمه دارد، و آن مکبث، مکبثی که آدم کشته است، قرار گرفته. لیکن مکبث، همو که قتل کرده، مکبثی جدید است. او نه تنها می‌داند که می‌توان کشت، بلکه احوال آن کسی را که باید کشت نیز می‌داند.

ادموند: ... این را بدان، آدمیان با زمانه هم‌رنگ‌اند: رقیب القلب بودن براننده شمشیر نیست... افسر: من نه می‌توانم ارابه کشی کنم، نه جو خشک بی‌لعم. اگر این کار از جمله کارهای آدمی باشد، به انجامش می‌رسانم. (پ ۵ ص ۳)

مناظره بالا از نمایشنامه شاه لیر است. ادموند به قاتلین دستور می‌دهد تا کوردلیا را در زندان حلق‌آویز کنند. قتل از جمله کارهای آدمی است. «یک مرد چه می‌تواند کرد؟» این سؤال نیچه‌وار برای نخستین بار در مکبث مطرح می‌شود:

لیدی مکیث: آیا می‌خواهی در عمل و در شجاعت همان باشی که در وقت آرزو هستی؟
مکیث: لطفاً، ساکت: هرآنچه به مرد بودن می‌انجامد از من ساخته است،
آنکه بیش از این کند، مرد نیست.

لیدی مکیث: پس کدام چهارپایی سبب شد تا این کارستان را نزد من فاش کنی؟
(پ ۱ ص ۷)

این گفت و گو پیش از قتل دانکن صورت می‌گیرد. پس از ارتکاب قتل، مکیث پاسخ
این سؤال را خواهد دانست. یک مرد فقط آن نیست که می‌تواند بکشد، مرد آن است
که می‌کشد، و تنها اوست مرد. درست همان گونه که حیوان عوعوکن و دُم‌جنبان را
سگ بخوانند. مکیث به قاتلین دستور می‌دهد تا بانکو و پسرش را بکشند.

قاتل اول: شاه، ما انسانیم.
مکیث: بله، در فهرست اسامی، شما انسانید، همچنان که سگ نازی، سگ شکاری، دورگه،
پشمالو، گوش دراز، سگ خانگی، سگ گرگ را سگ می‌نامند.
قاتل دوم: سرورم، ما را هرچه فرمان دهید انجام خواهیم داد. (پ ۲ ص ۱)

این مورد برای مکیث یک انتهای تجربه است. می‌توان آن را «تجربه آشویتس»^۱
نامید. یک آغاز، به سابقه‌ای دست یافته است که هر چیزی آسان می‌نماید: «همه
چیز بازیچه است.» مکیث شاه را کشته، زیرا او نمی‌توانست مکیثی را پذیره شود که
از کشتن یک شاه بیم دارد. لیکن مکیث، همو که کشته، نمی‌تواند مکیث کشنده را
پذیرد. مکیث به کشتار دست آلوده است تا بر کابوس مسلط شود. یک کابوس فقط
به این دلیل هولناک است که پایانی ندارد. «این شب به قدری طویل است که هرگز
روز را نمی‌یابد.» (پ ۴ ص ۳)

این شب که مکیث را فرا گرفته، ژرف است و ژرف‌تر می‌شود. مکیث به خاطر
ترس مرتکب قتل شده است، و به خاطر ترس، به کشتن ادامه می‌دهد. این جزء
دیگر حقیقت مربوط به مکیث است، لیکن هنوز تمامی حقیقت نیست.

نمایشنامه مکیث به جهت روان‌شناسی آن، شاید، عمیق‌ترین تراژدی شکسپیر
باشد. اما خود مکیث یک شخصیت نیست، دست کم بدان مفهوم که در قرن نوزدهم

۱. آشویتس، نام یکی از بازداشتگاه‌های نازی‌ها در لهستان.

مستفاد می‌شد. لیکن لیدی مکبث شخصیتی است این چنین. همه چیز در وجود او، جز گرایش به قدرت، سوخته است. او تهی است، و به سوختن ادامه می‌دهد. به سبب کمبودش به عنوان عاشق و مادر انتقام می‌کشد. لیدی مکبث فاقد نیروی تخیل است، از همان آغاز خود را می‌پذیرد، و بعد از آن قادر نیست از خود بگریزد. مکبث دارای نیروی تخیل عظیمی است و از همان لحظه قتل نخستین، نظیر همان پرسش‌هایی را نزد خود مطرح می‌کند که ریچارد سوم:

مکبث: این گونه بودن هیچ است، بودن با ایمنی باید. (پ ۳ ص ۱)

از همان صحنه‌های نخست، مکبث با نفی خود، خود را تعریف می‌کند. او نزد خود همانی نیست که هست، کسی است که نیست. او در این دنیا غوطه‌ور است چنان‌که گویی در نیستی، او فقط بالقوه هستی دارد. مکبث خود را بر می‌گزیند، لیکن پس از هر فعل، گزینش خود را هراسناک‌تر و بیگانه‌تر می‌یابد «هرچه در اوست خود را به خاطر در او بودن محکوم می‌کند.» (پ ۵ ص ۲)

دستور العمل‌هایی که مکبث توسط همان‌ها می‌کوشد خود را تعریف کند، به نحوی شگفت‌آور با بیان اگزیستانسیالیست‌ها مشابهت دارد. «بودن» نزد مکبث مفهومی مبهم، یا دست کم دوگانه دارد؛ بودن تضاد عدوانی پایداری است میان وجود و ذات، میان هستی «الذاته» و هستی «فی نفسه».^۱

مکبث: ... و هیچ نیست جز آنچه نیست. (پ ۱ ص ۳)

ما در خوابی به سر می‌بریم و در عین حال هم نه. نمی‌توانیم خود را پذیره شویم، چرا که خود را پذیرفتن یعنی پذیرا شدن کابوس در برابر واقعیت، پذیرفتن این امر که جز کابوس وجود ندارد، و این که روز از پی شب نمی‌آید.

مکبث بعد از قتل دانکن می‌گوید: «برای شناختن کاری که کرده‌ام، بهتر می‌بود خود را نمی‌شناختم.» (پ ۲ ص ۲)

مکبث تشخیص می‌دهد که این وجود، بیش از آنکه واقعی باشد، صوری است،

۱. توضیح مفاهیم این اصطلاحات به صورت پانویس امکان‌پذیر نمی‌نماید. به منابع موجود خصوصاً کتاب «ژان پل سارتر» ترجمه آقای منوچهر بزرگمهر رجوع شود.

زیرا نمی‌تواند بپذیرد دنیایی که در آن به سر می‌برد، پایدار است. این دنیا برای او یک کابوس است. نزد ریچارد، «بودن» به مفهوم تسخیر تاج و تخت و قتل تمامی مدعیان است. «بودن» نزد مکبث به معنی گریختن و زندگی در دنیایی دیگر است؛ جایی که:

مکبث: ای سر طاغی، هرگز بر نخیز... مکبث شادکام ما، تا آن روز که اجاره این جهان به سر آید خواهد زیست، و بهای آن را با واپسین نفسش به زمان و عرف فانی خواهد پرداخت.
(پ ۲ ص ۱)

طرح و نظم تاریخ، در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر و در مکبث تفاوتی با یکدیگر ندارند. اما ریچارد نظم تاریخ و هم نقش خود را در آن می‌پذیرد. مکبث در رؤیای دنیایی است که در آن از جنایت و قتل خبری نخواهد بود، و همه جنایات به فراموشی سپرده خواهد شد؛ دنیایی که مردگان یک بار و برای همیشه به خاک سپرده می‌شوند، و همه چیز از نو شروع خواهد شد. مکبث در رؤیای پایان کابوس است، در حالی که بیشتر و بیشتر در آن فرو می‌رود. او در رؤیای دنیایی است بدون جنایت، در حالی که هر لحظه بیشتر و بیشتر در تارهای جنایت گرفتار می‌آید. آخرین امید مکبث این است که مرده بر نخواهد خاست:

لیدی مکبث: انا نقش زندگی در آنان ابدی نیست.
مکبث: هنوز جای خرسندی هست، آنان مرگ‌پذیرند؛ پس دل آسوده دار. (پ ۲ ص ۲)

لیکن مرده بر می‌خیزد. ظاهر شدن شیخ بانکوی مقتول در مجلس میهمانی، یکی از بارزترین صحنه‌ها در نمایشنامه مکبث است. شیخ بانکو فقط بر مکبث نمایان است. مفسرین این صحنه را تجسم ترس و وحشت مکبث می‌دانند. شبیحی وجود ندارد. توهم است. لیکن مکبث شکسپیر یک نمایش روان‌شناسانه نیمه دوم قرن نوزدهم نیست. مکبث رؤیای آخرین قتلی را در سر داشته است که پایان‌بخش همه قتل‌ها باشد. حال او می‌داند: چنین قتلی وجود ندارد. این سومین و آخرین تجربه مکبث است. مرده باز می‌گردد.

اس. جی. لک (S. J. Lec) در مورد فضای نمایشنامه مکبث مطلبی دارد و این سخن موجز از آن اوست «توالی زمان، وهمی بیش نیست... ترس ما بیشتر به خاطر بازگشت گذشته است.»

مکبث: اگر گورها و گورستان‌های ماکسانی را که به خاک می‌سپاریم، بازگردانند، مدفن ما شکم وزغان خواهد شد. (پ ۳ ص ۴)

مکبث، این بی‌شمار قاتل، در خون پای نهاد، و نتوانست دنیایی را که در آن قتل وجود داشت بپذیرد. شاید عظمت تیره‌فام این شخصیت، و تراژدی حقیقی تاریخ مکبث در همین باشد؛ مکبث مدتی طولانی نخواست پذیرای واقعیت و ابطال - ناپذیری کابوس شود، و نتوانست خود را با نقش خویش وفق دهد، گویی این نقش کسی دیگر می‌بود. اینک او از همه چیز آگاه است. او آگاه است که از کابوس گریزی نیست؛ کابوسی که وضعیت انسانی و سرنوشت انسانی است یا - به زبان امروزی تر - موقعیت انسانی.

مکبث: مرا به تیرکی بسته‌اند، و گریزیم نیست، اما خرس‌وار، باید به پیکار با حمله برخیزم. (پ ۵ ص ۷)

مکبث به دنبال نخستین جنایت، که همانا قتل دانکن بود، بدین باور رسیده بود که مرگ می‌تواند بسی زود فرا رسد، یا بسی دیر. «اگر ساعتی پیش از این کار مرده بودم، عمری پاک را سپری کرده بودم» (پ ۲ ص ۳).

اینک او می‌داند که مرگ چیزی را تغییر نمی‌دهد، و نمی‌تواند تغییر دهد، او می‌داند که مرگ به درستی همچون زندگی، نامعقول (absurd) است. نه کم‌تر، نه بیشتر. برای نخستین بار است که مکبث هراس ندارد. «کم و بیش طعم ترس را از یاد برده‌ام» (پ ۵ ص ۵)

دیگر چیز ترس آوری وجود ندارد. سرانجام او می‌تواند خود را بپذیرا شود، چه او دریافته است که هر انتخابی غیر معقول است - یا شاید - انتخابی وجود ندارد.

مکبث: خاموش، خاموش، شمع محضراً!
زندگی سایه‌ای متحرک بیش نیست، بازیگری است بی‌نوشه، که نوبتی بر صحنه می‌خرامد و می‌خروشد، و آن پس صدایی نیست:
قصه‌ای است برآوا و هیاهو که یک ابله باز می‌گوید و معنایی ندارد. (پ ۵ ص ۵)

در صحنه‌های آغازین تراژدی، سخن از امیر «کادور» به میان می‌آید، همو که به دانکن خیانت ورزیده و با پادشاه نروژ پیمان بسته بود، پس از فرونشاندن این طغیان، وی دستگیر و محکوم به مرگ شد.

ملکم: در زندگی او کرداری زیبنده همپایه ترک همان زندگی نصیب‌اش نبود، او مُرد، همانند کسی که فراگرفته است هنگام مرگ، گرامی‌ترین متاعی را که در امان خود دارد، همچون ذره‌ای بی‌بها باز دهد. (پ ۱ ص ۴)

«امیر کادور» در نمایشنامه مکتب ظاهر نمی‌شود. جمیع آگاهی ما از او این است که وی به جرم خیانت، به مرگ محکوم شده است. چرا مرگ او تا این حد مؤکد و این چنین موجز توصیف می‌شود؟ آخر الامر، اینکه توضیحات ملکم به هیچ روی نادرست نیست. مرگ امیر کادور، که نمایشنامه با آن آغاز می‌شود، لازم است. از این رو که با مرگ مکتب مقایسه خواهد شد. در این خونسردی امیر کادور در برابر مرگ، رد پای از سنت سنکا و مکتب رواقی^۱ می‌توان یافت. امیر کادور ضمن روبه‌رو شدن با شکست کامل، آنچه را که هنوز می‌توان نجات داد، نجات می‌دهد: شأن و رفتاری شرافتمندانه. نزد مکتب این گونه گرایش‌ها به کلی فاقد اهمیت‌اند، او ابداً اعتقادی به شأن و منزلت انسانی ندارد. مکتب به مرز نهایی تجربه انسانی رسیده است. خفت و تحقیر تمامی آن چیزی است که او به جای می‌گذارد؛ همان مفهوم انسان تکه‌تکه شده، که چیزی از او بر جای نمانده.

پایان نمایشنامه مکتب، نظیر پایان نمایشنامه ترویلوس و کرسیدا یا شاه‌لیر هیچ گونه تزکیه‌ای به دنبال ندارد. خودکشی یا در حکم اعتراض است یا قبول جرم. مکتب احساس جرم نمی‌کند، و چیزی در برابر او نیست که به آن اعتراض کند. او پیش از آنکه بمیرد تنها یک کار می‌تواند کرد و آن این است که تا حد ممکن جان‌داران بیشتری را با خود به کام هیچی فرو برد. این نتیجه نهایی نامعقولی (absurdity)

۱. فلسفه‌ای که حدود قرن سوم پیش از میلاد در یونان منشأ یافت و تا اواخر قرن دوم بعد از میلاد به جهت وجود نمایندگان و پیروان آن (در رُم) حیات بالفعل داشت. مباحث دستگاه فلسفه رواقی رفتار و زیست فضیلت‌جوی و حکیمانه و موافق با طبیعت (به تعبیر این فلسفه) را تعلیم می‌داد. از جمله با استناد به قانون طبیعت، منادی برابری و برادری انسان‌ها در جامعه جهانی بود. بینش این فلسفه با تحقیر به مرگ می‌نگریست و پذیرا شدن آن را با استقامت و متانت هرچه تمام‌تر اشعار می‌داد. سنکا Seneca، (۴ قبل از میلاد، ۶۵ بعد از میلاد) به عالم این فلسفه تعلق داشت. ادیب، نویسنده و نمایشنامه نویس هم بود. سنکا معلم امپراتور نرون Neron بود و به دستور وی مجبور به خودکشی شد. این عمل سنکا مبتنی تعلق خاطر او به اخلاقی و حکمت رواقی و فضیلت‌جویی این فلسفه می‌تواند بود. برای آگاهی کامل به کتب تاریخ فلسفه و همچنین کتاب فلسفه رواقی، ترجمه آقای سید ابوالقاسم پورحسینی رجوع شود.

دنیاست. مکبث قادر نیست دنیا را به تمامی زیر و رو کند. لیکن، می تواند تا به آخر به قتل کردن ادامه دهد.

مکبث: چرا بازی آن ژمی ابله را درآوردم و بر شمشیر خود بعیرم؟ تا وقتی زندگان را می بینم،
معان به که زخم بر پیکر آنان نشیند. (پ ۵ ص ۷)

مکبث در گذر زمان

(نگاهی به تفاسیر و اقتباس‌های تئاتری و سینمایی مکبث)

ترجمه و تنظیم منصور براهیمی

شب هتگام در «دنسینان» ملکه در خواب راه می‌رود و سخن می‌گوید. طیب و ندیمه مخصوص، ناظر این صحنه‌اند. اعمال و سخنان لیدی مکبث به ظاهر بی‌ربط می‌نماید. اما در تراژدی مکبث، کابوس‌ها عین واقعیت‌اند و خونی که از پیکر دانکن فرو می‌ریزد، تمامی ندارد. طنین هولناک سخنان لیدی مکبث بر گوش‌ها سنگینی می‌کند: «چه کسی فکر می‌کرد پیرمرد این همه خون در بدن داشته باشد» (پ ۵، ص ۳). خون، خون می‌طلبد و در پایان، قاتل خود به قتل می‌رسد. مک‌داف سر مکبث را بر نیزه افراشته و جولان می‌دهد: «بنگر سر آن غاصب ملعون بر کجاست. اینک زمانه برست» (پ ۵، ص ۳). در نمایشنامه مکبث، جهان به نظم معمول خود باز می‌گردد، نظم از آن دست که عهد الیزابت به‌طور معمول می‌طلبد. زمانه از شر مکبث خلاصی می‌یابد. اما تاریخ قضاوتی دیگر دارد. مکبث نمی‌میرد. صحنه تاریخ هنر و نقد نمایشی، بارها و بارها مکبث را به خود می‌طلبد و مکبث نوبت‌های بسیاری را بر این صحنه به خرام و خروش می‌گذرانند. آیا شاعر بزرگ گمان می‌کرد که مکبث‌اش این قدر خون در بدن داشته باشد؟

در طول سلطنت جیمز اول و چارلز اول، تئاتر انگلیس تحت نفوذ تئاترهای خصوصی بود و بالماسکه‌های درباری رواج بسیار داشت. در نتیجه نمایشنامه‌هایی که نوشته می‌شد، باب طبع اهل دربار و وابستگان آنها بود. جالب است که اندک

زمانی پس از مرگ شکسپیر، نمایشنامه مکبث با معرفی «هکاته» ای آوازخوان و اپرایی به کلی زیرورو شد، حال آنکه وی در نمایشنامه شکسپیر (به عنوان رهبر ساحرگان) نقشی کلیدی نداشت.

تقریباً در طی صد و پنجاه سال پس از مرگ شکسپیر، عمده‌ترین بحث‌های انتقادی پیرامون «عدالت شعری» (مکافات در خور)، آمیزه کم‌دی و تراژدی (صحنه «دربان» در نمایشنامه مکبث بحث‌های فراوان برانگیخت)، و وحدت‌های سه‌گانه (مکان، زمان، کنش) متمرکز شد. دکتر ساموئل جانسون، منتقد نئوکلاسیک انگلیسی، در مقدمه مشهورش بر نمایشنامه‌های شکسپیر، نامعقول بودن وحدت مکان و زمان را به عنوان قاعده بلامنازع آثار نمایشی اثبات کرد، اما مضمون جنایت و مکافات و کارکرد صحنه‌های به ظاهر نامتجانس در آثار شکسپیر از جمله بحث‌های دیرپای نقد آثار وی باقی ماند.

اگوست ویلهلم شلگل، منتقد رمانتیک آلمان، در مباحث مبسوط خود درباره شکسپیر کوشید پیوند محکم اجزای نمایشنامه‌های او را به اعتبار شکل انداموار هر اثر اثبات کند. به زعم او، توزیع سه‌گانه گناه در نمایشنامه مکبث تا حدی مسئولیت مکبث را در جنایت‌هایش تخفیف می‌دهد. شکسپیر در مکبث:

مایل است نشان دهد که کشاکش خیر و شر در این دنیا فقط به حکم «مشیت» روی می‌دهد، مشیتی که لعنت نازل شده بر فناپذیران خاص را به فیض و برکت برای دیگران تبدیل می‌کند. پس مقیاس درست همانا «مقابله به مثل» است.

یعنی مکافات باید در خور جنایت باشد، و چون جنایت‌ها به دقت درجه‌بندی شده‌اند، پس واقعیت درد و رنج، ملاک و مدرک گناه تواند بود. به عنوان مثال «بانکو، با مرگی زودرس، به کفاره کنجکاوی جاه‌طلبانه خود دچار شد، زیرا کنجکاوی، میل او را به شناسایی نوادگان شاهی خاندانش برانگیخت». شلگل کوشید به خصوصیت ویژه یا یگانه هر یک از نمایشنامه‌های شکسپیر، به خصوص تراژدی‌ها، دست یابد. از نظر او هملت تراژدی اندیشه و تأمل است، مکبث تراژدی وحشت و ارباب، و شاه لیر تراژدی رحمت و شفقت.

گفته نیز در دفاع از طرح نمایشنامه‌های شکسپیر از «کانونی پنهان» سخن می‌گوید که به کل اجزای اثر او سازمان می‌بخشد، اما شکسپیر برای او بیشتر شاعری است

ادبی تا تاثیری. شکسپیر از آن رو بزرگ و ستایش‌انگیز است که کمبودهای نمایشنامه‌نویسی خود را با قدرت شاعری جبران می‌کند. گوته به همین نحو می‌کوشد برخی تناقضات را در آثار شکسپیر توجیه و تحلیل کند: لیدی مکبث می‌گوید «من به فرزند شیر داده‌ام» (پ ۱، ص ۷)، بعد مک‌داف درباره مکبث می‌گوید که «او فرزند ندارد» (پ ۴، ص ۳). گوته می‌نویسد: «این سخنان مک‌داف با سخنان لیدی مکبث متناقض است، اما این مشکل شکسپیر نیست. برای شکسپیر قدرت و نیروی هر گفتار مهم بود و بس». هرچند منتقدین در اینکه منظور مک‌داف، مکبث بوده باشد اتفاق نظر ندارند، اما آشکار است که در اینجا دفاع گوته بر این استنباط مبتنی است که شکسپیر به تأثیرگذاری هر لحظه اهمیت می‌داد و در نتیجه به تأثیر تاثیری و تناقضات کوچک واقعی نمی‌نهاد. چارلز لم (Charles Lamb) نیز، همچون گوته، علیه اجرای آثار شکسپیر در روزگار خود داد سخن می‌دهد، زیرا به زعم او صحنه‌تئاتر برای شکسپیر حقیر است، لذا نمایشنامه‌هایی چون شاه‌لیر اساساً غیر قابل اجرا است. او می‌نالد که چرا باید مکبث، در صحنه تاج‌گذاری، ردایی دست و پاگیر، که نظیر ردای شاه به هنگام حضور در مجلس است، به تن کند، در حالی که به هنگام خواندن متن چنین چیزی مشاهده نمی‌شود. نیز او از اجرای خانم سیدونز (Siddons)، در نقش لیدی مکبث، گلایه می‌کند که وی میهمانان را با وقار روانه کرده است، و استدلال می‌کند که خواننده نمایشنامه در ذهن خود میهمانان را با حداکثر سرعت ممکن روانه خواهد کرد. اما برخلاف گوته و لم، «ویلیام هزلیت» (William Hazlitt)، مقاله‌نگار و منتقد انگلیسی، از رفتن به تئاتر لذت می‌برد، و بهترین بینش‌های نقادانه او از مشاهده اجرا حاصل آمد، به‌ویژه از تماشای بازی ادموند کین در نقش‌های شکسپیری. او بر ادراک بصری شکسپیر آگاهی داشت و از قدرت صحنه‌ای عباراتی از قبیل خطاب ملکوم به مک‌داف، آن‌جا که می‌گوید: «چه می‌کنی، مرد، چشمانت را زیر کلاه پنهان مکن!» (پ ۴، ص ۳)، ستایش بسیار کرد.

این علاقه به شکسپیر تاثیری و نه ادبی به وجه غالب نقادی آثار شکسپیر در اواخر قرن نوزدهم و سراسر قرن بیستم بدل شد. مثلاً ویلیام پوئل (۱۸۵۲-۱۹۳۴)، بازیگر و کارگردان انگلیسی، از جمله نخستین کسانی بود که بازگشت به شرایط اجرایی آثار شکسپیر در عصر الیزابت را مبنای کار اجرایی خود قرار داد، و بر حسب

همین انگاره صحنه‌ای، برخی آثار شکسپیر را به صحنه برد. تأکید او بر خصوصیات عصر الیزابت در آثار شکسپیر از این باور نشأت می‌گرفت که مورخ ادبی از مطالعه نحوه اجرای عصر الیزابت می‌تواند چیزها بیاموزد، و این‌که اجرای صحنه‌ای نمایشنامه‌ها باید به اتکای پیوند میان بازیگران و پژوهشگران تهیه و تدارک شود. وی که به اشتباه گمان می‌کرد لیدی مکبث باید مادری فداکار بوده باشد، پاره‌ای انگاره‌های درست نیز درباره نمایشنامه مکبث عرضه کرد. از جمله با حذف صحنه دربان، صحنه لیدی مک‌داف و پسرش، و صحنه‌ای که ملکوم مک‌داف را در زمینه‌ای به ظاهر سرسری یا کسالت‌بار می‌آزماید، مخالفت کرد. استدلال او این بود که به جای این کار باید در نظر گرفت که این شخصیت‌ها «می‌توانند در شاکله نمایشنامه نویسنده، مستقل از شاخصه‌های فردی خود اهمیت داشته باشد»، «حضور لیدی مک‌داف بر صحنه، فرصتی پدید می‌آورد که بیندیشیم اگر او همسر مکبث بود، هرگز قتل دانکن روی نمی‌داد».

جان گرانویل بارکر (۱۸۷۷-۱۹۴۶)، بازیگر، نمایشنامه‌نویس، کارگردان و منتقد انگلیسی، از جمله کسانی بود که کوشید به این اندیشه پوئل که لازمه اجرای نمایشنامه‌های شکسپیر همانا بازگشت به شرایط اجرایی عصر الیزابت است وفادار بماند، در عین حال او از تأثیر گرایش‌های مسلط زمان خود که طالب آشکارسازی منش و انگیزه‌های واقع‌گرایانه شخصیت‌های نمایشنامه بود، برکنار نماند. گرانویل بارکر شیوه‌های قراردادی و پرداخته اجرای آثار شکسپیر، از جمله تسلط شیوه ستاره‌سازی، را رها کرد و در عوض به اجرایی همه‌جانبه و با برترین کیفیت روی آورد. در اجرا معمولاً از پیش صحنه استفاده می‌کرد، صحنه و لباس را ساده، رنگارنگ و امپرسیونیستی به نمایش می‌گذاشت، بر استمرار کنش تأکید می‌کرد، و اجازه می‌داد که گفتگوهای کامل متن با سرعت و ظرافت تمام بر صحنه ادا شود. تازگی تفسیر و سرزندگی اجراهای او، شگفتی و هیجان زیادی در میان تماشاگران و منتقدان برانگیخت و موجب نوعی رویکرد تازه به اجرای آثار شکسپیر شد. گرانویل بارکر در کتاب مهم و مشهورش موسوم به «دیپاچه‌هایی بر شکسپیر» توانست پیوندی میان رویکرد فرهنگستانی و رویکرد تئاتری ایجاد کند که در جای خود حائز اهمیت بسیار است. از جمله تلاش‌های وی در این کتاب، تفکیک میان مواد ساخته

خود شکسپیر و اضافات همکارانش در نمایشنامه‌های موجود بود. اما عجیب آنکه او نتوانست باور کند که ساحرگان برجسته نمایشنامه مکبث ساخته خود شکسپیر بوده‌اند، و اینکه این نمایشنامه می‌تواند با سخنان به ظاهر «بی‌معنی» آنها شروع شود.

گرانویل بارکر همان‌قدر شیفته پونل بود که شیفته ای. سی. برادلی (۱۸۵۱-۱۹۳۵)، منتقد انگلیسی، که در کتاب مشهورش موسوم به «تراژدی شکسپیری» (۱۹۰۴) تحلیل برجسته‌ای از نمایشنامه‌های هملت، اتللو، شاه لیر و مکبث ارائه داد. امروزه ایراد مهمی که بر برادلی وارد می‌کنند این است که او چنان با شخصیت‌های شکسپیر برخورد می‌کرد که گویی آنها شخصیت‌هایی زنده و واقعی بوده‌اند و نه شخصیت‌های داستانی، و اینکه برادلی هرگز نتوانست بر این محدودیت نقد خود غلبه کند. (گرانویل بارکر، به اقتضای طبع بازیگری و کارگردانی خود، توانست به شایستگی‌های خود متن رجوع کند و لذا از این نقیصه به دور ماند). برادلی در تبیین آنچه خود، جوهر تراژدی‌های شکسپیر می‌نامد، بر پیروزی قهرمان در عین شکست که منجر به نوعی احساس مصالحه و آشتی می‌شود، تأکید می‌کند. مثلاً به زعم او، تباهی مکبث ظاهرأ کامل است، اما:

در واقع کامل نیست. تا پایان نمایشنامه او هیچ‌گاه به طور کامل همدلی ما را از دست نمی‌دهد... در مبارزه‌جویی او چیزی فاخر و والا باقی می‌ماند که او به اعتبار همان چیز، حتی وقتی آخرین امیدش را فریب‌آمیز می‌یابد، با زمین و دوزخ و عرش رو در رو می‌شود... کور سوی عشق بی‌آلایش او به خیر و نیکی، و همراه با آن حصه‌ای از عظمت تراژیک، در همان اعماق وجود او همواره باقی می‌ماند.

البته همه قهرمانان تراژیک از شکوه و عظمتی در زندگی و مرگ خود برخوردارند، اما سخن گفتن از اینکه مکبث حتی در آخرین لحظات «عشقی بی‌آلایش به خیر و نیکی» دارد، اغراق‌آمیز می‌نماید. دستاورد مهم دیگر برادلی، توجه به فضا‌سازی خاص شکسپیر در نمایشنامه مکبث است. از زمان دکتر ساموئل جانسون، منتقدان کوشیده‌اند میان خصوصیات بارز تراژدی‌های بزرگ شکسپیر تمایز قائل شوند. از نظر جانسون در هملت تنوع و گونه‌گونی، در اتللو کمال به یاد ماندنی شخصیت‌ها، در شاه لیر نیروی سیل‌آسای نمایشنامه، و در مکبث هیبت والای اثر، ویژگی‌های متمایز هر یک به شمار می‌رفت. از نظر شلگل هملت تراژدی

اندیشه و تأمل بود، مکبث تراژدی وحشت و ارباب، و شاه لیر تراژدی رحمت و شفقت. کالریج نوشت که:

شکسپیر عظیم‌ترین تلاش خود را در شاه لیر به عنوان شاعر، در هملت به عنوان فیلسوف و اهل مراقبه، و در اتللو به عنوان وحدت این دو به، منصب ظهور رساند.

و باز در جایی دیگر متذکر شد:

در میان نمایشنامه‌های شکسپیر به لحاظ حرکت و شتاب، مکبث تندترین و هملت کندترین نمایشنامه است. نمایشنامه شاه لیر طول زمانی را با سرعت می‌آمیزد.

به زعم هزلایت:

شاه لیر بر شدت شور و حال مبتنی است، مکبث بر بی‌پروایی تخیل و سرعت کنش، اتللو بر افزایش دم‌افزون علاقه و تناوب قدرت‌مند احساس، و هملت بر رشد بی‌غل و غش اندیشه و احساس.

برادلی نیز در این تلاش انتقادی سهیم شد و کوشید تفاوت‌های بارز تراژدی‌های بزرگ شکسپیر را برشمارد. از نظر او ژولیوس سزار و هملت تراژدی‌های اندیشه‌اند، اتللو، شاه لیر و مکبث تراژدی‌های شور و حال مفرط، آنتونی و کلئوپاترا و کوریولانوس تراژدی‌هایی هستند که در آنها مصالحه و آشتی نقشی اساسی بازی می‌کند. البته او در مورد شاه لیر و مکبث جلوتر رفت و مدعی شد که در این دو نمایشنامه «دنیایی» یگانه شکل می‌گیرد، زیرا این هر دو نمایشنامه از فضا (atmosphere) بی‌یگانه و خاص برخوردارند.

جی. ویلسون نایت (۱۸۹۷-)، منتقد و کارگردان آثار شکسپیر، هرچند در تفسیر مکبث تا حدی دنباله‌رو برادلی بود، اما توانست گام‌هایی متفاوت بردارد، و به ویژه اشارات برادلی را در باب فضای نمایشنامه مکبث شرح و بسط دهد. برادلی فضای خاص مکبث را با عنصری از این دست شرح داده بود: تیرگی نمایشنامه، انوار و الوانی که بر آن پرتو می‌افکنند، طوفان و خشونت‌هایی که به درون آن رخ می‌کند، حضور ساحرگان و اشباح، تصاویری که ساحرگان فرا می‌خوانند، کردار طبیعت در همراهی با گناه انسان، تفال‌ات بدشگون، تأکید بر غلبه تیرگی بر وجود انسان، و سرانجام کاربرد غیرمعمول «کنایه» (irony). برادلی به ساحرگان همچون ربه‌النوع و یا تقدیر می‌نگرد و بر آن است که آنها «صرفاً بازنمایی نمادین گناه ناخودآگاه یا نیم

خود آگاه در شخص مکبث اند». تخیل مکبث و لیدی مکبث هیچ‌گاه از فضایی که آنها را احاط کرده، جدا نمی‌شود و همین امر بر شوکت و هیبت آنها می‌افزاید. نایت نخست به حمایت از دیدگاه برادلی برمی‌خیزد، و ضمن آنکه استدلال می‌کند در دیگر نمایشنامه‌های شکسپیر (هملت، ترویلوس و کرسیدا، اتللو، شاه لیر، و تیمون آتنی) تیرگی وجود دارد، مدعی می‌شود که در نمایشنامه مکبث، نه تیرگی بلکه «تاریکی» می‌توان یافت، شر نسبی نیست بلکه مطلق است. اما نایت - بر خلاف برادلی - مصادیق بحث خود را با تحلیل شخصیت مکبث و لیدی مکبث روشن نمی‌کند بلکه اعتقاد دارد در بافت جامع و درهم تنیده نمایشنامه است که این فضا جلوه می‌کند. او توجه خود را به تیرگی مشوش‌کننده دنیای مکبث معطوف می‌کند: «همه شخصیت‌ها مشکوک و بی‌قرارند»، «غافلگیری مدام روی می‌دهد»، «این اغتشاش و فقدان اطمینان به تناسب آگاهی دست دوم و مبهمی که در طول پیشرفت نمایشنامه گزارش می‌شود، افزایش می‌یابد»، «ما خوانندگان نیز اغلب مشکوکیم. کنش در این متن غیر منطقی است»، «تاریکی در نمایشنامه نشت می‌کند»، «این دنیای شک و تاریکی، مخلوقات غریب و مخوف می‌زاید»، «ما با رمز و راز، تاریکی، غیر عادی بودن، و خوف مواجهیم: و بنابراین با ترس... ترس است که سلطه دارد. همه وحشت زده‌اند... تماس ما با این نمایشنامه کاملاً شبیه تماس ما با کابوس است». تجربه ما از شخصیت‌ها نیز کابوس‌وار است:

خواهران جادوگر کابوس فعلیت یافته‌اند، کابوس جنایت مکبث در کنش تجسم می‌یابد. در نتیجه این دنیا غیر قابل شناخت، مخوف، آشوبمند، و نامعقول است. همان سبک نمایشنامه از خصوصیت خواب مصنوعی یا کابوس برخوردار است، زیرا در این هوشیاری خواب‌گونه، با اینکه نفرت‌آور است، نوعی کشش و انجذاب عصبی وجود دارد... آدمی در تسخیر شر مطلق است، که چون مطلق است از جمالی شیطانی برخوردار می‌شود، یعنی از نوعی فریبنده‌گی و جذبه مخوف و مارمانند، هوش‌ربا و فلج‌کننده.

در کنار این نحوه برخورد، رویکردی واقع‌گرایانه نیز به کار تفسیر و اجرا مشغول بود. در سال ۱۹۲۶ لوئیس کاسون (Lewis Casson) مکبث را در تئاتر پیرنس به صحنه برد. این اجرایی بود کاملاً به دور از سنت معمول. تمامی مکان‌های ماقوع به گونه‌ای واقع‌گرایانه ساخته شد و در طول اجرا بیست و دوبار پرده بالا و پایین رفت و

تعویض صحنه صورت گرفت، و با اینکه مکبث یکی از کوتاه‌ترین نمایشنامه‌های شکسپیر است، کل اجرا سه ساعت و نیم به طول انجامید. در سال ۱۹۲۸، باری جکسون (Barry Jakson)، مدیر تئاتر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، نمایشنامه را به کارگردانی اچ. کی. آیلیف (H. K. Ayliff)، در تئاتر «کورت» به صحنه برد. در این اجرا، دنیای مکبث دنیای جنگ جهانی اول بود و شخصیت‌ها لباس همان دوران را به تن داشتند، قاتلین از انواع سلاح‌های روز استفاده می‌کردند، بازی‌ها واقع‌گرایانه و صحنه‌ها ناتورالیستی بود. از آن‌جا که بسیاری از گفتارهای نمایشنامه مکبث با بلاغتی والا و شعرگونه نوشته شده بود که با واقع‌گرایی جور در نمی‌آمد، لذا تماشاگران به زحمت و دردسر افتادند، البته نه فقط از بابت سنت‌شکنی، بلکه از این نظر که برای همه اجزا و عناصر این اجرای مدرن، مابه‌ازای اجتماعی و تاریخی نداشتند. اجرای «تئودور کامیسارژوسکی» (Theodore Komisarjevsky) از مکبث نیز نمایشنامه را به اثری مدرن و ضد جنگ بدل کرد و در نتیجه تمامی عناصر فوق طبیعی نمایشنامه حذف شد: شیخ بانکو چیزی جز سایه خود مکبث نبود که بر اثر کابوس‌های مکرر وی همچون وهمی بر او ظاهر می‌شد.

اجرا و تفسیر سراسر واقع‌گرایانه مکبث چندان استمرار نیافت، اما بر اثر تحولات وسیع تئاتر در قرن بیستم و به علت حضور سینما و سنت واقع‌گرایی قوی آن، مسئله اجرای آثار شکسپیر در زمانه‌ای که دیگر قراردادهای شعر، معماری و شیوه‌های بازیگری عصر الیزابت رایج نبود، در کانون هر نوع برخورد انتقادی با شکسپیر باقی ماند، و این گرایش که شکسپیر نیازمند اقتباس، بازآفرینی و یا بازخوانی است.

البته مکبث همواره مستعد تنظیم و اقتباس بوده است. حتی جان میلتون در فکر نگارش یک مکبث بود. اما ظاهراً نخستین اقتباس در سال ۱۶۷۴ به طبع رسید و نویسنده آن «ویلیام داوننت» (William Davenant، ۱۶۰۶-۶۸)، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی بود (نمایشنامه ده سال پس از اجرا به چاپ رسید). او که خشنود بود پسر شکسپیر بخوانندش، پسر خلف پدر مشهور خویش نبود، زیرا مکبث را بر حسب ذوق زمانه خویش، یعنی دوره «بازگشت» (Restoration)، جرح و تعدیل کرد. وی جهت پالایش حال و هوای تراژیک، دربان کمیک را حذف کرد، پیچیدگی کشاکش میان جاه‌طلبی و درست‌کاری را ساده و سرراست عرضه کرد و آن

را به کشمکش میان جاه‌طلبی مکبث و لیدی مکبث و درست‌کاری مک‌داف و لیدی مک‌داف بدل ساخت و بدین منظور نقش خانواده مک‌داف را بسط داد. داوونت در اثر خویش به تصاویر شکسپیری وضوح بخشید، شعرها را صیقل داد، به جای استعاره‌ها تشبیه نشانید، گفتگوهای متراکم و فشرده شکسپیر را زینت بخشید، و در مجموع نمایشنامه‌ای واضح، آراسته و اخلاقی تهیه دید. مکبث داوونت را مدت‌های مدید بر اصل شکسپیری ترجیح می‌دادند؛ امروزه ما بدان می‌خندیم، اما همان‌طور که مکبث‌های امروز ذوق عصر ما را منعکس می‌کنند، مکبث داوونت نیز بازتاب ذوق دوره بازگشت بود.

در دهم دسامبر ۱۸۹۶، با نخستین اجرای شاه اوبوی آلفرد ژاری (Alfred Jarry) بود که رویکرد به آثار شکسپیر، مرحله‌ای تازه را پشت سر گذاشت، و بعدها این نمایشنامه‌ها به عنوان یکی از مهم‌ترین اندوخته‌های تئاتر معاصر تثبیت شد. هرچند شاه اوبو یکی از تحریف شده‌ترین اقتباس‌های شکسپیری است. شاه اوبو اثری است فاقد هر گونه تقدس و سرشار از عناصر نامتجانس: کم‌دی بزنبه‌کوب و قتل عام، تصوف و خیمه‌شب‌بازی، قدمت و نوگرایی، نقاشی و موسیقی، شکسپیر و لجن. اثر، تمامی آن غم غربت قهرمانی، آداب‌دانی طبقه متوسط، و آراستگی نمایشنامه‌های خوش‌ساخت را لگدمال می‌کند. مارتین اسلین، شخصیت محوری آن را این‌طور توصیف می‌کند: «اوبو، کاریکاتور وحشیانه یک خرفت است، یک بورژوازی خودپسند، به گونه‌ای که چشم بدوی یک بچه مدرسه‌ای می‌بیند. اما این شخصیت که به سبک شخصیت‌های رابطه شکل گرفته، با آن بزدلی و حرص فالستاف‌وار خود، از حد یک هجو اجتماعی صرف درمی‌گذرد، او تصویر ترس‌آوری است از طبیعت حیوانی انسان، از بدویت و ستمگری او. او خود را شاه لهستان می‌نامد، همه را هرکه باشد، می‌کشد و شکنجه می‌دهد، و در پایان از کشور تبعید می‌شود. او بدجنس، وقیح و به طرزی باور نکردنی جانورخوی است...». مضحکه‌ای اسطوره‌ای اوبو مجبور بود نیم قرن منتظر بماند تا ارزش واقعی آن در تئاتر معلوم شود. اجرای آن، که با ذوق زمانه سازگار نبود، موفقیتی کسب نکرد و تغییر ذائقه‌ای مورد نیاز بود. آری شاه اوبو زودرس بود، اما گروچ (Gruach) دیررس. گوردون بوتوملی (Gordon Bottomley) بر اساس مکبث و شاه لیر، دو

نمایشنامه منظوم نگاشت به نام گروچ و همسر شاه لیر. بوتوملی وقایع مکبث را در زمان قبل از شروع نمایشنامه و در گذشته شخصیت‌های شکسپیری جست و جو کرد. گروچ، لیدی مکبث آینده، به نامزدی یک اسکاتلندی درباری در آمده. شب قبل از عروسی، مکبث (فرستاده شاه دانکن) راه خود را گم کرده و خود را در قلعه پرت افتاده گروچ می‌یابد. این دو را جاذبه‌ای تیره و تار به هم نزدیک می‌کند. هرچند دزدیدن عروس آینده، خیانت به میزبان تلقی می‌شود، اما شب هنگام، گروچ که در خواب راه می‌رود، به سراغ مکبث آمده و او را ترغیب می‌کند که با هم فرار کنند. با این‌که نمایشنامه گروچ در سال ۱۹۲۱ به چاپ رسید، اما در میان شاخه‌های قرن بیستمی مکبث تنها رجعت به اسلوب تئاتری قرن نوزدهم به شمار می‌رود. گوردون بوتوملی، رمانتیک دیررسی به نظر می‌رسد که اثرش به دلیل عبارت‌پردازی کهنه، روان‌شناسی واقع‌گرایانه، و فضای تأثر برانگیز، در میان اقتباس‌های شکسپیری قرن حاضر استثنایی است. نمایشنامه هیم (Him) نیز اگر چه خیلی زود به دنیا نیامد، اما چون به راحتی قابل درک نبود، استثنایی باقی ماند.

ادوارد استلین کومینز (Edward Estlin Cummings)، شاعر و نقاش آمریکایی، در سال ۱۹۲۷ نمایشنامه هیم را تمام کرد و اثر در سال ۱۹۲۸ توسط «بازیگران پراوینس تاون» (Provincetown Players) به صحنه رفت. این اثر را می‌توان همچون شاه اوپو شاخه‌ای خاص و یگانه از مکبث به حساب آورد. هیم نخستین جسارت کومینز در عالم نمایش بود. او که به عنوان منتقد، واقع‌گرایی تئاتر آمریکا را به سختی مورد حمله قرار داده بود، و به جای آن به شکل‌های تئاتری نمایش‌های مردم‌پسند بومی از قبیل بورلسک (تقلید مضحک)، خنیاگری، وودویل، و به‌خصوص سیرک گرایش نشان می‌داد، اکنون بر آن بود که ته مانده‌ای از مکبث را با ملغمه‌ای از تئاتر مردم‌پسند آمریکا به هم آمیزد. رابرت مورر (Robert Maurer) توانسته است به خوبی اجزای نمایشنامه هیم را خلاصه کند: «نخست مقدار زیادی بورلسک، اندکی دادا، و کمی سوررئالیسم. دوم داستانی که داستان نبود، دو شخصیت بدون نام واقعی، یک شخصیت که نه نقش بازی می‌کرد، مقدار زیادی نظریه‌پردازی درباره عشق و هنر، مقدار زیادی شور و احساس خالص، و پایانی که می‌توان آن را تراژیک دید». البته در مورد پایان تراژیک، توافق عامی وجود ندارد، با این همه خلاصه

فوق‌الذکر نشان می‌دهد که چرا هیم، وقتی به سال ۱۹۲۸ توسط «بازیگران پراوینس تاون» به صحنه رفت، قابل درک نبود، و این ابهام حتی امروز نیز قابل ملاحظه است. در سال ۱۹۵۰، اریک بنتلی موقعیت محوری نمایشنامه را این‌گونه تشریح کرد:

نمایشنامه هیم درباره یک زوج جوان آمریکایی [هیم و می] است و جست و جوی آنها برای دریافت واقعیت، کنش را از چشم «می» مشاهده می‌کنیم که تحت تأثیر داروی بیهوشی در انتظار تولد یک طفل است.

ساختار جست و جو نمایشنامه را با اکسپرسیونیسم پیوند می‌زند، اما بر خلاف اغلب نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی که کنش از دید قهرمان جست و جوگر تصویر می‌شود، هیم فاقد این مرکزیت ثابت است. متن کومینز به اندازه خلاصه بنتلی، واضح و صریح نیست، اما عناصر اکسپرسیونیستی از قبیل حال و هوای ذهنی، تحریف طرح و زبان، صحنه‌ای کردن استعاره، و نامعقولی خواب‌مانند، آن را با معیارهای اکسپرسیونیستی همخوان کرده است و اثری پدید آورده فاقد ویژگی‌های واقع‌گرایانه. در نخستین پرده از نمایشنامه سه پرده‌ای کومینز، صحنه‌هایی داریم شامل گفت و شنودهای «هیم» و «می» از یک طرف، و از طرف دیگر اظهارات سه خواهر جادوگر، که نام و نقش پیشگویانه آنها از مکبث اقتباس شده، و این بخش‌های جداگانه به تناوب از پی هم می‌آید. در پرده دوم قهرمان نمایشنامه، «هیم» (یا تجسد او: آ. هیم)، نمایشنامه‌ای در نه صحنه اجرا می‌کند که فانوس خیالی است از زندگی امروز آمریکایی. پرده سوم به صحنه‌های متناوب پرده اول باز می‌گردد. خواهران جادوگر که بر خلاف سنت رام و اهلی‌اند، در پنج صحنه حضور دارند، و پشت به تماشاگر بر صندلی جنبانی نشسته، به بافتن مشغولند. اگر چه آنها نام شکسپیری بر خود دارند، اما کار و مشغله آنها باستانی است، زیرا باریسندگی، طول عمر هر انسان را تعیین می‌کنند. آنها، همچون سه خواهر تقدیر در اساطیر یونان باستان، از وفور مرگ لذت می‌برند، و همچون عجزه‌های پیشگوی شکسپیر، آینده قهرمان را پیش‌بینی می‌کنند. اما آنها بر خلاف اسلاف خود در نمایشنامه مکبث، جاه‌طلبی قهرمان را بر نمی‌انگیزند، زیرا قهرمان، که یک نمایشنامه‌نویس است، خود را وقف هنر خویش کرده است. جادوگران به گونه‌ای دوبله به «هیم» می‌گویند که هنر زندگی را تغذیه می‌کند، و این‌که هنرمند خلّاق باید زندگی خلّاقی داشته باشد. و این

درست همان چیزی است که «می» در سرتاسر نمایشنامه به «هیم» می‌گوید: که درخشش ظاهری «هیم» کم اهمیت است، زیرا اهمیت و معنای واقعی در احساس عمیق نهفته است. «می» بر خلاف لیدی مکبث، جاه‌طلبی هنری «هیم» را نفی می‌کند؛ او درگیر تولد است نه قتل. جادوگران شکسپیر از طریق مک‌داف که یک زنزاده طبیعی نیست، پیش‌بینی‌ها را محقق کرده و غلبه می‌کنند. «هیم» را نوزاد، که «می» او را به طور طبیعی به دنیا آورده، به مبارزه فرا می‌خواند. «می» بیش از آن‌که باعث مرگ «هیم» شود، بی‌کفایتی او را آشکار می‌کند، زیرا «هیم» نمی‌تواند بدین اعتقاد دست یابد که چه چیز حقیقی است.

نمایشنامه هیم با تغییر و تبدیل وجوه مکبث، به نقطه عطفی در تئاتر غیرواقع‌گرای آمریکا تبدیل شد. کمتر از ده سال بعد، تنظیم دیگری از مکبث در وجه اجتماعی تئاتر آمریکا به یک نقطه عطف بدل شد. در سال ۱۹۳۶ جان هاوسمن (John Houseman) از اورسن ولز بیست و یک ساله خواست که یکی از نمایشنامه‌های عهد الیزابت را به صحنه برد. ولز به‌رغم جوان‌بودنش سال‌ها با شکسپیر زندگی کرده بود، و از همان کودکی در چند اجرای حرفه‌ای از شکسپیر به ایفای نقش پرداخته بود. وقتی هاوسمن از ولز خواست که اثری کلاسیک را که نقش‌های آن را سیاهان بازی کنند، تدارک ببیند، ولز بلافاصله پاسخ مثبت داد، و چندی بعد در جواب گفت:

نخستین اجرای ما اجرای مکبث خواهد بود، که در اوایل قرن بیستم در جزیره هائیتی روی می‌دهد، و جادوگران آن کاهنه‌های سیاه‌پوست (Voodoo) خواهند بود.

زندگی پرتلاطم هنری کریستف (Henry Christophe)، پادشاه سیاه‌پوست هائیتی، که قساوتش باعث طغیان مردم و قتل او شد، شباهت چشم‌گیری با سرگذشت مکبث داشت. بنابراین لباس‌ها و صحنه‌آرایی این اجرا به دوره آشوب‌های تیره و تاری هائیتی مربوط می‌شد. ولز به جای استفاده از سه ساحره، از گروه کامل همسرایان خواننده و رقاص استفاده کرد که هکاته، جادوگری که به‌ندرت به نمایش درمی‌آید، روح رهبری‌کننده آنهاست. قبل از قتل دانکن، ساحرگان سیاه طبل می‌کوبند و سرود می‌خوانند، و هکاته خود قاتل سوم است. روح بانکوبه هیث

غولی با صورتک مرگ تجسم می‌یابد؛ نیز هکاته است که مکبث را به قتل خانواده مک‌داف وا می‌دارد، اما لیدی مک‌داف و پسرش با شلیک گلوله کشته می‌شوند نه با شمشیر. ساحرگان، شاهدان استهزاکننده لیدی مکبث به هنگام راه رفتن او در خوابند. و باز هکاته است که مک‌داف را برای حرکت جنگل به دسینان راهنمایی می‌کند. نبرد نهایی میان مکبث و مک‌داف بر نبردگاه بلند انتهای صحنه روی می‌دهد؛ نبرد با تفنگ شروع می‌شود و با شمشیر پایان می‌یابد. اجرای سیاه‌پوستی مکبث که در ۱۴ آوریل ۱۹۳۶ در هارلم گشایش یافت، درست بر خلاف اجرای یک شبه شاه‌ابو، و ۲۷ اجرای هیم، ده هفته بی‌وقفه با استقبال کامل ادامه یافت، پس از آن اجرا به «تئاتر آدلفی» منتقل شد و تحسین زیادی برانگیخت، و بالاخره در تمام کشور به سیر و سیاحت پرداخت. همکاری ولز و هاوسمن ادامه یافت و به «تئاتر مرکوری» کشیده شد، و در آنجا به اجرای ژولیوس سزار با لباس‌های امروزی و مفهومی ضد فاشیستی انجامید. کار بعدی ولز گزیده‌ای از هشت نمایشنامه تاریخی شکسپیر بود به نام پنج پادشاه - شامل ریچارد دوم، هنری چهارم، هنری پنجم، هنری ششم، و ریچارد سوم - که با گلچینی از «وقایع‌نامه هولینشد» پیوند خورده بود. ولز اثر را کارگردانی می‌کرد و خود، نقش فالستاف را به عهده داشت. پس از آن، ولز به هالیوود رفت و همشهری کین را ساخت. اما اقتباس‌های بعدی او از آثار شکسپیر سینمایی بود: مکبث (۱۹۴۸)، اتللو (۱۹۵۱)، و فالستاف یا ناقوس‌های نیمه شب (۱۹۶۶). آندره بازن در مقاله‌ای که درباره اتللو او نوشت، خاطر نشان کرد که جشنواره ونیز در خفا می‌دانست که جایزه بزرگی را که به اتللو داده در واقع مدیون مکبث است. منتقدان انگلیسی عموماً دشمن مکبث او بوده و هستند، اما موفقیت فیلم در میان منتقدان فرانسوی کامل و بلکه مفرط بود. فرانسویان در انتقال یک شکل هنری به شکل دیگر، سعه صدر بیشتری دارند، و در عین حال می‌دانیم که زبان شکسپیر برای مردم غیرانگلیسی از تقدس کمتری برخوردار است. به هر حال مکبث سینمایی، مکبث ولز بود نه مکبث شکسپیر: در فیلم اشعار متن قطعه‌قطعه شد، تمامی صحنه‌ها دوباره تنظیم شد، و اشعاری از دیگر نمایشنامه‌ها اضافه گردید. داستان از نظر ولز همانا توطئه علیه ناموس و نظم مسیحی به وسیله عوامل آشوب و کاهنان جهنم و جادو بود که مردان جاه‌طلب بازیچه آنها شدند. به این ترتیب در مکبث

ولز، حماسه مسیحیت پیروز از کار درآمد و به همین قصد بود که او یک شخصیت جدید، یک راهب، آفرید.

سال‌ها پس از اجرای مکبث تئاتری ولز بود که تئاتر سیاهان به یکی از زنده‌ترین وجوه تئاتر آمریکا بدل شد، و سال ۱۹۷۳ شاهد دو اجرای مکبث توسط گروه‌های سیاه‌پوست بود. اما مسیر بحث ما، را از آمریکا به قاره اروپا می‌کشاند که در آنجا آگاهی طبقاتی بیش از آگاهی نژادی تنظیم برتولت برشت از مکبث را رنگ بخشید. تا آن زمان سنت اجرای آثار کلاسیک در آلمان، از جمله آثار شکسپیر، همان سنت تئاتر بورژوازی آلمان بود. برشت که در سال ۱۹۲۵ به بررسی تنظیم نمایشی مکبث مشغول شد نتیجه گرفت که باید اجرایی ارائه داد که سنت شکسپیری تئاتر آلمان را نقض کند. در سال ۱۹۲۷ ترجمان او از مکبث آماده شد، یعنی همان سالی که هیم نوشته شد.

در سال ۱۹۲۷، رادیو برلین مأموریت اجرای مکبث را به برشت واگذار کرد، و او با همکاری آلفرد براون (Alfred Braun) به عنوان کارگردان به کار مشغول شد. مکبث در ۱۴ اکتبر همان سال پخش شد، اما در حال حاضر متن آن مفقود شده است. همه آنچه باقی مانده عبارت است از مقدمه برشت، دو صفحه از نسخه دست‌نویس نمایشنامه در بایگانی برشت، و توصیفی از منتقدی مخالف در یک کتاب. با اینهمه از همین مقدار می‌توان نتیجه گرفت که مکبث رادیویی برشت یکی از نخستین تلاش‌های او در زمینه نمایشنامه‌نویسی به شیوه حماسی (اپیک) است. مقدمه برشت، گرایش دو وجهی او را به شکسپیر نشان می‌دهد، زیرا تقریباً در نیمی از مقاله وانمود می‌کند که قصد جمله به «شاعر» را دارد، اما بعد سنت تئاتر آلمان را هدف انتقاد قرار داده و در تئاتر شکسپیر مزایایی می‌یابد. برشت در مکبث رادیویی خود کوشید با ارزش‌گذاری مجدد انگاره‌های اثر، دستمایه شکسپیری را با نمایشنامه‌نویسی حماسی در هم آمیزد، و برای نخستین بار از راوی استفاده کرد که هم اطلاعاتی زمینه‌ای درباره توالی صحنه‌ها ارائه می‌داد و هم برای هر صحنه، یک عنوان تفسیر کننده تعیین می‌کرد. کنش نه با جادوگران، بلکه در میدان جنگ شروع می‌شد، و هم‌چنان‌که پیش می‌رفت، هر صحنه در صحنه بعد به شیوه تدوین (مونتاز) محو می‌شد. برشت آشکارا بر شرارت «اجتماعی» مکبث متمرکز شد تا بر

جاه‌طلبی «شخصی» او و بدین منظور از تمهیدات حماسی چون راوی، موسیقی غریب، و صحنه‌های مستقل استفاده کرد.

بیش از ده سال بعد، در دهه ۱۹۳۰، برشت در تبعید (سوئد) باز مدت کوتاهی به مکبث مشغول شد. او برای این‌که بازیگر بتواند با شیوه بیگانه‌سازی، نقش‌های یک قهرمان سنتی را بازی کند، مطالبی برای تمرین می‌نوشت. در صحنه‌هایی برای رومئو و ژولیت و هملت، قهرمانان به عنوان نمونه‌های خودپسند طبقه حاکمه تصویر شده‌اند، اما در صحنه‌ای برای مکبث هیچ قهرمانی ظاهر نمی‌شود، در عوض برشت دربان را محور کار خود قرار می‌دهد، شخصیتی که در آلمان نیز همچون سنت صحنه‌ای انگلیس معمولاً به عنوان ولگردی مست بازی می‌شد. عنوان صحنه «قتل در خانه دربان» است. به مناسبت روز تولد ارباب، معشوقه وی مجسمه گرانبهایی به ارباب هدیه می‌دهد. وقتی همسر دربان از توزیع غیرمنصفانه ثروت شکوه می‌کند، مجسمه از دستش می‌افتد و می‌شکند. دربان و همسر وحشت‌زده یک‌گذا را ربوده و او را در اتاق پشت‌خانه در کنار مجسمه شکسته جای می‌دهند. آنها تظاهر به بی‌گناهی خواهند کرد و گدا را، که از طبقه اجتماعی پست‌تری است، مقصر قلمداد می‌کنند. برشت این صحنه را یک صحنه موازی می‌نامد، زیرا به موازات صحنه دوم، پرده دوم مکبث پیش می‌رود: قتل دانکن به مجسمه شکسته تبدیل می‌شود، و گناهکار، بی‌گناه را نکوهش می‌کند، مکبث و دربان هر دو با تظاهر به خشمی پرهیزکارانه، گناه خود را پنهان می‌سازند.

در سال ۱۹۵۷ در این سوی جهان، در ژاپن، ترجمان سینمایی «آکیرا کوروساوا» به منصه ظهور رسید، که این نیز رنگ سیاسی-اجتماعی داشت. در سینما علاوه بر اثر ولز، می‌توان از مکبث رومن پولانسکی نیز سخن گفت که قساوت و برهنگی در جای‌جای اثر او چهره نشان می‌داد، اما هیچ ترجمان سینمایی به اندازه سریر خون کوروساوا قبول عام نیافت. در سینما تا مدت‌ها روال معمول آن بود که به صحنه‌های تخیلی و تشبیهات شکسپیری تجسم مادی ببخشند. کار ولز و پولانسکی هنوز در این رده بود. اما کوروساوا در پی استحاله نمایشنامه به فیلم برآمد، نه تنظیم چاره‌جویانه نمایشنامه و نه حتی تجسم عینی اثر. مثلاً جنگل بیرنام که فقط سطور معدودی را در نمایشنامه به خود اختصاص داده به تجسم مادی شبکه پیچیده

مضامین فیلم بدل می‌شود. جنگل میدان نبردی است که در آن هم کشمکش و هم محرک کشمکش شدت می‌یابد. بخش قابل ملاحظه‌ای از فیلم وقف منظر هول‌انگیز واشی‌زو (مک‌بث) در جنگل می‌شود. در یک سکانس طولانی در شروع فیلم، او و می‌کی (بانکو) در میان جنگل انبوه و تیره به این سو و آن سو می‌تازند. جنگل شبیه هزار تویی ست که راه جستن از میان آن مشکل است. اما واشی‌زو راهی به بیرون پیدا خواهد کرد، زیرا مفهومی از ترس و بی‌یاوری در ذهن ندارد. واقعیت این جنگل مقاومت‌ناپذیر است، نفس می‌کشد، عرق می‌کند، به هم برمی‌آید، و به زبانی ناشناخته سخن می‌گوید. به یک تعبیر جنگل همان ذهن واشی‌زو است. دیوارهای سستی که آدمی می‌سازد تا خود را محافظت کند، درهم می‌شکند و به این ترتیب است که حرکت جنگل معنایی مضمون‌وار به خود می‌گیرد. کنش نه فقط در جنگل روی می‌دهد بلکه شامل آن نیز می‌شود. کوروساوا دنیای خود را بر اساس دنیای شکسپیر قالب‌ریزی می‌کند. در این دنیا تمامی طبیعت در مقابل ضربه‌های اخلاقی حساس است و فیلمساز می‌کوشد که ما این دنیا را تجربه و دریافت کنیم، نه آنکه فقط شاهد آن باشیم. اسب‌های دانکن که در نمایشنامه شکسپیر پس از واقعه قتل افسار گسیختند و از هر اطاعتی سرباز زدند، در سرتاسر فیلم جابه‌جا مورد استفاده قرار می‌گیرند و به یکی از عوامل معنایی مهم فیلم بدل می‌شوند. اما این ترجمان خاص، کلاً فاقد زبان خاص شکسپیر است. تقریباً همه تک‌گویی‌های شکسپیری حذف شده، و شعر شکسپیر به کلی رخت بر بسته. دنیای تراژیک شکسپیر نیز به سوی نوعی حال و هوای ملودراماتیک میل کرده است. لیدی واشی‌زو، لاغر و شکننده اما خونسرد و شریر است. او آبستن فرزندی از واشی‌زو است. انتظار فرزندی که لیدی واشی‌زو به کمک آن اغراض شیرانه‌اش را به فعل درمی‌آورد، با سقط جنین به ناامیدی و جتون‌وی منجر می‌شود. در پایان واشی‌زو کم‌کم به همان خرسی بدل می‌شود که به تیرکش بسته‌اند و سگ‌ها از همه سو بدو هجوم می‌برند. وقتی او جنگل در حال حرکت را می‌بیند، به لرزه می‌افتد در گوشه برج قوز می‌کند. آنگاه همچون شیری اسیر قفس، قدم‌زنان و غزان می‌کوشد شجاعت از دست رفته را باز گرداند. اما مردانش او را تیرباران می‌کنند و او با حرکات آهسته به حیاط سقوط می‌کند. سپاه عقب می‌کشد، از آن می‌ترسد که این روح شیطانی هنوز دفع نشده

باشد. در این ترجمان، ملکوم و مک داف و دیگر سرکردگان نیستند که نبرد نهایی را برپا می کنند؛ آنها دیر می رسند، مردان واشی زو او را به قتل رسانده اند.

در انگلستان، مکبث را نمایشنامه ای بدشگون می دانستند. ظاهراً بدبختی هایی از این نوع بر برخی شاخه های آن نیز فرود آمده است. از شاه اوبو و هیم با سردی استقبال شد و مکبث رادیویی برشت مفقود شد. اما بخت به روی مک بیرد (Mac Bird) باربارا گارسن (Barbara Garson)، نمایشنامه ای که تقریباً تصادفی نوشته شد، لبخند زد.

هم چنان که مکبث شکسپیر، شاه دانکن را به قتل می رساند، مک بیرد باربارا گارسن نیز رئیس جمهور «جان کن اودونک» را می کشد. پرده اول با قتل بسته می شود. در پرده دوم دو برادر باقی مانده کن اودونک می گیرزند. مک بیرد در برابر آنها، پایه های قدرت خود را به کمک همسر و دختران وفادارش محکم می کند. ملازمان برادران کن اودونک عبارتند از «واین آو مورس» و «لرد استیونس» که دومی در نیمه راه مبارزه انتخاباتی کشته می شود. پرده سوم با آشوب و آشفتگی در کشور و کشورهای زیر سلطه آغاز می شود. جادوگران که عبارتند از یک «بیت نیک»، یک سیاهپوست، و یک انقلابی چپ کهنه کار، پیش بینی می کنند که مک بیرد تا وقتی جنگل مشتعل به واشینگتن بیاید، حکومت خواهد کرد. جادوگران در نمایشنامه گارسن نقشی دوپهلو دارند، متناوباً مک بیرد را به قدرت طلبی وسوسه می کنند، و بعد با فعالیت انقلابی خود علیه قدرت او به ضدیت برمی خیزند. در ضیافت مک بیرد، آنها نمایشی اجرا می کنند که شکل دگرگونه ای است از نمایش در نمایش «هملت»، و این نمایش به آتش سوزی ای منجر می شود که واشینگتن را فرو می بلعد. نبرد نهایی در کنوانسیون حزب دموکرات روی می دهد، و رابرت کن اودونک، مانند مک داف، به پیروزی می رسد. تقلید مضحکی از نوع مک بیرد، هم چون کمدی های آریستوفانس، بر آن است که به خدمت مقاصد سیاسی درآید. اما گارسن چهره های سیاسی را با عنایت اندکی به واقعیت سیاسی به سخره می گیرد، با این حال او به بازی قدرتی در نظام حکومتی آمریکا می تازد که نه فقط عاری از واقعیت نیست، بلکه ظاهراً به اعتبار همین حقیقت گویی است که به رغم ناخوش آیند بودن اثر برای اولیای امور، از طرف منتقدین و تماشاگران با استقبال فراوان روبرو می شود.

نمایشنامه گارسن به طرح مکبث شکسپیر وفادار می ماند، به طوری که مکبث مضحک او دانکن مضحک را به قتل می رساند، هر چند کمتر کسی باور دارد که لیندون جانسن مسئول ترور جان اف. کندی است، هر چند رابرت کندی جانشین جانسون در کاخ سفید نمی شود، و هر چند ادوارد کندی نمی پذیرد که نامزد ریاست جمهوری باشد. اما چنان که گفتیم این هجو با واقعیتی دیگر سروکار دارد.

قصد مسخره آمیز نمایشنامه مک بیرد از همان شروع در گوینده پیش درآمد که آمیزه ای است از لباس تجار، کلاه پردار و شمشیر اسباب بازی، در حالی که به گونه ای مضحک از پیش درآمد هنری پنجم شکسپیر تقلید می کند، آشکار می شود. در نخستین گفتگو میان جک و بابی کن اودونک، نمایشنامه ژولیوس سزار تصویر چهره مک بیرد را تدارک می بیند و نمایشنامه «ریچارد دوم» چشم انداز قدرت آمریکا را. دلقک مآبی بدقواره مک بیرد از طریق ریچارد سوم چهره نشان می دهد و برای هجو جاه طلبی سیاسی، نمایشنامه هملت است که بارها مورد استفاده قرار می گیرد، اما اساساً طرح و قواره کلی بر نمایشنامه مکبث استوار است.

موفقیت مک بیرد بار بار گارسن بر شباهت هایی مبتنی بود که با اشعار مشهور شکسپیر داشت. کلاژهای کارگردان آمریکایی انگلیسی الاصل، چارلز ماروویتز (Charles Marowitz)، نیز بر شباهت هایی با اشعار شکسپیر استوار بود. ماروویتز اندیشید که با حذف و تکرار اشعار شکسپیری، و با اختصاص دادن آنها به شخصیت های متفاوت، می توان نمایشنامه ای غریب تهیه دید. نخستین کلاژ، هملت بود به سال ۱۹۶۶، و مکبث در سال ۱۹۶۹ ظاهر شد. عنوان آن چنین بود: مکبثی که آزادانه از ترازوی شکسپیر اقتباس شده. ماروویتز کلاژ خود را حاصل دیدگاه پر اوهام مکبث می داند، اوهامی که بر اثر جادوگری همسرش و سه خواهر ساحره حاصل می آید: «آنچه ما بر صحنه می بینیم، فقط بازتاب آن اموری است که مکبث می بیند، بنابراین پرسشها درباره واقعیت هم باید به آن شخصیت اول روان تزد باز گردد که ما از طریق دیدگاه تحریف شده او نمایشنامه را می بینیم». ساحرگان در این نمایش

۱. collage یا نقاشی چسباندنی اساساً اصطلاحی است در هنرهای تجسمی که از چسباندن اشکال نامتجانس به دست می آید. و کلاً به اثری اخلاق می شود که از آمیزه کنایات، اشارات، سخنان و نقل قول ها استفاده می کند. نمونه ادبی آن را در آثار جویس، نی آس، الورت، و ازرا پاند می توان دید.

نقشی مهم ایفا می‌کنند، آنها در شروع، پایان و بسیاری از صحنه‌های میانی کلاژ حضور دارند، با تشریقاتی مسخره تاج بر سر مکبث می‌گذارند، در خاکسپاری دانکن مویه می‌کنند، در ضیافت مکبث شام می‌خورند، و به تعقیب لیدی مکبث در صحنه خوابگردی می‌پردازند. آنها مدتی نسبتاً طولانی بر گرد پیکره‌ای از مکبث، که لیدی مکبث رفتار خصومت‌آمیزی با آن دارد، می‌رقصند. جنگل بیرنام به شکل دسته جاروهای جادوگران به دنسینان می‌آید و در پایان لیدی مکبث سر از پیکره مکبث جدا می‌کند، آنگاه جادوگران ناپدید می‌شوند اما صدای آنها که سطور نخستین نمایشنامه شکسپیر را می‌خوانند به گوش می‌رسد. اجرای ماروویتز به شتاب مناسبی دست یافت، اما ابهام همچنان مسئله‌ساز بود. به نظر می‌رسد که این کلاژ یکی از ترجمان‌های ممکن تراژدی است، ترجمانی که در آن جادوگران تقریباً قادر مطلق‌اند و همیشه حاضر، و اثر فاقد کم‌ترین دلالت سیاسی است.

اما اغلب شاخه‌های مکبث بر امور سیاسی پای می‌فشرند. رابرت بروستین درباره مک بیرد نوشت: «این اثری است که در آن، همه رهبران سیاسی رهبرانی حسابگر، تشنه قدرت و خون‌ریز به نظر می‌رسند، و احادی سربلند بیرون نمی‌آید». سخنان او را علاوه بر مک بیرد می‌توان بر دو ترجمان دیگر مکبث به سال ۱۹۷۲ نیز اطلاق کرد، هرچند این دو آشکارا متفاوتند: ترجمان فرانسوی اوژن یونسکو، و ترجمان آلمانی هاینر مولر.

اوژن یونسکو مکبث را با نام «مکبث» (Macbeth) که تلفظ فرانسوی معمول این نام اسکاتلندی است، تنظیم نمود. او همان داستان شکسپیر را دنبال کرد، اما کوشید عناصری مضحکه‌وار به شیوه شاه اویو به داستان تزریق کند. نمایشنامه در زمان صلح شروع می‌شود، آن‌هم با سخنان کاندور (candor) و گلامیس (Glamis)، دو سردار دوک بزرگ، یعنی دانکن، که وی را بدکردار شمرده و یکدیگر را به طغیان برمی‌انگیزند. اما دو سردار دیگر دانکن، یعنی مکبث و بانکو، اهل چون و چرا نیستند، برای آنها پیروزی یا مرگ در راه دانکن اهمیت دارد. در یک جنگ داخلی زودگذر، که در طی آن دانکن خود را بزدلی ترسو نشان می‌دهد، غلبه با مکبث و بانکو است. پس از پیروزی، مکبث و بانکو به طور جداگانه با دو جادوگر، که همان پیشگویی‌های شکسپیری را ادا می‌کنند، روبرو می‌شوند. جادوگر اول به هیئت لیدی

دانکن زیبا درآمده و مکبت را به قتل شوهرش برمی‌انگیزد و جادوگر دوم در هیئت ندیمه‌ای زیبا ظاهر می‌شود. پس از اعادهٔ صلح، دانکن اشتباه می‌کند و فقط به مکبت پاداش می‌دهد. وقتی مکبت و بانکو دوباره یکدیگر را می‌بینند، علیه دانکن همان سخنان خشم‌آگینی را تکرار می‌کنند که از زبان کاندور و گلامیس شنیدیم؛ در نتیجه مکبت، بانکو، و لیدی دانکن مبدل، دانکن را به قتل می‌رسانند. مکبت از پیش‌گویی جادوگران درمی‌یابد که وارثان بانکو، مقام دوک بزرگ را به ارث خواهند برد و بنابراین بانکو را می‌کشد. لیدی دانکن مبدل و ملازم او، که کارشان را به انجام رسانده‌اند، به هیئت جادوگران درمی‌آیند و ناپدید می‌شوند. در ضیافت تاجگذاری، مکبت، روح دانکن و بانکو را می‌بیند، و بعد لیدی دانکن حقیقی را که اعلام می‌کند پسر دانکن، ماکول (Macol)، می‌آید تا انتقام پدرش را بگیرد. در پایان، ماکول که پسرخواندهٔ دانکن و پسر طبیعی بانکو از کار درمی‌آید، مکبت را با خنجر از پشت می‌زند و بر سریر او جلوس می‌کند.

یونسکو که عنوان فرعی نمایشنامهٔ صندلیهای خود را تراژی-مضحکه نامید، عنوان خاصی بر مکبت ننهاد. اما می‌توان با اشاراتی که در خود متن می‌یابیم - کلمهٔ مضحکه (Farce) بارها تکرار شده - نوع آن را مشخص کنیم. یونسکو خود نیز بر این استنباط صحه می‌گذارد، زیرا در مصاحبه‌ای گفته بود که نمایشنامه بیشتر بر شاه‌اوبوی ژاری متکی است تا بر مکبت شکسپیر، و نتیجه گرفته بود که:

نمایشنامهٔ مکبت یک کمدی است، و من امیدوارم مردم به آن بخندند.

او مضحکه‌ای نامیمون دربارهٔ تمامی جاه‌طلبی‌های سیاسی-اجتماعی نوشت، و آمیزهٔ شمشیر، تفنگ و گیوتین متضمن آن است که این مضحکه در هر زمان و مکانی می‌تواند روی دهد.

هاینر مولر (Heiner Müller)، نمایشنامه‌نویس آلمان شرقی، بر اساس مکبت نمایشنامه‌ای نوشت که بی‌مکان بود، و زمان آن آشکارا دورهٔ فتودالی را نشان می‌داد. مکبت قسی‌القلب او استهزای سنت نمایشی آلمان بود که مکبت را شریف تصویر می‌کرد (چنان‌که مثلاً در ترجمهٔ شیلر از اثر شکسپیر می‌توان دید). نمایشنامهٔ او در واقع تنظیم اثر شکسپیر بود که صحنه‌ها و گفتگوهای قساوت باری بر آن افزوده شد.

وقتی اجرای مکبث او در سوییس، به کارگردانی هانس گونتر هیمه (Hans g nther Heyme) افتتاح شد، روزنامه‌نگاران آن را «تاثیر قساوت» نامیدند، و یک منتقد اروپای شرقی به نمایشنامه به عنوان اثری هرزه‌نگارانه، سادیستی، و به لحاظ تاریخی بدبینانه حمله کرد. مولر خود در یک مصاحبه گفت:

نمایشنامه مکبث از جمله آثار شکسپیر است که آنرا کم‌تر از همه دوست دارم. من «هرطور شما بخواهید» را تا حد امکان با امانت‌داری ترجمه کرده بودم. در مکبث بر آن بودم که اثر شکسپیر را سطر به سطر جرح و تعدیل کنم.

بدین ترتیب بیست و هشت صحنه شکسپیر به بیست و سه صحنه تقلیل یافت، و فقط سه صحنه دست نخورده باقی ماند، اما شخصیت‌ها همان شخصیت‌های شکسپیرند، جز این‌که عده‌ای دهاتی به متن اضافه شده‌اند که به اقتباس او، طنین آثار برشت را بخشیده است: وقتی لردها به جنگ مشغولند، مردم عادی نه چیزی به دست می‌آورند و نه چیزی از دست می‌دهند. در اقتباس مولر، مکبث عنین است، او جادوگران را خواهران خود می‌نامد، دربان مردی است که در جنگ‌های اسکاتلند شرکت کرده و یک پا و یک دست خود را از دست داده است، قاتلان پس از بریدن گلوی بانکو، اندام او را بریده و برای مکبث به ارمغان می‌برند، مکبث نه فقط دستور قتل لیدی مک‌داف و پسرش را صادر می‌کند بلکه شاهد آن نیز هست، یک لرد در مقابل چشم همسر خویش به تخیل سادیستی سربازان مکبث واگذار می‌شود تا سلاخی شود، یک دهاتی به دلیل عدم پرداخت مال‌الاجاره سلاخی می‌شود و... مولر صحنه‌ای ابداع کرده که در آن لناکس و راس به طور جداگانه، افرادی را تحت فرمان دارند، اولی برای کمک به ملکوم و دومی برای کمک به مکبث. لناکس از مردان راس می‌خواهد که میان باروت اسکاتلندی و آبجو انگلیسی یکی را انتخاب کنند. مردان برای آبجو هورا می‌کشند، آنگاه هر دو سپاه، به هم پیوسته و به قصد جنگل بیرنام به راه می‌افتند. در پایان وقتی مردان مک‌داف، مکبث را محاصره می‌کنند، مکبث می‌پرسد آیا این سربازان زن‌زاده‌اند یا نه، و مک‌داف پاسخ می‌دهد که یک زن هرگز نمی‌تواند اینقدر مرد بزیاید. مکبث می‌گوید، پس در این دنیا مرگ او تحقق نخواهد یافت، اما مردان مک‌داف سلاح‌های خود را در تن او فرو کرده‌اند. مک‌داف به ملکوم جوان هشدار می‌دهد که از آنچه بر سلف او رفت درس بگیرد، و

پادشاه جدید هم چنان که سر مکبث را بر نیزه می‌نهد، می‌خندد. در این هنگام به اشاره لناکس و راس، سربازان، مک‌داف را می‌کشند، و هم چنان که برده پایین می‌آید ملکوم تاج بر سر می‌گذارد. او احتمالاً از طرفداری راس و لناکس در اتحادی که دوام آن مشکوک است، برخوردار خواهد بود. آشکار است که قتل و کشتار شروع شده است.

تا سال ۱۹۷۲ تنظیم‌های گوناگون مکبث بر یک نوع تئاتر متکی بود: تئاتری که در آن بازیگر متن را به ذهن می‌سپارد، لباس می‌پوشد، بر صحنه حرکت می‌کند، و به بازی در مقابل تماشاگران می‌پردازد. برعکس، اقتباس‌های بعدی مکبث به تئاتری تعلق دارد که «تئاتر تئاتر نما» (Theatrical theatre) یا «تئاتر نو» نامیده شده، و بنیان‌گذار آن آنتون آر تو، شاعر، بازیگر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی است که تئاترش را «تئاتر قساوت» (Theatre of cruelty) می‌نامید. در این تئاتر، اسطوره و آیین محرک اصلی کنش است، گفت و گو بیشتر غنایی است تا منطقی، و حوادث در زمان حال جاودانه رخ می‌دهد. در تئاتر آر تو بُعد حیاتی بیشتر فضا (space) است تا زمان. با این که وی شاهکارهای ادبیات غرب را به دلیل آن که توجه خود را معطوف تئاتر-نمایی خالص نکرده‌اند، مورد حمله قرار داد، اما اشتیاقی شدید به آثار شکسپیر داشت، و در سال ۱۹۳۵ بر آن شد تا مکبث را اجرا نماید، اما توانست مخارج کار را تهیه کند. پس از مرگ آر تو، بسیاری از پیروان او به سراغ مکبث آمدند که از آن میان می‌توان به دو مورد مشهور اشاره داشت: اجرای مکبث از «پرفورمنس گروپ» (Performanc Group) یا تی. پی. جی (T.P.G)، و کالبد شکافی مکبث از گروه ان (Group N).

در سال ۱۹۶۷، ریچارد شکنر (Richard Schechner) تی. پی. جی را بنیان گذاشت، و مکبث دومین اجرای گروه بود. این انتخاب همچون نخستین انتخاب گروه که اجرای باکی اورپیدس بود، بدان دلیل صورت گرفت که برای «تئاتر محیطی» (environmental theatre) که شکنر درباره آن کتابی به چاپ رسانده بود، مناسب و قابل انعطاف می‌نمود. در تئاتر محیطی، اصل اساسی، واکنش متقابل بازیگر و تماشاگر است در محیطی که ویژه هر اجرا ساخته شده. محیط اجرای مکبث یک ماریج تو در تو بود. فضای اجرا را مکعب‌های بسیار در سطوح مختلف فرا گرفته

بود، و بر آینه‌های عمودی تصاویری از اجراهای قبلی مکبث و کلماتی از نسخه دستنویس شکسپیر منعکس می‌شد. تماشاگران قبل از آنکه بر یکی از سکوهاى مفروش بنشینند، باید در این محیط تو در تو راه خود را پیدا می‌کردند و تصویر خود را در مناظری از مکبث منعکس می‌دیدند. گروه همان داستان شکسپیر را دنبال می‌کرد، اما دو تفاوت اصلی وجود داشت: (۱) دانکن چهار پسر داشت؛ امیر کودور، ملکوم، مک‌داف و بانکو، که جز آخری همه در پی تاج و تخت بودند. (۲) جادوگران (دو مرد و یک زن) که نیروهای سیاه‌نامیده می‌شدند و در طول اجرا، مستخدم، مردم طبقه پایین و سرباز بودند، آنها حوادث ترازیک شکسپیری را همچون مضحکه می‌نگریستند. متن در اجرای تی. پی. جی به شکل کلاژ نمایش داده شد، اما با شدتی کمتر از اجرای ماروویتز. کنش در سرتاسر فضا بازی می‌شد، و گاه دو صحنه همزمان به اجرا در می‌آمد، به طوری که هیچ تماشاگری نمی‌توانست تمامی کنش را ببیند، همه اشعار عمدتاً به شیوه نثر ادا می‌شد، و کلمات اغلب به حد اصوات محض تنزل می‌یافت. تنها وسیله صحنه، تاجی بود که از برنج ساخته شده بود، همه بازیگران در مواردی آن را لمس می‌کردند، اما دانکن، مکبث و ملکوم رابطه‌ای خاص با آن داشتند. شکندر خود گفته بود:

تاج در مکبث هم نوعی ضرب‌آهنگ است، هم نوعی شمایل (icon). تماشاگر می‌تواند با توجه به آنچه بر تاج واقع می‌شود، کنش نمایشنامه را درک کند.

در پاریس، گروه‌ان اجرایی کاملاً متفاوت از مکبث ارائه داد. بنیان‌گذار گروه، امیلیو گالی (Emilio Galli) اهل پرواست و قبل از آنکه کشورش را به دلایل سیاسی ترک کند، استاد تئاتر بود. زمانی که او در ونزوئلا به تدریس تئاتر مشغول بود، دانشجویانش اجرایی از هنری چهارم ارائه دادند که در آن فالستاف، خودکامه‌ای کاریکاتور مانند بود. اولیای امور اجرا را به حوادث معاصر ونزوئلا نسبت دادند و گالی پس از یک هفته حبس از این کشور گریخت. در سال ۱۹۷۰ وی در پاریس گروه‌ان را برای اجرای کالبد شکافی مکبث تشکیل داد. کار توسط گالی و هفت بازیگر گروهش بیش از شش ماه تمرین شد. گروه برای آنکه بتواند به فضا دست یابد، روزی چهار ساعت به بدیهه‌سازی بر اساس انگاره‌هایی که گالی ارائه می‌داد، می‌پرداخت. گالی به تدریج برخی از آنها را انتخاب کرد و با تقریباً پنجاه گفتار کوتاه

شکسپیر درهم آمیخت. گروه این گفتارها را به فرانسوی ترجمه کرد، آنها را تشریح نمود و با بازیگرانی که گاه همزمان سخن می‌گفتند، و گاه به زبان‌های اسپانیایی، آلمانی و انگلیسی، به تنظیم دوباره آنها پرداخت. هر بازیگر نقش‌های متعددی به عهده می‌گرفت و نقش‌های اصلی می‌توانست از بازیگری به بازیگر دیگر انتقال یابد. در اجرا، میان گفتارهای کوتاه مکبث جابه‌جا اصوات بی‌معنی شنیده می‌شد: جیغ، داد، ناله و... بازیگران نیز با زدن دست‌ها و پاها بر زمین و اعمالی از این قبیل به ایجاد سروصدا می‌پرداختند. گاه این اصوات نمایشی بود، مثلاً زمانی صدای تاخت اسپان را القا می‌کرد، اما بیشتر اصواتی بود که در حال و هوای لحظه مهیم می‌شد. این نوع استفاده از صدا مبین اعتقاد گالی بود که می‌گفت دیگر زبان سنتی در تئاتر تکافورکننده نیست. گالی (شاید با دینی به برشت)، بر آن بود تا تماشاگران را منفصل نگاه دارد و نگذارد که با شخصیت‌ها همذات‌پنداری کنند، در عین حال او نشان داد که به «تئاتر قساوت» آرتو نیز می‌اندیشیده است، چنان‌که گفته بود:

من نوعی کالبد شکافی از مکبث ارائه دادم، زیرا اجرا مطالعه بیماری است در سطح امعاء و احشاء. من می‌خواستم امعاء و احشاء شخصیت‌ها را نشان دهم، یعنی همه آن عناصر سترون، آن عناصر عقیم‌سازی مسلطی که مکبث به واسطه هم‌رشد از آن در رنج است، و همه آن تباہی که بر خانواده مک‌داف فرود می‌آید.

به این ترتیب می‌بینیم که از ساقه تنومند این کوتاه‌ترین تراژدی شکسپیر، شاخه‌های گوناگون جوانه زده است. این شاخه‌ها اگرچه متنوعند اما جزئیات و عناصر اصلی اثر شکسپیر در همه آنها به نوعی مشهود است: مکبث، لیدی مکبث، ساحرگان، قدرت طلبی، کابوس، خون، و قساوت.

اورسن ولز، برشت، هاینر مولر و کوروساوا وجوه خاص متن را برجسته کردند، باربارا گارسن، ماروویتز، یونسکو، شکنر و امیلیو گالی حوادث شکسپیری را تحریف، گزینش و تفسیر دوباره کردند، گوردون بوتوملی به بازآفرینی حوادث قبل از نمایشنامه پرداخت، فقط آلفرد زاری و ئی. ئی. کومینز بودند که به گونه‌ای بنیادی از اثر شکسپیر دوری جستند.

شخصیت مکبث همچنان محور تنظیم‌ها و اقتباس‌های جدید نمایشنامه است. اجراهای سنتی معمولاً او را سربازی زمخت و فاقد تخیل ترسیم می‌کردند، اما اغلب

شاخه‌های امروزی، درون‌بینی و سواس‌آمیزی، از آن قبیل که در اصل شکسپیری می‌توان یافت، به وی بخشیده‌اند، البته با منطقی متفاوت: در اثر یونسکو و گالی او با جنسیتی بیدار تصویر می‌شود، در اثر ولز، کوروساوا و ماروویتز اهریمنی است، و در اثر گارسن، مولر و شکتر ترسویی محض. با این همه هیچ یک از تک‌گویی‌های مکبث که نشان از وحشت خیالی دارد، تک‌گویی‌هایی چون «این است خنجری که می‌بینم...؟» و تک‌گویی «فردا، و فردا، و فردا...» در این آثار انعکاس نیافته است.

در این تراژدی مردانه، نقش لیدی مکبث و ساحرگان مهم‌ترین نقش‌های زنانه است. در تئاتر عهد الیزابت، پسران جوان نقش‌های زنانه را ایفا می‌کردند. شکسپیر برای هر یک از نقش‌های زنانه خود به یک بازیگر مرد می‌اندیشید. امروزه جلوه‌ها و تظاهرات زنده شخصیت‌های زن شاعر بزرگ، هر بازیگر زنی را دچار شگفتی می‌کند. با این همه، نقش لیدی مکبث و ساحرگان، به اقتضای متن، فاقد آن جلوه‌های زنانه است، زیرا لیدی مکبث ارواح خبیثه را به کمک می‌طلبد که زینت را از او باز گیرند، و ساحرگان سیمایی دارند ریش‌دار (کوروساوا جادوگرش را فاقد جنسیت یا دو جنسی ترسیم کرد، و گارسن و شکتر دو مرد و یک زن اختیار کردند و...). با این حال تقریباً همه اقتباس‌های جدید مایل به بسط نقش لیدی مکبث و ساحرگان بوده‌اند. ظاهراً تنظیم‌های امروزی کم‌تر تابع نظریات کارگردانانی چون «کمیسار ژوسکی» و «سر ویلیام تایرون گاتری» است که مایل به حذف عوامل فوق طبیعی اثر بودند تا نظریه «گوردون کریگ» که در سال ۱۹۱۰ نوشت ارواح شکسپیری «اجزای لازمه نمایشنامه‌اند، نه اجزای فرعی آن».

تقریباً همه شاخه‌های امروزی مکبث برخوردی خصمانه با لیدی مکبث داشته‌اند. اما برخورد با ساحرگان تنوع بیشتری یافته است، به طوری که در تنظیم گارسن، مولر، و شکتر در جلوه‌ای توأم با همدلی عرضه شده‌اند. (باربارا گارسن به جادوگران نقشی دوپهلو بخشید، هم مخالف مک بیرد و هم اغواکننده او، اما اجرای نیویورک می‌کوشید بر پیروزی بنیادگرایانه آنان تأکید نماید).

قدرت طلبی عنصری است که اغلب شاخه‌های امروزی بدان نظر داشته‌اند، و کابوس ظاهراً وجه جدایی‌ناپذیر اثر است. ولز، برشت، مولر، گارسن و یونسکو بر این کابوس رنگ سیاسی زده‌اند، کوروساوا کابوس را در ساختار اثر خویش تزریق

کرده است، و اثر کومینز به تمامی شامل خواب‌ها، خیالات و کابوس‌های اکسپرسیونیستی است. خون و قساوتی که در مکبث موج می‌زند، در تراژدی‌های سیمانه شاعر بزرگ کم‌نظیر است، همین عوامل توجه آرتور را به مکبث معطوف داشت تا از آن مصداقی برای «تئاتر قساوت» خویش بسازد. اگر آرتور موفق به این کار نشد، مولر، شکنر و گالی بدان دست یازیدند.

این همه نشان می‌دهد که شاخه‌های مکبث بخشی از اندوخته هنرهای نمایشی معاصر است و خون مکبث هنوز در رگ و پی آنها جریان دارد، خونی که هنوز گرم و سیال است. آیا شاعر بزرگ گمان می‌کرد که مکبث‌اش این قدر خون در بدن داشته باشد؟

منابع:

- 1) Ruby Cohn: *"Modern Shakespear Offshoots"* (Princeton, princeton University press, 1976)
- 2) Arthur M. Eastman: *"A Short History of Shakespearean Criticism"* (New York, Random House, 1968)
- 3) J. L. Styan: *"The Shakespear Revolution"* (Cambridge, Cambridge University Press, 1977)
- 4) Julius Bellone: *"Renaissance of the Film"* (New York, Macmillan, 1970)

مکبث، به روایت شیفر، ولز و کوروساوا

جک جی. یورگنز

ترجمه محمود بزمی، علی اکبر علیزاد

مکبث کوتاه‌ترین تراژدی شکسپیر است و از ساده‌ترین حکم برخوردار است: «تر نباید بکشی». به گفته کالریج، «مکبث، نه استدلال‌هایی در باب اخلاقیات دوپهلو، و نه سفسطه‌ای در باب خودفریبی است.» انسان شجاع، پرتخیل و حساس به لحاظ اخلاقی، با چشمانی گشوده بر زشتی جرم، به خاطر [نیل به] پیشرفت، مرتکب جنایتی پنهانی می‌شود. مکافات همان قدر وحشتناک است که جنایت - یعنی مرگ تدریجی روح انسان در هراس از خود، در فلاکت و تنهایی و ناامیدی، و در نهایت نابودی خونین او.

آلفرد هاربیج

فقدان مفهوم ارتباط اخلاقی قهرمان با جامعه - که ویژگی‌های فوق طبیعی نمایشنامه و ماهیت تقریباً خودباورانه و توهم‌آمیز جاه‌طلبی مکبث، آن را تشدید می‌کند - جاه‌طلبی‌ای که برای ممکن ساختن محاسبه عقلانی، تا حد زیادی اجباری است - نمایشنامه را بیش از هر فیلم ولز، تا پیش از فیلم داستان جاودانه (*Immortal Story*)، به درون سوق می‌دهد. ما در تئاتر ضمیر نیمه آگاه (subconscious) هستیم.

جوزف مک براید

از نظر کوروساوا، الگوی تکرار مخرب است و همین الگوست که قهرمان‌های آزاد

وی می‌کوشند آن را از میان بردارند.... قهرمان... سعی می‌کند خود را متحقق سازد. نقص او - نه جاه‌طلبی یا غرور فی نفسه - مانع از تحقق کامل وی می‌شود.... این امر شاید به این دلیل است که وی در این جا منحصرأ با محدودیت، نفی و انکار، و مرگ مرتبط می‌شود؛ کوروساوا - برای اولین بار - فیلمی صوری (= فرمال) خلق کرده است.... فیلم تمام و کمالی که بدون پایان باز است. شخصیت‌ها هیچ آینده‌ای ندارند. فقط قانون، علت و معلول است، و آزادی وجود ندارد.

دانلد ریچی

هر تفسیری از نمایشنامه مکبث، توازنی جدید میان مکبث، جامعه و سرنوشتی که از طریق خواهران جادوگر و لیدی مکبث عمل می‌کند، برقرار می‌سازد. هر فیلم مکاشفه‌ای در مرزهای تیره تراژدی و ملودرام است. نمایشنامه مکبث، قطعه‌ای با شکوه از نمایش تئاتری است، قطعه‌ای مملو از تصاویر بدیع، هیجانات گوتیک، و گفتارهای باشکوه. ولی علاوه بر این مکبث برای فرهنگ ما، تجسم کلاسیکی از واقعیت تاریخی رها شدن روح رنسانس - این روح دنیوی، فردگرا، خودآگاه، سرمایه‌دارانه، نااخلاقی و پرسشگر - بر فراز اخلاق مسیحی و سنتی و نظم اجتماعی است. افزون بر این، مکبث، تجسم یکی از کهن‌ترین آیین‌های بشر است - یعنی پاک شدن قلمرو پادشاهی و اعاده نظم، با طعمه قرار دادن و کشتن یک شاه بلاگردان که با افول و سترونی، جشن‌های خونین دیونیزوسی، و شر همراه است. هر کارگردانی، آگاهانه یا ناآگاهانه، به رفعت و سقوط قهرمان جنایتکار شکل می‌دهد (اگر بتوان آن را رفعت و سقوط نام نهاد)، لحن و زمینه [خاصی] به آن می‌بخشد، و اگر نگوئیم که تناقضات آن را آشکار می‌کند، دست‌کم روابط آنها را تعریف می‌کند. ولی، مانند دیگر آثار سنجیده شکسپیر، هیچ مجموعه واحدی از دریافت‌ها و صورت‌بندی‌ها، قادر نیست همه آنچه را که [در مکبث] وجود دارد، دربرگیرد. «جورج شیفر»، «اورسن ولز»، و «آکیرا کوروساوا»، در فیلم‌هایی که از نمایشنامه مکبث ساخته‌اند، هرکدام نوع متفاوتی از اثر را ارائه کرده‌اند و به ادراک متفاوتی از معنی نمایشنامه دست یافته‌اند؛ با این همه، هر سه فیلم، ابعاد مهمی از نمایشنامه اصلی را در بر گرفته‌اند.

فیلم «جورج شیفر» با شرکت موريس اوانس (M. Evans) و جودیت آندرسون (J. Anderson)، آشناترین جنبه از نمایشنامه را به تصویر می‌کشد؛ یعنی داستان جنایت که در تقابل با نظم اجتماعی، طبیعی و اخلاقی قرار می‌گیرد و به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر، کیفری وحشتناک و طولانی را در پی دارد؛ و این قصه عبرت‌انگیزی است که در تقابل با جنایت و «خطر جاه‌طلبی» قرار می‌گیرد. نیروی داستان، اول از همه، در کردارهای غیر طبیعی نهفته است؛ کشتن پیر مردی خفته با موی سپید که خوشاوند، میهمان و پادشاهی خوب و سخاوتمند با چهره یک پدر روحانی است. این نیرو، هم‌چنین، در اتمسفر سرد و خفه‌ای از خون، تاریکی و ترس نهفته است. هنگامی که قاتل متهور، کشتارگاه میدان جنگ را به خانه می‌کشانند و [شکار] ضعیف را به دام می‌اندازد، ترس، بنکو را به سکوت و می‌دارد، مکداف می‌گریزد و خانواده‌اش را بی دفاع بر جای می‌گذارد، و اشراف زادگان فاسد و جاه‌طلب باقی می‌مانند و به خدمت فرمانروایی مستبد و خبیث در می‌آیند. صحنه‌ای طولانی که در آن ملکم، مکداف را با بازگو کردن فساد اخلاقی وی آزمایش می‌کند، نشانگر درجه‌ای از سوء ظن است که مکبث آن را شبیه نوعی بیماری عفونی شیوع داده است. نظم طبیعی دچار اغتشاش می‌شود و توفان آن را به لرزه در می‌آورد. جفدها سر و صدا می‌کنند و اسب‌ها هم‌جنس‌خوار می‌شوند. مکبث و لیدی مکبث، به عالم صغیر دوزخی بدل می‌شوند که خود از اسکاتلند ساخته‌اند، آن‌چنان که بی‌خوابی، پندارزدگی (hallucination)، پارانویا، گناه، سرخوردگی و یأس و جنون، آنها را به ستوه می‌آورد.

هسته مرکزی فیلم «شیفر»، تضاد میان زوال اخلاقی مکبث و طبیعت زنده و شاداب است. فیلم با نمای کاملی از سرزمین‌های کوهستانی وسیع و چشم‌گیر آغاز می‌شود که یاغیان در آنها علیه دانکن دست به شورش زده‌اند. بعد از نبرد، درختان پربرگ، آب و آسمان آبی تیره، زینت بخش ورود دانکن به قصر مکبث می‌شوند، دقیقاً شبیه زمانی که این تزئینات، مانند پرده‌ای در پشت مراسم تشییع جنازه وی در نواحی روستایی وسیع عمل می‌کنند. هنگامی که مکبث تصمیم به قتل بنکو می‌گیرد، برگ‌های سبز و شاداب، زینت‌بخش قسمت بیرونی قصر سنگی مکبث و نشانگر سلطنت پرشکوه انگلستان اند که نیروهای خیر در آن گرد هم می‌آیند؛ سرزمین

وسیمی که حامیان مشتاقش، کاج‌های سبز را قطع می‌کنند تا در برابر دیوارهای سنگی دانسینین (Dunsinane) به بار بشینند، قلمرو پادشاهی را التیام بخشند و یک بار دیگر قصر مکبث را به «جایگاهی دلپذیر» تبدیل کنند. به طریقی مشابه، جشنی که با تقسیم غذا، موسیقی، رقص، و دوستانی که گرد آتش نشسته‌اند، همراه است، به تحکیم و تجلیل پیوندهایی اشاره دارد که مکبث آنها را شکسته است؛ پیوندهایی که فقط وقتی تجدید می‌شوند که مردان یکدیگر را به از میان بردن ملکه و پادشاه اهریمنی متعهد کنند.

اشکال کار شیفر در نحوه اجرای اوست، نه در استنباط وی که در مورد بخش‌های مهمی از فیلم صدق می‌کند. وجه تزینی و پر زرق و برق فیلم - مثل چشم‌اندازها و لباس‌هایی که رنگ‌پردازی ناشیانه، آنها را برجسته کرده است؛ صحنه‌های شب که با نور تند روشن شده‌اند؛ رنگ‌های زرد، آبی و قرمز اپرایی، و تصاویری که با وضوح و استحکام بیش از حد، پرداخت شده‌اند (فیلم برای تلویزیون ساخته شده است) - برای فضای تیره و شیطانی نمایشنامه، مخرب است. صراحتی که اثر را به عنوان یک کل مشخص می‌کند، بیشتر سدّ راه ظرافتِ بُعد و نکات ظریف [نمایشنامه] است، سبکی که شاید برای «رامین» و «کُرنی» مناسب باشد، اما نه برای فرم عمدتاً بازِ آثار شکسپیر. اجراها، متأسفانه، مثل تصاویر، خالی از ظرافت است. اوانس در نقش مکبث، شاهی [منقش شده بر روی] کارت تبریک، با گونه‌های سرخ و موی براق است که شال‌های آبی و قرمز بر روی زره‌اش قرار دارد، و آندرسون در نقش لیدی مکبث، هنگامی که آنها رنج می‌کشند، تا حدی، به میزانی از حُسن تأثیر (pathos) دست می‌یابد، ولی «ذوق سلیمی» که خود را در فرمی از خشونت سانسور شده، اروتیسیزم ملایم، و پردازش سینمایی (cinematography) سطحی نشان می‌دهد، بخش‌هایی از وحشت و عظمت آنها را زایل کرده است. هیجان شدید و عمیق، و سببیت دیوانه‌وار شخصیت‌های شکسپیر، آن‌چنان [در فیلم] کم است که سقوط حقیقی مکبث از اوج بزرگی، اغراقی نامعقول به نظر می‌رسد.

فیلم «شیفر» نمایانگر دنیایی است که تبی قاتل‌گونه آن را به لرزه در می‌آورد و گرما و سلامت دوباره بدان باز می‌گردد، اما فیلم «ولز» دنیایی را پیش روی قرار

می‌دهد که از آغاز، شر آن را فرا گرفته است. ارزش‌های مسیحی - که صلیب سلتی (Celtic) نماد آن است - نظم شکننده و انسان مدارانه‌ای را شکل می‌دهد که در برابر نیروهای طبیعی اغتشاش که در قالب درختان پیچ‌دریچ، مه غلیظ، و ساحره‌ها تجسد یافته‌اند، ناتوان است. مکبث، [نظم] طبیعت را با این صحنه خیالی زیر پا نمی‌گذارد، [چرا که] خود، طفل این طبیعت است؛ طفلی که با تولدی دردناک که آغازگر فیلم است، از گل رس قالب‌ریزی می‌شود. تخیل «ولز» کاملاً درگیر شخصیت‌ها و جو «شر» است، و شخصیت‌های «نیک» آن‌چنان ضعیف ساخته و پرداخته شده‌اند که ارزش‌ها و ازگونی می‌شوند - «چه زشت است زیبا، چه زیباست زشتی»^۱. دانکن، ملکم، «پدر مقدس» (ابداع ولز) و لیدی مکداف، به گونه‌ای بیمارگونه، ضعیف به نظر می‌رسند و از ترس یکدیگر را در بغل می‌فشارند و هیچ ویژگی مثبتی ندارند. آنها، صرفاً، وجود دارند تا متکر شر باشند؛ مکداف، فقط هنگام رویارویی و کشتن مکبث، تحسین برانگیز می‌شود، و بنکو، فردی بی‌ثبات، حسابگر، و شکل منفعلی از خود مکبث است که در جاه‌طلبی وی سهیم است اما فاقد قدرت اراده اوست. مکبث و لیدی مکبث، که شجاعت و انرژی بیشتری از خود نشان می‌دهند، با اجراهای نامناسب ولز و جنت نولان (J. Nolan)، [افرادی] ضعیف به نظر می‌رسند، اما از شخصیت‌های دیگر کاملاً زنده‌ترند. سفر پیگیر آن دو به قعر شب و رنج وحشتناک‌شان، چهره آنها را انسانی‌تر از شخصیت‌های مصنوعی اطرافشان نشان می‌دهد.

این مکبث، مکبثی «اکسپرسیونیستی» است؛ طرحی خشن، کلی و سیاه‌قلم از نمایشنامه‌ای بزرگ؛ گویی که قهرمان زن و مرد به خواب رفته‌اند و یا بیهوش شده‌اند، و کابوس‌های وحشتناک آنها را به لوزه درمی‌آورد. زمانی که کودکان مکداف به قتل می‌رسند، سترونی مکبث و لیدی مکبث تعمیم می‌یابد. کام‌جویی بیمارگونه آنها که آمیخته به خشونت است (لیدی مکبث، به گونه‌ای شهوانی، پوست حیوانی را نوازش می‌کند، و یا در حالی که تبر بر سر امیر کودور فرود می‌آید، مکبث را در آغوش می‌کشد) بر ته‌مایه فرویدی غارهای مرطوب تأکید می‌کند که منجر به خلق

۱. جمله‌ای که در آغاز نمایشنامه مکبث (پرده اول / صحنه اول) توسط یکی از جادوگران ادا می‌شود.

اعمال غول آسا می شود. فیلم، از نظر بصری، انباشته از تحریف است - اشخاصی که در پیش زمینه وسیع قرار دارند، اشخاص قرار گرفته در پس زمینه را کوچک تر جلوه می دهند، و تیغه های تبرزین ها و دست ها طول پرده را می پوشانند و بر دیوارهای ناهموار سایه می اندازند و یا به گونه ای تهدیدآمیز از روی اشخاص گذر می کنند. اتمسفر [فیلم ولز]، شبیه شاه لیر «بروک»، بدوی و خشن است. پنجره ها و اتاق ها، به طرزی ابتدایی، از سنگ تراشیده شده اند، و دیوارهای ناهموار و مرطوب، سببیت زمان مکبث و طبیعت بی مقدار وی را جلوه گر می سازند، به نحوی که نقاشی های تزینی و مشابه آثار بوش^۱ که در فیلم «شیفر» بر دیوارهای اسلحه خانه منقوش شده اند، قادر به انجام این کار نیستند. «ولز»، در فیلم، به جزئیات عینی، مبنای واقعی نمی بخشد، بلکه آنها را (شبیه رؤیاها) به عنوان نشانه به کار می برد: مثلاً سرهای وحشتناک خائینی که بر روی صلیب های کج در برابر آسمان خاکستری بی ابر قرار می گیرد، شمع هایی که در آیینی بی ثمر برای حفظ انسان از شیطان روشن می شوند، لاشه درخشان خوکی بریان در ضیافت، با چهره ای که نیشخند می زند، و شمشیری که از برابر چشمان سفید عروسکی جادو شده گذر می کند، در حالی که مکبث در توهم خویش خنجری را مشاهده می کند.

ظاهراً برای «ولز»، بُعد اجتماعی و اخلاقی اعمال مکبث اهمیت چندانی ندارد - در واقع، اعمال مکبث به ندرت از انگیزه های سیاسی برخوردار است - ولی تجربه ذهنی با عمق بیشتری به قلب تاریکی نفوذ می کند. جهان نمایشنامه [در این جا]، متناسب با ویژگی های نمایشی و روان درمانی نمایشنامه های اخلاقی قرون وسطی که شکسپیر را تحت تأثیر قرار دادند، و مشابه با الگوی الیزابتی عالم صغیر و عالم کبیر (به رغم فقدان زمینه های اجتماعی و اخلاقی آن)، محملی برای برونی کردن ذهن مخمور و از ترس برآشفته مکبث می شود. وجه درونی جهان مکبث به نحوی که در نمایشنامه بروز پیدا می کند و به گونه ای که به طور مشخص فیلم «شیفر» فاقد آن است، واقعیت گریزی فزاینده فیلم را که عاری از هرگونه ارجاع دقیق تاریخی است، توجیه می کند. چشم اندازها، از پرتگاه ها به فضاها ی خالی و اشکال صخره ای

که شبیه «استونهنج»^۱ هستند، تغییر می‌کند. زمانی که مکبث با چهره‌ای رنجور و تاج گشاد و مضحک، به سطح پریچ و خم سپری براق خیره می‌شود، یا زمانی که وی، میهمانان و روح بنکو را که متناوباً ظاهر و ناپدید می‌شود، می‌بیند، [تصاویر نیز] در دید ما، شبیه مکبث، جلوه‌ای غیر طبیعی می‌یابد. عمل قاتلینی که در میان درختان پر پیچ و خم پرسه می‌زنند و شبیه لاشخور بر طعمه فرود می‌آیند، بیشتر به تصور مکبث از قتل می‌ماند تا تصور وی از خود رویداد. شبیه آثار کافکا، فضا از بن متراکم است، و سفرکردن شبیه نوعی عمل ذهنی به نظر می‌رسد. مکبث فاصله قصر آرمانی‌اش واقع بر بالای کوه را، تا تپه‌ای که جادوگران در آن اقامت می‌کنند، با قدم‌های اندک طی می‌کند. نماهای نزدیک فشرده، و تک‌گویی‌هایی که با صدای بلند انجام می‌گیرد، مکبث را در دوزخ شخصی‌اش محبوس می‌کند. همچنان که نماهای پشت سر، مرگ لیدی مکبث بر صخره‌ها را نشان می‌دهند، حس فزاینده‌ای از سرگیجه و انحراف عمق ایجاد می‌شود و مکبث، بر کف تالار که شبیه «آزمون رورشاخ»^۲ است، سایه‌ای عظیم می‌اندازد. ناپوستگی در دید، که هنگام گردن زدن مکبث، با قطع تصویر به بت گلی به اوج خود می‌رسد، با ناپوستگی موجود در رفتار همراه می‌شود. لیدی مکبث، با شور و حرارت، مکبث را در صحنه‌ای که در خواب راه می‌رود، در آغوش می‌کشد و سپس با وحشت و نفرت از وی می‌گریزد. قهرمان جلوه کردن مکبث و لیدی مکبث به این دلیل است که آنها محدوده‌های درونی تنهایی و رنج انسان را می‌آزمایند و به فراسوی خیر و شر گام می‌نهند.

در پایان، نظم اجتماعی و اخلاقی، ظاهراً با مبارزه‌ای که به پایان رسیده است، مستحکم می‌شود و بیماری به طور موقت التیام می‌یابد. هنگامی که مکداف، سر شاه مستبد را به سمت سربازان پرت می‌کند، آنها به تأیید فریاد سر می‌دهند، و مشعل‌ها و صلیب‌هایشان را به احترام شاه ملکم به آسمان بلند می‌کنند. ولی در فیلم «ولز»، همراه با نتیجه‌گیری، دو حقیقت ارائه می‌شود (چیزی که در روایت پایانی

۱. Stonehenge؛ صخره‌های ماقبل تاریخ در دشت سالیبوری انگلیس.

۲. Rorschach-test؛ آزمونی که در آن تصاویر مختلفی را که از پخش شدن یک لکه مرکب به دست آمده، به شخص مورد آزمون نشان می‌دهند و از وی می‌خواهند که آنچه را که با دیدن تصاویر به ذهنش می‌رسد، بیان کند.

فیلم آشکارتر می شود): حقیقت اول را مکداف می گوید: «زمان مختار است». ولی، جادوگران، در خلنگزار با چوب دستی های دوشاخه خود به نظاره می نشینند و در برابر قصر منتظر می مانند، قصری که اکنون شبیه تاج تغییر شکل یافته و بزرگی به نظر می رسد که مه آن را پوشانده است. با قطع تصویر به مه در حال عبور، و با گفتار «فردا و فردا و فردا» مکبث، نومیدی در برابر اغتشاش سر بر می آورد، و طرح [اندام] ساحره ها، در حالی که یکی از آنها به گونه ای مشخص، حقیقت دوم را بازگو می کند، در مه محو می شود: «صلح، طلسم شکست». نتیجه ای که دقیقاً با نتیجه شکسپیر همخوان نیست، اما به روح نمایشنامه وی و درس تاریخ وفادار است؛ به این که مکبثی دیگر، قتل و پایان دیگری از چرخه، جست و جوی اسطوره ای و مواجهه و پذیرشی دیگر در کار خواهد بود.

سریر خون، مکبث ژاپنی «آکیرا کوروساوا»، (که ترجمه دقیق آن «قصر تار عنکبوت» است) به گفته «گریگوری کوزینتسوف»، بهترین فیلم شکسپیری و به گفته «پتر بروک»، یک شاهکار است. سریر خون، اثری کاملاً صوری (= فرمال) است که تصاویر آن از زیبایی و نیرویی عظیم برخوردار است، اثری که معادل ژاپنی نمایشنامه غربی را - فیلم سامورایی قرون وسطایی - با عرف های نقاشی ژاپنی و درام نو (Noh) در هم می آمیزد. فیلم، به لحاظ سبک، آمیزه تحسین برانگیزی از زیبایی شناسی خشونت، حرکت و تشدید احساسات، با نوعی زیبایی شناسی حاکی از شرافت، نرمی و مکاشفه است. سریر خون، به گونه ای حیرت انگیز، در تضاد میان رئالیسم و سمبولیسم حرکت می کند. «کوروساوا»، شعر را از مصرع ها برگرفته است و آن را به حرکات شخصیت ها و دوربین، تضاد مکان های ماقوع و لباس ها و تصاویری با ترکیب بندی زیبا بخشیده است.

شیفر، نمایشنامه مکبث را به عنوان داستانی مسیحی ارائه می کند که از دیدگاه جامعه نقل می شود، و ولز آن را به عنوان کابوسی فردی، اما کوروساوا مکبث را به مثابه تراژدی تقدیر و قصه هولناکی ارائه می دهد که در آن، نیروهای بدشگون، مردی را با توهمات می آکنند و سپس وی را نابود می کنند. سریر خون با خنده شوم روح جنگل بازگو می شود؛ خنده ای که به شادمانی غیر اخلاقی کودکی شباهت دارد که گویی تقلای حشره ای را در تار عنکبوت مشاهده می کند. کوروساوا از تراژدی

اخلاقی غافل نیست. در واقع، سریر خون، شامل نمایش در نمایش ضمیمه شده‌ای است که بازیگری پیر، در یک ضیافت، آن را با آواز و رقص اجرا می‌کند و این چنین آغاز می‌شود: «از میان شما هر آن‌که تبه کار است، گوش کند تا من قصهٔ مرد نیرنگ باز و پست و مغروری را باز گویم که با وجود جاه‌طلبی و گستاخی‌اش، نتوانست از کیفر خویش جان در برد.» ولی همان طور که کارگردان اشاره می‌کند، این دسته از آثار هنری بر کسانی که ترس و جاه‌طلبی آنها را به گسیختن پیوندهای ناشی از خویشاوندی و وظیفه وا می‌دارد، هیچ تأثیری ندارد. (واشیزو، به آسانی، اجرای نمایش را متوقف می‌کند و شراب بیشتری می‌طلبد). در سریر خون، تراژدی این است که انسان میان دو نظم گرفتار می‌شود: نظم اخلاقی که خود آن را وضع کرده است، اما نمی‌تواند به آن متعهد شود و نظم طبیعی غیر بشری که از پذیرش شرایط خیر و شر موجود در آن سر باز می‌زند. و در واقع، انسان با تمام قوا می‌کوشد این نظم را تعریف کند و یا بدان معنایی ببخشد. روح جنگل، انسان را ترغیب می‌کند تا تقدیرش را در چنگ بگیرد، سپس وی را به نابودی خویش وا می‌دارد. (خائن شورشی خودکشی می‌کند، و واشیزو را سربازان خودش به قتل می‌رسانند) این انسان، نه کاملاً به قصر تعلق دارد نه به جنگل. او قصد دارد ایوب یا شیطان باشد، ولی قادر نیست هیچ یک را در حد کمال درک کند. او مجبور است تا وقتی که مه فرو می‌نشیند، به سفری یهوده تن در دهد.

کوروساوا، در درجهٔ اول، کنایهٔ داستان را با قاب‌بندی آن [از نظر بصری] تقویت می‌کند. تمهیدی که زفی‌رلی در فیلم رام کردن زن سرکش، با تأثیرات متفاوتی از آن استفاده کرد. بعد از این‌که عناوین فیلم در نمای ثابت جنگل پر پیچ و خم، محو می‌شود، ماکوه‌های دوردست و خرابه‌های دژی قدیمی و تسخیر ناپذیر را پوشیده در مهی غلیظ می‌بینیم. دوربین به آرامی، از شیب کوه تا علامت یک گور، حرکتی افقی انجام می‌دهد و همچنان که نوشته‌های روی آن آشکار می‌شود، هم‌سرایان آسمانی محزون آواز سر می‌دهند:

بنگرید! در این مکانی که اینک متروک مانده است و روزگاری دژی محکم بود، جنگجوی مغروری زندگی می‌کرد که جاه‌طلبی‌اش وی را به کشتن داد، و روحش هنوز سرگردان است. پس غرور بیجا، بعد از این، همچون این زمان، از پس جاه‌طلبی، قتل را به دنبال خواهد داشت.

مه به آرامی پراکنده می‌شود تا دژ کاملاً آشکار شود و داستان واشیزو آغاز شود. واشیزو می‌جنگد و شکست می‌خورد و مه دوباره باز می‌گردد. قصر پنهان می‌شود و هم‌سرایان دوباره آواز دژ جنگجوی مغرور را می‌سرایند و می‌افزایند: «روحش هنوز سرگردان است و آوازه‌اش، به خاطر آنچه که روزگاری انجام داد، مشهور است، و بنابراین هنوز هم پابرجاست. جاه‌طلبی جنایت‌بار، فراسوی گور حرکت می‌کند تا سهم خویش را ادا کند.»

این قاب تیره، جدای از این که بر سفری نوستالژیک به گذشته اشاره دارد (مقایسه کنید با فیلم ناقوس‌های نیمه شب^۱)، با تصاویری که از ویرانی ارائه می‌دهد، احساس ما نسبت به اغفال واشیزو و بیهودگی نبردهای وی را تشدید می‌کند، چرا که این جنگ، مدتی طولانی ادامه داشته است. دژ محکم با خاک یکسان شده است؛ خیر و شر نابود گشته و جهان آنها مضمحل شده است. «روحش هنوز سرگردان است.» شاید این [قطعه] بر این امر اشاره دارد که واشیزو در وجود مردان دیگر به زندگی خویش ادامه خواهد داد، و این که بی‌شبهت به انسان‌های نیکی که نام‌هایشان فراموش شده است، جنایت‌های واشیزو، نوعی بی‌مرگی به وی می‌بخشد که علامت گور آن را ثبت می‌کند و معادل هنری‌اش، یعنی فیلم کوروساوا، بدان تداوم می‌بخشد. تمام اثرات تجدید حیات و سازگاری و نظم اجتماعی که در پایان فیلم شیفر بر آنها تأکید شده است، [در فیلم کوروساوا] محو شده است.

واشیزو به دلیل قضاوت [نادرست] خود نابود نمی‌شود، بلکه اشراف زادگانی که از همان بیماری رنج می‌برند، وی را نابود می‌کنند. نظمی ایجاد نمی‌شود، چرا که این نظم را مردانی برقرار می‌کنند که خود از آن بی‌بهره‌اند.

«دانلد ریچی» اشاره می‌کند که وجهه شدیداً صوری (formality) این تمهید قاب‌بندی به بخش‌های دیگر فیلم [نیز] سرایت می‌کند. واشیزو در الگویی و سبک که تا حد کمی متوجه آن می‌شود، گرفتار می‌آید. کنش‌های بزرگ‌تر فیلم به گونه‌ای متقارن تنظیم می‌شوند. واشیزو، از «لرد کانیهارو» که مقدم بر اوست و لردهایی که مقدم بر کانیهارو هستند، پیروی می‌کند، به نحوی که وقتی امواج پیک‌ها خبرهایی از

شورش [لردها] علیه قصر جنگلی را می آورند، شخص تأثیری آیینی را حس می کند. پیشروی آرام «لرد کانیهارو» به سمت قصر واشیزو (که واشیزو آن را به عنوان نوعی نیرنگ حس می کند)، نزدیک شدن پرتعلیق واشیزو به قصر جنگلی، همراه با جسد لرد کانیهارو را منعکس می کند (نیرنگی دیگر). واشیزو، سه بار از جنگل بازدید می کند: یک بار در سکانس آغازین، وقتی که او و میکی، اولین بار با روح مواجه می شوند و [در جنگل] گم می شوند، بار دیگر در میانه فیلم، وقتی که وی، نوری یاسو و کانیمارو (ملکم) را تعقیب می کند، و در اواخر فیلم وقتی که به تنهایی سعی می کند از جانب روح مرموز این اطمینان را حاصل کند که شکست نخواهد خورد. بدین ترتیب، روح جنگل، با کنایه ای تکان دهنده با وی ملاقات می کند و او نابود می شود.

کوروساوا، همچون شکسپیر، جنون را از نظر بصری به عنوان [نوعی] تکرار بی پایان ارائه می کند. آساجی (لیدی مکبث) که گناه و زایمان بسیار سخت فرزند مرده اش وی را از پا در انداخته است، نوعی آیین مکرر شستن دست را انجام می دهد. این کنش، برگزیده شدن مکرر نخ از حلقه ای به حلقه دیگر، که روح جنگل آن را انجام می دهد، تأثیر می گذارد (شبهه الهه تقدیر یونانی، کلوتو، که نخ زندگی را می ریسد و شبهه عمل خلق کوروساوا - یعنی فیلم، که از حلقه ای به حلقه دیگر می گردد و کارگردان، شبهه روح، از قدرت و بی طرفی خداگونه ای برخوردار است). آساجی از یک فرم مرگ - چهره ای بی احساس و اعمالی که اراده ای فولادین بر آن حکمفرماست - به فرم دیگر حرکت می کند. نشانه ها، شبهه آثار شکسپیر، با دقتی ریاضی وار عمل می کنند. صدای کلاغ، که خدمتکاران واشیزو آن را بر دیوارهای خون آلود اتاقی می بینند که خائن در آن جا خودکشی کرده است، بار دیگر وقتی که آساجی، واشیزو را به کشتن سرورش متقاعد می کند، به گوش می رسد، و از پیش بر انبوه پرندگانی دلالت می کند که هنگامی که افراد کانیمارو درختان را قطع می کنند، به طرف دژ حمله ور می شوند. آساجی پیش بینی می کند که واشیزو را تیرهای سربازانش خواهد کشت. جای شوم تیرها، در اتاق ممنوع، که با تیراندازی واشیزو بلافاصله بعد و قبل از جنایت برجسته می شود، پیشاپیش از مرگ چشمگیر واشیزو توسط تیرها خبر می دهد (که با پرواز پرندگان از بیشه جنگلی همراه می شود). و

مبارزه طولانی پیکي که واشیزو وی را به طرز مهلکی مجروح می‌کند، نه تنها به مبارزه وحشتناک و نهایی واشیزو برای زنده ماندن اشاره می‌کند، بلکه بر حضور کابوس‌وار میکی (بنکو) نیز دلالت می‌کند: «زمانی بود که / وقتی مغزها زایل می‌شد / آدمی می‌مرد».

در سریر خون، تضاد مرکزی، میان جنگل و دژ است: جنگل مملو از جلوه‌ها و تناقض‌های فریبنده است: جلوه‌های پاک و پلید، شبیه وقتی که باران می‌بارد و خورشید می‌درخشد و جنگل مانند یک رؤیا، از [تصویر] تاک‌های پر پیچ و خم به تصاویر شفاف و مه‌آلود جُلجتا تغییر می‌کند. انسان برای مقابله با هزارتوی [جنگل]، دژهایی را بنا می‌کند که توهمی از قدرت و ایمنی را ایجاد می‌کنند. پشت این دیوارهای سستی، که انسان خود را از نوعی طبیعت غیر اخلاقی در امان می‌دارد، طرح هندسی ساکن و روشنی وجود دارد که در سرتاسر فیلم به آن حمله می‌شود و در پایان از هم می‌پاشد. دژ، به گونه‌ای کنایی، هرگز تسخیر نمی‌شود و نیازی هم بدین کار نیست. واشیزو دروازه‌های دژ را همراه با جسد لرد کانیهارو باز می‌کند و سربازان میکی فقط وقتی حمله خود را آغاز می‌کنند که دشمن‌شان را افراد خود وی می‌کشند. دقیقاً شبیه آساجی که فرزند خودش، وی را از درون نابود می‌کند. بخشی از خنده روح به خاطر وابستگی انسان به نیزه و تیر و زره و اسب و قصر است. روح، این اشیا را، در هیئت عجز ناتوانی که در یک دژ مضحک چوبی نشسته است، به تمسخر می‌گیرد. شبیه آنچه که در نمایشنامه ریچارد سوم مشاهده می‌کنیم، انسان می‌کوشد از مراسم، برای تحمیل معنی، تعیین محدودیت‌ها، و اعمال کنترل بر آنها سود جوید (شبیه مراسم ضیافت، حرکت‌ها و طرح‌های دقیق آساجی). ولی این کوشش به شکست می‌انجامد. کوروساوا، مانند شکسپیر، از تأثیر متقابل مراسم و خودانگیختگی غیر عقلانی به عنوان استعاره‌ای دراماتیک برای کشمکش مکبث میان وظیفه و جاه‌طلبی استفاده می‌کند.

در چنین جهان منقسمی، انسان فقط به مفهومی بسیار محدود می‌تواند قهرمان باشد. جنگ، جنگ بیشتر را در پی دارد نه ایمنی. دفاعی که این هزارتو امکان آن را فراهم می‌کند، وهم و اغفالی است که «نوری یاسو» بر آن غلبه می‌کند، بدین ترتیب که به سربازانش دستور می‌دهد به کوره‌راه‌ها بی‌توجه باشند و راه مستقیم را پیش

بگیرند. ولی برای واشیزو این عدم انعطاف به سقوط می‌انجامد. خط قائم الزامه یا عمودی، برای کشمکش و عدم انعطاف نگرشی که کورکورانه به سقوط می‌انجامد، به نمادی گرافیکی بدل می‌شود. آساجی، خون‌سرد با نقاب سرد و حرکت‌های سنجیده‌اش سعی می‌کند از طرح هندسی دژ تقلید کند، ولی به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر در آن گرفتار می‌آید. از همه شخصیت‌ها با نوعی بی‌طرفی و تقریباً فقط در نمای متوسط و دور فیلم‌برداری شده است (بر خلاف مکبث ولز و پولانسکی). لباس‌ها، حرکات و حالت‌های شخصیت‌ها، آنها را شبیه حشرات جلوه می‌دهد (آساجی شبیه حشره‌ای در حال عبادت، و واشیزو و دیگر سربازان زره‌پوش شبیه ساس بال‌دار هستند). در نمایشنامه شکسپیر، مکبث مردی با تخیل، با احساس، شریف و دارای فصاحت کلام است. واشیزو، خشن، غریزی، برون‌گرا، و حیوانی گرفتار شده در تله است که به خاطر زندگی‌اش می‌جنگد. او و دیگر شخصیت‌های فیلم فقط وقتی صحبت می‌کنند که قادر نباشند به طریقی دیگر ارتباط برقرار کنند، و برای این کار زبانی موجز، خشک و به شدت کارکردی را به کار می‌برند.

در آغاز سرب‌خون، روح به واشیزو و میکی اجازه می‌دهد نظری اجمالی به درون ورطه بیندازند. روح، به آنها می‌گوید با وجود خالی بزرگ، وفاداری و سرکشی اموری کاملاً پوچ اند.

انسان‌ها مفرورند و مرگ پایدار
و تکبر اولین چیزی است که در گور می‌میرد،
چون، وقتی که چهره و شهرت زایل شود،
مو و ناخن باز به رشد خود ادامه می‌دهند.
هیچ چیز در این جهان باقی نخواهد ماند،
و اعمال بشر همین‌جا سنجیده می‌شود نه بعد،
چرا که [بعد] چیزی در کار نخواهد بود:
این زندگی به ترس منتهی می‌شود.
فقط شر می‌تواند زندگی بعدی کسانی را که
این جهان را دوست دارند حفظ کند،

۱. vast emptiness؛ در آیین بودا به هستی مطلق می‌گویند که پس از بیداری فرد رؤیت می‌شود. علاوه بر این نشان‌گر آرامش بزرگ و نهایی فرد است.

کسانی که فرزندی نداشتند تا جاه‌طلبی‌شان را ارضا کند.
حتی این شهرت دروغین نیز از بین می‌رود.
مرگ حکم‌فرما خواهد شد؛ و آدمی در غرور تکبر می‌میرد.

این نظم طبیعی هیچ امر خوشایند و سازگاری را در پی ندارد. شخص می‌تواند به خواست‌های ناشی از نام نیک و خوشاوندی تن در دهد؛ و یا می‌تواند تسلیم طبیعت شود، آن‌چنان‌که پرچم‌هایی که در پشت واشیزو و میکی قرار دارند، به این امر اشاره می‌کنند - عقربی که شکار می‌کند و می‌جنگد [واشیزو/ مکبث] توسط حیوانی ماده [آساجی/ لیدی مکبث] و خرگوشی که زاد و ولد می‌کند [میکی/ بنکو] بلعیده می‌شود و بنابراین خود نیز شکار می‌شود. در هر حال، این طبیعت است که در انتها پیروز می‌شود و انسان‌ها را به توده‌ای از استخوان تبدیل می‌کند و محکم‌ترین دژها را با رشته بی‌پایانی از «فرداها» از بین می‌برد.

این، قصه اخلاقی بیماری و بهبود، کابوس هولناک جنایت و مکافات، و تراژدی کنایی تقدیر است: نمایشنامه مکبث در مورد همه این امور است و چیزی بیش (اگر شخصی بخواهد، می‌تواند از ابهت شیطانی و قهرمانی مکبث «اولیویه» بنویسد، مکبثی که به فیلم تبدیل نشد فقط به دلیل آن‌که اولیویه نتوانست سرمایه تهیه آن را در سال ۱۹۵۰ تهیه کند). ترجمان‌های سینمایی مکبث، از جمله تلاش اخیر پولانسکی، اجراهایی نبوده‌اند که به دلیل قدرت بازیگر نقش اصلی همچون «اسکافیلد» در نقش لیر، «اولیویه» در نقش اتللو و «اسموکتفسکی» در نقش هملت قابل تمجید باشند، اما در عوض چشم‌اندازهای جالبی از یکی از بزرگ‌ترین نمایشنامه‌های شکسپیر را در اختیار ما گذاشته‌اند.

این مطلب ترجمه‌ای است از:

Shakespear on Film, Jack J. Jorgens, Indiana University Press, 1977.

مکبث در سریر خون
جی. بلو منتال
ترجمه علاءالدین طباطبایی

سریر خون (۱۹۵۷) ساخته کوروساوا، تا آنجا که من می دانم، تنها برگردان سینمایی اثری از شکسپیر است که بی گمان قرین موفقیت کامل بوده است. در این زمینه نکته مهم این است که فیلم مزبور به ذات خود شاهکاری است بی نظیر. تاکنون غالب کسانی که به اقتباس از آثار شکسپیر ارتکاب (مناسب ترین کلمه ای که می توان برای توصیف کارشان به کار برد) ورزیده اند افرادی بوده اند که نخست تئاتر طرف علاقه شان بوده است. چه بسا چاره ای جز این نباشد و شاید سریر خون انحرافی از مسیر اصلی بوده باشد، چرا که مستعدترین فیلمسازان همواره کوشیده اند خود را از رسانه هولناک ادبیات برکنار دارند و همه توان خویش را صرف خلق آثار اصیل سینمایی کنند. به گمان من حتی می توان گفت که باید اقتباس از آثار شکسپیر را بر عهده هنرمندانی مانند اولیویه گذاشت که کارشان این است که نمایشنامه هایی را که در تئاتر گلوب اجرا می شود، در قالب فیلم به شهرستان ها ارسال دارند؛ و البته این عمل یکی از کاربردهای مهم رسانه سینما به شمار می آید. اما در این صورت این پرسش به ذهن می آید که آیا فیلمسازانی همچون کوروساوا (که در نقطه مقابل مردان تئاتر قرار دارند) نباید از این منبع الهام بگیرند - به ویژه وقتی که با اقتباس از آثار تئاتری فیلم هایی عظیم نیز خلق کرده باشند؟

همان قدر که فیلمبرداری از یک نمایش سهل است، ساختن فیلم بر اساس آن

کاری است دشوار. اورسن ولز که در هر دو رسانه سینما و تئاتر نبوغ خود را به اثبات رسانده، مثال بارزی است برای اثبات سخن فوق. او تاکنون با اقتباس از نمایشنامه‌های شکسپیر دو فیلم ساخته که در هر دو مورد شکست خورده است - به گمان من او در مکبث شکستی حقیرانه و در اتللو شکستی باشکوه را تجربه کرده است. اتللو، ساخته ولز، اثری زیباست اما نقطه ضعف بزرگش این است که در آن غالب جلوه‌های سینمایی بی‌مورد به کار گرفته شده‌اند. او در این فیلم در حالی که از همه امکانات سینما سود می‌جوید، از این رسانه همچون نوعی بازیچه استفاده می‌کند. ولز نیز در بسیاری موارد قطعاتی از اثر شکسپیر را که کیفیتی کاملاً تئاتری دارند در فیلم خود جای داده و تنها بدین بسنده کرده است که با استفاده از زاویه دوربین یا ترکیب‌بندی نامعمول، یا برش ناهموار به آنها رنگ و لعابی سینمایی ببخشد. هرچند تماشای چنین فیلمی بسیار دلپذیر است، این تماشا در عمق وجود خود خالی و بی‌محتواست. به سخن دیگر، در این جا از سینما همچون ابزاری تجملاتی برای ایجاد سرگرمی سود جسته شده است. نه همچون وسیله‌ای در خدمت بیان. مهم نیست که نمایش از چه زاویه‌ای فیلمبرداری شده است یا برای تقطیع رویداد از چه تعداد برش سود جسته شده است، بلکه مهم این است که دستمایه اولیه (نمایشنامه، صحنه نمایش و گفت و گوها) در اساس و بنیاد خود همان‌گونه‌ای که بوده‌اند باقی مانده‌اند. در چنین شرایطی فیلمبرداری نه وسیله‌ای ضروری برای بیان موضوع، بلکه همچون تزینی کم و بیش بی‌مورد است.

جنگل

مکانی که از رهگذر آن به سریر خون راه می‌بریم. جنگل در عین حال، از تعهد عمیق کوروساوا به خلق معنا از طریق تغییر در واقعیت مادی نیز حکایت دارد. تردیدی نیست که این عمل برای او همان قدر که نوعی تعهد به شمار می‌آید پاسخی داوطلبانه نیز محسوب می‌شود؛ اما در هر حال از هر منشایی سرچشمه گرفته باشد، در این فیلم شکلی روشنگرانه به خود می‌گیرد. کوروساوا از همان آغاز چیزهایی بسیار بیش از آنچه از سخنان شخصیت‌های شکسپیر و مکان‌های وقوع رویداد دستگیرمان می‌شود، به ما نشان می‌دهد. اما این شگرد با

ارزش و در عین حال بسیار محدود که از دیرباز برای اقتباس از نمایشنامه مورد استفاده قرار می‌گرفت، به هیچ وجه تنها شگرد او نیست. نکته اصلی در کار کوروساوا این است که واقعاً به تغییر واقعیت مادی فکر می‌کند. برای مثال جنگل برنام که در نمایشنامه تنها چند سطری به توصیف آن اختصاص یافته است، در دستان کوروساوا چنان حضوری مادی می‌یابد که می‌تواند شبکه بسیار پیچیده مضامین فیلم را در خود مجسم سازد. این جنگل در همان زمانی که کوروساوا به ساختن سریر خون فکر می‌کرد در ذهنش خلق شد. این، نه نوعی تدبیر اقتباسی است نه حتی نوعی تجسم بصری نمایشنامه. به یک معنی مولود دگرپرسی نمایشنامه و تبدیل آن به فیلم است، همین جنگل تا حد زیادی باعث شد که سریر خون حرکت درونی خاصی بیابد تا به اثر هنری مستقلی تبدیل شود.

شاید اگر از دیدگاه کوروساوا به مسئله بنگریم، درک آن برایمان سهل‌تر باشد. او عمیقاً از مضمون مکبث تأثیر می‌گیرد و ترغیب می‌شود بر اساس آن فیلمی بسازد. نمایشنامه، زندگی نجیب‌زاده و جنگجویی بسیار بلندپرواز را ترسیم می‌کند که کاری هولناک را باید به انجام رساند: لگام زدن بر تخیلات بسیار درخشان و در عین حال فریبنده خویش. او باید وجود خویش را به خود اثبات کند و این تنها زمانی میسر است که هولناک‌ترین تصوراتش را واقعیت ببخشد و هر آنچه را از شر و بدی در عمق جانش لانه کرده است مشتاقانه پذیرا شود. دیری نمی‌پاید که خویشتن‌داری و خویشتن‌شکنی مفهومی یگانه می‌یابند و تراژدی آغاز می‌شود. مسئله مهم و اساسی، که چه بسا ذهن کوروساوا را نیز به خود مشغول داشته، یافتن ابزاری است طبیعی برای اینکه اندیشه‌های مکبث را تجسم خارجی یا عینیت بخشید. مراد من از «طبیعی» این است که ابزار انتخابی ما باید در همان جهانی که مکبث رشد و پرورش یافته است، امکان وجود داشته باشد. زیرا تنها کافی نیست به طریقی اندیشه‌های مکبث را در قالب فیلم بیان کنیم؛ با فیلم ساختن باید اندیشه‌های او حیات و زندگی بیابند.

جنگل برنام، نمادی فرعی از اثر اولیه، برای چنین منظوری عنصری بسیار مناسب است. حتی در نمایشنامه نیز تنها وقتی جنگل قوانین طبیعت را نقض می‌کند (درست همان‌گونه که مکبث قوانین اخلاقی را زیر پا می‌گذارد) سرنوشت مکبث نیز

مشخص می‌شود و در می‌یابد که آن نوع خویشنداری که او در جستجویش بوده، مفهومی جز خودکشی نداشته است. اما در فیلم، جنگل اهمیتی بیش از نوعی عنصر عینی که اجزای گوناگون درونمایه را به هم پیوند می‌دهد دارد. جنگل هم رزمگاهی است که در آن جنگ به اوج شدت خود می‌رسد و هم عامل برانگیختن جنگ است. اگر جنگل تصویر آن چیزی به نظر می‌رسد که ما «جهان» اثر هنری می‌نامیم، در این صورت در جایگاه واقعی خود قرار گرفته است. زیرا نقشی که جنگل ایفا می‌کند دقیقاً همین است. ما همواره در قلب هر فیلمی در جست و جوی زندگی هستیم اما در نسخه‌های سینمایی نمایشنامه‌های تئاتری بندرت از آن نشانی می‌یابیم.

بخش قابل توجهی از سریر خون به ارائه تصویری وحشتناک از واشیزو (مکبث) اختصاص یافته که با جنگل به جنگ برخاسته است. در اوایل فیلم، در یک فصل طولانی، او و میکی (بنکو) با ترس و واهمه بسیار سوار بر اسبانی وحشت‌زده، از میان جنگلی تاریک و انبوه می‌گذرند. (این جنگل را «دهلیز هزار تو» می‌نامند و در طول فیلم همواره چنین القا می‌شود که یافتن راه خروج از آن دشوار است.) واشیزو آشکارا نقش رهبری را بر عهده دارد؛ او راه خروج را پیدا خواهد کرد، چرا که قادر نیست احساس بی‌پناهی و ترسی را که در نتیجه رویارویی با مسیرهای بن‌بست، ضجه‌های نامعلوم، تندر، آذرخش و مه بر او مستولی می‌شود تحمل کند. او با چیزی مبارزه می‌کند که آن را روحی شیطانی می‌پندارد، شمشیر از نیام برمی‌کشد، فریادی هولناک برمی‌آورد، با جسارتی همراه با دیوانگی به درون تاریکی فرو می‌رود و میکی هم او را دنبال می‌کند. این جنگل واقعی شگفت دارد. نفس می‌کشد، عرق می‌کند، پیچ و تاب می‌خورد و به زبانی ناشناخته سخن می‌گوید. حضورش همان قدر واقعی است که حضور واشیزو؛ و چنین نیز باید، چرا که اولین رویارویی واشیزو با جنگل چیزی کمتر از هجومی جسارت‌آمیز به درون نفس خویش نیست.

در این فصل واشیزو و میکی به سمت قلعه فورست در حرکت‌اند، جایی که ولی-نعمت آنها به انتظارشان نشسته تا به واسطه پیروزی در سرکوب شورشیان آنها را گرامی بدارد. دیری نمی‌پاید که در اختیار گرفتن قلعه خاطر واشیزو را مشغول می‌کند و ناگهان این اندیشه به ذهنش راه می‌یابد که هر کس جنگل را در اختیار داشته باشد، قلعه نیز از آن اوست زیرا تنها راه دسترسی به قلعه از جنگل می‌گذرد. در یک

لحظه اسبان ناآرام از میان درختچه‌های کوچک به محوطه‌ای باز می‌رسند که نوری وحشتناک روشنش ساخته است. در این محوطه که انبوهی مردار و استخوان در میانش گرفته است، موجودی اهریمنی با رنگی چو نان گچ سفید، و با چنان شکل و شمایلی که نه می‌توان به سن و سالش پی برد و نه جنسیتش را تشخیص داد، نخ می‌ریسد و در همان حال پیشگویی می‌کند و همین پیشگویی‌های او به واشیزو جسارت می‌بخشد. او فریاد زنان می‌گوید: «باید جنگل را با خون رنگ آمیزی کنم». جنگل، روح و اندیشه خود واشیزوست. حال که هدف او آشکار شده است، می‌فهمیم که اطاعت از ارباب زیاد دوام ندارد. ارباب او در موقعیتی آسیب‌پذیر قرار دارد اما آسیب‌پذیری او بیش از واشیزو نیست چرا که سرنوشت او نیز به نحوی کنایه آمیز با سرنوشت ارباب خویش شباهت دارد.

کوروساوا دست‌کم در این ویژگی به بسیاری از فیلمسازان بزرگ دیگر شبیه است: او می‌تواند به مکانی خاص چنان مفهوم اخلاقی عمیقی ببخشد که گویی ساختار روایت در حول محور آن سازمان می‌یابد. من اعتقاد ندارم که این مکان همه فیلم را تشکیل می‌دهد. اما لازم است که به این مکان زندگی بخشیده شود تا بتوان از آن در شکل دادن به فیلم سود جست. اگر این مکان هیچ کشمکش پدید نیاورد، اگر در تجارب شخصیت‌ها نقشی نداشته باشد، بی‌معنی باقی خواهد ماند. اگر این مکان بی‌معنی باشد، فیلم نیز چنین خواهد بود. نمونه‌ای بسیار اسفناک از چنین نقشی را در جهانی می‌توان به چشم دید که اولیویه در فیلم هنری پنجم ارائه کرده است. کار اولیویه مانند رمان‌نویسی است که بخواهد بر اساس نمایش تئاتری حلقه نیبلونگ داستانی خلق کند، اما بکوشد این مهم را با دادن گزارشی عینی از همه رویداد، شخصیت‌ها، گفت‌وگو و مناظری که بر روی صحنه مشاهده کرده است به انجام رساند. انتظار هم داشته باشد که اثرش مشتاقانه تا به آخر خوانده شود.

با این حال، در سریر خون، مکان به واقعیتی مستقل تبدیل می‌شود. اسب‌ها در جنگل جولان می‌دهند و کوروساوا نیز همواره در پشت شاخ و برگ‌های درهم تنیده درختان آنها را دنبال می‌کند. همه آدم‌ها و اسب‌هایشان، ترکیب‌بندی قباب، داستان، و درونمایه - از جو جهانی حاکم بر فیلم تأثیر می‌پذیرند. این جو حتی بر صحنه‌های داخلی فیلم - که به خاطر تئاتری بودن محض، جهان دیگری را در

چارچوب جهان فراگیر جنگل تشکیل می دهند - نیز با همان شدت حاکم است. در پشت این دیوارهای سست بنیاد که انسان می کوشد با پناه جستن در فراسوی آنها خود را از دسترس طبیعت بدون اخلاق دور سازد، جهانی هندسی و سرشار از نور و روشنایی قرار دارد، که در سراسر فیلم همواره مورد تعدی قرار می گیرد و سرانجام در هم فرو می ریزد. در اواخر فیلم، پیش از آنکه جنگل به حرکت درآید، جلسه بی حاصلی که واشیزو و افسران برای مشورت درباره جنگ ترتیب داده اند. با پرواز دسته ای خفاش که ناگهان فریادکشان از جنگل به درون تالار هجوم می آورند، برهم می خورد. واشیزو به خوبی می داند این حادثه چه مفهومی دارد. او با فریاد اسب خود را می خواند و برای آخرین بار به سوی آن مکان جهنمی به پیش می تازد تا اطمینان خاطری را که دیگران نمی توانند به او ارزانی دارند در آنجا طلب کند. جنگل، که در حقیقت تجسم ذهن واشیزو است هم آن را تحت سلطه می گیرد و هم کل رویداد را در خود جای می دهد.

سرانجام، باید رفت و آمدهای پرهیمة اسب سواران را نیز مد نظر قرار داد چرا که این نیز در پیوندروایی میان قلعه و جنگل نقش بسیار مهمی ایفا می کند. آنها فیلمساز را قادر ساخته اند که داستان را با نهایت ایجاز و قدرت بیان کند و بخش کوچکی از فیلم را به آنها اختصاص بدهد.

اسب ها

در این جا من بی اختیار آن دو اسب خواب آلودی را به یاد می آورم که می شد همچون خدمتگزارانی مست و لایعقل به تصویر کشید، حال آنکه در آغاز اثر ولز در این باره، در هیئت اسبانی غول پیکر که چون کوهی استوار در زیر پای مکبث و بنکو قرار گرفته اند، ظاهر می شوند. نه اینکه باید از ولز انتظار داشته باشیم همچون کوروساوا فیلم بسازد، ولی تا حدی می توان انتظار داشت که قدرت تخیل کارگردان در قلمروی گسترده تر از تدوین و صحنه های ظاهراً نمادین خود را جلوه گر سازد - مثلاً در ارتباط با زندگی شخصیت ها.

راس

و اسب های دانکن موجودی بسیار عجیب و مسلم - زیبا و نیز تک، بهترین های نژاد خود،

وحشی خوی شدند، از طویله گریختند، لگد انداختند، از اطاعت سرباز زدند، گویی با نژاد بشر سر جنگ دارند.

پیر مرد

نقل است که یکدیگر را می‌خوردند.

بدیهی است که ارائه سینمایی آنچه در فوق آمد اشکالاتی پدید می‌آورد. اما توصیف راس اثر یک نمایشنامه‌نویس بزرگ است و کوروساوا با آن استعداد هنری نمی‌توانست از آن بگذرد. بعد از یک نماز واشیزو و همسرش که در حال استراحتند، بدین مفهوم که بحران ناشی از کشتار پایان یافته است، با برشی ناهموار صبح روز بعد را نشان می‌دهد و ما اسب‌های شاه را می‌بینیم که «از اطاعت سرباز می‌زنند»، درست همان‌گونه که اسب‌های دانکن چنین می‌کردند. همه قلعه بار دیگر به جنب و جوش در می‌آید، همچنان که اسب‌ها با حالتی دیوانه‌وار می‌کوشند از خطری که به غریزه دریافت‌اند تهدیدشان می‌کند راه گریز در پیش گیرند از میان ردیف بیرق‌های عظیم که در باد می‌جنبند به سوی جنگل فرار کنند.

این فصل به خاطر آنکه به نحوی کاملاً حساب شده با اجرای تاثیری آن در تعارض است، ذوق و هنر خاص کوروساوا را نشان می‌دهد. همه رویداد از چشم‌اندازی بسیار محدود و به صورت نمای درشت فیلمبرداری شده است؛ نماهایی کوتاه از اسب‌های رمیده و مردان هراسان به نمایش در می‌آید و بلافاصله همتای سینمایی مکداف، نوریاشو، بر پرده ظاهر می‌شود و میکی را از بدگمانی و تردید برحذر می‌دارد. روایت گام مهمی به جلو برمی‌دارد و هیچ چیز را معلق باقی نمی‌گذارد. آشفته‌گی و درهم‌ریختگی کوتاهی که در این جا به تصویر می‌آید فقط نوعی جلوه‌تزیینی و سینمایی نیست. ما از همان فصل جنگل در آغاز آموخته‌ایم که کوروساوا می‌کوشد جهان خویش را بر اساس جهان شکسپیر بنیاد نهد. در این جهان همه طبیعت نسبت به ضربه‌های اخلاقی حساسیت نشان می‌دهد و ضربه‌های اخلاقی هم اغلب چنان عظمتی دارند که همه طبیعت را تحت تأثیر قرار می‌دهند. نبوغ کوروساوا در این است که در مقام یک فیلمساز توانایی آن را دارد که چنین جهانی را به تجربه ما در آورد. اگر او کوشیده بود فرایند تحولات را از ذات اشیا منتزع کند، کاری که شکسپیر به مقتضای کار انجام داده است - به جای آنکه خود رویداد را به ما

نشان دهد واکنش نسبت به آن را به نمایش درمی آورد - همه چیز بر باد می رفت. ما نه فیلمی را شاهد بودیم، نه نمایشنامه‌ای را.

اینک نمونه دیگری را شاهد مثال می گیریم. که کوروساوا در آن، نبوغ شکسپیر را در مقام نمایشنامه نویس، منبع الهام خود قرار نمی دهد. (براستی آیا اصل قضیه در همین نیست؟ که کوروساوا، شکسپیر را تنها به عنوان نمایشنامه نویسی مد نظر قرار می دهد که دیدگاه‌هایش با دیدگاه‌های خود او همخوان است و هیچ‌گاه بر دیدگاه‌های او به عنوان خالق اشعار پنج بحری تکیه نمی کند؟) میکی تصمیم می گیرد به رغم آنکه یقین دارد واشیزو راه خطا در پیش گرفته است، به خاطر پیش‌بینی‌های جادوگران در کنار او قرار گیرد. اینک او در اقامتگاه جدید واشیزو، قلعه فورست، میهمان است. در آغاز این فصل واشیزو را می بینیم که در اتاق خویش با همسرش، که نقش مشاور شیطان را بر عهده دارد به رایزنی مشغول است. همسر واشیزو به میکی اعتماد ندارد و می داند که شوهرش نیز به او بی اعتماد است و به همین دلیل سخنی بر زبان می آورد که خواسته قلبی واشیزو را بیان می کند، هرچند که او خود حتی جرئت فکر کردن درباره آن را نیز ندارد: قتل دیگر. بلافاصله از چهره بی حالت و منجمد واشیزو برش می زند به حیاط قصر، جایی که اسب میکی که در حالت عادی حیوانی نجیب است رفتاری وحشیانه از خود بروز می دهد. به دور حیاط قصر می دود و اجازه نمی دهد مهتر آن را زین کند. پسر میکی این را به فال بد می گیرد و از پدرش می خواهد این بعد از ظهر از رفتن صرف نظر کند و بعد از شرکت در میهمانی، صبح روز بعد به کارهایش برسد. میکی می خندد و حرف‌های او را به‌جگانه می خواند و برای زین کردن اسب قدم به پیش می گذارد و در همین زمان فیلم برش می زند به نمایی از حیاط قصر که از برج و باروی قصر گرفته شده است. شب است و آرام، از فاصله‌ای دور و در گوشه چپ، در پایین قاب حیاط قصر را می بینیم که خالی و متروک به نظر می رسد. سربازان میکی در این جا حلقه وار نشسته‌اند و نجواکنان درباره حوادث عجیب چند روز گذشته سخن می گویند. ناگهان ساکت می شوند. از دوردست صدایی را می شنوند. صدا لحظه به لحظه بلندتر می شود و سرانجام در می یابیم که صدای پای اسب است. این نما تنها یک لحظه بر پرده باقی می ماند اما در همین مدت می بینیم که توسن سفید و زیبای میکی، بدون سوار به حیاط قصر وارد

می شود. حال فیلم برش می زند به ضیافت شام واشیزو. واشیزو البته به میهمانان خود یا سرگرمی های ضیافت هیچ توجهی ندارد؛ او نمی تواند از صندلی در تالار لحظه ای چشم بردارد.

در این قطعه که بیش از سه یا چهار دقیقه به طول نمی انجامد، روایت سینمایی را در اعلا ترین شکل شاهد هستیم. کوروساوا با غریزه ای اشتباه ناپذیر هر رویداد را در نقطه اوج آن قطع می کند، به طوری که طنین آن در طول قطعه باقی می ماند و حرکت جایگیری در چارچوب قاب همواره به طور غیرمستقیم در خدمت داستان قرار می گیرد. اما این فصل از نظر دیگری نیز ارزشمند است، چرا که به ما نشان می دهد کوروساوا چگونه آنچه را شکسپیر تصویر کرده است روایت می کند و روایت فیلم تا چه حد در گرو اجزای مادی جهانی است که او ترسیم کرده است.

کوروساوا همه این فصل را حول محور واکنش های اسب میکی بنا می کند. حرکات این موجود جای همه قطعاتی را که در روایت سینمایی حذف شده اند می گیرد؛ آنها آنچه را باید گفته شود به فصاحت بیان می کنند، تا اینکه به میهمانی باز می گردیم و چهره و اندام واشیزو بر پرده ظاهر می شود. در این جا نمایش بخش مهمی از نمایشنامه غیرضروری می شود. از همین روست که می بینیم از آماده شدن قاتلان و حتی عمل ارتکاب به قتل (که ظاهراً دستمایه سینمایی بسیار مناسبی است) بی توجه گذشته می شود. کوروساوا حتی به تصویر کشیدن قتل را نیز لازم نمی بیند، زیرا در جهانی که او آفریده است خود به خود روایت می شود. این جهان، جهان اشیایی است که حساسیت اخلاقی دارند (جنگل، اسب ها، اندام و چهره افراد) و در تمام فیلم زندگی خاص خود را پدید می آورند. به خاطر استقلالشان فیلمساز را ناچار می سازند از منطق آنها پیروی کند. اگر فیلمساز حقیقتاً به فیلمسازی مشغول باشد و نه به فیلمبرداری از یک نمایش تئاتری، با کمال میل به منطق آنها گردن می نهد.

بر خلاف آنچه در ظاهر می نماید، من درباره جنبه های زیبایی شناختی اسب ها بحث نمی کنم. همه اسب ها در هنگام خطر شیهه می کشند و کیست که نخواهد آنها را به زور ساکت کند؟ برای اینکه فیلمی سینمایی ساخته شود، ضرورتاً لازم نیست از اسب، یا تعقیب و گریز، یا حتی نیروهای شگفت انگیز طبیعت که برای نمایش بر روی پرده بسیار مناسب به نظر می رسند استفاده شود. امری که واقعاً ضروری است

این است که بتوانیم تماشاگر را متقاعد سازیم هر آنچه در سطوح اندام، چهره و مکان می‌گذرد تنها رویدادی ظاهری نیست و از پیوند میان این سه است که هم معنای فیلم و هم ساختار آن خلق می‌شود. کوروساوا در سریر خون همین کیفیت را بارها پدید می‌آورد. امیدوارم اینک کاملاً روشن شده باشد که آنچه او انجام می‌دهد هیچ ارتباطی با تلاش‌های مذبوحانه اولیویه در پایان فیلم هنری پنجم ندارد، که کوشیده با به تصویر کشیدن اسب‌ها و سواران به اثر خود رنگ و لعابی سینمایی ببخشد.

شخصیت‌ها

به احتمال بسیار در این اثر، در تحول از نمایش تئاتری به فیلم سینمایی مهم‌ترین نتیجه این بود که کلام شکسپیر به کلی ناپدید شده است. اینکه شخصیت‌های کوروساوا در سریر خون به زبان ژاپنی سخن می‌گویند تنها یکی از دو علت این امر است. علت دیگر و مهم‌تر، این است که شخصیت‌های کوروساوا تنها زمانی سخن می‌گویند که راه دیگری برای بیان مقصود خویش نیابند و در آن زمان هم از کلامی موجز، بی‌پیرایه و صرفاً در خدمت بیان معنا سود می‌جویند. تا آن‌جا که از زیرنویس‌های فیلم بر می‌آید جنبه شاعرانه کلام شکسپیر یک سره غایب است - نه آنکه به زبانی ساده‌تر ترجمه و آراسته شده باشد بلکه به کلی ناپدید شده است. در بحثی که پیش از این درباره جنگل و اسب‌ها داشتیم، دریافتیم که چه چیزی جایگزین این کلام شده است. در آن‌جا بهترین روش این بود که توجه خود را عمدتاً به شباهت میان مسائل مکبث و واشیزو معطوف داریم. اما پرهیز شدید فیلم از پیروی از شعر شکسپیر باعث شده که میان پیرنگ و شخصیت‌پردازی تفاوت‌هایی اساسی نیز پدید آید. این تفاوت‌ها شایان توجه بسیارند، چرا که به ما امکان می‌دهند این مسئله را که در فیلم شخصیت‌پردازی چگونه صورت می‌پذیرد به نحوی عمیق بررسی کنیم و حتی چه بسا این تفاوت‌ها، اساسی پدید آورند که بتوان بر پایه آن معلوم داشت اصولاً چه شخصیت‌هایی برای رسانه سینما مناسب‌ترین به شمار می‌آیند و آیا اصلاً چنین شخصیت‌هایی وجود دارند؟

حال، برای مثال، ببینیم شکسپیر از همسر مکبث چگونه شخصیتی ساخته و پرداخته است.

همسر مکبث

من فرزند شیر داده‌ام و می‌دانم چه سوزان است عشق به کودکی که شیر مرا می‌نوشد. اما اگر من نیز چونان تو در انجام این کار سوگند خورده بودم، در همان حال که فرزند به رویم لبخند می‌زد پستان از دهان بی‌دندانش برمی‌کشیدم و مغزش را در کاسه سرش فرو می‌گرفتم.

شکسپیر برای معرفی شخصیت همسر مکبث از سخنانی چنین هولناک سود می‌جوید. اما همسر واشیزو با چنین شیوه‌ای به بیان شخصیت خود نمی‌پردازد. او در عوض قدرت محض فیزیکی دارد، قدرتی که بسی فراتر از (هرچند که آنها را نیز در خود دارد) حرکات و سکانات مرئی اوست. اندکی پیش از آنکه رویداد فیلم آغاز شود، همسر واشیزو باردار می‌شود. این بارداری به عاملی تبدیل می‌شود که زن با توسل به آن شوهرش را به اجرای افکار پلیدش تشویق می‌کند و برای رسیدن به مقصود چندان نیازی به سخن گفتن ندارد. بچه که محرک نهایی توطئه قتل شاه و میکی است، از آن‌جا که ناخواسته سقط می‌شود هم به قربانی و هم به تجسم عینی آن توطئه تبدیل می‌شود. پس از آنکه واشیزو قلعه فورمست را به اختیار می‌گیرد، همسر او سرمست از شادی در همان اتاقی که شاه به قتل رسیده است پایکوبان باردار شدن خویش را جشن می‌گیرد. اما اضطراب ناشی از شکست قریب‌الوقوع، جنین او را سقط می‌کند و زن سرانجام به اختلال عصبی مبتلا می‌شود. (ارائه چنین دلیلی برای دیوانه شدن همسر واشیزو از هوشمندانه‌ترین افزوده‌های کوروساوا به داستان است.) در آن صحنه‌ای که دیوانگی زن به نمایش در می‌آید، او در میان اتاق خالی خویش در خود فرو رفته است، ناله‌کنان دست‌هایش را به هم می‌ساید. پس از این، دیگر نه او را می‌بینیم و نه از او خبری می‌شنویم.

پیش از این گفتیم که تخیلات قهرمان داستان درخشان و در عین حال فریبنده است. اما در سخنانی که او بر زبان می‌آورد بندرت می‌توان نشانه‌ای دال بر تفکری درخشان سراغ کرد. در حرکات و سکانات او بجز نگاه‌های خیره، ضجه‌ها، فریادها و قهقهه‌های گوشخراش چیزی نمی‌یابیم؛ حرکات او به حرکات حیوانی می‌ماند که به دام افتاده است اما هنوز توان بسیار دارد. واشیزو نمی‌تواند کابوس‌های خویش را بر زبان آورد، اما تردیدی نیست که گرفتار آنها است. ما بعضی از نشانه‌های این موضوع را از واکنش او به جنگل در می‌یابیم. البته نشانه‌های بیشتری نیز وجود دارد. در

ضیافت شام وقتی روح میکی بر او ظاهر می شود - که البته همین واقعه نیز دال بر وجود کابوس است - او تلو تلو خوران از این سوی تالار به آن سو می رود و باز می گردد، حرکت پاهایش چنان است که هر لحظه بیم آن می رود کف چوبی ظریف اتاق شکاف بردارد. معماری ظریف ژاپنی در طول فیلم در مقابل خشونت بی حد و حصر این مرد ناله کنان واکنش نشان می دهد. او به دیوار می خورد، نفس نفس می زند، چشمانش گویی چیزی نمانده است از حدقه در آیند. اندکی بعد میهمانی به پایان می رسد و یکی از مجریان قتل گزارش می دهد که پسر میکی گریخته است. واشیزو که این خبر مرعوبش ساخته است، بی آنکه سخنی بر لب آورد، در جا مرد را می کشد؛ سپس فریادکشان شمشیرش را به گوشه ای پرت می کند و تلو تلو خوران از اتاق خارج می شود. در این جا مقصود این است که ما حس کنیم درون قصر نیز تحت سیطره جنگل است و اصولاً در این فیلم صحنه داخلی وجود ندارد، در و دیوارها تنها لایه هایی ظریف و شکننده اند که در مقابل سببیت و خشونت چندان دوام نمی آورند. واشیزو هر چند سخنی بر زبان نمی آورد، کیفیت فوق را با همه وجود حس (و بیان) می کند.

تماشاگر همواره جسمانیت محض قهرمان داستان را حس می کند. سرانجام وقتی که واشیزو به جنگل در حال حرکت می نگرد، بر خود می لرزد و در گوشه ای از برج قلعه از فرط استیصال سر خم می کند، گویی به چشمان خود اعتماد ندارد. با تلاشی سترگ روحیه خویش را باز می یابد و می کوشد روحیه سربازانش را تقویت کند. همچون شیری در قفس، در برج و باروی قلعه قدم می زند، روبه سوی جمعیت وحشت زده ای که در پای قلعه ایستاده اند، می غرد. (در این جا دوربین از پایین او را در قاب می گیرد و به نحوی نامنظم جلو و عقب می رود، تقلیدی از حالت روحی واشیزو.) اما کاری از افراد او بر نمی آید. جنگل از جای جتنیده است و با هر حرکت خود سرنوشت محتوم آنها را فریاد می زند، سرنوشتی که جسارت آنها نیز نمی تواند در آن تغییری پدید آورد. آنها کمان های خود را به سوی فرمانده خویش می گیرند، بدین ترتیب افتخار مرگ از واشیزو دریغ داشته می شود، مرگی همانند مرگ مکبث، «زره بر تن». نتیجه کار بسیار هولناک است، زیرا اندکی بعد واشیزو را در حالی می بینیم که ده ها تیر در بدنش فرو رفته و زوزه کشان در تلاش و تفلاست و در همین

حال تیر دیگری گردنش را می شکافد. او (با حرکت کند) به حیاط قصر فرو می افتد و از برخورد جسم سنگینش، که گویی هیچ گاه از تقلا باز نمی ایستد، گرد و غباری عظیم به هوا برمی خیزد. همه سپاه از ترس آنکه مبادا این روح خبیث نابود نشده باشد پس می نشینند. سرانجام وقتی جنازه واشیزو بی حرکت بر زمین قرار می گیرد، فیلم نیز به پایان می رسد.

به گمان من نتیجه عمده ای که در این تحول داستان پدید آمده است این است که رابطه نزدیک میان قلمرو حیوانات و انسان ها که در هر دو اثر به چشم می خورد، در سریر خون کامل تر از مکبث به نمایش درمی آید. وقایعی که برای هر دو قهرمان پیش می آید در اساس یکسان است اما برای آنکه بتوان به مکبث بیانی سینمایی بخشید می بایست او را به موجودی مادی تر و غریزی تر تبدیل ساخت؛ رفتار این موجود بعدی اخلاقی نیز دارد اما این بعد بندرت بیانی شاعرانه یا فیلسوفانه به خود می گیرد. واشیزو در مقایسه با مکبث نه حساسیت کمتری دارد و نه کمتر از او به اخلاقیات توجه دارد. اما از آن جا که در این فیلم (و نیز هر فیلم دیگری) جایی برای شعر شکسپیر وجود ندارد، او بناچار باید کمتر شاعر مسلک و فیلسوف مآب باشد و به همین دلیل، چه بسا بتوان او را قهرمان یک اثر تراژیک به شمار آورد، همان گونه که مکبث در نمایشنامه هست.

حتی زمانی که از سقط شدن فرزندش باخبر می شود یا دیوانه شدن همسرش را به چشم می بیند، حتی هنگامی که برای آخرین بار می کوشد سربازان خویش را رهبری کند، در همه حال برای نشان دادن واکنش و بیان مقصود عمدتاً از حرکات بدن سود می جوید. اگر واشیزو به اندازه مکبث فصیح و زیبان آور بود، مانند همو به نحوی افتخارآمیز، «زره بر تن»، به استقبال مرگ می شتافت. اما این مغشوش کردن این دو شخصیت است. شخصیت واشیزو به خاطر الزامات خاص رسانه سینما می بایست به همین طریق ساخته و پرداخته می شد. سربازان او به این دلیل از او روی برمی تابند که از چهره و اندامش، که در این تلاش آخر برای فرماندهی بسیار هیبت آمیز به نظر می رسد، کاملاً هویدا است که او از مرگ نزدیک خویش آگاه است. واشیزو در حقیقت برای برقراری پیوند میان ادراکات و رفتار خویش همچون قهرمانان تراژدی کلاسیک به شیوه ای مطمئن سخن پردازی نمی کند. اگر چنین

می‌کرد، نمی‌توانست به لحاظ تصویری این چنین توانمند ظاهر شود. کوروساوا برای دست یافتن به چنین کیفیتی ناگزیر بود واشیزو را بر روی برج و باروهای قصر در معرض دید همه قرار دهد و ترحم کسانی را نسبت به او برانگیزد که او نمی‌توانست یاری‌شان کند مگر اینکه ماهیت خویش را بر ایشان آشکار سازد.

با این همه نباید بدین نتیجه رسید که واشیزو قدرت تفکر ندارد. بلکه نکته این است که او در رسانه دیگری به تفکر می‌پردازد. هنگامی که مکبث خبر مرگ همسرش را می‌شنود، آن سخنرانی مشهوری را ایراد می‌کند که با «فردا، و فردا...» آغاز می‌شود. واشیزو به درون اتاق همسرش می‌نگرد، می‌بیند که بخشی از نتیجه حماقت بزرگش، در میانه اتاق مچاله شده است؛ همه وجودش فرو می‌ریزد و با تنی سنگین خود را بر اتاق خویش می‌رساند. ما نیز او را دنبال می‌کنیم. او قدم به اتاق می‌گذارد و خود را به کف آن می‌اندازد و فریاد می‌کشد: «احمق!، احمق!» اینها تنها کلمه‌هایی است که بر زبان می‌آورد. در قاب که تصویر نشسته او تقریباً آن را اشغال کرده است، دو شیء دیگر نیز به چشم می‌خورند: شمشیرش و سریر حکمرانی. کوروساوا این نمای بسیار فصیح و گویا را مدتی طولانی بر پرده نگه می‌دارد. همین نما به خوبی نشان می‌دهد که واشیزو حیوانی نیست که توان تفکر نداشته باشد. جوهر وجودی مکبث در او نیز مشهود است، اما به صورتی کاملاً عینی و مادیت یافته. جوهر وجودی همسر مکبث نیز به همین منوال در همسر واشیزو تجلی یافته است. چنین تجلیاتی شریانهای حیاتی فیلم به شمار می‌آیند. بدون آنها روایت معنی‌دار و پویا ناممکن خواهد بود.

در مورد شخصیت‌های کم اهمیت‌تر، نیز به همین منوال عمل می‌شود. مک‌داف (نور یاشو) در این زمینه نمونه جالب توجهی است، زیرا در نتیجه فرایند فوق نه تنها عظمت را، که فصاحت خویش را نیز در مقام فردی که به خونخواهی برخاسته است، از دست می‌دهد. هرچند او ظاهراً در میان نیروهایی است که در پایان داستان به قلعه فورست حمله می‌برند، پس از آنکه به میکی درباره شک و تردیدهایش هشدار می‌دهد، دیگر او را هرگز نمی‌بینیم. یکی از نتایج این غیبت این است که تأثیر رویداد اصلی بر مردم، آن‌گونه‌ای که در مکبث مشهود است در این اثر نیست. بی تردید باید به خاطر حذف روابط خسته‌کننده مک‌داف و مالکوم چرب‌زبان سپاسگزار باشیم،

اما در عین حال باید مفاهیم اجتماعی تراژدی که جزئی جدایی ناپذیر به شمار می آیند نیز به نحوی در فیلم گنجانده شوند.

این مفاهیم نه در قالب توطئه های زیرکانه سیاسی، بلکه از طریق خیانت عظیم سربازان واشیزو در پایان فیلم، بیان می شوند. این رخداد در حقیقت موقعیت سیاسی را در آخرین مرحله آن به تماشا می گذارد. می توان آن را تکرار حادثه ای دانست که شاه قبلی را از سریر قدرت به کام مرگ کشاند (به گمان من، نمی توان مقایسه میان این دو واقعه را چندان گسترش داد). این فیلم به نظر می رسد حتی از اصل اثر نیز به ریشه های دیونیسایی تراژدی نزدیک تر شده است؛ و نیز شاید بتوان گفت که تا اعماق جنبه های پلید و تاریک سرشت آدمی و روابط میان انسان ها پیش رفته است، البته به روش خاص خود. کوروساوا در مقام یک فیلمساز و در تلاش برای دست یافتن به برخی از ابعاد روح آدمی ناچار بوده است آن پوسته ظاهری تمدن که داستان را در خود گرفته، فرو بشکند. مک داف (و مالکوم) نیز بخشی از این پوسته بوده اند.

حال آخرین پرسش را مطرح می سازیم. آیا شخصیت هایی وجود دارند که برای روایت سینمایی واقعاً نامناسب باشند؟ من پاسخ به این پرسش را با این سخن آغاز می کنم که هیچ فیلمسازی قادر نیست به شخصیتی همچون هملت، بیانی سینمایی ببخشد مگر آنکه شخصیت او را بشدت تحریف یا ساده کند. البته من در این جا مشکلاتی را که فیلمسازی مانند اولیویه در تلاش برای نمایش تئاتری اثر به صورت فیلم با آن روبه رو بوده است، مد نظر ندارم، بلکه در این جا منظور، فیلمسازی است که بخواهد به شخصیت بیانی سینمایی بدهد. در مورد هملت اشکال کار در این نیست که او شخصیتی بسیار پیچیده دارد، چرا که مکبث نیز چنین است و کوروساوا به خوبی از عهده بازآفرینی سینمایی آن برآمده و این کار را نه از طریق تحریف یا ساده کردن اساسی ترین تجربه های او، بلکه با گرفتن جوهر و عصاره شخصیت او و گنجاندن آن در قالبی سینمایی به انجام رسانده است. اقتباس ناپذیری شخصیت هملت از آنجاست که تجارب او عمدتاً تجاربی کلامی است. البته انسان می تواند مرد سخن و کلام باشد بی آنکه تجاربش صرفاً کلامی باشند. مکبث با وجودی که در عمق وجود، مرد عمل است، فردی شاعر و زبان آور نیز هست. تجربه کلامی، ویژه

افرادی است که هیچ‌گاه با همه وجود وارد عمل نمی‌شوند، کسانی که تنها در صحنه نمایش قادرند به عمل روی آورند. این نوع شخصیت، نمونه بارزی از شخصیت تأثیری است و هملت مثال اعلای آن به شمار می‌آید. مکبث، از سوی دیگر، همواره در تجارب عملی خویش زندگی می‌کند و از همین رو آن نوع ماده خاصی از واقعیت را در اختیار کوروساوا قرار می‌دهد که غیرقابل تحویل و خدشه‌ناپذیر است و سنگ بنای غالب فیلم‌های بزرگ به شمار می‌آید.

پولونیوس از هملت می‌پرسد که چه می‌خواند. هملت پاسخ می‌دهد: «حرف، حرف، حرف». بازی با کلمات با چنین کیفیتی، بی‌تردید به خلق بیش از یک معنی منتهی می‌شود. به نظر من پاسخ هملت توصیفی است از زبان کسی که دقیقاً از ساختار کلام - بنیاد شخصیت و تجارب خویش آگاه است. رسانه تأثیر همواره چنین حساسیتی را رشد و کمال بخشیده و از این رو چنین می‌نماید که ساختن و پروردن شخصیت‌ها در خارج از قلمرو اصلی سینما قرار دارد.

مکبث؛ تاریخ در حکم کابوس
ویرجینیا رایت وکسمن
ترجمه سعید خاموش

پولانسکی پس از آنکه در فیلم‌های دهه شصت به مدرنیسم و داستان‌های دلهره‌آور پرداخت، در ۱۹۷۱ توجه‌اش را به گذشته و سنت‌های بزرگ فرهنگ مغرب‌زمین معطوف کرد. تصمیم او دلایل زیبایی‌شناسانه و در عین حال شخصی داشت؛ دو سال قبل از آن، همسر حامله و سه تن از دوستانش به طرز فجیع و تکان‌دهنده‌ای توسط اعضای یک فرقه به رهبری چارلز منسون به قتل رسیده بودند.

این تجربه پولانسکی را برانگیخت تا با نگاهی نو به ورای فرهنگ منحط معاصر، به جست‌وجوی منبع الهام در گذشته‌ها بگردد. او بعدها در گفت‌وگویی یادآوری کرد: «پس از آن کشتار، همه چیز در چشمم بی‌ارزش می‌آمد. در مقابل آنچه بر سرم آمده بود، نمی‌توانستم به سوژه‌ای فکر کنم که ارزش و اهمیت یک‌سال یا بیش‌تر وقت صرف کردن را داشته باشد.»

تجربیات گذشته‌اش او را به سوی مکبث سوق داد. به عنوان ستایشگر فیلم‌های اورسن ولز و لارنس اولیویه، قابل درک است که به فکر اقتباس اثری از شکسپیر بیفتد: «در بچگی عاشق شکسپیر بودم و در نوجوانی بیست باری هملت لارنس اولیویه را دیده بودم. همیشه تمایل زیادی داشتم فیلمی شکسپیری بسازم». نقاش سوررئالیست سالوادور دالی نسخه‌ای منتشر شده از مکبث شکسپیر را به تصویر کشیده بود که پولانسکی آشکارا در صحنه‌های سه خواهر جادوگر و مهترهای

خواب‌زده به او ادای احترام می‌کند؛ و به قرابت این نمایشنامه نمایشنامه‌های پوچی گواهی می‌شود با این نکته که اوژن یونسکو هم در همان زمان روی برداشت خود از نمایشنامه شکسپیر با نام مکبث (Macbeth) کار می‌کرد.

غرایز فیلمسازانه پولانسکی هم از جمله دلایلی است که او را به سوی این نمایش کشانده است. او درباره علت انتخاب مکبث می‌گوید: «چون مقدار زیادی دیالوگ و توصیفات کلامی در نمایشنامه وجود دارند که به راحتی می‌توان آنها را به صحنه‌های اکشن فوق‌العاده‌ای تبدیل کرد. به علاوه خود مکبث آنچنان شخصیت غریبی دارد که می‌توان آن را به شکلی نو ساخت، پرداخت و به تصویر کشید» از آن گذشته انگیزه‌های خشونت‌بار و جادوگری با احوالات روحی پولانسکی در آن زمان جور در می‌آمد و از همه مهم‌تر مسئله «اسارت جنسی» را می‌شد بدون خدشه وارد کردن به متن اصلی شکسپیر، در به تصویر کشیدن شخصیت قهرمان فیلم ادغام کرد. زمان ساخت و اوضاع و احوال تهیه فیلم، بسیاری از نقدهای اولیه را تحت‌الشعاع قرار داد. مکبث اولین تلاش فیلمسازی پولانسکی پس از مرگ وحشتناک همسرش و نخستین فیلمی بود که کمپانی «پلی‌بوی» دست به تهیه‌اش زده بود. [به همین جهت، به خشونت و برهنگی به عنوان مسائلی نامربوط به مقاصد هنری فیلم، نگریسته شده است.] به علاوه بسیاری از منتقدان از بی‌حرمتی به متن نمایش شکسپیر برآشفتنند. در پاسخ به چنین اعتراضاتی، پولانسکی بر صحت تاریخی فیلمش تأکید کرد. او بارها اعلام کرد که فیلمنامه را با کمک کنت تاینان (Kenneth Tynan)، منتقد و نویسنده و یکی از مدیران ادبی سابق تئاتر ملی انگلیس، نوشته است: «آنچه در فیلم می‌بینید، بر اساس تحقیقات مختلف و بر اساس عقاید محققین گوناگون انجام گرفته است». او حتی از پایان نامعمول فیلم خود بدین‌گونه دفاع کرد: «در واقع آن‌طور که من فیلم را تمام کردم، خود جزیی از تاریخ است: دونالدین، بعدها شاه می‌شود؛ به نظرم پایانی که به کار بردم پایانی شکسپیری می‌آید».

و به خاطر همین پای‌بند بودن به واقعیت است که پولانسکی، مکبث را در انگلستان فیلمبرداری کرد. ویلفرد شینگلین (Wilfred Shingleton)، طراح صحنه، از تلاش فراوان در ساخت و پرداخت دکور قصرهای شاهانه، برای رسیدن به حس و حال زمان وقوع نمایش سخن گفته است. وسواس پولانسکی مشکلاتی نیز پدید

آورد: فیلمبرداری ۲۵ هفته طول کشید [۱۰ هفته پیش از مدت پیش‌بینی شده] و هزینه فیلم هم ۶۰۰ هزار دلار بیش‌تر از بودجه ۲/۴ میلیون دلاری فیلم شد. اگرچه پولانسکی به مقصودش در صادق بودن به حس و حال زمان نمایش رسید، ولی صداقت و پای بندیش چیزی نبود که بتواند بسیاری از شکسپیرین‌ها را که از کم اهمیت دادن به کلام و متن نویسنده شکوه داشتند، متقاعد سازد.

در مقاله‌ای به نام «شکسپیر در سینما»، فرانک کرمُد (Frank Kermode) می‌نویسد: «فیلمی که می‌بینم، نباید تأثیر شگفت‌انگیز کلام شکسپیر را ضایع کند؛ حال آنکه فیلم پولانسکی این کار را کرده است».

در مقابل پولانسکی، مشکلش را در به تصویر کشاندن هر آنچه در متن شکسپیر به تصویر درآوردنی است، می‌دید. او از کوشش‌اش به همراهی تائیان در این باره می‌گوید: «ما در بیشتر مواقع توصیفی را که بیش از همه تصویری بود و با مقاصد اقتباس سینمایی ما همخوان بود، انتخاب می‌کردیم».

این انتخاب‌ها، به حذف یک سوم متن نمایشنامه در فیلمنامه انجامید. پولانسکی به دلیل تأکید بر سینمایی کردن اثر، بسیاری از صحنه‌ها را که شکسپیر فقط از طریق کلمه آفریده بود - از جمله قتل دانکن را - به تصویر کشاند.

پولانسکی می‌گوید: «وقتی شما فیلمی درباره یک جنایت می‌سازید، باید آن را معمولی نشان بدهید، در غیر این صورت باید رفت و درباره مقوله دیگری فیلم ساخت. بنا بر این اگر شما از پرده سینما به عنوان یک رسانه استفاده می‌کنید، آنچه می‌گویید باید بصری بیان شود. البته می‌توان کسی را در مقابل دوربین قرار داد و گفت که نمایش را بخواند و به این ترتیب تماشاگر را به صورتی متفاوت و شاید بی‌دردس‌تر با داستان نمایش آشنا کرد... ولی خوب، من فکر می‌کنم این روش، حوصله بیننده را سر می‌برد».

بدین‌گونه، فیلم، شعر تصویری خشونت‌باری را جایگزین کلام شاعرانه شکسپیر می‌کند. و نتیجه اثری می‌شود که به قول یک منتقد «ضرباهنگ نمایش را با صحنه‌های قتل و خونریزی و آزار دادن خرس به هم می‌ریزد، ضمن آنکه تک‌گویی‌های مهم نه به عنوان عواملی تعیین‌کننده، بلکه در ظاهری بی‌تکلف، زمزمه‌وار بیان می‌شوند».

پولانسکی با تأکید بر بصری کردن کلام شکسپیر، در واقع از پیچیدگی روانی «تک‌گویی»‌ها صرف‌نظر نمی‌کند و آن پیچیدگی‌ها را از طریق انتخاب و جابه‌جایی تصاویر مطرح می‌کند تا پای‌بندی به متن شکسپیر... بسیاری از منتقدان همان‌گونه که استنلی کافمن می‌گوید، معتقدند که پولانسکی تلاشی جدی کرده تا از نمایشنامه یک فیلم بسازد.

اعتراض مفسری که گفته بود دو پهلویی زنده نمایشنامه در فیلم پولانسکی از بین رفته است، به این علت درست از آب در می‌آید که کارگردان با نگاهی «پوچی گرایانه» - که توسط منتقدی لهستانی به نام کات به آن اشاره شده - نمایشنامه شکسپیر را به کار گرفته است. کات می‌نویسد: «بر خلاف نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر، مکبث، تاریخ را به مثابه یک «مکانیسم بزرگ» (Grand Hechasm) نشان می‌دهد.»

در مکبث، تاریخ را به مثابه کابوس می‌بینیم. وقتی به تاریخ به عنوان یک مکانیسم نگاه شود، گریز ناپذیر بودن و دهشتناک بودنش آدم را مسحور می‌کند. حال آنکه کابوس می‌ترساند و فلج می‌کند. از این دیدگاه «مکبث» هرچه پیش‌تر می‌رود، بیش‌تر متوجه هولناکی ماجرای می‌شود که در آن غرق است. به قول کات، دست آخر مکبث تسلیم می‌شود، چون پی می‌برد که هر انتخابی بی‌معنا و پوچ است یا بهتر گفته باشیم، هیچ راه انتخابی وجود ندارد.

روان‌شناسی کابوس

از دیدگاه پولانسکی، کابوس بیش از آنکه سیاسی باشد، روانی است. مکبث با تأکید بر تجربیات درونی قهرمان اصلی ماجرا الگویی فیلم‌های وحشتناک را دنبال می‌کند. سبک و سیاق واقع‌گرایانه پولانسکی در این‌جا نیز شامل به تصویر کشاندن و هم‌آور رؤیاها و پندارها و تغییر شکل کربیه اشیایی که معمولاً مشخصه چنان فیلم‌هایی است، می‌شود. پولانسکی با مکرر نشان دادن مکبث از نیم‌رخ، در کنار قاب تصویر، او را شاهد حوادث و رویدادها نشان می‌دهد و به این ترتیب تماشاگر را ترغیب می‌کند تا وقایع را به صورت بازتاب حالات روحی قهرمانش ببیند و برخی از تک‌گویی‌های مکبث را به صورتی که گویی از حضور حی و حاضر خالق اثر خبر

می‌دهد، بشنود. هر مرحله از دخالت اوضاع روحی مکبث، با وقوع یک سری درونمایه و تصویر همراه است.

همچون رُزمِری (بچه رُزمِری) ترللفسکی (چاقو در آب) و کارول (انزجار)، مکبث پولانسکی در پی یافتن هویتی معقول و جا افتاده است. و مانند آنها ناتوانی‌اش در رسیدن به چنین مقصودی، نتیجه درگیری‌های درونی اوست که از مشکلات جنسی‌اش ناشی می‌شود. از این رو پولانسکی قهرمانان زن و مردش را جوان، و گاهی با رفتاری ناپخته و بچگانه، نشان می‌دهد. اگرچه چنین تصویری با تصویری که بسیاری از منتقدان از شخصیت‌های شکسپیر به دست داده‌اند، نمی‌خواند.

در صحنه‌های ابتدای فیلم، مکبث بین دو دنیا در حال رفت و برگشت است. در ابتدا او را جزیی از یک دنیای مردانه هولناک و خشن می‌بینیم. او با بازگشت به قصر و آغوش همسرش، خود را از آن دنیای خونین می‌رهاند؛ قصری که در بدو امر همچون قصری در قصه‌های پریان، و همسرش نیز با آن موهای بلند روشن و شنل آبی آسمانی‌اش، شاهزاده خانم ایده‌آل ساکن آن پناهگاه و ساحل آرام به نظر می‌رسند. تضاد میان رمانتیسم احساساتی مکبث و واقعیت زندگی داخلی‌اش رفته‌رفته رخ می‌نمایاند. نخستین برخورد، با لیدی مکبث، وقتی است که او را در حال نوازش سگ‌هایش می‌بینیم، در صحنه بعدی وقتی که ناظر اذیت و آزار خرسی در غل و زنجیر توسط همان سگ‌ها است و از لذت جیغ می‌کشد، چهره غیراخلاقی و نابهنجارش را در زیر ظاهری شاد و بچگانه باز می‌شناسیم. لیدی مکبث، به همان گونه، بی هیچ عذاب وجدانی، شوهر سحر شده خود را به سوء قصد به جان دانکن وا می‌دارد.

در نظر او، شاه‌کشی هم ماجراجویی دیگری است و تا وقتی این جنایت انجام نپذیرفته، به نالیدن و زبان بازی‌اش ادامه می‌دهد. قبل از آن او را دیده‌ایم که فارغ‌البال با قربانی مورد نظرش رقصیده و به او (دانکن) اجازه داده بنوازدش و بدین ترتیب تلویحاً به مکبث یادآوری می‌کند که محبت و مهربانی‌اش را همچون جایزه‌ای به کسی که بیش‌تر لیاقت داشته باشد، اعطا می‌کند. مکبث هر کاری که عشق این زن را برای او تضمین نماید، انجام می‌دهد؛ ولی جالب است که لیدی مکبث پیوسته از او آزمونی می‌طلبد تا دل‌بستگی‌اش را ثابت کند؛ یعنی شاه را به قتل برساند؛

مسئله‌ای که باعث می‌شود مکبث به صورتی برگشت ناپذیر از او دور شود. پس از قتل شاه، مکبث دیگر نمی‌تواند خود را به تماس جسمی با لیدی مکبث راضی کند. این جا است که در صحنه‌ای آنها را می‌بینم که پهلوی پهلوی یکدیگر، در سکوت روی تخت دراز کشیده‌اند. سپس زمانی که لیدی مکبث به خاطر آنچه به وقوع پیوسته گریه می‌کند، شباهت شگفتی به یکی از زنان جادوگر، که برهنگی، جنسیت تهوع‌آورشان را در صحنه‌های قبل به رخ کشانده، پیدا می‌کند. و باز بعدها در صحنه خوابگردی، وقتی لیدی مکبث را برهنه می‌بینم، غیاب «بار» اروتیک در این خودنمایی، آن بی‌تفاوتی را که شوهرش حالا نسبت به او حس می‌کند، به رخ می‌کشد. (جالب است یادآور شویم که بسیاری از ناقدان اولیه فیلم، همین غیاب اروتیسم در این صحنه را به حساب خوش ذوقی پولانسکی در استفاده از برهنگی گذاشته‌اند) وقتی مکبث در به وجود آوردن یک رابطه معقول جنسی با همسرش ناتوان می‌ماند، دوباره به دنیای مردانه رو می‌کند.

حالا اگر چه پیرامون او را زن‌ها گرفته‌اند، ولی مکبث تنها به دنیایی مردانه می‌اندیشد. در این دنیا نیز باز همه نشانه‌ها را گول زننده می‌یابد؛ ولی حالا در این جا، غرایز جنسی، نقاب خشونت به چهره زده‌اند. قتل دانکن توسط مکبث، به صورت یک نابهنجاری جنسی نشان داده می‌شود: آرام روکش‌های شاه را عقب می‌زند تا برهنگی شاه را بنمایاند. مکبث روی قربانی‌اش می‌نشیند و او را با ضربات مکرر خنجری به قتل می‌رساند. سپس در غار زهدان مانند جادوگران، تصویری از فلیانس، بانکو، ملکوم و دونالین جلوی چشمانش می‌آیند که او را به سُخره گرفته‌اند. پس از آنکه تاج پادشاهی را تصاحب می‌کند، در رؤیا، فلیانس را می‌بیند که تاج را به همان‌گونه، با اشارتی جنسی - پس‌زدن روکش مکبث - از او باز می‌ستاند.

باحس عدم تعادل روحی که بتدریج افزایش می‌یابد، توجه مکبث بیش از پیش بر جسمش متمرکز می‌شود. بدین گونه است که تصاویر پربار بلعیدن غذا فزونی می‌گیرند. در مجلس ضیافتی که پیش از قتل دانکن برپا می‌شود. نمی‌تواند چیزی بخورد حال آنکه همسرش غذای خود را با ولع می‌بلعد. ولی پس از آنکه به شهوت و خواست مفرط خود به تصاحب تاج تن می‌دهد، بی‌محابا گوشت می‌خورد و وقتی که خواهران جادوگر، معجون تهوع‌آور خود را به او تقدیم می‌کنند، گویی با جان و دل

پذیرای نیروی ضایع‌کننده آن باشد، محتوی ظرف را سر می‌کشد. حالت‌های نابهنجار تمایلات درونی‌اش نیز با وفور تصاویر قطعه-قطعه کردن اجساد و اندام آدم‌ها نشان داده می‌شود. در رؤیا، هیکل زره پوشیده‌ای بر او ظاهر می‌شود که فاقد جسمی است و تاب تحمل زره را ندارد، بنابراین به گونه‌ای رقت‌انگیز فرو می‌ریزد و ماری از کلاه خود آن بیرون می‌خزد. در طی نبرد نهایی، مکبث در نابود کردن و از میان بردن دشمنانش بشدت کارآمد است: یکی از سربازان دشمن را با ضربه خنجر به گلو، دیگری را در صورت، و سومی را با ضربه‌ای به ناحیه ران، از پای در می‌آورد. و در همان حال جسد همسرش، در حالی که پوششی را با بی‌قیدی رویش انداخته‌اند، به طرز ترحم‌انگیزی در محوطه حیاط قصر افتاده است.

این تصویر رقت‌انگیز از لیدی مکبث، بر آنچه شوهرش بر آن واقف گشته است، تأکید دارد: شکنندگی و ناپایداری جسم آدمی. وحشت او در باب جسم خود، بر ارتباط ظریف میان «تنه» و «سر» متمرکز است. نخستین تصویری که از مکبث در فیلم می‌بینیم، او را در حالی نشان می‌دهد که در پی‌زمینه، سه مرد به دار آویخته شده‌اند؛ بلافاصله در صحنه بعد، شاهد اعدام امیر کادور به وسیله غل و زنجیری هستیم که دور گردنش انداخته‌اند.

مکبث که بیشتر و بیشتر در باز شناختن رابطه خود و جسمش به عنوان یک کلیت ناتوان می‌ماند، بیش از پیش از بابت سرش نگران می‌شود. حرکات کند و ناشیانه‌اش در هنگام رویارویی نهایی با مک‌داف، در کنار حس مالکیت او برای تاجش قرار داده شده که در صحنه قتل دانکن بر معنای غلوآمیز آن تأکید شده بوده است.

وقتی مک‌داف راه نجاتی پیش روی او می‌گذارد، مکبث ترجیح می‌دهد تاجش را از روی زمین بردارد تا شمشیرش را؛ گویی حس می‌کند که بدون آن خواهد مُرد. در پایان سر مکبث را از بدنش جدا می‌کنند - حال، تمامیت او به یک «سر» تنزل یافته است.

نبردی که قبل از این فاجعه شاهدش هستیم، همچون فاتری بی‌چگانه‌ای که در آن چرخ دنیا بر روال ترس‌ها و امیدهای مکبث می‌چرخد، بازسازی شده. در ابتدای این صحنه او را خرد و کوچک و تنها در عمق دورنمایی بارگاهی، نشسته بر تخت‌اش می‌بینیم. در این جا ایمان او به زخم‌ناپذیر بودنش، بی‌خدشه است. به راحتی

سربازانی را که محاصره‌اش کرده‌اند، از پای در می‌آورد. قبل از آنکه تردید در گفته‌های جادوگران، اعتماد او را خدشه‌دار کند، او حتی توانایی کشتن مک‌داف را نیز دارد. این جا است که کنترل ابر انسانیِ موقعیت از دستش به در می‌رود؛ با درهم شکسته شدن این امید نهایی، به ناگهان آسیب‌پذیر شده و به قتل می‌رسد. تصویر سر از تن جدا شده او، پس از آن همه شجاعتی که لحظاتی قبل شاهدش بوده‌ایم، بشدت تکان دهنده است. و زمانی که چرخ روزگار، بار دیگر در غار خواهران جادوگر به گردش در می‌آید، قرعه به نام کسی در آمده است که بدنش از همان آغاز، ناقص شده است.

به این ترتیب، کابوس سیر قهقرایی و تکرار تاریخ، به عنوان قصه‌ای بی انتها ارائه می‌شود.

سیر قهقرایی تاریخ

مکبث پولانسکی در جهانی اتفاق می‌افتد که به جای عقل و درایت، سحر و جادو در آن حاکم است. بشریت در برابر نیروهایی قرار گرفته که نه آنها را می‌فهمد، و نه می‌تواند کنترل‌شان کند. در چنین دنیایی از تقویٰ خبری نیست و فقط سعی می‌شود از شیطان و شیطان‌صفتی پرهیز شود.

فیلم با سه زن جادوگری شروع و تمام می‌شود که رسم و آداب پیشگویی‌شان را - دهن حلقه طناب و دستی قطع شده که خنجری در مشت دارد - در ساحل دور افتاده‌ای به اجرا در می‌آورند که صحنه نبرد خونین و پیروزی شاه دانکن است. در صحنه نهایی فیلم، پسر جوان دانکن زیر بارانی شدید و در حال و هوایی غم‌انگیز به گناب آنها می‌رسد و در سیطره افسون جادوگران قرار می‌گیرد. چنین رگبار و باران‌های شدید به وفور در فیلم مشاهده می‌شود. به جای تغییرات دراماتیک میان خیر و شر در نمایشنامه، پولانسکی آسمانی ابری و گرفته، باران و گل و لای را نشان می‌دهد هیچ شادی و نشاطی به درازا نمی‌انجامد. نخستین تصویر فیلم، نمایی است نفس‌گیر و زیبا از ساحلی در طلوع خورشید. بعد در همان حال که ناظر این زیبایی هستیم، ساحل در مقابل چشمان ما تبدیل به دورنمایی تیره و تاریک، اندوهگین و خشونت‌بار می‌شود.

در نیمه‌های فیلم، شاهد بازی جسورانه‌تری از رنگ در صحنه مانور نیروهای انگلیسیِ ملکوم هستیم. ولی چنین نمایی پس از آنکه خبر کشتار خانواده مک‌داف را به او می‌دهند، جای خود را به دورنمایی تیره و غم‌انگیز و گل‌آلود می‌دهد. حس مشابهی در سکانس‌های انتهایی فیلم، آن‌جا که این نیروها در تپه‌های اطراف قصر مکبث موضع گرفته‌اند، دیده می‌شود. ولی باز، آن‌هم رنگ و لعابی بیش نیست چرا که به‌زودی رنگ‌ها به سردی می‌گرایند و به خاکستری سنگ‌های قصر مکبث و نقره‌ای عبوسانه زره مکبث و رقیبانش تبدیل می‌شوند.

مکبث در چنین دنیایی، امید دست یافتن به چه چیز را می‌تواند داشته باشد؟ در این فیلم، بر خلاف متن نمایشنامه شکسپیر، از شاهان اسطوره‌ای با موهبت پیشگویی و التیام خبری نیست. در عوض، با خدایان جنگِ خونخوار و خبیث، و وارثانِ فاسد و ضعیفشان رودررویم.

دانکن را نخستین‌بار در صحنه نبرد و در حالی می‌بینیم که یکی از سردارانش چماقی را بر سر و تن یکی از افراد دشمن که نیمه‌جان بر زمین افتاده، می‌کوبد. بلافاصله پس از آن، دانکن بر اعدام امیر کودور که قلاده‌ای به دور گردنش انداخته‌اند و از سکویی در بالای قصر، به زیرش می‌اندازند، نظارت می‌کند.

اگرچه دانکن تا حدی مردی شریف و نیرومند به نظر می‌آید، اما هیچ یک از پسرانش این ویژگی‌ها را ندارند. ملکوم گاه با بی‌ثباتی به لکنت زبان می‌افتد و واکنشش به اعدام امیر کودور، آن‌گونه که شکسپیر می‌گوید، حالتی پرسش‌گونه دارد: «در زندگی او، هیچ چیز بیش از روشی که هنگام وداع پیش گرفت، مایه افتخارش نبود».

تمامی سخنان ملکوم در فیلمنامه حذف شده‌اند، به علاوه تأکید او در پایان نمایش بر حکمفرمایی نظم و قانون در آن آب و خاک. ولی در عوض در پایان فیلم تصویری از دونالدین لنگان با چهره نابکارش داریم که هیچ نشده در فکر توطئه سرنگونی برادر بزرگترش است. در قالب چنین تصاویر آشنایی، پولانسکی از ما می‌خواهد تا از روی ظاهر آدم‌ها به قضاوت بنشینیم، اما ظواهر نیز گول زنده‌اند. راس (Ross) که چهره نازنینی دارد، در اقتباس پولانسکی، جنایتش از همه فراتر می‌رود.

تنها جاه‌طلبی راس اینست که می‌خواهد امیر کودور شود و به این خاطر حاضر است دست به هر کاری بزند.

اول بار او را در حالی می‌بینیم که از امیر پیشین کودور - در حالی که جسم خونینش را در صحنه نبرد بر روی سورت‌های بسته‌اند - نگهبانی می‌کند.

وقتی که شاه (دانکن) از خیانت بنده‌اش آگاه می‌شود، گردن‌بند امیر را به راس می‌سپارد تا او به نمایندگی از سوی شاه، آن را به مک‌بث اعطا نماید. از آن پس این گردن‌بند - همانند تاج شاهی برای مک‌بث - نمادی ست از جاه‌طلبی راس. برای دست یافتن به آن، این اشراف‌زاده حاضر است دست به هر کاری بزند: طرح‌ریزی قتل عام خانواده مک‌داف و شرکت مستقیم در قتل بانکو. ولی مک‌بث به این همه بی‌توجه است و سرانجام هم گردن‌بند امیر کودور را به گردن پیشکار دیگری می‌اندازد که احتمالاً کمتر از راس خوش خدمتی کرده است.

راس نوید از این پاداش به خاطر خدمات نادرستش، مک‌بث و اسکاتلند را رها کرده و به سویی که پیش‌بینی می‌کند طرف برنده خواهد بود، پناه می‌برد. در پایان هم او است که بی تفاوت و متبسم، تاج را بر سر مالکوم می‌گذارد.

راس اگرچه نمایشگر مهره‌های گونه‌گون دولت نیست، از همه مکارتر است. مک‌داف در مقابل آدمی به راستی درستکار است. اصالت شخصیتش اما، پیوسته پشت چهره غمگین و عبوسی پنهان است. راس از مک‌داف که به دلایل نامشخص خانواده‌اش را ترک کرده است، دفاع می‌کند - در اقتباس پولانسکی به زحمت می‌توان به برهان راس اعتماد کرد. بعدها مک‌داف از فاجعه‌ای که به دلیل عقب‌نشینی نامعقولش بر سر خانواده‌اش آمده، توسط مجری همان جنایت فجیع آگاه می‌شود.

بنابراین اگرچه مک‌داف در نهایت بر مک‌بث پیروز می‌شود. مالکوم سرانجام شاه می‌شود، اما کمتر چیزی تغییر می‌کند، چرا که راس با همان دغل بازی که به شاهان قبلی خدمت کرده، آماده خدمت به شاه جدید است.

رهبری دانکن نسبت به مک‌بث، معقول‌تر بوده است ولی نه بهتر از او، چون او نیز به راس تکیه کرده بود - کابوس احتمالاً شدت می‌گرفته است ولی این بار کابوس از همان آغاز حاکم است. دست کم در دو قسمت، پولانسکی این حالت تهدید

گریزناپذیر را با حرکات طولانی و میزانشن پیچیده‌ای نشان می‌دهد.

در اولی، مک‌داف به سروقت دانکن که تازه به قتل رسیده - می‌رود تا او را بیدار کند. و دوربین با هدف مشخصی دورا دور محوطه قصری می‌چرخد و شخصیت‌های مختلفی را نشان می‌دهد که وارد می‌شوند، حرف خود را می‌زنند و سپس از صحنه خارج می‌شوند. در آن حال و هوای آشفته، حرکات مداوم دوربین بر روی چهره شخصیت‌ها، کوشش آنها را برای برقراری نظم جدیدی نشان می‌دهد. برای این مقصود آنها ابتدا باید مقصری بیابند که بتوانند شاه‌کشی را به گردنش بیندازند سپس بتوانند آسوده به ضرورت انتخاب رهبری جدید بیندیشند. ولی دوربین با متوقف شدن در پای پله‌ها و بالکن که شخصیت‌های ماجرا، نگران و مشوش گرد آن جمع شده‌اند. این امکان را از آنها می‌گیرد. در همان حال مکبث بر روی بالکن ظاهر می‌شود و اعلام می‌کند که مهترها را به قتل رسانده است. مک‌داف که پایین پله‌ها ایستاده، همچون دیگران یکه می‌خورد و این سؤال تاباورانه که «برای چه دست به این عمل زدید؟» چندان مرجعیتی ندارد. مک‌داف که در آن پایین ایستاده است. تنها می‌تواند واکنش ضعیفی در باور این ماجرا از خود نشان دهد، اگر چه بعدها در صحنه نبرد - و این بار با پشتیبانی نیروهای انگلیسی - او مکبث را تا بالای پله‌ها و روی بالکن تعقیب می‌کند تا سر از تن او جدا کند.

چنین تعلیق و تردید آشفته‌کننده‌ای، در صحنه‌ای دیگر نیز، آن‌جا که راس خبر قتل عام خانواده مک‌داف را به او می‌دهد، دیده می‌شود. دوربین دو اشراف‌زاده اسکاتلندی را در پیچ و خم اردوی سربازانی که برای نبرد آماده می‌شوند، دنبال می‌کند؛ در میانه چنان جنب و جوش نظم یافته‌ای مک‌داف همچون ساده لوحی احساساتی و در هم شکسته، فریب روایت مزدورانه راس را می‌خورد. روایت مردی که در واقع مک‌داف می‌باید تمامی خشمش را سر او خالی کند.

با وجود آنکه تماشاگر در این صحنه، موقعیت برتری نسبت به قهرمان ماجرا دارد اما باز نمی‌توان به ظاهر امر اعتماد کرد. چون همان‌طور که مک‌داف با سخنان راس در باب «واقعیت عینی» و چند و چون ماجرا فریب خورده، به همان‌گونه نیز احتمال دارد تماشاگر توسط پولانسکی رو دست بخورد. مهارت و پیچیدگی واقع‌گرایی میزانشن شک و تردید ما را درباره درستی یا نادرستی قضایا برمی‌انگیزد. در چنین

صحنه‌های سازمان یافته‌ای، عمق صحنه از توطئه و تزویر خبر می‌دهد. دکورهای ویلفرد شینگلتون سرشار از اشارات شوم و تهدید آمیزند و حالت تعلیق و تشویش در تماشاگر را با جای دادن چندین دیدگاه و نقطه نظر متفاوت و گاه شوم، آن‌هم فقط در یک قاب تصویر، افزایش می‌دهند. شینگلتون یادآوری می‌کند: «وقتی مکبث و لیدی مکبث درباره توطئه قتل شاه صحبت می‌کنند، آنها را در پیش‌زمینه نشان می‌دهیم در حالی که از طریق پنجره، در پس زمینه، شاه را در بستر می‌بینیم. کمی بعد، صحنه‌ای دیگر، به تداوم حالت تعلیق کمک می‌کند؛ علت تعبیه بالکنی در بالای محوطه قصر آنست که وقتی لیدی مکبث با پارچ محتوی معجون خواب‌آور به اتاق شاه می‌رود، سر و کله بانکو و پسرش در محوطه حیاط قصر پیدا می‌شود. پولانسکی می‌خواست حالت تعلیقی در تماشاگر به وجود آورد و این پرسش را برانگیزد که آیا بانکو، لیدی مکبث را در آن لحظه می‌بیند یا نه. در این‌جا نیز شخصیت‌های داخل یک قاب تصویر با دریافت ناقص واقعیت، موقعیتشان به خطر می‌افتد. اگرچه دکورهای شینگلتون به تماشاگر اجازه رویت بیشتری می‌دهد ولی هر آنچه را هم که می‌بینیم، قاب‌بندی و محدود شده است. بنابراین ممکن است تماشاگر هم متقابلاً در مقابل چنان ترفندهایی آسیب‌پذیر باشد. با چنان راه و روشی، پولانسکی زیرکانه تماشاگری را که مایل به دانستن و دیدن بیشتر و سر درآوردن از انگیزه‌های نابهنجار در پس وقایع می‌باشد کلافه می‌کند.

در داخل فیلم، جمعیتی را می‌بینیم که از اذیت و آزار خرسی به شور و هیجان آمده‌اند. بعدها این جمله مکبث «مرا به تیری بسته‌اند، نمی‌توانم گریخت، و همچون خرسی باید هر حمله‌ای را تحمل کنم.» به وضعیّت فلاکت‌بار آن خرس و شادی و لذت تماشاگران اشارت دارد. در پایان سر از بدن جدا شده مکبث بر نوک نیزه‌ای در میان شادی جمعیت، بالا می‌رود. آیا لذتی که آن تماشاچیان می‌برند، قرابتی با لذت ما دارد؟ این صحنه همانند صحنه‌های دیگر فیلم پُر است از ریزه‌کاری‌های ظریف آن دوران. ولی این صنعت و مهارت در صحنه‌پردازی، در نهایت فراتر از لذت پنهانی ما نمی‌رود. بنابراین کوشش غریب پولانسکی برای دست یافتن به واقعیت صرف و حال و هوای آن دوران، دست آخر، شک و تردید ما را در باب خود «واقعیت» برمی‌انگیزد.

اگرچه ما در این فیلم کوشش و سواسانه‌ای را در دوباره‌سازی تاریخ شاهدیم ولی در واقع امر تاریخ را به مثابه کابوسی مملو از ترس و وحشت نامفهوم و مغشوش، تجربه می‌کنیم. به هر تقدیر در چنین حال و هوای کابوس واری، مکبث فرایند سیاسی تاریخ را دقیق‌تر از دیگر فیلم‌های پولانسکی کندوکاو می‌کند؛ کندوکاوی که پیش‌زمینه‌ای ایده‌آل برای چالش پیچیده‌تری چون محله چینی‌ها بوده است.

بخش سوم

شاه لیر

گریگوری کوزینتسف

ترجمه منصور براهیمی

گریگوری کوزینتسف (Grigori Kozintsev، ۱۹۰۵-۱۹۷۳) فیلمنامه‌نویس و کارگردان مشهور روسی در سال ۱۹۶۲ کتابی را به طبع رساند تحت عنوان شکسپیر عصر ما (*Nash Sovremennik Shakespir*) که ترجمه فصل شاه لیر آن به دنبال می‌آید. این کتاب در انگلستان تحت عنوان شکسپیر؛ زمانه و آگاهی (*Shakespeare: Time And Conscience*)، لندن، ۱۹۶۷ به چاپ رسید. ترجمه ما برگرفته از کتاب انگلیسی «شکسپیر در اتحاد جماهیر شوروی» (*Shakespeare: In the Soviet Union*، مسکو، پروگرس، ۱۹۶۶) است که مجموعه مقالاتی از هنرمندان و منتقدان بزرگ روسی درباره شکسپیر است.

طوفان*

از قرن گذشته به این طرف، نمایشنامه‌نویسان عادت کرده‌اند تا درباره هر آنچه به مکان کنش (action) و مکان ماوقع (set) مربوط می‌شود، دستور صحنه‌های مفصل

* در سال ۱۹۴۱ نشریه تئاتر (Teatre) مقاله مرا درباره شاه لیر به چاپ رساند. در آن زمان مشغول آماده کردن اجرای صحنه‌ای ترازدی در «تماشخانه بولشوی درامای ماگزیم گورکی» (Maxim Gorky Bolshoi Drama Theatre) در لنینگراد بودم. به این ترتیب من توانستم فرضیات نظری خود را از این طریق که شاهد اجرای بالفعل آنها در تئاتر باشم بررسی کنم - برخی از آنها از محک تجربه گذشت، و بقیه بعد و نامیرس جلوه نمود. احساس می‌کردم مایل‌م کار را ادامه دهم. نتیجه معمول یک اجرای شکسپیری همین است. تصاویری که یک‌بار تخیلمان را به تصرف درمی‌آورد همه عمر با ما می‌ماند. سال‌ها می‌گذرد، تداعیات وسیع و پیچیده‌تر می‌شود، تعاریفی که خوب جلوه می‌کرد کم‌تر متقاعد کننده می‌نماید، و آشکار می‌گردد که این تعاریف فقط وجوه خاص اثر را روشن می‌سازد - و اغلب نه مهم‌ترین وجوه را. در زیر این سطوح ظاهری است که ما لایه‌لایه‌های رسوبات همیشه غنی را می‌یابیم (نگارنده).

ارائه دهند. در مقایسه با توصیفات مفصل آنها، اشارات شکسپیر به گونه‌ای حیرت‌انگیز کوتاه است، گاه دو کلمه، گاهی سه کلمه به طور یکنواخت در بیشتر نمایشنامه‌هایش تکرار شده است: گذرگاه، بارگاه، خلنگ‌زار، محوطه قلعه.

البته احتمال دارد که حتی این دستور صحنه‌ها را نیز نویسنده ننوشته باشد. در این مورد توافق عامی وجود دارد که در تئاتر آن زمان از صحنه‌آرایی استفاده نمی‌شد. در نور روز و در فضای باز، همه آنچه دیده می‌شد صحنه کاملاً مسطحی بود که گاه و بیگاه یک صندلی، یا شاید یک میز، در آن جابجا می‌شد. با اینکه تماشاگر این قرارداد را خیلی خوب درمی‌یافت، ولی این از تأثیر نمایشنامه بر او هیچ نمی‌کاست. ظاهراً از زمانهای بسیار قدیم، نوعی توافق نامکتوب میان مردم و شرکت‌های تئاتری وجود داشته است: اگر بازیگر از یک سمت صحنه به سمت دیگر برود، پس مکان کنش تغییر کرده است و، با برگشتن‌اش، وی در گذرگاه، یا شاید کشور دیگری خواهد بود. پرده سیاه آویخته در پشت صحنه به منزله آن است که کنش به هنگام شب روی می‌دهد. پرده روشن به منزله روز است؛ و وقتی سه شمشیرزن خسته و درمانده به صحنه می‌آیند، پس جنگی خونین میان دو سپاه درگیر بوده است.

اینها، شوخی کهنه‌ای است که حتی بازیگران نیز در آن سهیم‌اند.

اما با اینکه نمایشنامه در فضایی قراردادی شده به اجرا درمی‌آید، شعر نمایشی از این حیث که در پی بازسازی محیط بالفعل بود به واقع‌گرایی نزدیک می‌شد. اکنون ما، در این روزگار، با بازخوانی آن صفحات درمی‌یابیم که شکل «قراردادی شده»، تکافوکننده نیست.

در این جایک تناقض غریب وجود دارد: در مقابل چشم تماشاگران، سه سکوی لخت وجود داشت، که ابداً چیزی را عرضه نمی‌کرد، اما در گوش تماشاگران توصیف مفصل الوان سپیده‌دمان، بادی چنان قدرتمند که ایستادن در برابرش ناممکن است، و مزارعی که به گونه‌ای دلگشا به گل و گیاه آراسته‌اند طنین می‌انداخت. طبیعت شکوفا می‌شد و می‌پژمرد، برف چرخان به سوی زمین شناور بود و تصاویری از زندگی آدمیان در قصرها و در کلبه‌های زهوار در رفته در مقابل تماشاگران چهره می‌گشود.

نور یکنواخت روز همان تخته‌ها و فرش‌های کهنه را روشن می‌کرد، و شعر، کنش

را به محیطی منتقل می‌کرد متناسب با زندگی‌ای که نمایشنامه در حال اجرا، ترسیم می‌نمود؛ و تنها مختص آن نمایشنامه.

صحنه‌های غیرقابل رؤیت همچنان‌که شعر بسط می‌یافت، شکل می‌گرفت. این صحنه‌ها نه از کرباس، چوب و رنگ بلکه از کلمات ساخته می‌شدند. و از آن‌جا که صحنه‌ها فقط در تخیل ظاهر می‌شدند، این تصاویر غیرقابل رؤیت می‌توانستند مرزهای تئاتر را تا بی‌نهایت وسعت بخشد. واقعیت را به خیال بدل سازند، و طبیعت را با عواطف انسانی درهم آمیزند. شعر بود که صحنه را می‌ساخت.

این مسلماً نه بر بیننده، بلکه بر شتونده مؤثر واقع می‌شد. گاه نویسنده، نمایشنامه را قطع می‌کرد و از مردم می‌خواست تا همه آنچه را که برای فهم سیر و بسط بعدی کنش اساسی است، تخیل کنند. نویسنده از تماشاگران می‌خواست تا شهرهای بیگانه و جنگ‌های عهد باستان را تصور کنند. شخصیتی قراردادی که رابطه‌ای با موضوع نمایشنامه نداشت تماشاگران را از طرف نویسنده مورد خطاب قرار می‌داد. او را معمولاً تحت عنوان «شخصیت همسرایی» (Chorus) یا «گوینده» پیش در آمد» (Prologue) می‌شناختند. این همان ساده‌ترین شکل قصه‌گویی بود. اما طرز کار توصیف شبی که شاه دونکن به قتل می‌رسد و نیز ظهور روح در هملت پیچیده‌تر است. در این جا پس‌زمینه در جریان گفت و شنود تشریح می‌شد: خود شخصیت‌ها، سرمای شب، و وزش باد را که در دودکش سقف می‌پیچید، توصیف می‌کردند، و می‌دیدند که ماه غروب می‌کند. این همه نه فقط زمان و مکان را بنا می‌کرد بلکه لحن عاطفی یک صحنه را هم می‌آفرید، و حالت زمینی شخصیت‌ها را نیز تحت تأثیر قرار می‌داد.

با این همه منظر صحنه‌ای (scenery) شاه لیر به کلی متفاوت بود. در این نمایشنامه تصاویر طبیعت، تصاویر همیشه متغیر، و همیشه سیال، دقیقاً نه فقط با عواطف «آدم‌های نمایش» (dramatis personar)، بلکه با سیر و بسط طرح نیز در ارتباط بود. به اعتبار ذاتی ساختار اساساً شعری این تراژدی بود که طوفان، طوفانی نامرئی بر صحنه، پدید آمد، اما این طوفان در دل کل نظام تصاویر (images) نمایشنامه نیز دیوانه‌وار وزیدن گرفت.

از قدیمی‌ترین ایام تاکنون، شعر عامیانه توصیف طبیعت را در برداشته است. این توصیفات به عنوان تصاویر خیالی شروع شدند: علل آنچه پیرامون انسان روی می‌داد، ناشناخته بود، و کشاکش انسان برای آنکه طبیعت را تحت اراده خویش درآورد، هنوز شروع نشده بود. قدرت این عناصر نامحدود می‌نمود. ایزدان قادر مطلق، بشر را احاطه کرده و بر او حکم می‌راندند.

عمیق‌ترین لایه هنر - تصاویر اسطوره‌ای، مذهبی و شعری - بعدها به عنوان گنجینه‌ای مسلم مورد ملاحظه قرار گرفت. هنرمندان، بارها و بارها به مواد غنی سنت عامیانه رجوع کردند: تصاویر قدیمی احیا شد و محتوا و شکل‌های تغییر یافته جدیدی به خود گرفت. بازتاب اسطوره‌شناسی از دل بی‌شمار شکل‌بندی (configuration) جدید شروع به تابیدن کرد.

هولناک‌ترین تصاویر همانا تصاویر طوفان و آذرخش بود - که خدایان برای تنبیه مردم فرو می‌فرستادند، و خرابی و انهدام به بار می‌آورد. ارا به‌ای افسار گسیخته با غرشی عظیم، پهنه آسمان‌ها را به تاخت طی می‌کرد، زمین از جرقه آتشین سم اسب‌هایی که در برابر آنها فرود می‌آمد، خیره می‌گشت، تازیانه‌ای آتشین و شاخ شاخ بر جنگل‌ها و روستاها می‌کوفت، آتش‌ها شعله‌ور می‌شد، و مردم را شهوت نابودی و مرگ به کام خود می‌کشید. هرج و مرج همه جا را فرا می‌گرفت و همه چیز به تل‌خاکی بدل می‌شد. هنر و افسانه عامیانه در پی بیان عظمت ترس‌آور نیروهای بود که بشر را تهدید می‌کرد. این تصاویر سرشار از خشونت، خصومت و ستیزه‌جویی بودند.

طوفان، با آن غرش‌های آذرخش و زیانه‌های سرکش آتش، به عنوان تصویری از بلا، انهدام و مصیبت عظیم، وارد هنر شد.

ای. بلوک^۱، در مقدمه‌ای بر شعر خویش به نام «مکافات»، نوشت که او، به عادت مقابله و تطبیق همه واقعیت‌ها درباره زمانه خویش که از متفاوت‌ترین حیطه‌های زندگی - از حیاتی‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین حیطه‌ها - ناشی می‌شد، شکل بخشید، و

۱. الکساندر بلوک Alexander Blok (۱۸۸۰-۱۹۲۱) شاعر روسی که دارای تحقیقات و مطالعات ادبی فراوان به ویژه درباره شکسپیر است.

اینکه از این فرایند مقابله و تطبیق، آنچه شاعر «جریان متمرکز نیروی موسیقایی» نامید، برون آمد. مایاکوفسکی^۱ از وزنی (rhythm) سخن گفت که همچون آذرخش، کل یک اثر شاعرانه را درمی نوردد.

البته همه اینها به روابط متقابل هجاهای مؤکد اصلاً کاری ندارد. اصطلاحات «جریان نیروی موسیقایی» و «آذرخش» شامل حرکتی درونی بود. احساس می شد که وزن به خودی خود، شمار فراوانی لوزه های زیرزمینی تاریخ را منعکس می کند. طنین شعر، تکرار غرض های تندرآسای حوادث بود.

طوفان، غرنده چون آذرخش، کل تراژدی را درمی نوردد؛ حوادث با التفات به این جریان متمرکز نیروی موسیقایی، یکی پس از دیگری تحول یافته به پیش می روند. اما معنای این باد طوفانزاکه بر سرتاسر نمایشنامه می وزد چیست؟

طرح (Plot)

یک بهمن می تواند با حرکت تقریباً غیرمحسوس یک سنگ شروع شود. اما این حرکت، نتیجه تعدد کوشش هاست. وزش باد چیزی لق و نااستوار را تکان داده و به حرکت درآورده است، کار مخرب سالیان متمادی به مرحله قطعی رسیده است، آخرین وزش باد، مرکز ثقل سنگ را جابجا کرده و سنگ به غلتیدن درآمده است، دیگر سنگ ها بر اثر برخورد به پایین فرو می غلتند، سنگ های کوچک در زیر تخته سنگ های بزرگ فرو می شوند، و خر سگ های عظیم که محکم به زمین چسبیده اند به جنبش درمی آیند.

بهمن غران و خروشان فرو می غلتد، درختان را ریشه کن می کند، و از خانه ها، خرده چوب های پراکنده باقی می گذارد. همه آنچه سالیان سال ثابت و استوار برقرار بود، اکنون به ذات حرکت بدل شده است، و می نماید که هیچ نیروی قدرتمندی قادر نیست جلوی این فشار تماماً ویرانگر را بگیرد.

برای بیان علت رخدادهای تراژیک در شاه لیر، نظریه های بسیاری مطرح شده

۱. ولادیمیر مایاکوفسکی Vladimir Mayakovsky (۱۸۹۳-۱۹۳۰) شاعر و نمایشنامه نویس مشهور

است، گویی همین یک علت یا، حتی، همین یک عامل تعیین کننده وجود داشته است: ناسپاسی فرزندان، شخصیت خودکامه پیرمرد، تصمیم مهلک تقسیم کشور. برای پاسخ ناخجسته «کوردلیا» که موجب آن همه مصیبت شد، اوراق بسیاری نگاشته‌اند.

با اینکه هر یک از این نظریه‌ها و اظهار عقاید، می‌تواند به خودی خود قانع کننده باشد، اما آنها توجه خود را فقط وقف حرکت نهایی کرده‌اند، یعنی وزش باد، که به خودی خود برای جابجا کردن حتی یک سنگ‌ریزه کوچک کافی نیست. فقط با مجموعه پیچیده تلاش‌های متضاد است که این دوران شکل می‌گیرد، فقط با تصادم استنشاقات متعدد در هوای این زمان است که فهم نظام تصاویر (images)، شاه لیر امکان‌پذیر می‌شود. فهم آن «جریان متمرکز نیروی موسیقایی» که همانا طوفان است.

بارها یادآوری شده است که مقابله و تطبیق توالی زمانی صحنه‌های گوناگون آسان نیست. برخی نامها نشان می‌دهند که کنش در ۸۰۰ سال قبل از میلاد رخ داده است، اما عناوین کنت، دوک، و لرد ما را کاملاً به یک دوران دیگر می‌برد. سوگند به آپولو و جونو^۱ با رتبه سرهنگ (captain) یا با قاصدی که شوالیه را به جنگ تن به تن فرا می‌خواند، جور در نمی‌آید.

کل اعصار است که هر سیما را از همسایگانش جدا می‌کند، هر کوششی برای وحدت بخشیدن به آنها منجر به اغتشاش قرون و رسوم می‌شود. اما اینهمه صرفاً اشارتی بیرونی است، کافی است به جوهر آنچه روی می‌دهد نگاهی بیندازیم تا خطوط اصلی عصر، شروع به شکل گرفتن کند. بدین سان چهره‌های اصلی بر صفحه شطرنج معلوم می‌شود.

امیر کنت به امیر کورنوال می‌گوید: «گمان می‌کنم که شاه بیشتر به دوک آلبانی التفات دارد تا به دوک کورنوال» (ب ۱ ص ۱)

شاه، امرای رقیب با ملازمان درباری‌شان، و کشور متحدی که در مرحله تجزیه شدن است. آن سوی دیوارهای قصر شاه منظره‌گذاری به ما ارائه می‌شود:

۱. خدایان یونان و رم باستان.

خلنگ زار وحشی و روستاهای فقر زده، برج های سنگی بر تپه های بلند. این قلعه بر دژهای کمتر مستحکم چپاولگران فتودالی فرمان می راند، و دور تا دور بایر و لم یزرع است، کلبه های خراب، کاه گلی، و فقیرنشین، چوبه های دار، و چرخ های شقه کردن مجرمین، به نوعی جزییات ذاتی این دورنما به شمار می رود.

کسانی که در دربار گرد آمده اند، مضطرب اند. «ادموند» پسر حرامزاده «گلاستر» قانوناً نمی تواند امیدی به این میراث داشته باشد، اموالی که در تملک خانواده است به حق نخست زادگی پسر ارشد یعنی «ادگار» تعلق خواهد گرفت. برادر کوچک تر نه سال در سفر بوده و حالا سرشار از کینه و عناد بازگشته است، هدف او نابود کردن وارث قانونی و در دست گرفتن عنان اختیار پدر است؛ پدری که به او هیچ جز تحقیر و خفت نداده است.

دوک کورنوال، هراسان از پیشرفت دوک آلبانی، نقشه های مخفی برای برانداختن او دارد. از گفت و شنود میان کنت و «گلاستر» آشکار می شود که شاه، امیر آلبانی را بیشتر از امیر کورنوال دوست دارد، آن کینه ای که سرانجام باعث جنگ میان دوک ها خواهد شد، اکنون دارد به حد کمال می رسد.

از میان سه وارث تاج و تخت، دوتا - «ریگان» و «گانریل» - از سومی، خواهر کهرشان «کوردلیا»، نفرت دارند. آنها نسبت به دختر محبوب شاه حسادت می ورزند و نیز از یکدیگر می هراسند، در تقسیم میراث آنها رقیب یکدیگر به شمار می روند.

شاه فرانسه و دوک بورگاندی آمده اند تا از کوچک ترین دختر برای ازدواج خواستگاری کنند. این خواستگاری مطلقاً ربطی به عشق ندارد، ازدواجی سنجیده و نوعی تنظیم سلسله و دودمان است. شعر، رقابت میان امول و املاک را منعکس می سازد، نه رقابت میان عشاق را: «شراب های فرانسه و شیر بورگاندی» (ب ۱ ص ۱) خواهان «کوردلیا» ست.

دسته بندی جدید نیروهای سیاسی بر ازدواج متکی است. حتی قبل از اینکه شاه تصمیم بد فرجام خویش را اعلام نماید، کل جریان قبلی حوادث، همه این افراد را برای تصادم، ستیزه و جنگ آماده کرده بود.

این شروع، حاکی از آرامش نفس گیر قبل از طوفان است. صحنه تقسیم کشور که

اغلب به خاطر غیرمحمتمل بودنش آن قدر مورد انتقاد قرار گرفته، به دنبال اینهاست که می آید.

لو تولستوی (Iev Tolstoi) - سخت گیرترین منتقد شکسپیر - حمله خود را به اثر، با بحث از صحنه آغازین شاه لیر شروع می کند، و آن را به ویژه نامعقول و بی منطق می یابد. تولستوی در مقاله اش به نام «در باب شکسپیر و نمایش» این صحنه را به طریق خاص خویش بازگو می کند: «... شیپورها جولان می دهند، و شاه لیر به همراه دختران و دامادهایش وارد می شود و گفتار غرابی ایراد می کند در باب اینکه چگونه، در این سن پیری، قصد دارد از کار کناره گیرد و کشور را میان دخترانش تقسیم نماید. به منظور آنکه دریابد به هر دختر چه مقدار ببخشد، اعلام می کند که سهم بیشتر را به دختری خواهد بخشید که عشق خود را بیش از دیگران به او ابراز دارد. دختر بزرگ تر، «گانیل» می گوید کلام قاصر است از شرح عشق او، و اینکه پدرش را بیشتر نور دیده، بیشتر از هوا، و بیشتر از آزادی دوست دارد، چندان بدو عشق می ورزد که دم زدن برای او مشکل شده است. شاه لیر بلافاصله سهم این دختر را بر روی نقشه مشخص می کند، با کشتزارها و جنگل ها و رودخانه ها و چمنزارها؛ و دختر دوم را مورد سؤال قرار می دهد. دختر دوم، «ریگان»، می گوید که خواهرش به درستی احساساتش را بیان کرده است، اما نه به قدر کافی. او، «ریگان»، چندان به پدرش عشق می ورزد که هر چیزی جز عشق به پدر، مورد نفرت اوست. شاه به او نیز پاداش می دهد، و کوچک ترین دختر را مورد سؤال قرار می دهد، کوردلیای... محبوب او... گویی عمداً به منظور خشمگین کردن پدرش می گوید هرچند به پدرش عشق می ورزد و سپاسگزار اوست، با این همه اگر ازدواج کند، همه عشق او به پدرش تعلق نخواهد داشت، بلکه او باید به شوهرش نیز عشق بورزد».

«با شنیدن این سخنان، شاه اختیار خویش را از دست می دهد و بلافاصله بر دختر محبوبش با نفرین های غریب و هولناک، لعنت می فرستد...»

در نگاه نخست، این شرح وقایع کاملاً درست به نظر می رسد. اما در همین شیوه ای که وقایع نقل می شود، با آن ماهیت آشکارا دقیق و جزه به جزه اش، شگردی هجوآمیز وجود دارد که تولستوی برحسب عادت مورد استفاده قرار می داد. به همین طریق است که او مراسم عبادی کلیسا را در کتاب «رستاخیز» و

اپرا را در «جنگ و صلح» به سخره می‌گیرد:

«در وسط صحنه، تخته‌های مسطحی بود و در هر سمت آن تصاویر نقاشی شده‌ای که درختان را نشان می‌داد، سر پا بود. در انتهای صحنه یک بوم نقاشی بر روی تخته‌ها سوار بود. در مرکز صحنه، دوشیزگانی با پیراهن قرمز و دامن سفید نشسته بودند. یکی از آنها، که خیلی چاق بود، با لباس ابریشمی سفید، جدای از دیگران بر نیمکت کوتاهی که بر پشت آن ورقه‌مقوایی سبز رنگی نصب شده بود، نشسته بود. داشتند چیزی را به آواز می‌خواندند. وقتی آوازشان تمام شد، دوشیزه سفیدپوش به سوی اتاقک سوفلور (prompter's box) رفت، از آن‌جا مردی به سوی او آمد که جوراب شلواری ابریشمی چسبانی به پاهای چاقش داشت، و سراسر به پر و خنجر آراسته بود، شروع به آواز خواندن کرد و دست‌هایش را موج‌وار به حرکت درآورد.»

(جنگ و صلح، جلد دوم، فصل نهم)

قصد هجوآمیز نوشته آشکارست و به وضوح این اندیشه بیان می‌شود که: فقط در جامعه طفیلی‌ها می‌توان بر این گمان بود که چنین هنری برای مردم ضروری است، در واقعیت بالفعل این حتی هنر نیست بلکه نوعی منظر نمایشی بی‌معنی است. کلید شگردی که تولستوی به وسیله آن هر آنچه را که بر صحنه روی می‌دهد به گونه‌ای مضحک تقلید می‌کند، این است: او با دقت موادی را که لباس‌ها و صحنه از آنها ساخته شده‌اند، و نیز ظاهر و اطوار بازیگران را فهرست‌وار ردیف می‌کند. تنها چیزی را که در این گزارش از قلم می‌اندازد، موسیقی است. اما در این شاخه هنری، موسیقی، که هر چیزی روح و معنای خود را از آن می‌گیرد، بسیار بنیادی است.

کافی بود که وی گوش‌هایش را ببندد تا آوازخوانان و رقاصان فوراً به بیکارگانی نمایشی پوش (costumed) مبدل شوند، که احمقانه دهان‌شان را باز و بسته می‌کنند، دست‌ها را بی‌هیچ دلیل معلومی موج‌وار به حرکت در می‌آورند و به گونه‌ای بی‌معنی، خرامان گام برمی‌دارند. بدین‌سان هنر محو می‌شود و همه آنچه باقی می‌ماند عبارت بود از مقوای نقاشی شده، یک «دوشیزه»ی قوی بنیه، مردی با کلاه احمقانه‌ای آراسته به پر، و اتاقک سوفلور.

تولستوی در شرح و تفسیر شاه لیر دقیقاً به همین شیوه عمل کرد. او از تمامی

استعاره‌ها و مبالغه‌ها (hyperboles) به زبان سیاهه اموال سخن گفت، و در این ضمن تأکیدات بی‌روح مقاوله نامه‌ای را، به ویژه به گونه‌ای نامتناسب با شور و حرارت شکسپیری، حفظ کرد. او با ارائه شرح جزء به جزء واقعیت‌های کنش، هر آنچه را که به صحنه معنا می‌بخشید از دست گذاشت، آشکارا رشته درونی این سیر را ذکر نکرد، و نخواست زیر-متن (sub-text) شعری را بشنود، و بنابراین اندیشه‌ها و احساسات افراد درگیر، بیرون از چشم‌انداز این شرح و تفسیر قرار گرفت و همه آنچه باقی ماند، کلمات و وقایع بود. کلمات شعر، که به نثر بازگو می‌شد، مفهوم خود را از دست داد. واقعه به رخدادی ابتدایی و غیرمحمول در نمایشنامه بدل شد.

نویسنده، که درک بسیار خوبی از موسیقی داشت، تظاهر به ناشنوایی کرد تا ثابت کند که هنر، وقتی تهی از انگاره‌های اخلاقی-مذهبی باشد، برای مردم ضروری نیست. تولستوی، در دوره هواخواهی آتشی‌اش از این انگاره، شاعر را با مرد شخم‌زنی مقایسه کرد که تصمیم می‌گیرد، همچنان‌که به دنبال خیش می‌دود، رقصی تفتنی نیز اجرا نماید. در این زمان از نظر نویسنده، شعر هیچ نبود مگر نوعی مساهله غیراخلاقی. و با همین دیدگاه بود که وی شاه‌لیر را بازگو کرد. در شرح او، هیچ مقامی برای شعر وجود نداشت. همه آنچه باقی ماند عبارت بود از جلوه‌نمایی‌های یک رقاص که به کار شخم مشغول است.

بیان عشق و علاقه هر دختر نسبت به پدر به قصد تعیین میزان میراثی که قرار بود به وی تخصیص یابد، نبود. شکسپیر از شرح جزئیات برای روشن کردن این امر که تقسیم تمام شده و مدتی قبل از شروع تجمع رسمی درباریان به انجام رسیده است، دریغ نمی‌ورزد. صحنه دختران وارث، تشریفات نهایی است. «گلاستر» در راه خود برای حضور در مراسم وقتی با کنت رو به رو می‌شود، می‌گوید: «در تقسیم کشور... تساوی چنان رعایت شده که هیچ نگاه تیزبینی نمی‌تواند سهم یکی را بر دیگری برتری نهد» (پ ۱ ص ۱).

اگرچه «لیر» به «کوردلیا» سفارش می‌کند که از عشق خویش به طریقی سخن گوید که سخنانش او را وا دارد به محبوب‌ترین دخترش «ثلثی زرخیزتر از آن خواهرانش» ببخشد، اما این ترغیب را نباید به هیچ وجه به معنای لفظی گرفت، همه به درستی شاهد بوده‌اند که چگونه دو سهم به خواهران بزرگ‌تر اعطا شد، پس

چگونه پاسخ «کوردلیا» می توانست بهره بهتری نصیب او گرداند؟
تصمیم بر سر تقسیم را نه پاسخ دختران بلکه ملاحظه حال شخص دیگری تعیین می کرد. در شروع مراسم، «لیر» نه خطاب به دخترانش بلکه خطاب به شوهران آنها سخن می گوید:

... تو ای فرزند کرنوالی ما،
و تو، ای فرزند آلبانیایی که کم از او محبوب نیستی،
در این ساعت، عزم جزم داریم که جهاز فراوان دخترانمان را
به اطلاع عموم برسانیم، تا بتوان هم اینکه
از کشاکش های آینده جلوگیری گرفت...
(پ ۱ ص ۱)

جلوگیری از «کشاکش های آینده» یا، به بیان دیگر، جلوگیری از جنگ داخلی، دلیل تساوی میراث هاست: حتی رجحان دوک آلبانی در نظر شاه، وی را تحت تأثیر قرار نداد. جهاز «کوردلیا» نیز از قبل معلوم بود: خواستگار برگاندیایی او جهازی می طلبد «نه بیش از آنچه اعلی حضرت تعیین کرده اند، و نه شهریار کم تر از آن تقدیم خواهند داشت» (پ ۱ ص ۱)

تصمیم گرفته شده است. غرض آن است که تشریفات با ادای سپاسگزاری هر یک از میراث بران خاتمه یابد، سخنان آنها، از نظر «لیر»، بجا آوردن یک رسم کهن است: دختران موظفند به طور رسمی عشق خویش را نسبت به پدر ابراز کنند، درست همچنان که شاه، حتی پس از واگذاری قدرت، می تواند متوقع باشد که با دنباله ای شامل یکصد سلحشور (شوالیه) بزید.

اما این فقط بخشی از مفهوم صحنه است: از نظر «لیر» آنچه روی می دهد، سرشار از شعری شاهانه و معنایی عمیق است. او در هشتاد سالگی، دیگر قدرت حکمرانی ندارد اما عمل او جهت واگذاری کشور قبل از مرگش به وارثین عملی است عاقلانه و منصفانه. از نظر او، گفتار دخترانش بیش از یک آیین تو خالی است، بیان تمایلات حقیقی آنهاست: شاه شایسته سخنان ملاطفت آمیز است.

«گانریل» قانع است که آیین را مراعات کند، تمام مشکل او این است که بتواند آن را با حرارت بسیار به انجام رساند. لحن پر آب و تابى که او به بیانش می دهد، چنان اغراق آمیز است که همان قالب گفتارش، فقدان احساس را عیان می سازد. این مورد اغلب در زندگی روزمره نیز اتفاق می افتد، سخنان مطمئن، غالباً تو خالی است،

احساسات رفیع پوششی است برای بی تفاوتی.

این همه مهم است نه فقط برای درک دوشس آلبانی بلکه برای درک شخصیت «لیر»: که قدرت مطلق کورش کرده است. به جای طلای واقعی، حلب زراندود به سلطانی مستبد قالب کردن چندان مشکل نیست.

تلقی اشخاص گوناگون نسبت به این نوع جعل واقعیت، سنگ محک درستی برای آنها است.

«لیر» هیچ چیز غریبی در گفتار دو دخترش نمی بیند. «کوردلیا»، که واقعاً پدرش را دوست دارد، درمی یابد که سخنانی به همان شیوه از او انتظار می رود.

پاسخ «کوردلیا» را اغلب گنده گویی قلمداد کرده اند:

... اعلی حضرت را بر حسب وظیفه ام

دوست دارم، نه کم تر، نه بیش تر... (ب ۱ ص ۱)

و به راستی اگر ما آنچه را که پیش از این وقوع یافته، از یاد ببریم، این نوع سخن گفتن خطاب به پدر طبیعی به نظر نمی رسد. اما این نه اظهار عشق بلکه نکوهش چاپلوسی است، استنکاف از پذیرفتن نقشی است در این مسابقه. اگر ما، در شخصیت «کوردلیا»، نه فقط خلوص بلکه نوعی سرسختی غیرقابل انعطاف و قدرت اراده می بینیم، اگر او را به عنوان یکی از قهرمانان زن «ستیزه گر» شکسپیری می شناسیم، پس آشکارست که این سخنان نوعی اعتراض است. کوچک ترین خواهر، به عمد، سخنان خشک خود را در مقابل اظهارات سنگین و باشکوه خواهرانش علم می کند. او نه فقط مایل نیست از عشق خویش منفعتی حاصل کند، بلکه وقتی می بیند که مراسم، خود شایسته چنین اجرایی است، از خود رسم نیز متنفر می شود.

بی معنی با معنی می شود. آیین نه فقط شکل، بلکه جوهر روابط زنده را بیان می کند. همه آنچه تا این درجه جلوه داشت، صرفاً نمودی فریبده می نماید. اکنون معنای درونی آنچه وقوع می یابد، آشکار می شود. آزمون تشریفاتی عشق دختران معنای بسیار به خود می گیرد.

آثار شکسپیر استمرار کار چندین نسل است. قرن ها در این زمین ادبی کشت و زرع شده بود: قصه ها، افسانه ها، وقایع نامه های قرون وسطایی و آثار نمایشنامه

نویسان ناشناس - همه و همه چارچوب طرح، و خطوط اصلی شخصیت‌ها را برای شکسپیر مهیا کرده بودند. و، مهم‌تر از همه، سنت هنر مردمی به او منتقل شد. این سنت (سنت مردمی خود را از طریق تعمیم بخشی به اسطوره و افسانه تبیین می‌کند) آری این سنت بود که خود را در تراژدی‌ها، گرچه با محتوایی جدید و قدرتی جدید، نوساخته می‌دید.

این موضوع جالب توجهی است که شکسپیر، وقتی روی داستان‌های قدیمی کار می‌کرد، معمولاً توجه خود را بر لایه‌های کهن‌تر موضوع متمرکز می‌ساخت تا بر همه آنچه بعدها نوشته شده بود و یا بر آنچه که ظاهراً به روح نمایش حرفه‌ای نزدیک‌تر بود.

شکسپیر نه چویدست «مضامین جاودانه» (eternal themes) بلکه فقط چویدست سنت شعری را به دست گرفت. او موضوع نمایشنامه گذشته را به گونه‌ای بهتر تهیه نمی‌دید بلکه آنها را از محتوای جدید و زنده‌ای می‌انباشت. محتوا را واقعیت القاء می‌کرد. زندگی که از نوع قدیمی نمایشنامه اخلاقی (morality play) رخت بر بسته بود، افسانه‌های ساده و خام را با معنای جدیدی می‌انباشت.

فصل‌های بسیاری بر افسانه پادشاه پیر و دختران حق ناشناسش کار کرده بودند. فرهنگ عامیانه اروپا شمار فراوانی از شکل‌های گوناگون این داستان را می‌شناسد. مردم شیفته آن بودند که قصه پادشاهی را که تصمیم گرفت عشق دخترانش را به محک زند نقل کنند، او از یک یک دخترانش خواست تا بگویند چگونه او را دوست دارند و تشبیهی بیابند که مبین عشق‌شان نسبت به او باشد. دختر بزرگ‌تر گفت که عشق او به پدرش به اندازه عشق او به خوشمزه‌ترین شیرینی‌هاست. دومی احساس خود را با عشق و علاقه خویش به یک جامه زیبا مقایسه کرد. کوچک‌ترین دختر در جواب گفت: «مانند نمک». پادشاه از این جواب رنجید، و در حین خشم دختر کوچکش را تبعید کرد و همه ثروت خود را بین دو نفر دیگر تقسیم نمود. اما زمانی رسید که وی، وقتی از کشورش تبعید شد، از گرسنگی به حال مرگ افتاد و ساده‌ترین غذای ممکن نصیبش شد، اما این غذای بی‌نمک بود و غیرقابل خوردن. بدین‌سان شاه به ارزش نمک پی برد.

این افسانه به یکی از وقایع‌نامه‌ها (chronicles) راه یافته بود. در قرن دوازدهم در

«تاریخ بریتون‌ها» (History of the Britons) اثر «جفری» اهل «مون ماوٲ»^۱، «لیر» افسانه‌ای، پسر «شاه بلادود» (Bladud)، ظاهر گشت. «لیر»، با این تصمیم که قدرتش را به سه دخترش واگذار کند، آنها را در معرض «آزمون عشق» قرار می‌دهد. در این زمان پاسخ دخترها بیش‌تر به سخنان قهرمانان زن شکسپیر شباهت دارد. «گانریل» می‌گوید که او پدرش را عزیزتر از جانش می‌داند، و «ریگان» به پدرش بیش از هر آنچه در زمین موجود است مهر می‌ورزد. کوچک‌ترین دختر به نوبه خود چیستانی به شاه ارائه می‌دهد: «آیا دختری وجود دارد که به پدرش به عنوان کسی بیش از پدر مهر بورزد؟ باور نمی‌کنم که دختر این قدر بی‌پروا باشد که چنین چیزی بگوید، حتی به شوخی. من همواره شما را به عنوان یک پدر دوست داشته‌ام و دوست خواهم داشت. اگر می‌خواهید بیش از این از من حرف بشنوید پس گوش کنید: هر آنچه دارید شایسته همانید.»

شاه غضبناک، «کورددلیا» را تبعید می‌کند و کشور را میان دو دختر دیگر خود تقسیم می‌نماید. سپس، زمانی که همه دارایی‌اش را از دست می‌دهد، حقیقت سخنان کوچک‌ترین دختر بر وی آشکار می‌شود: اکنون که هیچ ندارد، هیچ کس به او مهر نمی‌ورزد. او در می‌یابد که نه خودش، بلکه ثروتش مورد مهر و علاقه بود.

او، که «گانریل» و «ریگان» از خود می‌رانندش، به «کورددلیا»، که با پادشاه فرانک‌ها ازدواج کرده، پناه می‌برد. عشق کوچک‌ترین دختر واقعی از آب درمی‌آید. نویسندگان تاریخ ادبیات بیش از پنجاه شکل گوناگون این موضوع را شرح داده‌اند. داستان از طریق وقایع‌نامه هولینشد^۲ و با واسطه اشعار هیگینز^۳ و اسپنسر^۴ به

۱. Geoffrey of Monmouth (۱۱۵۴-۱۱۰۰?) وقایع‌نامه‌نویس اهل ولش (welsh) و احتمالاً راهب فرقه بندیکت در مون ماوٲ.

۲. Raphael Holinshed (۱۵۸۰?-۱۵۲۹?) وقایع‌نامه‌نویس انگلیسی. «وقایع‌نامه‌ی او، که احتمالاً سال ۱۵۸۷ طبع شد، منبع شکسپیر برای بسیاری از نمادشنامه‌های تاریخی‌اش بوده است و نیز برای «مکبث»، «شاه لیر» و...

۳. John Higgins (۱۶۰۲-۱۵۴۵?) شاعر و تاریخ‌نویس انگلیسی. شناخته شده‌ترین اثرش «آینه دادرسان» (The Mirrour for Magistrates) است شامل شانزده افسانه، که داستان شاه لیر یکی از آنهاست.

۴. Edmund Spenser (۱۵۵۹-۱۵۵۲?) شاعر انگلیسی.

شکسپیر رسید. و سرانجام با واسطه به اصطلاح «نمایشنامه متقدم»^۱، یعنی نمایشنامه داستان حقیقی شاه لیر و سه دخترش که به سال ۱۵۹۴ در «تئاتر رُز» (Rose theatre) به اجرا درآمد.

در این نمایشنامه مایه افسانه‌ای (Legedary motif) «آزمون عشق» به شکل اصیل خود وجود نداشت. این اثر دیگر نه افسانه بود و نه تمثیل اخلاقی (parable) بلکه از میزان قابل ملاحظه‌ای واقعی‌نمایی (verisimilitude) برخوردار بود؛ به خصوص در صحنه آغازین. تولستوی کل نمایشنامه متقدم و به ویژه صحنه نخست آن را به لحاظ هنری، برتر از اثر شکسپیر می‌داند:

«در نمایشنامه متقدم، لیر، که همسرش را از دست داده است، قدرتش را به این دلیل واگذار می‌کند که فقط به نجات روح خویش می‌اندیشد. او با این حيله زیرکانه، جویای عشق دخترانش می‌شود که دختر کوچک‌تر را در جزیره نزد خود نگاه دارد. دو دختر ارشد قول ازدواج داده‌اند، اما دختر کوچک‌تر مایل نیست ازدواج کند، زیرا هیچ یک از خواستگاران را که لیر به وی پیشنهاد کرده است، دوست ندارد، و «لیر» از این می‌ترسد که مبادا او با پادشاهی از سرزمینی دور ازدواج کند.»

این نوع توجیه روان‌شناسانه از نظر شکسپیر غیرضروری می‌نمود. نه فقط غیرضروری بلکه متناقض با دریافت او. شکسپیر به تصویر کشیدن شاهانی را که فقط به نجات روح خویش می‌اندیشند تقبل نکرده بود. در لیر شکسپیر، مضمون قدیمی، تغییری فاحش یافته است: کشور قبل از آنکه «آزمون عشق» شروع شود، میان وراثت تقسیم شده است.

«آزمون» به خودی خود نوعی بازگشت است به سنت افسانه‌ای، اما مقامی جدید و مفهومی متفاوت به آن اعطا شده است.

انگاره ارزش واقعی انسان به معنای محوری این مضمون سنتی تبدیل می‌شود. پاسخ دختر کوچک در «وقایع‌نامه» جفری اهل مون ماوٹ - «هر آنچه دارید شایسته همانید» - در پرتو عمیق‌ترین خرد مردمی تفسیر می‌شود.

۱. old play آن را معمولاً King leir می‌نامند و نویسنده آن ناشناس است. این نمایشنامه همچون ترجمانه‌های دیگر داستان پایانی شاد دارد و فاقد طرح فرعی مربوط به گلاستر است.

چه چیز ارزش واقعی یک انسان را تعیین می‌کند: آنچه او دارد، یا آنچه او هست؟ آیا ارزش او بر وضعیت و مقامش در زندگی مبتنی است، یا خودش، حتی وقتی عاری از هر نوع دارایی است، اصالتاً ارزشمند است؟ و اینکه رابطه میان ثروت و ارزش حقیقی یک انسان چیست؟

آزمون میزان حقیقی این ارزش، آن چیزی است که به تراژدی سیری درونی می‌بخشد. «آزمون عشق» اما بخش کوچکی از این بازشناخت (reassessment) تراژیک را تشکیل می‌دهد.

در فلسفه تراژدی، تناقض عامیانه میان شیرینی‌ها، لباس‌های زیبا و نمک، زندگی دوباره می‌یابد؛ گرچه به طریقی کاملاً متفاوت بیان می‌شود. در پس چهره‌های فردی درگیر ماجرا، می‌توان عوامل اجتماعی را دست‌اندرکار دید. تا آنجا که به توجیه روان‌شناسانه مربوط است، باید به یاد داشته باشیم که در مقابل پس‌زمینه واقعی این عصر، چاپلوسی «گانریل» چندان غیرعادی نبود. ناتوانی شاه پیر در تشخیص نغمه‌های دروغین نیز، چندان غیرمحمّل به نظر نمی‌رسید. زندگی خود توضیح آنچه را که وقوع می‌یافت، آماده داشت. استثنایی خود عادی جلوه می‌کرد.

تحت عنوان امر عادی و همیشگی، می‌شد همه اشکال چاپلوسی را گنجانند. مثلاً، هر نوع اهدای اثر توسط مؤلف، که به قصد ایجاد هاله نوری در اطراف نام حامی انجام می‌گرفت، ای بسا از تلاش‌های دختران ارشد لیر با آن مساعی دون مایه، برای جلب خشنودی شاه‌گوی سبقت می‌ربود. در محیط هر حکمرانی با قدرتی به غایت نامحدود، باید باشند کسانی که حاضرند کفش‌های وی را بلیسند، و خودکامگی را ستایش کنند. و تقریباً همیشه، هستند کسانی که حاضرند با خشنودی به چاپلوسی گوش فرا دهند، حتی اگر این بزرگان، زیرک و باتجربه باشند، زیرکی و باتجربگی مانع از آن نمی‌شود که بدین نغمه‌های دروغین گوش سپارند و با زودباوری به ارزش ظاهری این نوع تلقی نشئه‌آور از شخصیت خویش، وقعی نهند. این پدیده از قدیم، چنان ابعادی به خود گرفته بود که دانه هیچ تردید نکرد که در «دوزخ» خویش، هاویه کاملی را به چاپلوسان اختصاص دهد تا آنها در آن بنالند و خرناسه کشند، و در میان فضولات بدبو و گنداب‌ها، غوطه خورند.

کافی است تراژدی را به عنوان رویدادی نه در قلمرو افسانه و خارج از زمان و مکان، بلکه در دنیای واقعی حکومت مطلقه درک کنیم، در این صورت رفتار «گانیبل»، «ریگان» و «لیر» نسبت به زندگی، حقیقی جلوه خواهد کرد.

روشی که با آن، زمان در شاه لیر به نمایش درمی آید با صحت تاریخی زمان که از شیوه نمایشنامه نویسی واقع گرایانه انتظار می رود، شباهتی ندارد. شکسپیر تقریباً همیشه جوهر حوادث را به شکلی بیان می کند که به ظاهر در تضاد با آن جوهر به نظر می رسد. گاهی او قصه یک دوره تاریخی را در دوره دیگری نقل می کند، گاه در حال نقل داستان، به توصیف رویدادهای واقعی می پردازد، و واقعیت های تاریخی را با افسانه به هم می آمیزد، گاه دچار اشتباهات جغرافیایی می شود، و ترتیب وقایع تاریخی در آثارش مشکوک است.

این ادعا، اظهار نظری عجولانه خواهد بود که بگوییم همه اشتباهات تاریخی او با مقصود بوده است. اما این نیز کم تر از آن غیر مسئولانه نیست که آنها را سراسر، نتیجه روش عموماً آزاد و سهل انگارانه برخورد با واقعیت در نمایش عهد الیزابت ببینیم، یا به عنوان نتیجه کاری شتابزده.

علت در هم آمیختن دوره ها و سده های تاریخی را همواره می توان در عروض (prosody) بالفعل نمایشنامه پیدا کرد.

این امر قبول عام یافته است که هر آنچه مؤلف برمی گزید تا به مکان کنش اختصاص دهد و هر آن نامی که به آدم های نمایش (dramatis pesonae) می داد، به هر حال حوادث و شخصیت های نمایشنامه هایش همواره رابطه ای با انگلستان عصر وی داشت. اما این فرضیه، گرچه اساساً درست، نباید بدین معنی منظور شود که محیط اجتماعی در همه تراژدی ها یکسان بود، یا اینکه حوادث اعصار گذشته که این تراژدی ها به تصویر می کشیدند هیچ نبود مگر یک بالماسکه. هیچ کس نکوشیده است تا نمایشنامه هملت را به دنیای رومئو و ژولیت منتقل کند، یا نمایشنامه اتللو را با لباسهای خاص نمایشنامه مکبث بازی کند. و بنابراین سده ها و کشورهای که گمان می رود در آنها کنش نمایشنامه ها به وقوع می پیوندد نیز، از این موضوع مستثنی نیستند.

شاید درست تر آن باشد که بگوییم این کنش خاص هم در انگلستان عصر الیزابت

روی می‌دهد و هم در کشوری دیگر (کشوری که در نمایشنامه عیان می‌شود) و این‌که کنش در عصر شکسپیر روی می‌دهد، اما خصایص عصر دیگری (عصری که در نمایشنامه عیان می‌شود) با خصایص زمان شکسپیر در هم می‌آمیزد.

چرا شکسپیر به جابجایی زمان و صحنه نیاز داشت؟

شکسپیر، در کوشش خویش برای درک زندگی، به جست و جوی ریشه‌های عمیق امور برآمد، افسانه را با واقعیت، و روش زندگی گذشتگان را با رنج عمیق عصر خود رو در رو نهاد.

در این ملغمه دوره‌ها و کشورها، او فرصتی برای مقایسه، تأکید و تعمیم یافت. در شاه لیر نیز ملغمه زمان‌های متفاوت اتفاقی نبود. نام‌های افسانه‌ای شاه و دخترانش در تراژدی فقط به این دلیل که این‌ها نام کسانی بودند که در زمانهای پیشین به دنیا آمده‌اند، حفظ نشد. و نیز اتفاقی نبود که نام آنها باقی ماند، در حالی که نام دیگر شخصیت‌ها، افرادی که کارکردشان در داستان با کارکرد همان شخصیت‌ها در ترجمان‌های اولیه داستان مشابه بود، تغییر یافت.

سایه‌ای از عصری دیگر هم بر سیمای محوری و هم بر جریان طرح داستانی افتاده بود تا فرایندهای معاصر را به کمک نیروی کامل تضاد، عیان سازد.

داستان یک قهرمان اسطوره‌ای از عصری دور در این عصر تازه و دارای خصوصیتی کاملاً متفاوت تکرار شده بود. این قهرمان فوراً به تصویری بدل شد درگیر با این دوره موصوف و در تضاد با فضای آن.

«لیر» به لحاظ ویژگی‌های خاص سرشت خویش، از همه افراد پیرامون خود متفاوت است. او غیر معمول است، با افرادی که در کنار او قرار دارند، همانند نیست. و دقیقاً به همین دلیل غیر معمول بودنش، می‌تواند چنان اشتباهات فاحشی مرتکب شود و قابل چنان بصیرت‌های شگرفی باشد.

چه چیزی تصویر «لیر» را از تصویر تمامی شخصیت‌های دیگر متمایز می‌سازد؟ نخست و قبل از هر چیز، مقیاس شخصیت او. به «لیر» رفعت شعری قهرمان یک افسانه کهن اعطا شده است. هر حرکتی که شخصیت وی را رقم می‌زند، سرشار از نیروی بیکران است. این مقیاس ظاهراً به نژادی دیگر، به نژادی قدیم‌تر تعلق دارد. و، گرچه «ریگان» دختر اوست و «لیر» هشتاد سال سن دارد، گویی او هزاران سال

قبل از دخترش به دنیا آمده است.

سیمای او نیم‌رخ سایه‌نمایی است در مقابل زیانه‌های آتش برافروخته در اردوگاه پدرسالاری.

گاهی «لیر» در شرف آن است که از عصر ما قبل تاریخ به درآید، از عصری قهرمانی که در آن، مطابق افسانه‌ها، بر زمین نسل مردمانی نیرومند سکنی‌گزیده بودند که یا خوب بودند یا بد. کهن‌سال‌ترین مرد، پدرسالار فرزانه‌ی قبیله، با قدرت مفرط حکم می‌راند.

آری‌گاه، چنین سیمای پدرسالاری، سیمایی از افسانه‌های «عهد عتیق» است که ما در «لیر» می‌بینیم. در ایمان محکم او به درستی اعمال خویش، چیزی بیش از سادگی و جنون وجود دارد. در آن نوعی عظمت شعری است. تصویر او به افسانه‌های دورانی تعلق دارد که در آن، مردم تازه به ارزش طلاپی می‌بردند، هنوز گمراهی و حيله‌گری در درون مردم رشد نکرده بود، و آنها تفاوت میان سخن و اندیشه را نیاموخته بودند.

نمایشنامه شاه لیر انباشته از تصویرپردازی‌های «کتاب مقدس» است. «عهد عتیق» با زبان شعر به رعد سوگند یاد می‌کند. نو میدی موجود در «مراثی»، و نیز حالات پرجذبه «پیامبران»، تأکیدات خود را با شور و قدرت القا می‌کند. نمادها و تمثیلات باستانی تشبیهاتی قوی می‌آفریند.

جاذبه عاطفی خطابه رنسانسی، اغلب مدیون غلظت لحنی بود که تشبیهاتی از این دست ارائه می‌داد. و، مهم اینکه: واژه‌های «کتاب مقدس» طنینی سرکش می‌یافت. وقتی «لوتر» پنجاه و ششمین مزمور را ترجمه کرد، آن را، به قول هاینه، به «سرود اصلاح دینی» بدل ساخت. ارمیا، دانیال، و حزقیال نبی برای «توماس مونتزر» (Thomas müntzer) سرچشمه فیاض نقل قول بود.

با این همه تنها این «واژه‌های رسا و جوشن پوش کهن» (هاینه) - که رگه افسانه از دل آن متلاً است - نیست که تصویر «لیر» را شکل می‌بخشد. همراه با این خصایص باستانی، به گونه‌ای تشخیص‌ناپذیر، ویژگیهای دیگری هستی می‌یابد که شکل و همان جوهر این خصایص را تعدیل می‌کند.

در دل این تصویر افسانه‌ای، خصوصیات واقعی فرمانروای مستبد سرزده وارد

می‌شود: درک اینکه وی چگونه به عدالت رفتار می‌کرد، چگونه سکه ضرب می‌نمود، و چگونه سربازگیری می‌کرد آسان است. تصاویر گذشته با جنگ، خشونت و خون‌ریزی پیوند داشت. یک شاه جنگجو، خود به سربازانش یاد داده بود که چگونه باید زه کمان را کشید، دست او محکم و خوب بر قبضه شمشیر چنگ می‌زد.

روزگاری پیش: با شمشیر بران و براقم

آنان را به جست و خیز می‌انداختم (پ ۵ ص ۳)

فقط اندیشه عدالت لکه‌دار شده نیست که وی مکرر بدان می‌اندیشد، بلکه خاطرات جنگ نیز هست.

تدبیر جنگی ظریفی بود، گله اسبان را

با نمد نعل کردن، این را خواهم آزمود،

و وقتی بی سر و صدا بر این داماد تاختم،

آن‌گاه بکشید، بکشید، بکشید، بکشید، بکشید! (پ ۴ ص ۶)

اگر ما همه آن‌چه را که با افسانه پیوند خورده است فراموش کنیم، شعر و رفعت این سیما از دست می‌رود، اما اگر فقط این خصوصیات را ببینیم و در دریافت همه بازتاب‌های دنیای واقعی قصور ورزیم، آن وقت هم معنای اثر و هم قدرت تراژیک آن را از دست داده‌ایم. «لیر» وسعت کامل آن بی‌عدالتی را که بر جهان حکم می‌راند، درک کرده است، اما یکی از اشکال این بی‌عدالتی، فرمانروایی قبلی خود وی بود، خود «لیر»- یعنی شاه.

در تراژیک‌ترین صحنه، «لیر» نه فقط انگاره مطلق قدرت، بلکه آن قدرت واقعی را هم که قبلاً خود به دست داشت، هر دو را محکوم می‌کند. اکنون این قدرت برای او چیزی نامعقول، چیزی تبهکارانه به نظر می‌آید. تصاویر هولناک نکبت و بدبختی مردم، مناسبات واقعی آن دوره را منعکس می‌سازند. این بدبختی نتیجه حکمرانی «لیر» است.

تراژدی فقط در این واقعیت نهفته نیست که دختران پیرمرد، حق ناشناس از کار درمی‌آیند. کاخ کامل عظمت شاهانه «لیر» ظاهراً بر آب بنا شده بود، مانند همه قدرت‌ها فقط متکی بر وحشت و سرکوب، و فقط پذیرای سخنان چاپلوسانه بود.

زندگی واقعی از نظر شاه پنهان بوده است. او فقط ظواهر مردم را دیده بود؛ نمود بیرونی امور و مناسبات را.

دنیای کوچک و دروغین او به جای این دنیا نشسته بود. این دنیای کوچک، با استثنا کردن دنیای واقعی، در ذهن او بازتاب یافته بود. چاپلوسی، شاه پیر را کور کرده بود. اندیشه او، دیگر آینه وار زندگی را چنان که هست، منعکس نمی کرد و او تصورات خیالی را به جای واقعیت می گرفت. «عالم صغیر» انسان (تصویر فلسفی و روان شناسانه مطلوب عهد الیزابت) جانشین «عالم کبیر» زندگی شده بود. بیان شعری این بزرگ ترین اشتباه انسانی، پس پشت خود مستی چندین قرنی دارد و «بیکن» با لذتی آشکار از سخنان «هراکلیتوس» یاد می کند: «بشر معرفت را در عوالم کهنتر جست و جو می کند، نه در عالم مهتر و عادی».

«لیر» آن را در دنیای کوچک خویش جستجو می کرد.

شاه برای شخص خود، مقام الوهیت قائل بود. کم کم بر او آشکار شد که به هیچ وجه این قدرت مطلقش نبود که مقام او را در زندگی تعیین می کرد بلکه ارزش درونی و تغییر ناپذیر فضایل انسانی اش بود. در ذهن «لیر» تصویر معوج تأثیر متقابل و واقعی امور بر یکدیگر بتدریج شکل گرفته بود، قالبی که از ظواهر مناسبات گرفته شده بود، و حال آنکه همه آنچه در مجاورت بلا واسطه شاه قرار داشت، متظاهران و مصنوعی بود. آینه قدرت ادراک او مدام زنگار می گرفت، کج و معوج و تحریف می شد. دنیا تغییر کرد، اما عالم صغیر تیره و محرف خود آگاهی فردی، که خود را از زندگی محفوظ می داشت، همان که بود ماند.

تصاویر این دو دنیا از همان شروع نمایشنامه آشکارند.

لرزه های زیرزمینی، دنیای بزرگ را هر دم با شدت بیش تری تکان می دهند. بادی می وزد - همه چیز فرو خواهد ریخت. همه چیز تا مغز استخوان پوسیده است، همه وجوه پیوندها و مناسبات انسانی به رشته ای نازک بند است. و پس از تلاشی دیگر، نه فقط کشور سه پاره خواهد شد، بلکه نظم تمامی امور از هم خواهد پاشید، و خرد خواهد شد. این است آنچه «لیر» نمی بیند.

او پیرایه ها، لبخندها، و جامه های خوش نما را می بیند، و فقط سخنان نشئه کننده را می شنود. در دنیای کوچک او هیچ ابری وجود ندارد. در آنجا آرامشی چکامه وار

حکم می‌راند. هرچه در آن‌جا می‌گذرد، زیباست: پادشاه عادل و عاقل به آخرین اراده‌اش عمل می‌کند، او در شرف آن است که تاج از سر بگیرد و، در حالی که با مهر و عشقی همگانی و شایسته خویش احاطه شده، قدرت خویش را به وارثین واگذار نماید، اکنون به عهده آنها است که عدالت را حفظ کنند. پدرسالار سپیدموی به عنوان قانونگذار، برای آخرین بار به وظیفه خویش عمل می‌کند. تشریفات باستانی «آزمون عشق» شروع می‌شود.

اما اکنون فقط «لیر» نیست که دخترانش را مورد سؤال قرار می‌دهد. زندگی خود معمایی را در مقابل شاه پیر می‌نهد: برای انسان چه چیز از همه مهم‌تر است: شیرینی‌ها، لباس‌های زیبا، یا نمک؟

مه و تیرگی چاپلوسی مانع از آن می‌شود تا شاه به اهمیت و مفهوم این آزمون پی برد. «لیر» جست و جوی حقیقت را فقط در دنیای کوچک خویش ادامه می‌دهد، و پاسخ را در اینجا می‌جوید. پادشاه پیر آخرین لحظات ایام سعادت‌مند خویش را مزمره می‌کند.

پاسخ او این است که شیرینی‌ها و لباس‌های زیبا مهم‌تر از نمک هستند. دختر کوچک نفرین شده و تبعید می‌شود. «کنت»، آخرین محافظ ایمان عهد قدیم به شرافت، به خاطر کوردلیا مداخله می‌کند، زیرا این دختر است که حقیقت کهن را عرضه می‌دارد، اما «گلاستر»، آن مرد درباری، که حتی وقتی می‌داند شهریارش به خطا می‌رود کاملاً ناتوان از مخالفت با اوست، سکوت اختیار می‌کند. وزش باد، سنگ را به جنبش درآورده است.

همه چیز، که بر اثر گذشت زمان از همان بیان لرزان است، تکان می‌خورد، به حرکت درمی‌آید، و فرو می‌ریزد. پرتو مرده آذرخش، چهره‌ها را روشن می‌سازد. گرداگرد آنها هیچ نشان انسانی نیست: درنده خوبی و آز، چهره‌ها را به پوزه جانوران مبدل ساخته است. غرش طویل و سنگین رعد، آسمان را می‌شکافد. طوفان آغاز شده است.

بلینسکی، در مقاله‌اش درباره «موچالوف» (Mochalov) در نقش هملت، حالت ذهنی شاهزاده دانمارک را توصیف کرد. توصیفی که تقریباً می‌توان در مورد هر یک از قهرمانان شکسپیر بسط داد.

«لحظه‌ای او از زندگی شاد و خرسند است: زیرا، تاکنون، واقعیت خود را چندان متفاوت از رؤیاهای او نشان نداده است. این شرایط همانا شرایط عدم بلوغ اخلاقی است که بناچار فروپاشی فرد را به دنبال دارد...»

فروپاشی، به زعم بلینسکی، عبارت است از «مرحله انتقال از دوران کودکی، هماهنگی غریزی، و خودپسندی روحی به ناهماهنگی و کشاکش، که پیش شرط‌های ذاتی مرحله انتقال به هماهنگی انسانی و آگاهانه است».

سیر رشد «لیر» نیز همین است. شروع با عدم بلوغ اخلاقی و خودپسندی روحی، با سیر چاره ناپذیر تاریخی، این هماهنگی‌های وهمی قبل از نخستین یورش واقعیت، بتدریج رنگ می‌بازد. اینک هیچ حصار پولادین و غیر قابل نفوذی وجود ندارد که خود آگاهی انسان را در مقابل واقعیت عینی محافظت کند. وهم رفع می‌گردد اشباح تخیل پراکنده می‌شوند، طوفان ناگهان بر «عالم صغیر» می‌تازد.

نتیجه فروپاشی است - نابسامانی.

آن‌گاه زمانی فرا می‌رسد که قهرمان، دنیای وسیع بی‌عدالتی اجتماعی را درک می‌کند، آن را آن‌طور که هست بازمی‌شناسد، از بازشناسی به انکار می‌رسد، بی‌عدالتی را به مبارزه فرا می‌خواند، گرچه هنوز نمی‌داند به چه وسیله. این است نقشه سیر و بسط قسمت اعظم تراژدی‌های شکسپیر.

در شاه لیر موقعیت را این امر که قهرمان نه فقط به شناخت واقعیت دست می‌یابد بلکه، در زمان بازشناسی، جوهر خویشتن خویش، جوهر دنیای کوچک خود را نیز کشف می‌کند، قوی‌تر می‌سازد.

«لیر» نه فقط در مورد درک زندگی بلکه در مورد تصور قدر و اعتبار خویش در زندگی به خطا می‌رود. او همواره گمان کرده بود که قدر و اعتبارش دستخوش تغییر نخواهد شد. او می‌توانست قدرتش را واگذار کند اما با این وجود، شایسته او، این مرد «سر تا پا شاه» (ب ۱ ص ۶)، بود که دارای یکصد سلحشور ملازم باشد. ارزش ذاتی وجود وی، حق مقام نخست را به وی می‌بخشید. خصوصیت مینوی این مقام، بنیان هستی تمامی دیگر ساکنان کشور است، وضعیت هر کس تنها بر طبق نزدیکی وی به شخص حاکم مطلق تعیین می‌شود.

این بود اعتقاد «لیر»، و این نه کاملاً گمراهی شخصی او، بلکه باور مطلوب عصر بود. در صحنه تقسیم سرزمین، به ما تصویر روشنی از حضور وسیع و محکم سلسله مراتب حکومتی ارائه می‌شود. همه چیز دقیقاً در جایگاه خویش قرار گرفته است؛ ثابت، و با نظمی تغییرناپذیر. بالاترین جایگاه از آن پادشاه است، بعد از او، وارث تاج و تخت، و شوهران‌شان، بعد نخستین صاحب‌منصبان حکومت: «کنت»، «گلاستر» و دو پسرش، که ارشدترین به تاج و تخت نزدیک‌تر است. همه بی‌حرکت استقرار یافته‌اند، چنان‌که گویی جاودانه در جایگاه‌های خویش ثابت مانده‌اند. «لیر» از تاج و تخت دست می‌کشد. از نظر او هیچ چیز تغییر نکرده است، او دلگرم است: دنیا همان‌طور که بود پابرجاست.

آزخاتون (Madame Greed)

سلسله مراتب فئودالی، بیان خود را در احکام جزمی و مراتب انقیاد، در بنای مرتب مدرسی‌گرایی (scholasticism)، یافت؛ نظمی تصنعی که گمان می‌رفت در آن همه چیز ثابت، متزع و مخصوص باشد. همه آنچه بود - مردم و امور - با مقام، اهمیت تصدیق شده، و مرتبه‌اش همذات می‌شد. هر چیزی، هر چه بود، بلافاصله و در آن واحد، می‌توانست به خوب یا بد، پرهیزکار یا گناه‌کار طبقه‌بندی شود. نظم دنیوی در فراسوی قبر نیز استمرار می‌یافت: «دانه» از نه دایره دوزخ، نه دایره برزخ، و نه فلک بهشت سخن گفت. هر گناه‌کاری را عذاب خاص خویش بود، و یک شکنجه نمی‌توانست به جای دیگری اعمال شود. برای رنج و عذاب، سلسله مراتبی وجود داشت، درست همچنان‌که برای کفاره و برای سعادت جاودانه سلسله مراتبی بود.

ایمان فراسوی فهم بود، قدرت فراسوی چون و چرا، و مناسبات نظام اجتماعی به طور جاودانه بنا می‌گشت.

در ورودیة سرپوشیده کلیساهای جامع سبک گوتیک، اشکال تراشیده شده شاهان، جنگاوران، راهبان، و زنانی که طفلان سنگی خود را در بازوان سنگی خود می‌فشارند، برپاست؛ بی‌لرزشی در مقابل باد، و بی‌آنکه یکی به دیگری نگاه کند، چشم‌ها همه به سوی جاودانگی خیره شده است. نژاد بشر جایگاه خود را تا

ابدالآباد اشغال کرده است، هر کس به جایگاهی تعلق دارد که وضعیت تعیین شده‌اش یافته است، هیچ کس و هیچ چیز قادر نیست آنها را از این جایگاه برکند، یا وضعیت و مقام آنها را تغییر دهد، حکمتی بی چون و چرا، قرن‌های قرن جایگاه و وضعیت آنان را تقدیس کرده است. بنابراین آنها همواره پابرجا خواهند بود، بهار، تابستان، پاییز یا زمستان می‌آید و می‌گذرد.

و درست همان‌طور که پیکره‌های سنگی ورودیه، رج به رج یکی بر فراز سر دیگری استقرار می‌یابد، نیز رج به رج، شاه برتر از دوک قرار می‌گیرد، دوک برتر از نجیب‌زاده صاحب ملک، و نجیب‌زاده صاحب ملک برتر از روستایی.

قبل از آنکه آسمان‌ها شکافته شود و در یوم الحساب، صور بازپسین بر فراز کرة ارض به صدا درآید، هیچ چیز تغییر نمی‌کند و هیچ چیز نمی‌تواند تغییر کند.

در این ضمن، جنگ‌ها برپا می‌شود - مردم در آتش تب می‌سوزند، بیماری‌های واگیر بیداد می‌کند - طاعون جان مردم بیشتری را می‌ریاید، ولی با این وجود تعداد بیشتری به دنیا می‌آیند، سربازان و روستاییان، کشیشان و شاهان. و این همه به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر به همان دایره بسته برمی‌گردد و همواره همه چیز به جایگاه خاص خویش عودت داده می‌شود.

شعر شکسپیر، آتش آذرخشی را منعکس می‌کند که بر این نظم تغییرناپذیر فرود می‌آید.

طوفانی که در دل تراژدی، خشمگانه می‌غرد، تصویر نمادین فروپاشی است، تلاشی نظم کهن است، تبدیل یکپارچگی به پراکندگی است، و تبدیل آنچه مقدس شمرده می‌شد به چیزی حقیر.

همه چیز در تراژدی - حوادث، افراد، افکار، احساسات - همه و همه ظاهراً فقط بدان منظور به میان می‌آیند که زان پس با شتاب به امر متضاد با خویش بدل شوند، تا وجهی کاملاً متفاوت را به نمایش بگذارند و حالت اصیل خویش را بر هم زنند.

لئوناردو داوینچی در رساله‌ای در باب نقاشی به توصیف یک صحنه جنگ می‌پردازد، چهره‌های جنون‌زده، خون و خاک، اسبان تازانی که سواران مرده را به دنبال خویش می‌کشند، و چشم‌های گردان محضرین. او فقط آن جزئیاتی را برمی‌گزیند که تأثیر حداکثر قدرت را منتقل می‌سازند، و آنگاه توصیه می‌کند: «و

مگذار سطح صافی وجود داشته باشد مگر، شاید، جای پاهایی که لبالب از خون است».

تراژدی شاه لیر به همین طریق نوشته شده است.

نظام تصاویر این تراژدی، که با تعمیم بخشی شاعرانه طوفان بیان شده، فرایندهای دوره انباشت نخستین^۱ (primary accumulation) را با «یک جریان متمرکز نیروی موسیقایی» منعکس می‌کرد.

چنان می‌نمود که گویی، بر اثر تکان‌های هولناک لرزه‌های زیرزمینی، زمین خود به حرکت درآمده باشد. همه چیز درهم و مغشوش بود؛ ضجه مرگ و گریه تولد. هنوز تازیانه‌ها در شکنجه‌گاه‌های قرون وسطایی صفیر می‌کشید و در همان حال، تق تق مهره‌های چرتکه هر دم بلند و بلندتر می‌شد. غارتگران بی‌قانون فتودال، درباره قیمت پشم بحث می‌کردند، و در همان حال شایعات مربوط به جریان‌های تولید کارخانه‌ای جدید در فلاندرز^۲ با اطلاعات جزء به جزء و موثق درباره شب عید ساحرگان^۳ ممزوج می‌شد.

آز، که محدودیت‌های قدیمی مانعش نمی‌شد، بدین دنیا سرازیر گشته بود. پیش-درآمد عصر جدید شروع شده بود.

اذهان مردم هنوز دستخوش ارزش‌های مدرسی بود و دوره جدید در نظر آنها همچون سیمای هولناکی ملبس به جامه‌های تمثیلی قرون وسطایی ظاهر می‌شد. وعاظ بر سر منابر، علیه سلطه این هیولا فریاد سر می‌دادند. او را «آز خاتون» (Madame Greed) نامیده بودند. فرا رسیدن سلطنت او را قبل از ورودش جار زده بودند. با وحشت پیش‌بینی می‌شد که او همه چیز را حریصانه خواهد بلعید و، اگر پیشروی پیروزمندانه‌اش متوقف نشود، زندگی را بر روی زمین تماماً نابود خواهد کرد.

۱. دوره‌ای که بشر برای نخستین بار به انباشت آنچه مازاد بر احتیاجش بود دست یازید.

۲. Flanders. قبلاً کشوری بود در اروپا، در ساحل جنوبی دریای شمال، اکنون بخشی از آن در بلژیک و بخشی در فرانسه واقع است.

۳. Witches' Sabbath. ملاقات نیمه شب ساحرگان، جادوگران، و شیاطین، که در قرون وسطا گمان می‌رفت هر سال یک‌بار به عنوان آیین شیطانی جذبه (orgy) برگزار می‌شود.

دستورالعملی برای ظلم و تعدی جانشین یکی دیگر شده بود. وسایل پراکنده تولید، دارایی خرد و ریزی که از مایملکات کوچک فراهم می آمد - یک وجب زمین، ابزار بدوی کار روی آنها، آلونک های نکبت بار - همه و همه محکوم به نابودی بود. دوران ساده رسوم فئودالی و مناسبات صنفی رو به پایان بود. حکام تازه به نام گسترش آزاد شکل های جدید تولید و سرکوب انسان به وسیله انسان به نام آزادی، که اینک کاملاً لجام گسیخته بود، قیود قرون وسطایی را زیر پا می گذاشتند.

آز خاتون به درون هزاران زندگی رخنه کرده بود. زمین های شخم زده به مرتع گوسفندان تبدیل شده بود. یکی از مکررترین تصاویر - از «آرمانشهر» (Utopia) «توماس مور» گرفته تا بالادهای شاعران ناشناس - این است که گوسفند «مردم را می بلعد». زمین به چیزی بدل می شود که با پول قابل خرید و فروش باشد، از آنهایی که روی آن کار می کردند، سلب مالکیت می شد و به گدایی می افتادند. دسته های کوچ گر به وجود آمد: کاروان های هولناک نکبت انسانی، که ژنده پوش و گرسنه، در جست و جوی بیهوده برای کار، در اطراف کشور سرگردان بودند. در جاده ها لنگ لنگان پیش می رفتند، و پشت سر اجساد کسانی را که توان پیش رفتن نداشتند به جای می گذاشتند.

سپاه آینده کارگران مزدور در حال پیشروی بود. آنها به زودی در می یافتند که از این راه های جدید چه انتظاری باید داشت. جلادها آهن ها را داغ می کردند و تیغ ها را تیز، شهروندان «انگلستان شادکام» (Merry England) باید داغ نشان می شدند و گوش هایشان بریده می شد. زیرا قانون، این رفتار را برای کسانی مقرر می داشت که از آن به بعد «ولگرد» شناخته می شدند.

این عصر چنین است. یک سطح صاف در آن وجود ندارد. «مگر، شاید، جای پاهایی که لبالب از خون است».

۱. ballad آوازی که داستانی را نقل می کند، بالاد به ادبیات غیرمکتوب عامیانه وابسته است و گویندگان آن اغلب ناشناس اند.

صحنه آغازین شاه لیر ظهور این قرن جدید را به نمایش می‌گذارد و همه آنچه را که، در ظاهر امر استوارترین تلقیات افراد از یکدیگر است، همه آنچه که در مناسبات انسانی اصلی‌ترین است، و همه آنچه را که رسم، مقدس شمرده است و بر طبق مفاهیم ثابت حق و اخلاق، قدرت قانونی یافته است، همه و همه را در مقابل تماشاگران به تماشا می‌گذارد. اینها به صحنه می‌آید به منظور نمایش این امر که در جریان حوادث بعدی این مناسبات دیگر اعتباری ندارد، که هیچ عامل وحدت‌بخشی میان انسان و انسان باقی نخواهد ماند: هیچ چیز، نه حتی شکلی از هستی اجتماعی. همه چیز از جایگاه خود بدر رفته است، همه امور بالاجبار از لانه گرم خویش جدا افتاده و نابود شده است. فقط ظاهری فریبنده مانده است که فساد، کرم خوردگی و فروپاشی را بپوشاند.

دیگر مفهوم حق الهی پادشاهان معنا ندارد. شاه دیگر واسطه میان آسمان و زمین نیست. وراثت تاج و تخت، اندیشه مبنی بر ارزش ذاتی شاه را به عنوان یک فرد به سخره می‌گیرند. شاه بدون اسوارانش هیچ نیست مگر پیری خرفت، آکنده از هوس‌های احمقانه.

مقدس عنوانی است که فقط و فقط به قدرت نظامی و ثروت اعطا می‌شود. بنیان‌های خانواده به تمامی فرو ریخته است. شب هنگام، در هوای طوفانزا، دختران، پدر کهن‌سال‌شان را از قلعه به حومه درندشت آن می‌رانند که در آن، باران سیل آسا تازیانه برکشیده است و حتی بوته‌ای برای سرپناه وجود ندارد. پسری حکم مرگ پدرش را صادر می‌کند، برادری آماده است تا دژخیم برادر خویش گردد، خواهران از یکدیگر نفرت دارند و، در پایان، یکی دیگری را می‌کشد. جوان علیه پیرطغیان می‌کند. خویشاوند کمر به قتل خویشاوند می‌بندد. هیچ عامل وحدت-بخشی میان مردم وجود ندارد. هیچ چیز. نه پیوند خونی، نه مذهب، و نه وفاداری خادم.

فقط سلطه «آزخاتون» است و بس.

همچون زمین لغزه‌ای غول‌آسا، در شاه لیر بهمن غیرقابل مقاومت اغتشاشی کوبنده و خردکننده، دیوانه‌وار آغاز می‌شود. آوار رسوم، مناسبات، و قیود. نظام اجتماعی هزارپاره می‌شود، پاره‌های خرد و از شکل افتاده همه آنچه که زمانی یک

کل کامل و تزلزل ناپذیر بود، در سرازیری سقوط می افتد. حکومت فرو می پاشد، فتنه و طغیان به پا می شود، و سربازان بیگانه در این سرزمین عذاب کشیده و فاقد وحدت، پیشروی می کنند. دود آتش سوزی ها بر فراز این سرزمین ویران سنگینی می کند.

پرتوی خونین، جمعیت سرگردان گدایان، و درختانی را که شاخه هایشان دار آدمیان گشته، روشن می سازد. بر چرخه های شکنجه، دست و پا و اندام های مثله شده آدمیان می پوسد.

از زمین، ابخره مسموم متصاعد می شود و در ابرهای تهدید کننده گرد می آید. طوفان بر فراز زمین به غرش درمی آید.

سیمای نحیف «شاه» مطرود با همه توان «دنایای کوچک» اش، می کوشد تا خشم دیوانه وار این نیروهای لجام گسیخته انهدام را به مبارزه فرا خواند. آزمون عشق به محاکمه ای بدل می شود با واسطه آهن و خون.

ردا و انسان

در شرق و در غرب افسانه ای درباره شاه و ردای او وجود دارد.^۱ شاه برای استحمام بیرون رفت. به کنار رودخانه رسید، لباس از تن درآورد، ردایش را کنار رودخانه گذاشت و در آب پرید. زمانی که او مشغول شنا بود، دزدها ردایش را دزدیدند. شاه باید لخت به خانه برمی گشت. او به قصر بازگشت و دستور داد دروازه ها را باز کنند، اما نگهبان ها به او اجازه دخول ندادند. آنها او را بدون ردای شاهانه نشناخته بودند. او گفت که وی شاه است، اما هیچ کس حرف او را باور نکرد. سربازان مرد لخت را تحت الحفظ به زندان انداختند، سپس او را در دادگاه حاضر کردند و وی به جرم آنکه دعوی پادشاهی کرده بود، محکوم شد که در میدان عمومی شلاق بخورد. بدین سان شاه وقتی ردایش دزدیده شد، دیگر توانست شاه باشد. بزرگی به جامه بود، نه به شخص.

۱. به عنوان موردی قابل اطلاق بر تراژدی شکسپیر، نخستین بار این افسانه را (در روایات مختلف روسی) در مقاله ان. برکوفسکی (N. Berkovsky) به نام «شاه لیر در تماشاخانه بولشوی درامای ماگزیم گورکی» خواندم. (نگارنده)

شنلی مخملین که با پوست خز قاقم زینت یافته بود، شانه‌های فرمانروای بریتانیا را می‌پوشاند. اما همین‌که وی خود را از سرزمینش محروم ساخت - شئل دزدیده شد. و «لیر» دیگر به عنوان پادشاه قابل شناسایی نبود.

این است مضمون صحنه مربوط به قلعه «گانریل». «لیر» که نزد دخترش اقامت گزیده، ناگهان متوجه می‌شود که او آن‌طور که معمول بود، مورد توجه واقع نمی‌شود. او بر تلقی جدیدی نسبت به شخص خویش آگاهی می‌یابد. «لیر» فعلاً نمی‌تواند بفهمد که این تغییر دقیقاً شامل چه مواردی می‌شود. چشمش به «اوزوالد» پیشکار دوشس می‌افتد. «لیر» او را صدا می‌زند، اما او به راهش ادامه می‌دهد بی‌آنکه حتی سرش را برگرداند. «لیر» - که تا چندی پیش اختیار زندگی و مرگ تمامی زیردستانش را در ید قدرت داشت - با بهتی خالی از قصد و معنا بر این مرد دون مایه خیره می‌شود.

در مخیله شاه نمی‌گنجد مردی باشد که بتواند به عمد خطر توهین به او را به جان بخرد.

بار دیگر «اوزوالد» چنان از دیدرس لیر می‌گذرد که گویی اصلاً متوجه او نبوده است.

«لیر» به او دستور می‌دهد که بایستد و نزدیک‌تر بیاید، او متقاعد شده است که «اوزوالد»، با پی بردن به قصور خویش، وحشت زده به پای او خواهد افتاد. و با عجز و لابه طلب بخشش خواهد کرد. اما چهره نوکر تغییری نمی‌کند، او باز هم با همان شیوه آشنا و تحریک کننده‌اش رفتار می‌کند.

«لیر» می‌پرسد: «آیا این پیشخدمت پست می‌داند در مقابل چه کسی ایستاده است؟»

و جواب می‌شنود: «بله، می‌داند. وی پدر دوشس است.»

از نظر این نوکر، «لیر» هیچ نیست مگر پدر صاحب فعلی ردای شاهی.

بزرگی این مرد که خود را «سر تا پا شاه» گمان می‌کرد، نه به عنوان ویژگی خاص طبیعت او، بلکه صرفاً به عنوان نتیجه قدرتی که در اختیار داشت، ظاهر می‌شد، او فقط به واسطه ردایش از دیگران متمایز بود و فرا دست آنان به شمار می‌رفت. نه «لیر» بلکه شئل وی بود که مورد مداخلی و چاپلوسی قرار می‌گرفت. وقتی شئل

ربوده شد، شاه دیگر قابل شناسایی نبود، حتی برای یک نوکر. بنابراین «لیر» دیگر شاه نبود. او حتی «لیر» هم نبود.

او هیچ نبود مگر «سایه لیر»، چنان که دلقک گفت.

شاه راه سفری دراز را در پیش گرفت.

او به همه گفت که یک شاه است، اما هیچ کس حرف او را باور نکرد، مردم به او خندیدند، خواستار مرگ او شدند، او به شکوه افتاد، التماس کرد، و نفرین نمود. آن گاه وی دریافت: دیگر نیازی به ردای دزدیده شده ندارد، زیرا در هر حال هرگز دوباره بدان دست نخواهد یافت. او به پایان سفر خویش نزدیک می شد. اکنون دیگر نمی گفت که از دیگران متفاوت است، او دریافته بود که وی نیز، مانند دیگران، انسانی بیش نیست.

این بود پایان راه طولانی او.

نتیجه اخلاقی داستان این بود که، به منظور درک ارزش حقیقی امور، کشف زندگی عادی ضروری است.

«لیر» درک تمامی آن امور را آغاز کرد که قبلاً خارج از حوزه تجربه وی بود، او با امور ساده ای که از نزدیک برایش ملموس بود شروع کرد و آن گاه باریک تر شد، کلیات را کشف کرد و آموخت که باید رابطه میان ساده و پیچیده را فهم کند.

پاسخ طفیانگرانه کوچک ترین دختر، هماهنگی کودکانه وجود او را در هم ریخت. او به خشم آمد، زیرا «کور دلیا» جرأت کرده بود خواست او را به سخره گیرد. بعدها، وقتی طرز تلقی دختران بزرگش بر او آشکار گردید، نسبت به بی عدالتی ای که روا داشته بود، متأثر شد. او رفت که جواب دختر کوچکش را خطایی کوچک ببیند و خود را گناه کاری که آن را بیش از حد بزرگ کرده بود.

اما در نظر او به هر حال خطایی انجام شده بود.

ای ناچیز ترین خطا،

خود را در کور دلیا چه کریه نشان دادی!

که، همچون اهرمی، قالب طبیعت را

از جایگاه تابشش بدر بردی...

(پ ۱ ص ۴)

«لیر» باید معنای پنهان سخنان دختر کوچک را دریابد. او هنوز دریافته است که

پاسخ دختر او نه اشتباه بلکه طغیان بوده است.

«لیر» متقاعد شده بود که فقط در یک امر خصوصی مرتکب اشتباه شده است: او به طرز تلقی حقیقی دخترانش نسبت به خود پی نبوده بود. از نظر او این صرفاً اشتباه یک پدر بوده است، نه یک شاه. حوزه کنش هنوز محدود به دایره خانواده بود. «آدم‌های نمایش» عبارت بودند از یک پدر و دخترانش.

اما اینک کنش به میدانی بس وسیع‌تر از مناسبات خانوادگی منتقل شده است. پیک‌ها به تاخت از قلعه‌ای به قلعه دیگر طی طریق می‌کنند، و حامل نامه‌های دعوت به قیام‌اند. یکصد سلحشور شاه و پیروان دوک‌ها نیز درگیر می‌شوند، هر کس هم‌پیمانی می‌جوید، دسته‌بندی‌ها شکل می‌گیرد. جنگ نزدیک است.

اما از نظر «لیر» هنوز همه آنچه روی می‌دهد، مشمول دایره محدود مناسبات خانوادگی است. نمایش این طبیعت خاص می‌توانست در مزرعه یک خرده مالک یا کلبه یک روستایی واقع شود. در هر کجا که خانواده‌ای وجود دارد: پیر و جوان، والدین و فرزندان.

ناسپاسی فرزندان نخستین چیزی بود که «لیر» در دنیای واقعی دید. این آغاز راه او بود.

تملک تاج، سلطه بر مردم. اینها همه در نظر «لیر» چونان دارایی خصوصی بود. او درست همچون ملاکی که می‌تواند خانه، زمین، و احشام‌اش را طبق وصیت واگذار کند، هدایا را میان فرزندان تقسیم می‌کند. او میراث وسیعی را به دخترانش اعطا کرده است، و آنها در نگهداری ملازمان او. فقط یکصد سلحشور. بخل می‌ورزند. ناسپاسی. این است گناه اصلی. و هولناکترین تظاهر این گناه، ناسپاسی فرزندان است.

به عنوان سبانه‌ترین مجازات، «لیر» آرزو می‌کند که ای کاش «گاتریل» هم چنین آزمونی را از سر بگذرانند. اگر قرار است دوشس آلبانی فرزندی به دنیا آورد، کاش او همچنان که بزرگ می‌شود، همه پرستاری‌های مادرش را به دست فراموشی سپارد:

..... تا احساس کند

از نیش مار چه تیزتر است

فرزند ناسپاس داشتن!

در همان پیوند این کلمات امری غیرطبیعی و مشوش کننده وجود دارد، مغایر با نوامیسی که برای هر کس مقدس است:

این نه آیا بدان مانند که دهانی چنین دستی چنین را از هم بلزد
به جرم لقمه خوراندن به او؟
(پ ۳ ص ۴)

ناسپاسی فرزند مفرط‌ترین شکل بی‌عدالتی است.
و بنابراین، برای نخستین بار، مضمون بی‌عدالتی در تراژدی مطرح می‌شود.
در این زمان «لیر» دریافته بود که آنچه را وی فلزی گرانبها می‌دانست، مطلاً بوده است و بس. ارزش حقیقی شیرینی‌ها و لباس‌های زیبا به نظر هیچ است، اما لیر هنوز باید به ارزش نمک پی ببرد.

در قصه، شاه ارزش نمک را زمانی درمی‌یافت که به تنگدستی دچار شده بود، از گرسنگی رنج می‌کشید، و مجبور بود غذای فقرا را امتحان کند.
«لیر» قدرتش، مهر فرزندانش، و جان پناهی برای ایام سالخوردگی خود را از دست می‌دهد. او را بدون حتی سرپناهی در برابر هوای بد بیرون، به حال خود وامی‌گذارند. او خود را هم‌تراز با بینواترین رعایای کشور می‌یابد.
و آن‌گاه، در مقابل شاه، که پایین‌ترین پله نردبان زندگی را لمس کرده است، تصویر بی‌عدالتی دیگری سر بر می‌کشد. او، بی‌بهره از همه چیز و ناتوان برائری درماندگی و یأس، نخست احساس می‌کند که سختی نصیب او همان قدر است که نصیب بسیاری مردم دیگر که همین تجربه زندگی را که او اکنون دستخوش آن است، از سر گذرانده‌اند.

اندیشه «لیر» از مسائل خاص خودش به امور عینی و کلی ره می‌برد.
چشمان «لیر» بر دل‌قک متوقف می‌شود. اکنون لطیفه‌گوی او دیگر حذف می‌شود بازچه سرگرم کننده‌ای نیست بلکه انسانی است که هیچ تفاوتی با او ندارد، شاه همان‌طور احساس می‌کند که دل‌قک. «لیر» میزان رنج دیگری را درک کرده است.
وقتی کنت پیشنهاد می‌کند که جمع برای فرار از هوای طوفانی به کلبه‌ای پناه برند، شاه دل‌قک را قبل از خود به داخل می‌فرستد:

داخل شو پسر، اول تو. نوای بینوای بی‌خانمان.
نه، داخل شو.
(پ ۳ ص ۴)

اندیشه عمیق‌تر می‌شود. زندگی دقیق‌تر در خود آگاهی لیر بازتاب می‌یابد. فقط «لیر» و فقط دلچسپ نبودند که به زندگی رقت‌بار تهیدستی درافتاده بودند. صدها تصویر بدبختی و نکبت در مقابل «لیر» سر بر می‌کشید. اکنون در چشم باطن او، کشورش پاره پاره، گرسنه، و ذلیل آشکار می‌شد. رعایای او از مقابلش می‌گذشتند در حالی که از شدت درماندگی به زمین می‌خوردند، و از فرط محرومیت ضعف می‌کردند.

اکنون دنیای واقعی در عالم صغیر رخنه کرده است، و تک تک یاخته‌های خودآگاهی را در خود غرق می‌سازد. هماهنگی کودکانه رخت بربسته است. او بر زندگی چنان که هست آگاه می‌شود: دنیای ناهمخوان، دنیای اندوه.

در حال حاضر او مناعت رنجیده‌اش را به عنوان یک پدر، و غرور خدشه‌دارش را به عنوان یک شاه فراموش کرده است. اکنون کنش در خانواده بشری به عنوان یک کل، در فضای بی حد و مرز تاریخ، استمرار می‌یابد. بی‌عدالتی، وسیع و تحمل‌ناپذیر، بر سر راه «لیر» قرار گرفته است. او قامت غول‌آسای خود را برافراشته و بر همه ادراکات جدید «لیر» سایه افکنده است.

بی‌عدالتی فرزندان اما فقط جزء نسبتاً کوچکی از تمامی این مفهوم بود. «لیر» بر بنیان کل بی‌عدالتی مناسبات اجتماعی وقوف یافته است.

او «عصر حقیقی و شکل زمانه» را درک کرده بود.

به وقت عمیق‌ترین اندوه، او نه به خود بلکه به دیگران می‌اندیشید:

ای بدبخت‌های لغت و عور، که هر کجا هستید،
 ضربات این طوفان بی‌رحم را تحمل می‌کنید،
 چگونه سرهای بی‌سرپناه و گرده‌های فرتوت شما را،
 این زنده‌های جزو اجز و مشبک
 در فصلی چنین حفاظت خواهد کرد؟ آه، من
 چه اندک پروای این امور را داشتم!

(پ ۱ ص ۲)

دیگر نه حق، نه قانون، نه اخلاقیات هیچ یک وجود ندارد. این مفاهیم سکه قلب است، آنها به فردی که شتلی مخملین بر شانه دارد خدمت می‌کنند.

«لیر»، که زمانی مدافع قدرتمند این مفاهیم بود، اکنون همه آنها را به سخره می‌گیرد. شاه از ماهیت قدرت سخن می‌گوید، و برای افشای همه وجوه آن این

انگاره را به همه سومی چرخاند.

این است قانون کشور او. ببینید او از این قانون چه می سازد:

«ببین آن قاضی چگونه آن دزد ساده را توبیخ می کند.

پس بشنو، با گوش ات بشنو، جاها را عوض کن، خوب، پُر یا پرچ، قاضی کدام است، دزد کدام»
(پ ۴ ص ۶)

از دزد و قاضی جداگانه سخن نمی رود.

سگی بد اصل، بند می گسلد و خود را بر مردی زنده پوش می افکند، می خواهد

او را به عنوان یک گدا گاز بگیرد. ولگرد از شر این حیوان شرزه می گریزد. «لیر»

سگ بد اصل را همچون یک نماد می بیند.

او به «گلاستر» می گوید:

«آنجا می توانی تصویر باشکوه قدرت را ببینی، از سگی بر مصدر کار نیز اطاعت می کنند»
(پ ۴ ص ۶)

واژه «قانون» به خصوص فریبنده است. قانونگذار مجری را مورد خطاب قرار

می دهد:

تو ای گزمنه رذل، دست خونبیت را نگاه دار
چرا آن روسپی را شلاق می زنی؟ اسافلت را لغت کن،
تا ببینی با او به شهوت همان خواهی کرد
که بابت آن شلاقش می زنی.

(پ ۴ ص ۶)

اخلاقیات خدمتگزار آنهایی است که شغل مخملین پوشیده اند.

زنا؟ این جرم نیست. «لیر» زانیان را می بخشد. شاه به سرباز نیاز دارد.

تصاویر، یکی جاندارتر از دیگری، آنچه را که بر این مملکت رفته بود به وضوح

عیان می ساختند. دیگر هیچ چیز «لیر» را از زندگی جدا نمی کرد: نه دیوارها، نه

محافظان، و نه چاپلوسی. به او نه فقط چشم انداز زیبایی از واقعیت عطا شده بود،

بلکه او، خود در قلب وقایع بود. او از بالاترین پله نردبان به همان پایین ترین پله نزول

کرده بود. اکنون پای او بر زمین قرار گرفته بود.

لیر به ارزش نمک پی برده بود.

او به ارزش آن، زمانی که مجبور شد غذایی بی نمک را بیازماید، پی نبرد.

او زمانی به ارزش آن پی برد که طعم اشک را کشف کرد. اکنون او با طعم شور اندوه آشنا شده است، و نه فقط طعم اندوهان خود، بلکه اندوهان همه آنانی که او پیش از این حتی لختی به وجودشان نیندیشیده بود. در زندگی تقریباً همه قهرمانان شکسپیر لحظه‌ای وجود دارد که قهرمان درمی‌یابد رنج‌هایی را که خود دستخوش آن است، به واسطه برخی اشخاص بدنهاد نیست که وقوع می‌یابد و نه حتی به واسطه تقارن برخی رویدادها، بلکه آن بخشی از شرارت عظیمی است که اکثریت مردم را مورد تهدید قرار می‌دهد. و اینکه علل آن در اعماق ساختار اجتماعی نهفته است. از این لحظه به بعد شور جدیدی در زندگی قهرمان ظاهر می‌شود. همه آنچه تا این لحظه رخ داده، همه اندیشه‌های زجرآور و اشتغالات عواطف، هیچ نیست مگر پیش درآمدی بر زایش این شور. اعتماد بی‌حرمت شده «اتللو»، تکان «هملت» به هنگام اطلاع از قتل پدر، و ناامیدی «لیر» به هنگام فهم اینکه چه اشتباه درباره دختران خویش قضاوت کرده است. اینها همه نقطه شروع است، نخستین گام‌هایی است که قهرمانان در مسیر سرنوشت خویش برمی‌دارند. شوری منحصر به فرد آنان را به تصرف خویش درمی‌آورد. مطلقاً یک شور، و مشترک در همه، که آنان را در گداخت فروزان خود فرو می‌برد. این همان شور شناخت است. اشتیاق کشف معنایی پنهان در پس وقایعی که رخ می‌دهد. انسان نه فقط به خود، بلکه به نوع بشر می‌اندیشد. او در مقابل خود نه یک شریر بلکه شرارت‌های موجود در جامعه را می‌بیند. در مقابل این دشمن، استفاده از شمشیر بی‌فایده است. «کلادیوس» ممکن است بمیرد، اما مرگ او این زمانه از هم گسیخته را بهبود نخواهد بخشید، مرگ یک جنایتکار به بی‌عدالتی اجتماعی پایان نخواهد داد. وقتی «ایاگو» متحمل شکنجه‌های هولناک شود نه بی‌عدالتی متوقف خواهد گشت، نه «دزدمونا» دوباره زنده خواهد شد، و نه امکان احیای این باور وجود دارد که در چنین زمانه‌ای، احساسات عاشقانه «رومئو» نسبت به «ژولیت»، و «اتللو» نسبت به «دزدمونا» می‌تواند وجود داشته باشد و کامیاب گردد. رنج‌های لیر با اعدام دخترانش و بازگشت تاج و تخت به او شفا نخواهد یافت. شوری که کل وجود او را در ربوده است، خواهان رضایت خاطری از نوع دیگر است. او باید با چشم خویش همه آنچه را که از وی پنهان بوده است، ببیند و دریابد،

تا علل بی عدالتی را کشف کند. کوری بسی دیرپای بوده است. اینک چشمان او باز شده‌اند.

پرتوی رخشان زندگی را یک دم روشن می‌کند. اینک اعماق ژرف و افق‌های دور در دیدرس شناور می‌شود. درخشندگی پرتو چنان است که نظاره هر تصویر جدیدی که بر خود آگاهی نقش می‌بندد دردناک است. تصاویر که با توالی هر دم سریع‌تر از پی هم می‌گذرند، شکل‌هایی هر دم تازه‌تر از بی عدالتی را عیان می‌سازند. لیر این قدرت و شور را چنان به خدمت آزمون واقعیت درمی‌آورد که ذهنش نمی‌تواند فشار سنگین افکارش را تاب آورد. این افکار زخم می‌زند، می‌درد، می‌سوزاند، و رنج، غیرقابل تحمل می‌شود. دردی در تمام وجودش تیر می‌کشد. لیر بانگ برمی‌دارد: «مغزم از هم گسسته است!» (پ ۴ ص ۶)

وقتی در خیمه کوردلیا به هوش می‌آید، مایل نیست از خواب بیدار شود، اگر چشمانش را بگشاید باز خود را «دریند چرخ آتش» (پ ۴ ص ۷) می‌بیند. کنت وقتی لیر در حال مرگ است اجازه نمی‌دهد کسی با او سخن گوید، چرا که حرفها پیرمرد را به دنیای واقعی برمی‌گرداند. سنگدل است، آنکه

«وی را بر چرخه عذاب^۱ این دنیای خشونت باریند تا عذاب کشان از هم بگسلد» (پ ۵ ص ۳)

استعاره‌های مأخوذ از شکنجه‌گاه، ویژگی کل تراژدی است. دنیا چرخه عذاب است، و بر این چرخه، انسانی که زمانی بر آن حکومت می‌کرد، از هم می‌گسلد. قلب انسان نمی‌تواند بدبختی تمام نوع بشر را در خود جای دهد. اما، این پاره گوشت درون سینه، با ضربان لرزان خود در مقابل درد مردمانی که پیش از این اربابشان به وجود آنها توجهی نداشت، واکنش نشان می‌دهد. در این مرحله، آدم و بشر به عنوان یک پدیده واحد تجربه می‌شود. تجربه تطبیق غم فردی با غم میلیون‌ها فرد دیگر. این است تجربه «لیر». او زندگی را آن‌طور که واقعاً هست، دیده است. او عقل از

۱. rack وسیله شکنجه‌ای که دست و پای قربانی را بدان می‌بستند و گاه تا مرحله از هم گسیختن اعضا می‌کشیدند.

دست می نهد و فرزانه می شود.

ننه ابله پیر (Old Mother Folly)

آثار کامل هنری معمولاً تصاویری را در بر داشته اند که بیانگر جوهر ریشه دارترین تناقضات اجتماعی بوده است. شکل این تناقضات باگذشت زمان تغییر می کرد، اما به لحاظ جوهری، همچنان حل نشده می ماند. شعر عصاره این جوهر را می آفرید. یعنی انگاره شعری (poetic idea) را.

این تصویر-انگاره ها بیش از قرن ها زنده می ماند و هر دوران جدید در آنها روح عصر خویش را باز می شناخت.

در نفوس مرده اثر منشور اما شعر گونه «گوگول»، همان آمیزه واژه ها-«نفوس مرده»- انگاره شعری بود، مستعد تعمیم بخشی های وسیع، که نه فقط نظام رعیتی (serfdom) روسیه دوران نیکلای اول بلکه کل دنیای منفعت طلبی یغماگرانه را شامل می شد؛ دنیایی که همواره با رشد بشریت پیش نگر- با دنیای «نفوس زنده»- مخالفت می ورزید.

در شاه لیر نیز یک چنین انگاره شعری یا تعمیم بخشی آنچه نسبت به کنش دارای بیش ترین اهمیت است، وجود دارد. شکسپیر زندگی را قلمرو خدعه و نیرنگ می دید. او احساس می کرد که مناسبات اجتماعی، غیر انسانی و بیمارگونه است. چگونه بود که این مناسبات نه فقط وجود داشت، بلکه ظاهری تماماً استوار به خود می گرفت.

بدیهی است که آنها فقط در نظر چشمان نابینا و اذهان بسته می توانست انسانی و معقول جلوه کند. اندیشه، و همراه با اندیشه قیاس، سرچشمه های انگاره شعری را فراهم می سازد. بیایم رد خاستگاه و رشد آن را دنبال کنیم.

در شروع نمایشنامه صحنه انباشته است از سیاستمداران، مشاوران شاه، و مردان نزدیک به تاج و تخت، اما هیچ یک از آنها- اگر چه همگی زیرک و تجربه دیده اند- در نمی یابند که تقسیم کشور به مرگ پادشاه و تجزیه قلمرو او منجر خواهد شد. این را نه کنت، نه «گلاستر»، و نه حتی خود شاه، هیچ یک درک نکرد.

اما هنوز شخصی وجود داشت که همه چیز را پیش بینی کند. او چیزی را درک

می‌کرد که فراسوی ادراک فرزانه‌ترین افراد از کار درمی‌آمد. تنها شخص حساس، همانا دلکک است، لطیفه‌گو. این اوست که، بلافاصله، با نخستین سخنانش، آنچه را که در شرف وقوع است پیش‌بینی می‌کند. شاه بریتانیا هشتاد ساله است. اما تجربه برای او هیچ به ارمغان نیاورده مگر ساده‌لوحی. هرچه را که او با عقل سالم انجام می‌دهد، عین دیوانگی است. نفرین «کور دلیا» و تبعید کنت عمل شخصی دیوانه است. اما «لیر» زمانی مرتکب این اعمال شد که قوای ذهنی‌اش را کاملاً در اختیار داشت. شاه در همه موارد اشتباه کرده بود: نه می‌دانست ارزش فرزندانش چه میزان است و نه می‌دانست که مردم در کشور او چگونه زندگی می‌کنند.

اما همین‌که «لیر» عقلش زایل می‌شود، مفهوم حقیقی آنچه را که روی می‌دهد، درمی‌یابد. دلکک تنها مرد عاقل بوده است. «لیر» به عنوان شخصی معقول، همچون فردی بی‌شعور عمل کرد. اما او، به عنوان یک دیوانه، به فرزاندگی دست می‌یابد. این تناقضات با مفهومی عمیق به کار رفته بود. انگاره شعری، مبین ارزیابی آنچه در زندگی واقعی روی می‌داد، بنیان‌های نظام حکومتی را به امری نامعقول (ad absurdum، قیاس خلف) مبدل ساخته و نامعقول بودن مناسبات اجتماعی را به نمایش می‌گذاشت.

تا چه حد ممکن بود از این طرز حکومت سخن گفت و کدام‌کس فرصت می‌یافت چنین اندیشه‌ای را بیان کند بی‌آنکه سر از تن‌اش جدا شود؟ فقط یک نفر چنین امتیازی داشت. تنها فرد در کل حکومت که حق داشت بدین طریق سخن بگوید، همانا دلکک بود. او را اغلب احمق می‌دانستند و وی می‌توانست بدون ترس از مجازات، حقیقت را بگوید. این تنها امتیاز او بود. جکز مالیخولیایی در کمندی هر طور شما بخواهید در رؤیای اینکه ممکن است چنین شخصی بشود، به سر می‌برد:

لباس دلکک‌وارم را بر من بپوشانید، بگذارید

آنچه در دل دارم بگویم، من بدن ملوث

این دنیای گندیده را به تمامی تطهیر خواهم کرد،

اگر آنها صبور باشند به داروی من دست خواهند یافت.

از قدیم‌الایام، مردم به شخصیتی که با احمقانه‌ترین نحوه بیان، عاقلانه‌ترین سخنان را عرضه می‌کند، خو گرفته‌اند. لطیفه‌گوی بی‌پناه، افشاکننده ارزش‌های کاذب بود. یک لطیفه احمقانه گاه به استهزای همه آنچه شریف و محترم می‌نمود، تغییر شکل می‌یافت.

از ژرفنای قرون وسطا، تمثیل «ننه ابله پیر» که بر جهان حکم می‌راند، نشأت یافت. او کلاه دلقکی خود را به سوی شاهزادگان، پاپ‌ها و سلحشوران پرت می‌کرد. نویسندگان لطایف فتنه‌گرانه، به ما یاد دادند که از خلال گفتارهای باشکوه، می‌توان طنین زنگوله لطیفه‌گویان را شنید و اینکه می‌توان گوش‌های خرد را که از زیر مجلل‌ترین سربندهای زنانه چون آبله بیرون زده، مشاهده کرد.

حتی در کلیسا جشنی به نام «جشن احمق‌ها»^۱ وجود داشت: خری را به داخل کلیسا می‌کشاندند، «پاپ احمق‌ها» را انتخاب می‌کردند، از بخور دان‌ها بوی بدبو می‌پراکنندند، و کل عبادت همگانی را به یک تقلید مضحک (burlesque) تبدیل می‌نمودند.

تاریخ تئاتر، حکم شاه فرانسه را زنده نگاه داشت که محرران محاکم^۲ اش برای

۱. Feast of Fools. واژه fool به معنی ابله و احمق است و هم دلقک. مترجم به مناسبت از هر دو معنا سود جست.

۲. Basoche - صنف محرران محاکم فرانسه در قرون وسطا، که از امتیازات خاصی برخوردار بودند، منجمده عهده‌دار آیین نمایشی مضحکی بودند که در نمایشی که فرانسویان سونی (sottie یا sottie) می‌نامند استمرار یافت. سوتی از واژه فرانسوی sot یا sottie مشتق شده که به معنی احمق و ابله است، و نمایش سوتی در واقع جانشین «عید دیوانگان» (Fête des Fous) بود که در قدیم رواج داشت. نمایشگران لباسی زرد-سبز می‌پوشیدند و کلاهی از پوست خنزیر و مزین به گوش خرد بر سر می‌نهادند، هر گروه نمایشی یک «شاه ابلهان» و یک «ننه ابله» داشت و مضمون نمایش معمولاً حاوی هجو جامعه، آداب و وقایع سیاسی بود. دو گروه مشهور پارسی نمایش سوتی عبارت بودند از «بچه‌های بسی‌غم» (Enfants sans souci) و محرران محاکم (Basochiens). یونگ جزییات آیینهای قرون وسطایی از این دست را به روشنی ترسیم می‌کند:

در پایان قرن دوازدهم رقص خدام کلیسا به جشن ابلهان (festum stultorum) تبدیل شد... در آنها حتی کشیش‌ها و هیئت‌های روحانی نیز یک سر اسقف، اسقف یا پاپ انتخاب می‌کردند و او را پاپ احمق‌ها (fatuorum Papum) می‌خواندند. «درست در بین انجام مراسم عبادت، نقابداران با چهره‌هایی غریب به صورت زن، شیر و دلقک‌هایی که لال‌بازی درمی‌آوردند، به پایکوبی پرداختند و در گروه آوازخوانان سرودهایی قبیح خواندند. و در گوشه‌ای از محراب نزدیک محلی که کشیش مراسم نماز را به جا می‌آورد

آنکه نشان دهند «ننه ابله» چگونه بر قصر پادشاهی حکم می‌راند، و چگونه بر تن مردم ردا پوشانده و آنان را تحقیر می‌کند، بر آهن می‌کوفتند و بر زندانیان درود می‌فرستادند.

همه جا اتحاد ابلهان به سرعت شکل می‌گرفت. «صنف ابلهان»، «رسته ابلهان». نزدیک به پایان قرن پانزدهم، در آلمان سباستین برانت (Sebastian Brant) کتاب کشتی احمق‌ها را نوشت. کتاب نقل می‌کرد که چگونه احمق‌ها از سراسر جهان گرد آمدند تا با کشتی به سوی سرزمین «ناراگونیا» (Naragonia) برانند. یعنی سرزمین احمق‌ها: سرزمین خوش‌پوش‌ها، طیبیان، رشوه‌گیران، فضل‌فروشان، منجمان و قماربازان قهار. روی جلد کتاب، کشتی‌ای نقاشی شده بود انباشته از مردم که بر پهنه

→ غذای چربشان را خوردند، طاس ریختند، بخوری بدبو از چرم کفش سوزاندند و در سراسر کلیسا جست و خیز کردند. ... این تشریفات ... ظاهراً در قرن شانزدهم از میان رفت. به هر حال احکام متعدد شوراها و کلیسایی که از ۱۵۸۱ تا ۱۵۸۵ صادر شده تنها جشن کودکان (festum puererum) و انتخاب اسقف کودکان را منع کرده است. و بالاخره باید در باب این موضوع، جشن خران (festum a sinorum) را نیز یادآور شویم. تا جایی که می‌دانم این جشن را بیشتر در فرانسه می‌گرفتند و اگرچه آن را به یاد فرار حضرت مریم به مصر جشنواره‌ای بی‌زیان می‌دانستند، کم و بیش صورتی عجیب داشت، چنان‌که به آسانی می‌توانست موجب سوء تعبیر شود. در پروه گروه خریک راست به کلیسا می‌رفت و در پایان هر قسمت نماز ... جماعت مانند الاغ عرعر می‌کرد. یک نسخه خطی متعلق به قرن یازدهم میلادی می‌گوید: در پایان نماز به جای عبارت «نماز به جای آوردیم» کشیش باید سه بار عرعر کند و به جای «شکر پروردگارا» جماعت باید با سه بار عرعر جواب دهد. در نقاط دیگر خرا به سبایی زرین می‌آراستند و اعضای برجسته کلیسا گوش‌های آن را می‌گرفتند و سایر حضار مثل روز عید میلاد لباس عید می‌پوشیدند. وقتی این رسوم از محدوده‌های کلیسا محو شدند، دیگر بار در نمایش‌های غیر مذهبی ایتالیا به صورت آن شخصیت‌های نمایشی مضحکی ظاهر شدند که با نشانه عظیم آلت رجولیت در حال نعوظ آراسته می‌شدند و با شوخیهای رکیک به سبک رابله، مردمی را سرگرم می‌کردند که چندان پاینده عفت نبودند. کالوت (نقاش فرانسوی) این چهره‌های کلاسیک یعنی پوچجیلا، کوکو روگناس، چیکو اسکاراس و غیره را برای ابد به یادگار گذارد.

(چهار صورت مثالی، کارل گوستاو یونگ، ترجمه پروین فرامرزی، ص ۱۵۳ تا ۱۵۶)

وردن ل. سولیه یادآور افول و محو این نمایش‌ها در فرانسه دوره رنسانس می‌شود: در پاریس جمعیت‌های پاسیون، نمایش میستر را برای خود حفظ کردند. محرران و اعضای محاکم همچنان مورالیه و فارس ... را نمایش می‌دادند. کودکان بی‌غم به نمایش سونی (حمایت) می‌پرداختند ... در آن زمان تغییر مواد نمایشنامه‌ها فادغن نبود. از زمان فرانسوای اول منع اهاجی سیاسی و اهاجی شخصی باعث تنزل فنون مزبور که در زمان لویی ۱۲ رونق داشت گردید. دسته اعضای محاکم قبل از ۱۵۸۰ از میان رفت بی‌غمان نیز پس از آن مدت زیادی باقی نماندند.

(ادبیات فرانسه در قرون وسطا و رنسانس، وردن ل. سولیه، عبدالحسین زرین‌کوب، ص ۲۵۹)

دریا پیش می‌رفت. برفراز سر این دریانوردان، پرچمی در اهتزاز بود که سر ابلهی را با کلاه دلقکیش نشان می‌داد.

دلیل حکمرانی گوش‌های خر چه بود؟ آری، که مردم را و می‌داشت تار فاه و خیر عمومی را فراموش کنند. از حالا دیگر لرد فنیگ^۱ بر جهان حکمرانی داشت. اکنون جزم قرون وسطایی «گناه نخستین» نبود که کراهت عظیم این جهان را تبیین می‌کرد بلکه عقل بود که دربارهٔ نظم اجتماعی به قضاوت می‌نشست.

در قرن شانزدهم تعدادی کتاب به تجلیل از بلاهت^۲ رو به ازدیاد اختصاص یافت. «تنه ابله پیر» خود از کرسی خطابه بالا می‌رفت و به همه اعلام می‌کرد: «بلاهت سازنده حکومت است، ستون قدرت، مذهب، دولت، و عدالت است. و به راستی زندگی آدم تمام و کمالش چیست، مگر نه یک شوخی ابلهانه؟» این نقل قولی بود از کتاب در ستایش بلاهت اثر اراسموس (Erasmus) اهل رتردام. کتابی از انسان‌گرایی ستیزه‌جو. اندیشه آزادانه بیان می‌شد. و به گونه‌ای کاملاً اقناع‌کننده نشان می‌داد که ساختار اجتماعی عصر، فقط بدان دلیل می‌توانست وجود داشته باشد که اکثر مردم ابلهانی بودند که نمی‌توانستند ماهیت سازمان‌های حکومتی، و آن بنیان‌هایی را که عقل سلیم را به ریشخند می‌گرفت، درک کنند. همینکه این ساختار اجتماعی استمرار می‌یافت خود گویای این بود که بلاهت است که بر جهان حکم می‌راند.

رابله نوشت: «جهان با فرومایگی مورد سوءاستفاده قرار گرفته... روحمان را در اختیار حکمای الهی می‌گذاریم تا حفظش کنند، حکمایی که بیشترشان مرتداند. جسممان را گرفتار طبیبان می‌کنیم، طبیبانی که هیچ‌گاه خود را شفا نبخشیده‌اند؛ و بالاخره اموالمان را به وکلا می‌سپاریم که هیچ‌گاه عارض یکدیگر نمی‌شوند».

بلاهت و جنون - اینهاست ارکان اجتماع.

دلقک در شب دوازدهم می‌گوید: «بلاهت، آقا، چون خورشید بر گرد این گوی گردون می‌گردد، و بر همه جا نور می‌افشاند».

در زیر خورشید بلاهت، همه چیز هر دم پشت و رو می‌شود. تمامی دنیا عجالتاً، کله پا پیش می‌رود. این است مضمون آواز دلقک در شاه‌لیر؛ اشعار او پژواک خاص و

۱. Lord pfenning - فنیگ (آلمانی pfenih) سکه برنزی کوچک آلمانی معادل یکصدم مارک یا یک‌نهم پنی.

کمیک آن تصاویر تراژیکی است که در غزل شصت و ششم موجود است. این لطایف از بازی ژاژگویی فارغ‌البال بسی دور است. توان و قدرت جناس‌ها و بذله‌گویی‌های مشابه، که در نمایشی‌ترین بخشهای نمایشنامه طرح می‌شود، در پس این واقعیت نهفته است که پیامدهای این «زندگی واژگونه» که جناس و بذله‌ها به تجلیل آن می‌پردازند در صحنه‌هایی آکنده از درد و خشم به نمایش درمی‌آید. تصویر ابله خردمند با تصویر دیگری که بعداً محتوای آن را تعیین می‌کند، یعنی تصویر کورینا، تقویت شده بود.

«گلاستر»، وقتی چشمانش را از دست می‌دهد، بر آن است که آنها را از دست نداده است:

آن زمان که می‌دیدم دچار لغزش شدم. (پ ۲ ص ۴)

او تصورات کاملاً نادرستی دربارهٔ پسرانش، و در خصوص حکومت، داشت. حوادث از پی آینده او را واداشت تا به اشتباه بودن این تصورات پی ببرد، او به ارزیابی متفاوت و دقیق‌تری از موفقیت نائل آمد. در مواردی از این قبیل معمولاً می‌گوییم: چشم انسان باز می‌شود. اگر چشمان او فقط در این موقع باز شده است، پس نتیجه آن است که او، قبلاً، کور بوده است. انگارهٔ شعری عدم تطابق میان دیدن و دریافتن در سراسر سیر شخصیت «گلاستر» عرضه می‌شود. مشاور «لیر» چشمان خوبی داشت، اما هیچ نمی‌دید. مقایسه با اعمال یک مرد کور بر هر عمل او قابل اطلاق بود. او کورکورانه به «ادموند» اعتماد کرد، کورکورانه از دوک کورنوال اطاعت نمود، او دید، خیره شد، از هر دیدگاهی به آزمون امور پرداخت، اما هیچ ندید.

او فقط زمانی شروع به دیدن کرد که چشمانش را از دست داده بود. او را کور کرده بودند، اما چشمانش باز شده بود. رنج یورش شد تا دنیا را درک کند. اوج انگارهٔ شعری شکسپیر به این سخن «گلاستر» اعطا شده است:

بلای زمانه است این، که کوران را دیوانگان راه می‌نماید. (پ ۳ ص ۱)

دیوانگان حکمرانی دارند و آنهایی که به دلخواه آنان را اطاعت می‌کنند، اگر جنون جامعه را نمی‌بینند پس کورند. این وضع را هزاران تناقض که به خدمت نمایش دقیق‌تر آن درمی‌آیند، تأیید می‌نماید و اینکه در چنین وضعی قانون، اخلاق و حق «پشت و رو» و «واژگونه» به نمایش درمی‌آید.

طوفان، تمام مفاهیم و شرایط عادی را واژگون کرده است. پادشاه گدا شده است، و دلچک، خردمند، و مرد کور دنیا را چنان که هست می بیند، جوان زیرک چون جن زندگان یاوه می یابد، و دیوانه به فیلسوف بدل می شود.

هملت ادعا می کند که «دانمارک یک زندان است»، و این سخن نه فقط متضمن دانمارک شاه کلادیوس بلکه شامل همه آن مکان هایی است که در آنها کنش تراژدی ها واقع می شود. زندگی در کشوری به مثابه زندان، بزرگ ترین بدبختی ممکن برای آدمی است، اما اگر وضعیت حقیقی او به راستی همین است، پس آیا بهتر نیست که وی سعادت خود را در مکان واقعی حبس جست و جو کند؟

لیر تقاضا می کند که او و «کور دلیا» هر چه زودتر به زندان فرستاده شوند و زندگی را در اسارت چنان تصویر می کند که گویی یک روز تعطیل مسرت بخش است:

..... بیا، بگذار به زندان برویم.

ما دو تن همچون پرندهگان در قفس ترانه خواهیم خواند. (پ ۵ ص ۳)

در کشور آزخاتون، زندان دیگر بدترین مکان برای انسان نیست. در پس درها و میله های زندان، احساس محرومیت از آزادی بیش تر از زندگی روزمره نیست؛ زندگی ای که در آن آزادی هستی آدمی ظاهری است و بس، و در همه حال سلطه بی عدالتی آرزوها، احساسات و افکار او را به زنجیر می کشد.

سه تصویر متمایز، هر یک به طریق خاص خویش، آشوب (chaos) مناسبات اجتماعی را منعکس می نماید. گاه این هر سه شخصیت، تأثیر کلی یگانه ای را شکل می دهند، گاه به هم می پیوندند، گاه اندیشه آنها بر یک امر متمرکز می شود، گاه یکدیگر را کامل می کنند، و در هر سه، علی رغم تمامی تفاوت ها، یک مشابهت درونی وجود دارد.

آنها عبارتند از «لیر»، «دلچک» و «ادگار». هر یک از آنها مضمون جنون را به طریق خاص خویش بیان می کند.

جنون «لیر» یک نوع ناخوشی خالص است.

«ادگار» خود را به هیئت یک دیوانه درمی آورد تا از تعقیب در امان باشد. این تظاهر به جنون است.

لطیفه گو برای سرگرم کردن دیگران نقش یک دلچک را بازی می کند. این شکلی از

طنز (humour) است.

این هر سه ژانگویی می‌کنند، اما کافی است لختی بر رشته‌های به ظاهر نامفهوم کلمات اندیشه کنیم تا همه چیز بامعنا شود. این هر سه متفکرند. پیوند درونی آنها پیچیده است.

تبیین رابطه میان «لیر» و «دلچک» چندان آسان نیست. نه فقط رابطه آنها با هم به عنوان دو فرد، بلکه حتی رابطه درونی این دو تصویر شعری.

درک خصایص شخصیت دلچک - شاخصه‌هایی که با شرایط واقعی شکل گرفته‌اند - مشکل نیست. بازسازی زندگی‌نامه او امکان‌پذیر است، و درک اینکه وی قبل از نخستین حضورش بر صحنه، چه زندگی‌ای را از سر گذرانده است. شغل او آن بود که شاه را بخنداند و اندیشه‌های حزن‌انگیز را از او دور سازد. یکی از بازی‌ها این بود که لطیفه‌گو چنان با اربابش سخن گوید که گویی دوستی قدیمی را، حتی با لحنی اندک تحقیرآمیز، مورد خطاب قرار داده است. احتمالاً این مفرح‌ترین شکل بلاهت بود که سلاطین خودکامه می‌توانستند در تصور آورند. آنها از ته دل می‌خندیدند، اما برای لطیفه‌گویان این راهی بود برای کسب معاش.

لطیفه‌گویان شکسپیر، این شگرد را به مرتبه والای کمال رساندند. بنابراین آنها عادت دارند با دیگری چنان سخن گویند که گویی در مرتبه‌ای یکسان قرار دارند. قدرتمندترین مرد کشور و ناچیزترین فرد. اما لطیفه‌گو مرد فهمی بود که زندگی را فقط از سوراخ دیده‌بانی قلعه شاه نمی‌نگریست؛ او، این ناچیزترین فرد، اموری را می‌دید که قدرتمندترین فرد هیچ تصویری از آنها نداشت. در لفاظی ژانگویانه او، که به وسیله آنها، دلچک و لینعمت خویش را سرگرم می‌کرد، بذر حقیقت پراکنده بود. دلچک از میان جمع مستخدمان انتخاب می‌شد، و فرزاندگی او فرزاندگی مردم فقرزده بود.

تصویر عامیانه و قدیمی انسانی که در ظاهر دلچک اما در واقع فرزانه و پیش‌بین است با موضوع شاه لیر عجین شده بود.

رفتار دلچک را وقایع پیچیده کرد. او خود را به جای تالارهای باشکوه در خلنگ‌زار وحشی یافت، ارباب او که زمانی قدرتمند بود به مطرودی بی‌پول بدل شد. اما این امر در گرایش دلچک نسبت به «لیر» تغییری ایجاد نکرد، او از سر خلوص،

خود را به وی منسوب داشت و، به رغم تمامی تغییراتی که در زندگی پادشاه پیر پدید آمده بود، همچون قبل خدمت صادقانه خود را به او ادامه داد، دلکک به بهترین وجه به انجام وظیفه پرداخت و، از نظر او، خدمت کردن همانا سرگرم کردن بود. اما او که شرایط مرسوم زندگی اش زیر و زبر شده بود، و مشقت‌ها تحلیل‌اش برده بود، به روش جدیدی شوخی می‌کرد: لبخندش، به گونه‌ای غیر محسوس حتی برای خودش، به شکلی کج و معوج بدل شد، و بذله‌اش تلخ‌تر گردید. او هرگز دست از دلکک‌بازی‌های خود برنداشت، همچون سربازی که، حتی پس از کناره‌گیری از خدمت، دیگر قادر نیست، همچون شخصی غیرنظامی راه برود، لطیفه‌گو نیز نمی‌توانست لطیفه‌گویی را رها کند. شکوه‌های او به جناس بدل شد، و ناکامی‌های او بیان خود را در نیرنگ‌های دلکک‌وار یافت.

دلکک زندگینامه خاص خویش، و شخصیت انسانی خاص خویش را داراست. اما این تمامی بود و تمامی غایت نقش او نیست.

در پس خصایص واقعی دلکک، تعمیمی شعری نهفته است که خصیصه ذاتی نقش او نیز هست. این تعمیم یا سنت عامیانه‌ای پیوند خورده که به تجلیل هجوآمیز «بلاغت» و «جنون» اختصاص داشت. بر صحنه، دلکک نماینده تام‌الاختیار بلاغت و جنون است، به او وظیفه تفسیر کنش و گذار شده است. او حوادث را با چشم یک فیلسوف حقیقی بررسی می‌کند زیرا، وقتی مغز تمام آدمیان در هم است، تنها فرد خردمند کسی است که دیگران ابله‌ترین فرد قلمدادش می‌کنند.

دلکک نه فقط لطیفه‌گوی شاه بلکه لوده‌ای فیلسوف است، سرشار از فرزاندگی عصری شوریده و دیوانه.

کلاه و زنگوله دلکک برای همه آشناست. از همان لحظه‌ای که او ظاهر می‌شود، آشکار است که کیست و چه عرضه می‌کند. او فقط یکی از افراد دخیل در وقایع نمایشنامه نیست، بلکه تصویری است که بیرون از نمایشنامه نیز وجود دارد و تماشاگر از کودکی با آن آشنا بوده است. آنها بارها دیده‌اند که او چگونه با گستاخی، زنگوله‌هایش را در مقابل شاهان، ثروتمندان و حتی خود مرگ به صدا درآورده است. تماشاگر عادت کرده است که این سیما را هم به عنوان یک انسان و هم به عنوان یک تمثیل بپذیرد.

رابطه «لیر» و دلّک پیچیده است و نه فقط متضمن رابطه‌ای سرگذشت نامه‌ای بلکه نیز متضمن کنش شعری دوجانبه‌ای است. خصایص بنیانی یک عین (object) در مقایسه با عین دیگر آشکار می‌شود: در پدیده‌هایی که به لحاظ بیرونی نامتشابه‌اند، کشف شباهتی درونی امکان‌پذیر است.

لطیفه‌گو شاه را سرگرم می‌کند و در همان حال مفهوم اعمالش را بیان می‌نماید. دلّک (ابله) تا آن‌جا شاه را همراهی می‌کند که شاه همچون یک دلّک (ابله) عمل می‌کند. لوده درباری، شکلی سایه شاه را به خود می‌گیرد. سایه‌ای که بر سرش گوش خر رویده. لوده به دنبال شاه می‌رود، اما همراه با لوده، خاطره تمامی اعمال ابلهانه شاه پا به پایش می‌آید.

این همه شباهتی به تعاریف ایستای نماد (symbol) ندارد. انگاره شعری پیوسته در حال بسط و نمو است. پیوندهای جدیدی شکل می‌گیرد، و وجود تازه‌ای از زندگی بازتاب می‌یابد.

این سایه صرفاً سایه یک سیمای انسانی نیست بلکه با آن رابطه‌ای خاص پیدا می‌کند. مرد از شوخی‌های سایه خویش قاه قاه می‌خندد. زمان می‌گذرد، و مرد دیگر نمی‌خندد. سایه‌اش به او چیزی می‌گوید که وی مدت‌ها قبل نسبت بدان مظنون بود و می‌ترسید آن را حتی پیش خودش اقرار کند. این دیگر سایه او نیست، بلکه وجدان اوست. دلّک آماده است که از اندیشه‌های خفیه شاه سخن گوید.

تابش نور تغییر می‌کند. سایه گاه کوتاه می‌شود، گاهی بلند، و به تقلید مضحک خطوط اصلی بدن که سایه از آن پدید می‌آید، بدل می‌شود. اما این سایه بدن است و از آن تفکیک ناپذیر.

دلّک نه فقط پهلوی شاه باقی می‌ماند، بلکه خود را وقف او می‌کند. دلّک (ابله) شاه را همراهی می‌کند زیرا شاه چونان دلّک (ابله) عمل می‌کند:

آن بزرگ‌زاده که پند داد تو را
بی حساب بخش کن سرزمین ات را
بر نشیند کنار این جانب
با خودت جای او نشین آن‌جا
دلّک تلخ و دلّک شیرین
می‌شود عنقریب خود پیدا

این یکی جامه لودگی بر تن
وان دگر را بیاب در آن جا.

(ب ۱ ص ۴)

زندگی صحنه‌ای دلک در پرده سوم پایان می‌یابد. او بدون هیچ ردپایی ناپدید می‌شود، نه آخرین سخنانش و نه سخنان دیگر شخصیتها، کلیدی به دست نمی‌دهد تا دلیل ناپدید شدن یکی از شخصیت‌های عمده در میانه نمایشنامه معلوم شود.

علاوه بر پایان غیر معمول نقش دلک، در مورد بسط این تصویر نیز چیز غریبی وجود دارد که توجه پژوهندگان را به خود جلب کرده است. دلک و «کوردلیا» هیچ‌گاه با هم دیدار نمی‌کنند. این دو سیما به طرق اسرارآمیز به یکدیگر وابسته‌اند: همینکه «کوردلیا» ناپدید می‌شود، دلک پدیدار می‌گردد. کافی است «کوردلیا» برگردد تا دلک ناپدید شود.

برخی پژوهندگان اسنادی فراهم آورده‌اند تا اثبات کنند ایفای این دو نقش به عهده یک بازیگر بوده است. نوعی پیچیدگی کارآمد به جای پیچیدگی شعری نشسته بود.

اما چنین تعبیر ساده‌ای از این مشغله عمده نمی‌تواند متقاعد کننده باشد. دلایل ناپدید شدن دلک را نه در محدودیت‌های گروه نمایش «باربیج» (Burbage) بلکه باید در همان جوهر انگاره شعری پیدا کرد. این انگاره فقط وقتی هستی‌اش به همراه تصویری که آن را بیان می‌داشت، رو به پایان گذاشت که بتدریج به اوج نهایی خویش نزدیک شده بود، گرچه با واسطه خصوصیات زنده یک موجود انسانی کاملاً باورکردنی.

دلک، همینکه «لیر» به مفهوم آنچه روی داده بود وقوف یافت، ناپدید شد. از آن لحظه به بعد دیگر صدای جرنج جرنج زنگوله‌ها و زمزمه بانشاط پرگویی‌های دلک شنیده نشد. وقتی شاه انسان خردمندی شد، سایه با آن گوش‌های خر محو شد. نه ابله پیر یک پیرو خویش را از دست داده بود. این صفت وجود مرد را ترک گفته بود، و قیاس، تمامی معنای خویش را از دست داده بود.

دلایل اینکه چرا دلک نمی‌تواند با «کوردلیا» دیدار کند، در اینجا نهفته است. کلاه دلک را نمی‌شد برای ملکه فرانسه پرت کرد. پدر و دختری که سرانجام یکدیگر را باز می‌یابند در صنف دلک‌ها (ابلهان) جای ندارند.

جنون، مرحله بعد از بلاهت بود. اشعار دلچک همواره بر لبه درافتادن به وادی بیهوده‌گویی دیوانه‌وار قرار داشت. در آن ایام نه فقط دلچکها بلکه دیوانگان نیز نوعی سرگرمی به حساب می‌آمدند. خوش‌پوشان از اینکه به تیمارستان مجنونین اعزام شوند، لذت می‌بردند. آنها چنان بدانجا می‌رفتند که گویی قدم در تئاتر گذاشته‌اند تا از شکلک بیماران روانی سیر بختند.

لرده‌ها و مجنونین مطرود بودند. آنها را حتی موجود انسانی نمی‌دانستند. هیچ مقامی در جامعه نداشتند. خارج از زندگان محسوب می‌شدند. آنها فقط با تبدیل حماقت به نوعی ناخوشی سرگرم کننده می‌توانستند زنده بمانند.

ساکنین «بدلام»^۱ با گدایی، ولگردی در جاده‌ها و بهره‌برداری از جنون خویش، روزگار می‌گذراندند. آنها تیره‌بخت‌ترین گدایان بودند. ممکن نبود کسی به درجه‌ای پست‌تر از این نزول کند. آنها مردمانی بودند نه فقط عاری از هر نوع حقوق انسانی، بلکه عاری از عقل نیز.

وارث خانه «گلاستر» ظاهر خود را به هیئت چنین انسانی درمی‌آورد. در نقش «ادگار»، غایات مفرط شرایط انسانی با هم دیدار می‌کند: ثروتمند به گدا تبدیل می‌شود، درباری به ولگرد.

این دگردیسی در مقابل چشمان ما با سرعتی شگفت‌انگیز به اجرا درمی‌آید. سهولتی که با آن تغییر شکل یک موجود به موجودی دیگر عملی می‌شود. محتوای ذاتی صحنه قرار است. کافیست جامه‌های گرانبها را پاره کنی، چهره را کثیف نمایی، و موهای به دقت اصلاح شده را ژولیده و آشفته نمایی، تا به جای یک خوش‌پوش درباری، ژنده پوشی ابله قرار گیرد. «ادگار» ناپدید می‌شود. تام بینوا پا به عرصه وجود می‌گذارد.

این تصویر، همچون اغلب تصاویر در آثار شکسپیر، چندوجهی و چند معنایی است: رابطه آن با شخصیت اصلی پیچیده است.

بی‌عدالتی اجتماعی گویی نخست به عنوان یک تصویر (picture) از فاصله‌ای دور در برابر «لیر» نمودار می‌شود. نقش گونه‌هایی از هستی مردم به شکلی محو در

۱. Bedlam دیوانه‌خانه قدیمی و مشهور شهر لندن، به مفهوم اعم به هر تیمارستانی اطلاق می‌شود.

مقابلش قد می افرازند. او درک چندان دقیقی از آن ندارد که وجودش را حدس بزنند: در گفتار «ای بدبخت‌های لخت و عور، که هر کجا هستید» او نه به افرادی یگانه بلکه به مردمی فاقد سیما می‌اندیشد. اضطراب هزاران هزار فرد در یک اضطراب بیکران محو شده است، برای «لیر» هنوز غیرممکن است درک چهره‌های خاص در میان جمعیت، یا، در این پریشانی عمومی، درک تقدیر یک فرد.

و آنگاه این تقدیر به او عرضه می‌شود، چهره بیشتر در دیدرس قرار می‌گیرد، و می‌تواند با همه جزئیات خود آزموده شود. تام از کلبه‌اش بیرون می‌جهد. او در حالی که زوزه‌کشان و لُندُلند کنان ارواح پلید را از خود می‌راند، در حالی که ژاژگویی می‌کند، در مقابل «لیر» پدیدار می‌شود. سرانجام آنها رو در رو با یکدیگر دیدار کرده و با هم مواجه شده‌اند. شاه و رعیت‌اش.

دو انسان.

دو تصویر جنون.

«لیر» عقلش را از دست داده زیرا شروع به درک زندگی کرده است. «ادگار» تظاهر به جنون می‌کند چون این تنها راهی است که به وسیله آن می‌توان زنده ماند.

این شروع صحنه‌ای است سرشار از سخنان پرمعنا و معانی عمیق. بینوای ژنده‌پوش، لرزان، و یاوه‌گویان، ذهن ملتهب شاه را تماماً به سوی خود جلب می‌کند. «لیر» گمان می‌کند که فقط قساوت دختران یک مرد است که می‌تواند او را به چنین وضعیتی در افکند. او مایل است سرگذشت تام را بشنود و جویای گذشته او می‌شود.

دگردیسی پسر امیر «گلاستر» به گدایی از ساکنان بدلام در مقابل چشم تماشاگر روی می‌دهد. اکنون عکس آن وقوع می‌یابد: تام بینوا دوباره «ادگار» می‌شود. گدا زندگی یک بزرگ‌زاده را شرح می‌دهد. قصد به نظر خام و بی‌معنی می‌رسد اما حقیقت امر این است که برگردان کامل و درستی است.

«لیر» می‌پرسد: «تو چه بوده‌ای؟»

«خدمتگزاری، قلب و باطنم مغرور، به موهایم جعد می‌انداختم، دست‌کش بر

کلام می‌آویختم^۱، خدمتگزار شهوت معشوقه‌ام بودم، با او کار زشت می‌کردم، به تعداد کلماتی که می‌گفتم سرگند یاد می‌کردم، و آنها را در محضر پیر مهر صاحب عرش می‌شکستم»
(ب ۳ ص ۴)

«ادگار» این طور زیسته بود، اما اکنون این سخنان را مردی نیمه‌لخت می‌گوید، بر تن او خارهای درشت و خاشاک نشسته، و بر دست‌هایش سوزن خلیده است. این مرد جز زوزه و لُند لُند چیزی نمی‌گوید.

«کسی بودم که در اندیشه شهوت‌رانی می‌خفت و برای شهوت‌رانی برمی‌خاست. نوشیدنی را بسیار، نرد باختن را مشتاقانه، و زنان را بی‌شمار حتی بیش از ترکی هزار معشوق دوست داشتم».

این یک قطب وجود انسان است، و اکنون قطب دیگر: تصاویر زندگی «ادگار» محو می‌شود و ساکن بدلام، تام بینوا، از زندگی خود سخن می‌گوید:

«تام بینوا، که قورباغه شناور، وزغ، غوک بچه، مارمولک خاکس و مارمولک آبی می‌خورد، که در حین غلبان خشم درونش، وقتی دیر پلید سر به طغیان برمی‌دارد، سرگین گاو را به جای سالاد صرف می‌کند، موش پیر و سگو در آب مرده تناول می‌کند، و کف سبز تالاب‌های راكد را می‌نوشد».

این سخنان دیوانه‌وار انسانی گرسنه است. «ادگار» زندگی آن مطرودین اجتماعی را شرح می‌دهد که به ولگردی و گدایی در جاده‌ها افتاده‌اند، زندگی همه آنانی که می‌توانند نام تام دیوانه را بر خود داشته باشند. این است نصیب او - تجربه مشترک همه آنانی که «ده به ده تازیانه خورده، به گند و زنجیر کشیده شده، و به زندان درافتاده» اند.

اما آیا این تصاویر مستند همان قدر غیرطبیعی نیست که دیدگاه‌های یک ذهن کاملاً بیمار؟

شاه با توجه و دقت کامل، رعیت خویش را می‌آزماید. به بدن کثیف و زجر دیده او، و به چهره‌اش که بر اثر رنج از شکل افتاده است، چشم می‌دوزد. تمام توانایی‌های قلب و باطن «لیر»، برای مدتی، دستخوش اندیشه‌ای است که وی را در

۱. به نشانه لطف و توجه معشوق.

خود غرق می‌سازد: او با تمرکزی خاص، و بی توجه به همهٔ امور دیگر، این ولگرد را مورد بررسی قرار می‌دهد، گویی در وجود این گدا رازی نهفته است که لازم است وی، یعنی «لیر»، آن را کشف کند.

اکنون «لیر» متقاعد شده است که آنچه در مقابل می‌بیند عاملی بنیادی است که هر طور هست کلید اصلی فهم آنچه پیرامونش می‌گذرد را به دست می‌دهد.

او می‌نگرد اما نه تام را می‌بیند و نه «ادگار» را، و نه هر کس که نام خاصی بر خویش دارد. آنچه می‌بیند همانا انسان است. اندیشه‌های «لیر» بر عصارهٔ جوهر این مفهوم متمرکز گشته است. او بر این گمان است که جوهرهٔ این فرد به شکلی مرئی در مقابلش ظاهر شده است:

این اوست-انسان

همراه با «لیر»، شکسپیر نیز به انسان می‌نگرد- به این نیم خدا که انسان‌گرایان برای او چنان ستایشنامه‌های (paean) روح‌بخش سروده بودند. این اوست، انسان که زاده شده تا معجزه کند، تا دنیاها را جدید را کشف کند، تا به گنجینه‌های یونان و رم مفتخر گردد؟ این اوست، انسان خردمند، که زبان همهٔ علوم را می‌داند، که می‌تواند اعماق زمین را ببیند، که گوش‌هایش با موسیقی افلاک می‌زان است.

پیکو دلامیراندولا (Pico della Mirandola) زمانی مدیحه‌ای برای انسان نوشت: «آه ای ندای رفیع و الهی انسان، که تو را موهبت آن بخشیده‌اند که بدانچه آرزو داری نائل آیی و آن باشی که در تمنای آنی...»

این اوست. «لیر» به روی سیمای پر درد این گدا خم شده است.

«آیا انسان جز این است؟ او را خوب ببینید. تو دیگر به کرم برای ابریشم، به جانور برای پوست، به گوسفند برای پشم، و به گربهٔ زباد برای عطر مدیون نیستی. ها! ما سه تن^۱ مصرعی هستیم، اما تر اصلی...»

این است انسان عاری از همهٔ «عاریه‌ها»، عاری از همهٔ آنچه که مایملک طبعی و جدایی‌ناپذیر او نیست. پولی که از راه نادرست کسب شده، ظاهر زیبایی به وجود می‌آورد، اما جوهر انسان را در زیر مخمل و ابریشم پنهان می‌دارد. همهٔ این

خوش‌نمایی ظاهری هیچ نیست مگر جامه. طلا می‌تواند قانونی را بخرد که از این ظواهر حمایت می‌کند. قاضیان، سربازان و جلادان از جامه گران‌قیمت حمایت می‌کنند، یعنی از تنها چیزی که معدودی از اشخاص را از اکثریت مردم متمایز می‌کند.

عشق و احترام، ایثار و حق‌شناسی - این همه نه به انسان، بلکه به جامه تعلق دارد. این است ارزش جامه.

فقط لباس دارای ارزش واقعی است، چیزهای دیگر همه بدلی است. همه چیز قابل خریداری است: ظاهر مردم، سخنان، و هم احساساتشان. فلاسفه برای پول عقل کاذبی ابداع کرده‌اند که بزرگی را به جامه می‌داند، نه به انسان. شاعران سخنان زیبایی در ستایش جامه دارند. دختر دست پدر را می‌بوسد - او دارد آستین جامه او را می‌بوسد. رعیت در مقابل شاه به زانو می‌افتد - او دارد در مقابل جامه سر فرود می‌آورد!

اینها همه خدعه و نیرنگ است، همه چیز فقط به خدمت پنهان داشتن جوهره فرد درمی‌آید. این جوهره چیست، این ارزیابی حقیقی انسان، نه جامه؟ این است آن ارزیابی: «انسان بی‌تجمل هیچ نیست مگر حیوانی بینوا، عربان و دوشاخ^۱ چون تو». لیر فرصت یافته است تا دست به این ارزیابی بزند زیرا اکنون سنجش یک‌گز از هستی به سنجش زندگی اکثریت مردم بدل شده است، زندگی آنان که حتی از کوچک‌ترین خرده ریز دارایی محرومند. تام بینوا حتی کهنه پاره‌ای ندارد که خود را بپوشاند. مگر جل‌پاره‌ای کثیف که دور کمرگاهش پیچیده است. این انسان در مقابل پایین‌ترین مراتب عدالت کاملاً بدون دفاع است. و مهمتر از همه اینکه «لیر» که زمانی حکمرانی کاملاً قدرتمند بود، دریافته است که وی اکنون هیچ تفاوتی با این حیوان بینوای دو شاخ ندارد.

طوفان ردای شاه را از شانه‌های او برکنده است و اکنون وی همچون دیگر مردمان است. و اکثریت مردم شبیه این مخلوقند که در مقابل شاه ظاهر شده - تام بینوای بدلام.

حیوان بینوا، عریان و دوشاخ- این بود آنچه سلطهٔ آرزاتون از مفهوم انسان درک می‌کرد.

استعاره‌های مربوط به لباس و بدن عریان در این نمایشنامه عادی است. به لحاظ اینکه آنها با هم در تضادند، دستیابی به پژواک مباحثات قرون وسطایی بر سر «حقیقت» عریان و «گناه»^۱ مخمل‌پوش امکان‌پذیر است. اما این فقط پژواکی است دور رس. تراژدی، نمایش‌نامهٔ اخلاقی (morality play) نیست. استعاره‌های شکسپیر با مفاهیم ثابت استدلال نمی‌کند بلکه تغییر ناگهانی و کامل شرایط، انتقال بالاجبار از حالتی به حالت دیگر را بیان می‌دارد. مایهٔ تغییر لباس- همان مایهٔ مکرر این نمایشنامه- نه فقط برای داستان بلکه نیز برای بیان بی‌ثباتی اقبالِ دنیایی و دائماً در حال تغییر شخصیت‌ها دارای اهمیت است.

طوفان به درون دنیای کوچک انسان رخنه کرده است. خروشان و بی‌هیچ مانعی بر این پهنهٔ بلادفاع می‌وزد. آشوب در طبیعت به آشوب در دنیای «لیر» بدل می‌شود. او عقلش را از دست می‌دهد. وزن طوفان در کنش بیرونی، در قطار اندیشه، و در سیر احساس رسوخ می‌کند. گردباد همه چیز این صحنه را به حرکت وامی‌دارد، و از دل هر جزء آن می‌خروشد. در تمامی آثار ادبی جهان مشکل بتوان صحنه‌ای یافت که همچون پردهٔ سوم شاه‌لیر رساننده و گویا باشد.

همه چیز در این پرده به حدی تقریباً تحمل‌پذیر نفس‌گیر است. این مردم که طوفان را از سر گذرانده‌اند، فقط از باران و سرما نیست که در عذابند، در هر یک از آنها طوفان روحی که به لحاظ شدت کم‌تر از عوامل پیرامونشان نیست، دیوانه‌وار می‌خروشد. زیرا بر این خلنگ‌زار، که تا فرسنگ‌ها مشکل می‌توان در آن بوته‌ای برای جان‌پناه یافت، فقط کسانی با هم دیدار می‌کنند که زندگی آنها را طرد کرده و از نام و امید محروم ساخته است. این جا همه به حکم مرگ پناه برده‌اند.

در این صحنه‌ها، همهٔ مناسبات میان مردم پشت و رو شده است، هیچ چیز

۱. Vice. دلفک با لوده‌ای در میان پرده (interlude) های قرون وسطایی که بعدها به شکل شخصیتی مستعمل به نمایشنامه‌های اخلاقی راه یافت و از طریق آنها بر نمایش عصر الیزابت مؤثر واقع شد. پژوهندگان ردپای او را تا سیمای دلفک‌های شکسپیری، من جمله فسته (در شب دوازدهم) و ناچستون (در هر طور شما بخواهید) دنبال کرده‌اند.

آن طور که می نماید نیست، هیچ چیز آن طور که قبلاً بود نیست. ادگار متمرّد با کنت تبعیدی دیدار می کند. هر دو سیمای بازیگران کاروانهای شادی (carnival) را به خود گرفته اند. «گلاستر» محکوم به مرگ می کوشد «لیر» را که زندگیش از جانب دخترانش تهدید می شود، نجات بخشد. پدر پسر را نمی شناسد. دوستان با یکدیگر چنان سخن می گویند که گویی هرگز یکدیگر را ندیده اند. هیچ انسان معقولی وجود ندارد. دیوانه ای با دیوانه نمایی از فلسفه سخن می گوید و دلچکی وارد بحث می شود: مشکل است فهم اینکه چه کسی واقعاً دیوانه است، چه کسی تظاهر به بلاهت می کند، چه کسی در حقیقت عاقل است و چه کسی عقلش زایل شده. در این جا نه موقعیت های طبیعی، نه سخنان بهنجار، و نه افکار مرسوم هیچ یک وجود ندارد.

در این صحنه هیچ مکان همواری وجود ندارد. مگر جای پاهایی که لبالب از خون است.

این صحنه به یک پایان ختم می شود. حاکم بریتانیا آخرین دادگاه سلطنتی را به قضاوت فرا می خواند. اتفاقی نیست که این اپیزود کامل با تقلید مضحک یک دادگاه پایان می یابد. این صحنه به مضمون بی عدالتی اختصاص یافته و تصویر قاضی اوج طبیعی آن است.

لیر آماده است که درباره دو دخترش قضاوت کند. او بی عدالتی را محاکمه خواهد کرد. شاه، لطیفه گو و دیوانه را به قاضیان همکار خویش بدل می کند. بی عدالتی در مقابل یک دلچک و یک نیم عاقل محاکمه خواهد شد. با پایان گرفتن شب، محکمه شاه در یک خانه رعیتی و فقر زده تشکیل می شود. دیوانه از تعقیب قانونی سخن می گوید، دلچک جریان بازرسی را اداره می کند، دیوانه نما به سمت مردی که «جامه عدالت به تن» کرده گماشته می شود.

در این صحنه، درد و رنج شخصیت ها به ویژه غیر قابل تحمل می شود. «لیر»، که در حفظ عقل و خردش کاملاً و امانده، «ادگار»، که ضرورت حفظ و انمود سازی او را از پا انداخته، و لطیفه گو، که بر اثر خستگی محض در شرف بیهوش شدن است، هر سه به اتکای آخرین بازمانده نیروی حیاتی خویش انجام وظیفه می کنند. در این صحنه قضاوت دیوانه وار، کلمات معانی خویش را از دست می دهند، اندیشه ها

پراکنده می‌شوند، آوازهای ابلهانه به اوراد، و فریادها به زوزه بدل می‌گردند. در عین حال، با وجود غیرقابل استناد بودن این یاوه‌گویی‌های غیرطبیعی، ما از کل این نوع آمیزه وحشی کلمات، صدایی کاملاً نافذ را می‌شنویم. ناله درد و یأس را. جرنج‌آلود زنگوله‌های آویخته بر کلاه دلک با طنین سنگین ناقوس خاکسپاری به هم می‌آمیزد. همه چیز میل به شکنجه و فنا دارد. دیوانگان کور را هدایت می‌کنند.

اگر مقدر است این نظم اجتماعی که بهترین خصایص انسان را نابود می‌کند، مدتی مدید به طول انجامد، پس بهتر آن است که عوامل طبیعی کره ارض را «کوبیده و هموار» سازند، دریاها سر برکشند، و موج‌ها سر به ستارگان سایند. مفهوم نمادین طوفان بسط می‌یابد. طوفان به صفت گسترده‌ای بدل می‌شود که همه وجوه تراژدی را تنظیم می‌کند.

مشکل تبیین روابطی که در این تصویر تجسم یافته، در آن شرایط رشد بی‌وقفه و تغییر ناگهانی امور نهفته است که، در این نمایشنامه، تمامی اسباب مادی و واقعی و نیز تشبیهات شعری دستخوش آن است. توان شعر خود چنان است که توصیف آنچه در واقع با صحت و دقتی نثرگونه ارائه شده، بناچار اندکی پس از شروع نمایشنامه همچون اغراقی اسطوره‌ای طنین‌انداز می‌شود. مصداق (object) و قیاس (comparison) اغلب چندان پهلوی به پهلوی هم نیستند که در تصادمی رو در رو باعث نفوذ در یکدیگر و جابجایی شوند.

طوفان گاه شرایط طبیعت را منعکس می‌سازد، گاه پرواز گیتیانه بینش‌های مکاشفه‌وار، و گاه حالت ذهنی قهرمان را. قهرمان با طوفان سخن می‌گوید، و طوفان در درون اوست. طوفان در آن واحد آشوب قلب انسانی او و هم آشوب جامعه‌ای است که وی در آن می‌زید.

قلب‌های سنگی

گانریل، ریگان، ادموند، و دوک کورنوال عاری از احساسات انسانی‌اند. آنها قلب ندارند.

در کتاب زندگینامه‌ها (Lives) از «پلوتارک» شرحی وجود دارد در باب اینکه سزار

وقتی مراسم قربانی بجا می‌آورد، ناگهان، با وحشت، دریافت که حیوان قربانی قلب ندارد. «پلوتارک» می‌نویسد: «این فال هولناکی بود، زیرا در طبیعت حیوانی وجود ندارد که قلب نداشته باشد.»

برای شکسپیر، خصومت دنیا با تصویر شعری قلب سنگی مبین شده است. وقتی کنت می‌گوید که از دختران ارشد «لیر» تقاضای مهمان‌نوازی خواهد کرد، از این «خانوادهٔ سخت دل - سخت‌تر از سنگ‌هایی که بر آن خانه ساخته‌اند» (پ ۳ ص ۲) سخن می‌گوید. قلب آنها را از سنگ تراشیده‌اند. «لیر» هولناک‌ترین کالبد ناسپاسی را «عفریت سنگدل» می‌نامد.

این تصویر، چنان‌که معمول آثار شکسپیر است، وجود مادی مستقلى به خود می‌گیرد، می‌توان آن را وزن کرد، سنجید، و با دست لمس کرد. «لیر» تقاضا می‌کند «ریگان» را کالبد شکافی کنند تا «معلوم شود قلبش از چه نوعی است. آیا علتی در طبیعت وجود دارد که این قلبها را سخت و صلب می‌سازد؟» (پ ۳ ص ۶). «شایلاک» و «ریچارد» نیز قلب‌هایی از سنگ دارند. می‌توان بر روح آنها چاقو تیز کرد.

وقتی «اتللو» در مورد خیانت «دزد مونا» متقاعد می‌شود قلبش به سنگ بدل می‌گردد. می‌گوید وقتی بر سینه می‌کوبد قلب به دست آسیب می‌رساند.

شاء لیر با فریادی خطاب به همهٔ مردم پایان می‌پذیرد: «آه، شما آدمیان همه از سنگید» (پ ۵ ص ۳)

فقط انسانی بی‌قلب می‌توانست مرگ «کوردلیا» را مجاز بداند و بی‌تأثر برجسد او بنگرد.

مردمی که قسمت اعظم بشریت را به حیوانات دو پا تبدیل کرده‌اند، انسان نیستند، آنها جنی (Changeling) اند، و اگر می‌بود کالبد شکافی که اندرون سینهٔ این جنی را تشریح کند، هیچ نمی‌یافت مگر سنگی سرد. فقط ظاهر بیرویشان انسانی می‌نماید، آنها ماهیتاً جانورانی وحشی‌اند و بس. شکسپیر آنها را با درنده‌خویان و آدم‌مخواران مقایسه می‌کند. آنها پنهان می‌شوند، شکار خود را نشانه می‌کنند، پس از لختی انتظار بر سر قربانی خویش می‌جهند، دندان‌های نیش خود را در حنجرهٔ او فرو می‌برند، قلبش را با چنگال از هم می‌درند، خونس را سر می‌کشند، و از گوشت انسان تغذیه می‌کنند.

استعارات مربوط به حیوانات وحشی در شاه لیر مکرراً به کار گرفته شده است. در پس چهره‌های خشماگین به یک نظر می‌توان نیشهای بازگرازان وحشی و آرواره‌های آب چکان خرس و گرگ را مشاهده کرد. و در پی این پوزه‌های حیوانی صف غریب غولان نامحتمل خزان خزان در می‌رسد، گرگ نمایان (werewolves)، ارواح خون آشام (vampire)، عفریت‌های غریب دریا و اقیانوس، نه جانور و شیطان، بلکه اولاد کربه ترس و نومیدی، تفالات بدشگون آشوب آینده، به مبارزه خواندن عقل و انسانیت.

شعر با قدرت تراژیک خود نشان می‌دهد که چگونه ساختار جنون اجتماعی، انسان را به زور به سببیت و وحشت زندگی بدوی بازپس می‌کشد. قلب‌های سنگی می‌خواهند حاصل کار قرن‌ها را نابود سازند، همه چیز را به اصل خویش بازگردانند: بازگشت از والاترین به پست‌ترین، بازگشت به آشوب تیره و تار ماقبل تاریخ.

در تراژدی از اقسام گوناگون درنده خویان سخن می‌رود. در میان آنها عده‌ای هستند که روشهای قدیمی خود را حفظ کرده‌اند و دیگران که مرام جدیدی دارند.

مشکل است که بر گانریل، ادموند یا ریگان برچسب فتودال یا «سرمایه‌دار» بزنیم. این شخصیت‌ها حاصل نژادی دورگه و پیچیده‌اند. آنها سرشار از نیروی قابل انفجار عصر انباشت نخستین‌اند، قلباً و روحاً مضطرب‌اند، در آرزوی عمل می‌میرند، و حرص مال‌اندوزی آنها را به مرز جنون می‌کشاند. آنها نه معیار اخلاقی می‌شناسند و نه تظاهر به مذهب می‌کنند. اینها همه ویژگی‌های یک دوره جدید است، اما مقاصدی که این اشخاص تعقیب می‌کنند، در بیشتر موارد، از نوع سنتی است.

آنها عصر خود را از درون نابود می‌کنند. طاعون‌اند، گناه روزگار، قانقاریای عصر. در درون آنها تب ناخوشی بیداد می‌کند، عطش غیرقابل دفع اندامواره (organism) ای مسموم آنها را زجر می‌دهد.

«خوب، شاید زیاده از حد ترسیده‌اید»، شوهر «گانریل»، که دلایل نهفته در پس رفتار قساوت بار «گانریل» را با پدرش دریافته، به او چنین پند می‌دهد، و پاسخ همسرش این است: «ایمن‌تر از آن است که زیاده از حد اعتماد کنم» (پ ۱ ص ۴).

مکبث زیاده از حد می‌ترسید. او به منظور رهایی خویش از شر رقیبان دست به

قتل زد، و بعد به منظور حذف گواهان ماجرا؛ اما با هر قتل او نه فقط یک گام به قدرت مطلق نزدیک تر شد بلکه نیز یک گام به نابودی. جنایتی که برای رهایی از ترس انجام می گرفت، به وحشت بدل می شد: قاتل نه فقط خواب «دانکن»، بلکه خواب خود را نیز کشته بود.

ایمن تر آنکه کسی باشیم که نابودش می کنیم
تا با قتل به لذتی مشکوک دست یابیم.

گانریل مسموم کننده است. سلاح او زهر است. او، در حالی که سكرات مرگ ریگان مسموم را مشاهده می کند، به گونه ای تاجر مآبانه می گوید که، اگر خواهرش مسموم نمی شد، او دیگر «هرگز به دارو اعتماد نمی کرد» (پ ۵ ص ۳). این ظاهراً بر تجربه ای دلالت می کند وسیع تر از آنچه فقط به قتل خواهرش مربوط می شد و به موفقیت های قبلی در همین زمینه اشاره دارد. در اغلب تظاهرات او، چیزی متشنج وجود دارد. او چیزی مشترک با بیان آتشین سبک شعله وار گوتیک^۱ دارد. در تصاویر این سبک شیوه مندی (stylization) ترسیم پیکره ها، پیکره هایی چنان از شکل افتاده که گویی دچار غش یا حمله گشته اند، با پاها و دست هایی که به گونه ای نابجا و بر خلاف تمامی قوانین کالبدشناسی پیچ و تاب خورده اند، با طبیعت نمایی (naturalism) هولناک ترسیم هر آنچه به شکنجه و اعدام مربوط می شود به گونه ای غریب به هم می آمیزد.

دوک آلبانی همسرش را «مارخوش خط و خال» می نامد.

احتمالاً ظاهر بیرونی او تجمل پرستی وحشیانه عصر را منعکس می نمود، که زن را به بتی خیال انگیز ملبس به مخمل های گرانبه و زربفت های پربها بدل می کرد. تصویر او با یکی از آن تمثیلات پیوند داشت. کنت، «اوزوالد» را به خاطر خدمت به او حقیر می شمارد، «عروسک نقش خودبینی»^۲ (پ ۲ ص ۲). این نام یکی از چهره های

۱. آخرین تحول معماری گوتیک فرانسه در نیمه دوم سده چهاردهم که مشخص بود به تزیینات نور یافت و خطوط مواجی به شکل شعله آتش.

فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، پرویز مرزبان و حبیب معروف

۲. Vanity; Vanity the puppet به معنی بطالت و خودبینی، اشاره است به گانریل، Vanity شخصیتی بود در نمایشنامه های اخلاقی قرون وسطایی که اغلب با عروسک بازی می شد.

نمایشنامه‌های اخلاقی بود و این واقعیت که «گانریل» با چنین سیمایی، که این گناه خاص را تجسم می‌بخشید، مقایسه می‌شود؛ به اشاره از شخصیت ارشدترین دختر «لیر» برای ما سخن می‌گوید.

خواهران شبیه هم نیستند. «گانریل» عجول است، همیشه عنان عواطفش را در اختیار ندارد. «ریگان» محتاط و خاموش است. هر یک دنباله‌ای دارد. مجمع‌الکواکب خاص خودش را.

گانریل با اوزوالد پیوند خورده است. او سیمای مهمی است. مباشر دوشس آلبانی، مخلوق واسطه‌ای است میان انسان و جانور، خط مرز ظریفی میان انسان و میمون مقلد که از شیوه‌ها و رفتارش تقلید مضحک و کریهی ارائه می‌دهد.

این نسخه حقیر بشر خشم خاص کنت - یکی از موجودات انسانی خالص - را برمی‌انگیزد. نام‌هایی که کنت بدو منسوب می‌دارد، آموزنده‌اند:

«آشغال خوار... مواجب بگیر سه دست جامه^۱، صد لیسه پس افت^۲، جوراب پشمی رذل کثیف^۳... آینه به دست، نخود هر آش، دغلباز جلوه فروش، نوکر یک لاقبا، ای که بهترین خدمتت قوادی است... پاندا... جلف فرومایه...» (ب ۲ ص ۲).

هیچ یک از نشانه‌های ظاهری تمدن در این فهرست سهمی ندارد. در هنری چهارم [بخش اول]، «هاتسپر» تقریباً با همین غیظ و غضب از شخصی درباری سخن می‌گوید که در میدان جنگ چنان ظاهر شد که گویی به عروسی می‌رود (ب ۱ ص ۳). لرد، در حالی که انگیه به بینی می‌کشید، به سربازان دستور داد که جسد رفقاییشان را «از میان باد و عالی‌جناب» رد نکنند. او از تمیزی برق می‌زد، خوشبو بود و چونان طوطی حرّافی به نظر می‌آمد. سیمایی مشابه، قبل از مرگ «هملت» ظاهر می‌شود. «آزریک» که «باید نوک پستان را قبل از مکیدن، تملق گفته باشد» (ب ۵ ص ۲۵).

یک وجه این عصر تازه به طریقی در این چهره‌ها بازتاب یافته بود. در میان خون و اندوه، نسل جدیدی به پا خاست که خود را «فقط با زمانه و آداب ظاهری پیکار

۱. سه دست جامه در شمار مواجب سالانه خدمت‌کاران بود.

۲. منظور کنت آن است که تمامی استطاعت مالی اوزوالد بیش از یکصد لیسه نیست.

۳. برخلاف نجیب‌زادگان که جوراب ابریشمی می‌پوشیدند.

هماهنگ کرده» بود، نسل جاه طلبانی که هیچ چیز جلودارشان نبود. این تبار با سرعتی شگفت‌انگیز زاد و ولد می‌کرد، رذیلان خوش‌ظاهری بودند آمادهٔ انجام هر نوع دفاشی و بتدریج تالار آن خانه‌هایی را می‌انباشتند که دله دزدی‌های پرمایه در خود داشت. سگان پست دست‌آموز - آنها آماده بودند در مقابل هر صاحب قدرتی خم و راست شوند و هر که از لطف و نظر افتاده بود، پاره پاره کنند.

«اوزالد» به نخستین جوجه‌های از تخم در آمده تعلق دارد. خصایص متمایز نوع او به وضوح مشخص شده است، اما او هنوز نمونهٔ کامل نوع خود نیست. پیشخدمت «گانیل» هنوز به بادوئروت آراستهٔ درباری دست نیافته، و نه به آداب متظاهرانۀ گفتار آنها. او در اعماق ملک ایالتی یک فئودال، پرورده و آموخته شده است، نه در سالن‌های رقص پایتخت. کنت می‌گوید که «اوزالد» را نه طبیعت بلکه خیاط از کار در آورده است.

اگر بزرگی پادشاه بسته به ردای او بوده است، پس مفهوم کامل هستی این کوتوله‌های روحی باید به مواجب آنها وابسته باشد.

نفرت شکسپیر از این نسل به اعلا درجهٔ خشم خالص سر می‌زند، زیرا در این مورد شک نمی‌توان داشت که او خود به زیان کنت از آنها سخن می‌گوید. او حتی به شکل مناسب اعدام «اوزالد» می‌اندیشد: «...اگر اجازه فرمایید، با لگد از این شریر غربال نشده ملاطی بسازم و با او دیوار خلا را گل اندود کنم» (پ ۲ ص ۲).

در دنیای ارزش‌های کاذب، «اوزالد» حقیرترین حقیر است، سلولِ ناچیز چاپلوسی، کاسه لیزی و گستاخی. سر و کله‌اش در هر کجا که بی‌عدالتی است پیدا می‌شود، در هر کجا که کسی آماده است انسان ساقط شده‌ای را نابود سازد، در هر کجا که طالب آن کسانی است که بزرگی را در فرومایگی توانند یافت. با استناد به او، به عنوان رفیقِ شفیق و معتمد «گانیل»، می‌توان در مورد حکومت «گانیل» قضاوت کرد، حاصل نمی‌تواند تلاش صادقانه‌ای باشد که سنگ تراش یا نقاش صرف می‌کنند، بلکه ترجیحاً آرایش‌های خیاط و سلمانی است، که دست به هر کاری می‌زنند تا ذوق نامطبوع مشتریان خویش را ارضا نمایند.

او نه با جنگ افراز بلکه با چماق کشته می‌شود.

اگر «گانیل» از شر کسانی که بر سر راهش قرار گرفته‌اند با انگشتانه‌ای زهر

خلاص می‌شود، شگرد «ریگان» کم‌تر پالوده است. او مثل یک مرد است. جنگ‌افزارش شمشیر است: نه دشنه صیقلی، بلکه شمشیر جنگی سنگینی که نگهبانان قلعه بر کمر می‌بندند. قلعه‌بان، شمشیر را از دست نوکر خود می‌رباید و با آن رعیت یاغی را می‌کشد. او نه فقط قادر است بکشد، بلکه شکنجه نیز می‌کند. او به بازجویی از «گلاستر» می‌پیوندد، موهای سپیدش را می‌کند، و اتاق شکنجه را کاملاً تحت فرمان خویش درمی‌آورد.

او و دوک کورنوال، هیئت‌های سواره و سیاه، شبانه راه میان قلعه‌ها را چهار نعل طی می‌کند، خواهان وظیفه‌شناسی می‌شوند، زیردستان خود را درگیر ماجرا می‌کنند، یکی را به جان دیگری می‌اندازند، شاهزادگان که‌تر بدخواه را می‌سنجند، و با توطئه‌های بی‌پایان خود بذر نفاق در حکومت می‌پاشند.

در این زوج همه قساوت خشک عصر آهن جمع است، همه راهزنی شوم حکام که‌تر. آنها برای هر چیز پاسخی دارند: او را در گند (stock) نهید، چشمانش را درآورید، استخوان‌هایش را بشکنید. جلادان قرون وسطایی، ظاهراً در سیاه‌چال به دنیا آمده‌اند، پشت سر آنها چرخه‌های عذاب و ابزارهای شکنجه با مهارت فراوان تعبیه شده است. غیرممکن است بتوان در نگاه سنگین آنها بارقه‌ای انسانی یافت.

فقط قساوت خصیصه متمایز دختر دوم «لیر» نیست، چیز دیگری نیز وجود دارد، که اهمیتش کمتر نیست؛ «ریگان» فرومایه و لثیم است. وقتی پدرش از حزن و اندوه در شرف مرگ باشد، مشغله فکری او این است که آذوقه موجود در انبار قلعه‌اش کافی نیست، که چه سخت است خوراک دادن به همراهان لیر، که خانه کوچک است و اینکه حضور دو جمع ملازمان خطرناک است.

این چیست؟ آرزوی تحقیر باز هم بیشتر پدر؟ نه. ذهن این دوشس با کلیدهای آویخته به کمر بند و خنجری پنهان در چین‌های دامن بر حسب عادت فقط به این طریق می‌تواند به کار افتد.

هیئت‌های جدید به جای هیئت‌های قدیمی نشست. پس از کورنوال، سیمای ادموند سر بر می‌کشد.

واژه «رنسانس» بیش از هر چیز آماده است تا با وجه تمایل انسان‌گرایانه به سمت نسخه‌های عتیق، با کشف سرزمین‌های ناشناخته، و با شاعری که در شعرش از بزرگی

انسان تجلیل می‌کند پیوند یابد. اما بخش عمده‌ای از این دوره از آن مزدورگیران است، سربازان مزدور آماده‌اند تا شمشیر خود را به بالاترین پیشنهاد خرید بفروشند، امروز علیه دشمنی می‌جنگند و فردا در خدمت این دشمن علیه هم‌پیمانان دیروزش به نبرد برمی‌خیزند، و نیز عصر تاجر یغماگر است، که متقاعد شده است طبیعت قدرت وی را برای چپاول افراد ضعیف‌تر از خودش اختصاص داده است.

آرزوهای انسان‌گرایانه به گونه‌ای غریب با نوعی کلبی مسلکی نامحدود در هم آویخته بود. استقرار آزادی فردی از روند چکامه‌وار بسی دور بود.

علم سیاست اوهمات خویش را از دست داده بود. براچیولینی (Bracciolini) نوشت: قدرت قوانینی را که بر اثر ضعف، سستی و ترس وضع شده باشد حقیر می‌شمارد. وی در کتاب «محاورات» خود بر این امر پای فشرده که همه کردارهای بزرگ، ذاتاً نوعی قانون‌شکنی بوده، و اینکه قدرت تنها توجیه آنها بوده است.

«گویچاردینی» (Guicciardini) از فریب و سالوس دفاع کرد. از نظر او نیروی واقعاً محرک اعمال افراد، نه پروای نفع عموم بلکه آرزوی قدرت و پول بود.

«ماکیاولی» از شخصیت قدرتمند تجلیل کرد. از مرد خون و آهن که در جهت دستیابی به قدرت، هیچ چیز جلودارش نخواهد بود.

همه مفاهیم اخلاق همراه با علم‌الاخلاق خداشناسانه محو شد. انسان جدیدی در همه مقام‌های جامعه پدیدار شد؛ شکارچی خوش اقبال، آماده هر کاریست که ممکن است به موفقیت انجامد. شخصیتی پرنیرو، سرشار از قوه ابتکار. یعنی قهرمان حقیقی دوره انباشت نخستین. او یک بت‌شکن طبیعی بود اما نه به آن دلیل که می‌خواست شاهد رهایی عقل از مدرسی‌گرایی (scholasticism) باشد، بلکه بدان منظور که از شر تعصباتی که می‌توانست دولتمندی شخص را از قبل مردمان بسیار به تأخیر افکند، خلاص شود.

چهره‌های این شخصیت‌های مخرب، پیچیده و سرشار از تناقض بود. در نمایشنامه‌های شکسپیر آنها به وجوه گوناگون عرضه می‌شوند. ریچارد سوم سیاستمداری است به سبک قهرمانان «مارگو»، که در قدرت محض نفی و انکار

ماهر است. در این جا مسلک «ماکیاولی» به عنوان پدیده‌ای تاریخی به نمایش درمی‌آید که بر سرنوشت هیئت حاکمه کل کشور تأثیر می‌گذارد.

«ایاگو» نظریه پرداز است. شری که او به آن می‌اندیشد «علت وجودی» بالفعل ندارد. حسادت و جاه طلبی عقیم مانده هیچ نیست مگر انگیزه‌های بیرونی، که به قدر کافی متقاعد کننده نیست. گویی او تجربه‌گری است که فرضیه خود را درباره جانورخویی علاج ناپذیر سرشت آدمی به محک می‌گذارد. او از قدرت شخصیت خویش دفاع می‌کند، و همه آدمیان را حقیر می‌شمارد.

«ادموند» مرد عمل است. اهداف او آشکارند. تضمین میراث، عنوان، و پیشرفت در این دنیا با دسیسه‌چینی‌های ماهرانه فتودالی. اما او نه فقط یک راهزن قرون وسطایی است بلکه راهزنی است که به قدرت راهزنی خود فخر می‌فروشد. بدین لحاظ او یک قهرمان رنسانسی است. او هر چیزی را که ممکن است ممارست بی‌منع و مانع اراده انسان را محدود نماید به تمسخر می‌گیرد. همه چیز تابع چنین اراده‌ای است. و موفقیت به چیزی متکی نیست مگر اراده. برای ادموند هیچ چیز مقدس نیست، نه خدا، نه شاه، و نه پدر. ادموند، فرزند نامشروع امیر «گلاستر» و زاده مشروع این عصر جدید، خرافات و اعتقادات را تحقیر می‌کند، بر طالع‌بینی پوزخند می‌زند، اندیشه وفاداری موهوم پرستانه و از خودگذشتگی خانوادگی او را به خنده می‌اندازد. او یکی از نابودکنندگان مناسبات فتودالی و پدرسالاری است.

مفاهیم «طبیعت» (Nature) و «زمانه» (Time) که معمولاً در آثار شکسپیر در حال تنازع‌اند، در فلسفه «ادموند» وحدتی خاص می‌یابند. ادموند به بی‌قانونی وحشیانه طبیعت و هم به سرمشق‌های عصر آهن، هر دو، فخر می‌فروشد.

او پنهان‌کار است، با مهارت چهره عوض می‌کند. خود را در نظر گلاستر پسری نشان می‌دهد که حاضر است در راه عشق به پدر، خیانت برادرش را افشا کند. نزد «کورنوال» پرده از خیانت پدرش برمی‌دارد، و نقش متحد فداکار دوک را بازی می‌کند. عاشق پرشور «گانریل» است، اما با همان شور و حرارت به «ریگان» عشق می‌ورزد.

یک قطاع‌الطریق؛ شکارگاه او محل تلاقی دو دوره است، او در پی تاراج و چپاول از بیچ تقاطع قرون، جان بدر می‌برد. او نمی‌گذارد هیچ مال یغمایی از دست برود؛ از

نظر وی مال یغما هر آن چیزی است در تملک ابلهان سست عنصر که تعصبات سستی مانع استفاده از آنها می شود.

دوره دوره او بود، دوره ابن الوقت بی نام و آوازه، آنکه با قدرت، خود را از هر نوع تأثیر بازدارنده خلاص کرده بود.

شکسپیر نه فقط شرارت دنیای قدیم، بلکه جنبه حیوانی این دنیای جدید را نیز می دید. او می دانست سکه ای را که دوره رنسانس ضرب کرد، دورو دارد: یک رو، چهره «هملت» و «رومئو»، روی دیگر چهره «ایاگو» و «ادموند».

به هنگام سخن گفتن از یک شخصیت خاص باید به خاطر داشت که غالباً مضمون متجسم در این تصویر، فقط در خود آن به نمایش در نمی آید بلکه استمرار یافته و بیان غایی خود را در شخصیتی دیگر پیدا می کند.

افسری که «کوردلیا» را می کشد، همان «دیگرخود» (alter ego) «ادموند» است. فقط دو مصراع به خدمت شخصیت پردازی این سریاز درمی آید، نقش او همین قدر کوتاه است. اما همین دو مصراع کافی است، زیرا این مرد با صحت کاملی ترسیم می شود.

پس از نبرد، فاتح، یعنی «ادموند»، به افسر تازه ترفیع گرفته پیشنهاد می کند که به زندانی که اسرا در آن نگهداری می شوند برود و به راهنمایی هایی که از طریق یک یادداشت به او داده می شود، عمل نماید. ادموند در حالی که یادداشت را به او می دهد، می گوید که اگر افسر به انجام این کار رضا دهد، راه موفقیت های بعدی به روی او باز خواهد بود و اینکه او باید به خاطر داشته باشد:

..... که مردان

همانند که زمانه چنان است..... (پ ۵ ص ۳)

این یادداشت دستور به دار آویختن «کوردلیا» است. افسر، بی هیچ تأملی، رضایت می دهد. پاسخ او به شکلی غیر معمول بیان می شود:

من نه می توانم گاری بکشم، نه جو خشک بیلیم،

اگر این از جمله کارهای آدمی است، من انجامش خواهم داد.

این سریاز همه آنچه را که باید از زمانه آموخت، آموخته است. آنچه او هنوز خوب یاد نگرفته این است که چگونه علیقه حیوانات تناول کند و حاضر به یراق بار

بکشد. او برای هر چیز دیگری، یا به بیان دیگر، برای هر عمل دیگری، اگرچه حیوانی، آماده بود تا بی تأمل به انجامش رساند.
«همانند زمانه» بودن همان بود که این مرد.

زمانه این است. اگر وضع بدین منوال باشد، مردم خواهند آموخت که جو تناول کنند؛ قوی‌تر، ضعیف‌تر را به گاری خواهد بست و ضعیفان بار و ارباب را با هم خواهند کشید.

مضمون اضمحلال درونی، نه فقط اضمحلال تابوهای فتودالی بلکه اضمحلال تمامی مناسبات اجتماعی، که با شخصیت پیچیده «ادموند» شروع شده بود، با تصویر این جلاد که در نمایشنامه با دو مصراع کوتاه ترسیم شده، کامل می‌شود.

دوراه خروج

دنایای قلب‌های سنگی هولناک است. جایی که بر آن این قلب‌ها حکم می‌رانند، عشق مقامی ندارد، مهر و عاطفه مضحک می‌نماید، و دوستی نامعقول و بوج. گرمی مناسبات انسانی از زندگی رخت برمی‌بندد. زندگی به گونه‌ای غیر قابل تحمل سرد می‌شود، برودت سنگینی بر قلب‌ها چنگ می‌اندازد. انسان چگونه باشد تا شور و گرما را حفظ کند؟... از این سرمای مسلط به کجا می‌توان پناه برد؟

نخستین سخنان تام بینوا از درون کلبه رعیتی تقریباً حدود چنین مکانی را برای ما نقل می‌کند: «یک و نیم قَلاج^۱، یک و نیم قَلاج» (پ ۳ ص ۴).

یک و نیم قَلاج زیر زمین عمق مناسبی برای قبر است. تام پند می‌دهد که «به رختخواب سردت برو، و خود را گرم کن».

از میان تمامی این کلمات وحشی، بارها و بارها شکوه «تام سردش شده» تکرار می‌شود. برای مردم واقعی سرمای عصر آهن فزن از حد است. فقط شاید در آن‌جا، در عمق زمین است که انسان زجر دیده آرامشی خواهد یافت. آن‌جا نه زندانی هست، نه گرسنگی، و نه جلاد. آن‌جا، آن افکاری که در مغز آدمی می‌خلد، وارد نمی‌شود. آن‌جا اجبار جست و جوی راه خروجی، که هرچه بجوید هرگز نیابید، وجود ندارد.

۱. Fathom. قَلاج (ترکی: قولاج) واحد طول است معادل درازی هرودوست.

چنین است که «هملت» پرسش مشهورش را طرح می‌کند: بودن یا نبودن؟ آیا وقتی بی‌عدالتی سلطه دارد، قدرت از هر نظر شرارت بار است، و بزرگی و جاه به لجن کشیده می‌شود در میان زندگان بازمانده جایی برای ماندن هست؟ شاید برای آنان که بدبختیشان باعث شده این همه را درک کنند، بهترین راه خروج دست شستن از زندگی باشد. شاید مرگ تنها راه خلاصی از درد تحمل‌ناپذیر قلبی مجروح است.

همراه با این اندیشه‌هاست که مضمون خودکشی در تراژدی پدیدار می‌شود. امکان و احتمال این راه خروج بیان خود را در ژانگویی‌های «ادگار» پیدا می‌کند. پسر «گلاستر» آشکارا هر از چندگاهی دچار این وسوسه می‌شود، و یأس او را به تصرف خویش درمی‌آورد.

دیو پلید، چاقویی زیر بالش «تام» گذارده است، و نیز طناب داری کنار نیمکتش، و در کنار شوربای او مرگ موش نهاده.

اما «ادگار» این اندیشه‌ها را سرکوب کرد. به رختخواب سرد رفتن و خود را گرم کردن به میل و سواس آمیز پدرش بدل شد.

معروف است که طرح موازی در شاه لیر - داستان «گلاستر» و دو پسرش - از رمان «فلیپ سیدنی» به نام «آرکادیا» (Arcadia) اقتباس شده است. اما فقط خصایص ظاهری داستان مقتبس است. محتوا و شخصیت‌ها مفهوماً کاملاً متفاوتی پیدا می‌کنند.

سرنوشت شوم «لیر» و دخترانش در تقدیر خاندان «گلاستر» بازتاب می‌یابد. امر یگانه با امر عادی پیوند می‌خورد، تصویر اخلاقی زمانه همه شمول می‌شود. اما این تنها کارکرد طرح‌های موازی نیست، دو داستان فقط با هم پیوند نخورده‌اند، با هم در تضاد نیز هستند. لیر و گلاستر هر دو در مورد فرزندانشان اشتباه کرده‌اند؛ آنها از یک تقدیر رنج برده‌اند - کسانی که مورد بخشش فراوان آنها قرار گرفته بودند، بی‌مهری و بدرفتاری پیشه کردند و کسانی که طرد شدند، آنها را رهایی بخشیدند. اما شباهت موقعیت فقط به خدمت تأکید بر عمق تضاد بیرونی می‌آید.

خصیصه اصلی شخصیت پدر «ادگار» خضوع و خشوع است. در خانه تندخو و مستبد اما در دربار به قدر کافی ساکت و آرام است. خدمتگزار است و بس. همه

دیدگاه‌های او بر این تصور مبتنی است. از نظر «گلاستر» سلسله مراتب همان بنیان جهان است، چیزی فراسوی قضاوت بشر. او، به شیوه خاص خویش، درست‌کار و مهربان است، اما انگاره‌های زندگی یک امیر فئودال این شاخصه‌ها را محدود می‌سازد، ستاره‌ای با درخشش متوسط فقط در پرتو نور جرم آسمانی اصلی زیست می‌کند.

او فرزند حقیقی این نظام اجتماعی است و، از نظر او، هر آنچه روی دهد و بر آن باشد که نظم مقبول امور را تغییر دهد، طغیان محسوب می‌شود. بی‌عدالتی رایج است، استبداد را همه حس می‌کنند، با این همه، قدرت قدرت است. و «گلاستر» ساکت می‌ماند. او در سراسر مراسم تقسیم کشور ساکت بود، وقتی کنت تبعید شد کلمه‌ای هم بر زبان نیاورد، وقتی پیک شاه را در گند نهادند، اعتراض کرد اما به نر می. وقتی خود «لیر»، این خورشید دیروزی، را امیر کورنوال، که اکنون به راستی ستاره بسیار بزرگی است، مورد بی‌احترامی قرار داد، گلاستر کوشید شاه را، با تشریح مشکلات موقعیت، دل‌داری دهد.

سرور عزیزم،

شما که خوی آتشین دوک را می‌شناسید،

می‌دانید که چقدر در مسیر خویش

تزلزل ناپذیر و پابرجا است.

(پ ۲ ص ۴)

یک جرم آسمانی جدید برگنبد گردون فراز شده است، کورنوال به خورشید بدل گشته، اکنون او سرور و صاحب اقتدار است، و بهترین کاری که یک خدمتگزار می‌تواند انجام دهد این است که آرامش او را حفظ کند.

در معدودی از آثار انتقادی کهن می‌توان خواند که سرنوشت شوم «گلاستر» نتیجه مستقیم کیفری عالتر است - «ادموند»، که نطفه‌اش بیرون از روابط زناشویی بسته شده، عامل مرگ پدر زناکار خویش است، ثمره گناه بر ضدگناهکار اقدام می‌کند. چنین اخلاقیاتی بدانچه بالفعل روی دهد، مربوط نیست. انگاره بنیادی این تصویر، که بارها به طور آشکار بیان شده، کاملاً اشتباه‌ناپذیر است. وقتی «گلاستر» از پیرمرد راهنمای خویش می‌خواهد که وی را رها کند، او به اعتراض بر می‌خیزد:

افسوس آقا، شما نمی‌توانید راهنان را ببینید.

و «گلاستر» می‌گوید:

مرا راهی نیست، و بنابراین چشم نمی‌خواهم،
آن زمانی که می‌دیدم دچار لغزش شدم. چه بسیار دیده‌ایم،
که دارایی ما را می‌پروا کرده، و کمبودهای محض
مناعی پرفایده از کار درآمده‌ست.
(پ ۴ ص ۱)

گلاستر از «انسان اسراف‌کار و نفس‌پرور»ی سخن می‌گوید که عمق آن نیازمندی و محرومیتی را که انسان ممکن است بدان تنزل یابد نمی‌بیند زیرا آن را حس نمی‌کند، و دعا می‌کند که ای کاش این آدمیان بتوانند هر چه زودتر حس کنند و بتوانند درک کنند. وقتی حقیقت امور بر وی آشکار می‌شود، تصمیم به خودکشی می‌گیرد. خضوع و خشوع، شکل جدیدی به خود گرفته است، و به بیان نهایی خود ناائل آمده است.

چه استدلالی می‌توانست او را وادارد که از این تصمیمی که یک‌باره گرفت، دست بشوید؟ ادگار این استدلالات را پیدا کرد: او پدرش را متقاعد ساخت که اندیشه خودکشی را شیطان به او القا کرده است و اینکه این‌گونه سخت و جابرانه به زندگی خاتمه دادن عمل طغیانگرانه‌ای است علیه قدرت‌های برتر. پسر، پدر را به اندیشه ضرورت تسلیم به قدرت‌هایی برتر از خویش، برتر از گلاستر، یک خدمتگزار، بازگرداند. و پیرمرد کور بار دیگر تسلیم شد:

.....زین پس چندان تحمل
درد و رنج خواهم کرد که خود فریاد برآورد
«کافیت، کافیت» و بمیرد.
(پ ۴ ص ۶)

در شاه لیر و هملت اندیشه ناتوانی فرد برای جدال با شرارت اجتماعی و، از اینرو، اندیشه خودکشی به عنوان، تنها راه خروج طرح شده است. اما این اندیشه فقط بدان منظور طرح شده که رد شود. همان روح شعر، سرشار از ستیزه و جنبش، به خودی خود نوعی استنکاف است. این اندیشه با اعمال شخصیت‌ها بیان می‌شود. در این تراژدی، راه خروجی کاملاً متفاوت نشان داده می‌شود. جهان سراسر از آن آدمیان سنگی نیست. قلب‌های انسانی زنده نه فقط قادرند عشق بورزند، بلکه می‌توانند عمل کنند.

و جدان هر انسانی یک هزار شمشیر است

تا علیه این قاتل خونریز به نبرد برخیزد!

(پ ۵ ص ۲)

این است گفته یکی از متمردين عليه ريجارد سوم خودکامه. وقتی سرانجام «گلاستر» عزم خویش را جزم کرد تا صدای خویش را در دفاع از لیر بلند کند، خود را تنها نیافت. نوکر «دوک کورنوال» نقش «گلاستر» را به عهده گرفت. این شخص نمی‌توانست بی هیچ تأثیری بایستد و شاهد شکنجه پیرمرد باشد. نوکر شمشیر کشید تا ارباب موروئی خود را بکشد. مفهوم این اپیزود کوتاه، بسیار وسیع است: رعیت نه فقط بر ضد دوک قسی‌القلب، بلکه علیه این قانون که فرودست باید در همه امور از فرادست اطاعت کند، شمشیر می‌کشد.

طوفان نه فقط بر سر مطیع گلاستر، بلکه بر سر خشمناک لیر نیز دیوانه‌وار می‌وزد. عنصر شر با توان خشم انسانی شاخ به شاخ می‌شود. نجیب‌زاده‌ای که کنت در طوفان به او برمی‌خورد، از رفتار لیر در خلنگ‌زار برای او سخن می‌گوید. شعر تمامی قدرت مبارزه‌جویی او را بیان می‌کند:

کنت: شاه کجاست؟

نجیب‌زاده: در سبزه با عناصر خشمگین

به باد فرمان می‌دهد که خشکی را به سوی دریا راند،

یا آب‌های موج را بر فراز زمین پروار سازد،

که همه امور تغییر یابد یا سکون پذیرد...

می‌کوشد با عالم کوچک انسانی خویش

کشاکن همه سربۀ باد و باران را حقیر شمارد.

(پ ۳ ص ۱)

پیرمرد هشتاد ساله، خود مرگ را نیز به مبارزه می‌طلبد. و حتی اگر او هنوز هیچ وسیله مؤثری برای پایداری نیافته بود، استنکاف او از اطاعت، از به زانو درافتادن، خود پیوستن به جنگ است. همان قدرت این پایداری درونی، محکی است برای این شخصیت که آماده است به تنهایی در مقابل جنون ناشی از نظم اجتماعی بایستد. لیر سر به طغیان برمی‌دارد. او، عاری از قدرت، و تنها در خلنگ‌زار، علیه بی‌عدالتی به پا می‌خیزد، و محروم از همه حقوق، خواهان قضاوت می‌شود، و بی‌آنکه شنونده‌ای داشته باشد، کل جهان را مورد خطاب قرار می‌دهد.

او آذرخش را پند می دهد، و باد و تندر را به طغیان برمی انگیزد. بی آنکه بکوشد به دلخواه از فهرست زندگی کناره گیرد، خواهان آن است تا زندگی خود تغییر یابد. او شق دیگری تعیین می کند: «همه امور تغییر یابد یا سکون پذیرد».

در این صحنه ها، لیر باز با قهرمانان افسانه های کهن شباهت پیدا می کند. اما اکنون اسطوره از کتابی کاملاً متفاوت است. قرن ها گذشته است، و به جای قدرت های ناشناخته عناصر طبیعی، آدمی با قدرت های تازه و تهدیدکننده ای مواجه شده است، که برای او همانقدر ناشناخته اند که زمانی آن عناصر بودند. آنها همان نیروهای ناشی از مناسبات اجتماعی اند. آنها به اشکالی مهیب تر از آنچه بر اثر زمین لرزه یا خشکسالی پدید می آمد، امور را به سوی ویرانی و مرگ کشانده اند.

لیر بر این نیروها نفرین می فرستد، اما آنان که سر فرود می آورند، آنان که می کوشند صبور باشند، به گونه ای خفت بار تباه خواهند شد. گلاستر بهای سکوت خویش را پرداخت، دوک آلبانی بیش از حد شریف بود، و از شرافت او چه مصیبت ها به بار آمد.

طوفان جهان را درنور دیده است...

بر پهنه زمین هیچ چیز سالم نمانده است. هیچ چیز از انهدام در امان نبوده است. می نماید که همه چیز نابود شده است و فقط آخرین آوارگان، که بر اثر اندوه و ترس ناامید و مأیوس اند، در میان ویرانه های تاریک، قلوه سنگ ها و خاکستر پناهگاهی می جویند.

شب به پایان می رسد. صبح می آید و می بینیم که همه چیز نابود نشده، فقط آنچه در سطح قرار داشت جاروب شده، اما همه آنچه که در عمق زمین ریشه دوانده بود، در مقابل طوفان تاب آورده است.

لیر به زندگی بازگشته است. سربازان کوردلیا، شاه را در میان مزارع گرفته اند و به اردوگاه آورده اند. طبیب به او شربت خواب آور داده است. پیرمرد خسته پس از خوابی عمیق بیدار می شود. در مقابل پدر، کوچک ترین دخترش ایستاده است. لیر و کوردلیا یکدیگر را یافته اند.

وقتی ایباگو دست به کار می شود تا اتللو و دزد مونا را به نابودی کشاند، این نایب اتللو نه فقط ملوث کردن عشق آن دو را پیشه خود می سازد، نیز برای او مهم است تا

آن هماهنگی را که چنان غیرمنتظره از دل آشوب برآمده است، نابود سازد:

آه اکنون خوب هم نوا شده‌اید: ولی من گروشی‌هایی^۱
که این موسیقی را ساز می‌کنند از کوک خواهم انداخت....
(ب ۲ ص ۱)

کوچک‌ترین دختر، به منظور نجات پدر خویش، باید «حواس ناهماهنگ و ناساز» او را «هم‌نوا سازد» (ب ۴ ص ۷).

همراه با کوردلیا، مضمون هماهنگی نیز وارد تراژدی می‌شود. روند بازگرداندن لیر به زندگی با موسیقی شروع می‌شود. نزدیک خیمه‌ای که مرد مریض در آن خفته است، نوازندگان حاضر و آماده‌اند و کوردلیا به آنها دستور می‌دهد که بنوازند. برای نخستین بار در هماهنگی این اصوات است که پیش آگاهی از احتمال نوعی زندگی معقول و شاد محسوس می‌شود. این پیش آگاهی هنوز بسیار مهم و سربسته است و موسیقی مناسب‌ترین هنر برای انتقال است.

وقتی شکسپیر از اموری سخن می‌گوید که، از نظر او، والاترین امورند، در تصویرپردازی او موسیقی و هماهنگی آشکار می‌شود. روح همه آدمیان از نوعی موسیقی برخوردار است، اما انسانی که تحت تأثیر موسیقی قرار نمی‌گیرد، قابل اعتماد نیست (تاجر ونیزی). کاسیوس به موسیقی عشق نمی‌ورزد، این مردم بسیار خطرناکند (ژولیوس سزار).

ظاهراً موسیقی از جای به خصوصی به گوش نمی‌رسد. لیر چشم می‌گشاید. بهبودی آغاز می‌شود. همچنان که این مرد به زندگی بازمی‌گردد همه آنچه را که می‌بیند و می‌شنود، در نظرش ناآشنا است. او را بر صندلی محکمی به سرپرده آورده‌اند و هیچ چیز شبیه آنچه او قبلاً می‌شناخت، نیست. او گمان می‌کند که این یک رؤیاست و همه آنچه که در اطراف خود می‌بیند، وجود واقعی ندارد، بلکه فقط بخشی از رؤیای اوست. در مورد آنچه روی می‌دهد چه چیزی این قدر غیرمنتظره است؟ چرا سخنان ساده دختر او ناشی از رؤیایی غریب به نظر می‌رسد؟

در مقابل لیر، دنیای موجودات انسانی واقع است. همه آنچه که روی می‌دهد تحت عنوان رفتار انسانی قرار می‌گیرد. شاه، دنیای کاذب چاپلوسی، خشم سبانه و

۱. pegs پیچ‌هایی که سیم ساز را با آن کوک می‌کنند، در فارسی «گروشی» گویند.

حرص و آز حیوانی را شناخته بود، اما دنیای انسانیت را نشناخته بود. اکنون او در مقابل خویش، چهره‌هایی انسانی و چشمانی سرشار از اشک‌های ملاطفت‌آمیز می‌بیند. همه اینها غیرممکن می‌نماید و ناپیدا در این زندگی، و لیر گمان می‌کند که هنوز در خواب است.

عنصر غنایی شعر، این صحنه را انباشته است. این نوع خاصی از سبک غنایی است و خصوصیت آن باید تبیین شود. تصویر کوردلیا تصویر ملایمتی محفوظ مانده یا رؤیایی تجریدی نیست. کوردلیا در خیمه زندگی می‌کند، سینه او را زره می‌پوشاند. ملکه فرانسه در میدان جنگ است، او دارد می‌جنگد. شعر شخصیت او به احساس هیجان‌آمیز بالاد شباهت دارد، که وزن آن وزن نظامی است، الحان آن نه چندان صاف و شفاف، و تصاویرش اغلب خشونت‌بار است. خصوصیت غنایی کوردلیا از نوای نظم شعر، تندی و حرارت بیان، و احساس ثبات درونی جدا نیست. این همه کم‌تر شباهتی به آواز خوانی آن فرشتگانی دارد که بارها جواترین وارث لیر را بدان‌ها مانند کرده‌اند.

مضمون کوردلیا نه فقط عشق یک دختر را نسبت به پدر خویش بیان می‌کند، بلکه چیزی فراتر از این است: ستیزه انسان است علیه نامردمی. جواترین دختر لیر نه فقط وارث پادشاهی (نماد جاذبه‌ای مشکوک برای شکسپیر) بلکه میراث بر گنجینه‌ای بس بزرگتر است. و محافظ آن گنجینه‌هایی است که انسان برای انسان به دست آورده است.

دوک آلبانی برای گانریل توضیح می‌دهد دختری که پدرش را طرد نماید همچون شاخه خشکی است بریده از شیره‌ای که از آن تغذیه می‌کرد. شاخه از ساقه‌اش جدا شده است و سرنوشت محتومش مرگ است. هر چیزی که از ریشه خود بگسلد دیگر نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد.

آدمی ملزم است به شناخت ریشه‌های خویش، آنها در اعماق زمان فرو می‌روند، هردم قوی‌تر می‌شوند، و همراه با همه آنچه که در تاریخ بزرگ و نیکوست، رشد می‌کنند. از نظر شکسپیر، راه انسانیت چرخش بی‌هدف چرخ فلک نیست، بلکه تلاشی است ارزشمند، و واژه انسانی صوتی توخالی نیست. این مفهوم است که با کار سخت و رنج و شجاعت نسل‌های بسیار فراچنگ آمده است.

شکسپیر آن نظم اجتماعی را که شاهد پیروزی قریب الوقوع انسانیت خواهد بود با وفور ایثارگرانه طبیعت شکوفا مقایسه می‌کند. دو انسان خوب یکدیگر را پیدا می‌کنند، و از این رابطه‌ها، چنان‌که مثلاً میان رومئو و ژولیت، اتللو و دزد مونا، لیر و کوردلیا، انسانیت والایی پا به عرصه وجود می‌گذارد.

عشق آنها فقط شور تند عشاق یا تعلق طبیعی میان پدر و دختر نیست، عشق آنها نماد فرزاندگی است. عشق، در شعر شکسپیر، تصویری ستیزه‌گر است، نوعی مبارزه‌جویی با انگاره‌های عصر آهن.

لحظه هماهنگی به قدری زیباست که، در مقام مقایسه، باقی زندگی همچون مفاک تاریک به نظر می‌رسد. خوش‌بینی نمایشنامه شاه لیر نه فقط از این حیث است که افراد خبیث به کیفر می‌رسند یا یکدیگر را می‌کشند، بلکه در درجه نخست و قبل از هر چیز از حیث عقیده‌ای است که نمایشنامه با غلبه ارزش بر بی‌ارزشی منتقل می‌نماید، اگرچه این پیروزی اخلاقی در عین حال نوعی شکست بالفعل است.

چنین است آخرین صحنه لیر و کوردلیا در کنار هم. ادموند، گانریل و ریگان به هدف خود دست یافته‌اند: سپاه فرانسه تار و مار شده است، لیر و دختر کوچکتر به اسارت درآمده‌اند. به نظر می‌رسد که دشمنان این دو به پیروزی کامل نائل آمده‌اند. ادموند، گانریل و ریگان اکنون فقط دو دشمن زنده دارند: پیرمردی بی‌یاور و یک زن جوان. آنها، خلع سلاح و اسیر، در اردوگاه دشمن تنه‌ایند. فقط تلاش کوچکی از جانب هر یک از سربازانی که آن دو را احاطه کرده‌اند، کافی است تا این انسان‌های بلادفاع را نابود سازد. اما همین انسان‌های ضعیف پیروز شدند.

آنها بر این موقعیت فرمانروایی دارند، زیرا شاد و سعادتمندند. آنها یکدیگر را یافته‌اند و لحظه هماهنگی قوی‌تر از آهن است. لیر اگرچه از زندگیش اندکی بیش باقی نمانده، اما در این فضای اندک همچون انسانی فرزانه خواهد زیست. او دریافته است که ارزش جعلی کدام و ارزش حقیقی کدام است. او اکنون به ارزش لباس‌های زیبا، شیرینی‌ها و نمک پی برده است. همه آنچه گانریل و ریگان کسب کرده‌اند جز توده‌ای آشغال متلاًئله نیست، اما لیر، در این اوقات پایانی عمر، ثروت حقیقی را یافته است.

اما پیروزی اخلاقی نمی‌تواند به پیروزی واقعی بدل شود. هماهنگی فقط

لحظه‌ای می‌تواند دوام داشته باشد.

برای لیر فقط تا آن زمان دوام دارد که وی بتواند ضربان قلب کوردلیا را بشنود. زمانی که قلب او آرام می‌گیرد، جهان در خاموشی فرو می‌رود و چنان می‌نماید که گویی زمین خود مرده است.

شاه پیر به پایان راه خویش رسیده است. او آموخته است که بدبختی بشر را بشناسد. غم و اندوه دیگران با غم و اندوه او یکی شده است، اصلاً غم و اندوه خود او شده است. او درس همبستگی را آموخته است، دریافته که فرد در قبال همه چیز مسئول است.

او در مقابل خشم دیوانه‌وار طوفان ایستادگی کرده و سر فرود نیاورده است. او این‌گونه در خاطره ما زنده می‌ماند، طغیان‌گری سپیدموی، در پرتو درخشش‌های آذرخش، که بی‌عدالتی را تقبیح می‌کند، و طالب آن است تا همه امور تغییر یابد یا سکون پذیرد.

(۱۹۶۲)

سبک در کارگردانی آثار شکسپیر

پیتر بروک

ترجمه منصور براهیمی

جدا افتادگی و انزوا آرزویی بی اعتبار است و انفصال و جدایی کامل اصلاً امکان پذیر نیست؛ یک مورخ یا فیلسوف بندرت می تواند از نفوذ و تأثیر عصر خویش بگریزد، و برای دست اندر کار تئاتر، که معیشت و گذران زندگی خود را بر اساس تماس با تماشاگر بنا نهاده، این امر غیر ممکن است. در نتیجه کارگردان یا طراح، هرچند ممکن است سخت بکوشد به تعیین و تحقق کامل اثر کلاسیک نائل آید، اما هرگز نمی تواند از بازتاب دوره دوم - یعنی دوره ای که در آن خودش کار می کند و می زید - طفره رود...

یکی از بزرگ ترین اشتباهاتی که ممکن است کارگردانی بدان دچار شود باور این امر است که یک متن به خودی خود می تواند سخن گوید. هیچ نمایشنامه ای به خودی خود سخن گوید. هیچ نمایشنامه ای نمی تواند به خودی خود سخن گوید. اگر بازیگری به گونه ای واضح اما یکنواخت سطور نقش خود را ادا کند هیچ کس گمان نمی کند که او کارش را خوب انجام داده است. اما هنوز در کشور ما عده زیادی بر این باورند که اجرای تخت و ایستای خوبی خوب است، و در مورد کسی که از تمامی منابع و امکانات تئاتری استفاده می کند تا متن را روشن سازد می گویند نمایشنامه را به ابهام آلوده است. شک نیست که در انگلستان بخشی وسیع از تئاتر - دوستان روشنفکر شکسپیر را به خوبی می شناسند. آنها دیگر نمی توانند، به گونه ای

که هر تماشاگر ساده‌ای می‌تواند، با تعلیق ارادی ناباوری^۱ به تئاتر بروند. آنها سرد و خشک، همچون متخصص‌ها، به تئاتر می‌روند تا سطوری بیش از حد آشنا را بشنوند، و نحوه برخورد بازیگران با این سطور را تماشا کنند. نفوذ و تأثیر این تماشاگران منجر به نوعی اجرا از آثار شکسپیر شده است که این روزها غیرمعمول نیست، یعنی اجرایی سرد، دقیق، ادیبانه و غیر تئاتری، که با تحسین زیاد روبرو می‌شود، اما با میانگین تماشاگران تماس عاطفی برقرار نمی‌کند...

مکتب پوئل (Poel) و گرانویل بارکر (Granvill-Barker) با واکنش خود در قبال سبک به‌غایت پرداخته اجرا در تئاتر هیز مجستی^۲ خدمت بزرگی به تئاتر کرد. اما این مکتب نیز از آن سوی بام افتاد و سادگی را در پسرفت و بازگشت به عقب جست‌وجو کرد... این نیز ساده‌انگاری مضحکی است که گمان کنیم می‌توان با رجعت به پیشرفت‌های تئاتر در سال‌های آخر این صدسال اخیر به هر چیزی دست یافت... با دریافت این مسائل، برخی کارگردان‌ها تلاش می‌کنند به نوعی آشتی و مصالحه دست یابند. آنها در درون قراردادهای قاب عکسی صحنه تئاتر امروز ساختمانی بنا می‌کنند که شرایط جغرافیایی و ضروری تئاتر عهد الیزابت را عملی می‌سازد، و در عین حال می‌توان چنان از آن استفاده کرد و آن را به اجرا در آورد که گویی بخشی از یک اجرای امروزی است.

این شیوه به طرز خطرناکی چوب دو سر نجس از کار درمی‌آید. هدف آن با تبدیل مکان ماقع به یک سکوی ساده و قرار دادی (formal platform) آزاد کردن متن است، اما تشخیص نمی‌دهد که در درون قاب صحنه امروزی آن سکو دیگر سکو نیست و به یک قاب عکس بدل می‌شود... این اشتباه بسیار مشابه است به اشتباه کارگردانانی که آثار شکسپیر را با لباس امروزی به صحنه می‌برند. این اجراها از درون این نظریه به بیرون می‌آیند که لباس‌های امروزی، مانند لباس‌های عصر شکسپیر که بازیگران دوره الیزابت می‌پوشیدند، کاملاً کارآمد است، در نتیجه برای

۱. Willing Suspension of disbelief، عبارت مصطلح مشهوری است از کالریج، شعر بر اینکه تماشاگر در تئاتر کاملاً آماده است خود را - به طور ارادی - تسلیم دنیای اثر کند، و در طول اجرا ناباوری خود را نسبت به دنیای مصنوع تئاتر معلق نگاه دارد.

۲. His Majesty تئاتری که به سال ۱۸۹۷ توسط بیربوم‌تری (Beerbohm tree) افتتاح شد.

تراژدی از هر نوع لباس دیگری کم‌تر اغتشاش و ابهام ایجاد می‌کند. اما بازیگران دوره الیزابت با لباس همان عصر در صحنه سکو مانند ساده و قراردادی خود نقش‌آفرینی می‌کردند؛ در حالی که در صحنه قاب عکسی بازیگر همواره به عنوان بازیگری با لباس تاریخی فهم می‌شود، حتی وقتی که اتفاقاً آن دوره تاریخی زمان حال است. واقعاً نمی‌توان از تضاد و عدم تجانس این نظریه طفره رفت، و این نظریه به عنوان آخرین تدبیر بسی بیش از متصنع‌ترین شکل استفاده از لباس دچار اغتشاش است و بسی کم‌تر از آن کارایی دارد.

وقتی تماشاگری وارد تماشاخانه می‌شود، تخیل او کاملاً آزاد است. اگر، مثلاً در نمایشنامه شهر ما از تورنتون وایلد، تماشاگر دریابد که پرده‌ای در کار نیست، و صحنه لخت و عاری از هر چیزی است، پس رفتار ضد تصویری اجرا از همان آغاز روشن می‌سازد که قرار نیست هیچ قاب عکسی عرضه شود... اما اگر پرده‌ای در کار باشد، اگر، وقتی نور محو شده و پرده بالا می‌رود، تماشاگر ساختمانی را ببیند با صحنه‌سازی تاریخی، اگر نورپردازی فضایی کاملاً ابتدایی چون روز یا شب را القا کند، در این صورت تماشاگر قرارداد صحنه قاب عکسی را می‌پذیرد، و فوراً تخیلش را در اختیار کارگردان می‌گذارد.

این شرایط مسئولیت سنگینی بر دوش کارگردان می‌گذارد و او نباید به این اعتماد خیانت کند، اگر او، به جای آنکه تماماً در چارچوب صحنه قاب عکسی کار کند، اجازه دهد نمایشنامه به گونه‌ای نیم‌بند شکل بگیرد و از این طریق بکوشد به نوعی آشتی و مصالحه دست یابد، تماشاگر احساس می‌کند که فریب خورده است. این دیگر نه از رضایت خاطر ناشی از کاربرد تخیل برخوردار است، نه از هیجانی که ریشه در تسلیم تماشاگر به استمرار توهم تخیلی و متقاعد کننده تئاتر دارد...

کارگردان، برای برقرار کردن ارتباط میان هر یک از نمایشنامه‌های شکسپیر و تماشاگر امروزی، باید آماده باشد که تمامی منابع و امکانات تئاتر مدرن را در اختیار متن او قرار دهد... در نمایشنامه رومئو و ژولیت مهمترین مسئله یافتن صحنه‌سازی مدرنی بود که آزادی و فضای مناسبی برای جاروب کردن شعر فراهم آورد. مسلماً زمان این فرضیه گذشته است که رومئو و ژولیت داستانی است احساساتی‌گرا که باید در مقابل تعدادی پرده نقاشی شده با مناظر کارت‌پستال مانند از ایتالیا به اجرا

درآید. این اثر نمایشنامه‌ای است در باب عهد شباب، در باب سرزندگی و طراوت، در باب فضای باز و آزاد، و در آن آسمان - خیمه عظیم مدیترانه نیلگون - در تمامی لحظاته حضور دارد، از نخستین جنجال در گذرگاه خاکی گرفته تا فرود موسیقایی آرام و صلح‌آمیز در مقبره. این، نمایشنامه فضاهای وسیع است، و در آن هر نوع منظره صحنه و صحنه‌آرایی به سهولت به عاملی نامربوط بدل می‌شود، در آن تک درختی بر صحنه عربان می‌تواند تنهایی مکان تبعید را القا کند، و یا دیواری، به سبک جیوتو (Giotto، نقاش و معمار فلورانس)، یک خانه کامل را...

هر رویکردی به نمایشنامه که نقطه شروع کار خود را اساساً روح مردانه و الیزابتی نمایشنامه قرار دهد به‌زودی در خواهد یافت که هیچ جایی برای لطف و شیرینی و نیز برای بروز احساسات در شخصیت‌پردازی، در گفت و شنود، در مکان‌های ماقوع و یا در موسیقی وجود ندارد...

کارگردان با سه عنصر کار می‌کند: متن، تماشاگر، و رسانه (مدیوم)، و از این سه عنصر فقط اولی ثابت و دائمی است. وظیفه ابتدایی کارگردان عبارت است از کشف همه مقاصد نویسنده و آنگاه انتقال آنها با همه وسایل ممکن که در اختیار دارد. هرچه تئاتر پیش‌تر رشد می‌کند، و هرچه قواره و جغرافیای آن، و نیز ابزارهای ماشینی و قراردادهایش تغییر و تحول می‌پذیرد، سبک اجرا نیز همراه آنها باید تغییر کند. اجرای کاملی از یک نمایشنامه وجود ندارد، و هیچ اجرایی، اجرای نهایی نخواهد بود: مشابه تأویل و تفسیر نوازنده از متن، هستی نمایشنامه نیز از هستی اجرا غیر قابل تفکیک است...

به فیلم درآوردن یک نمایشنامه

پیتر بروک

ترجمة علی اکبر علیزاد

من از روی نمایشنامه‌هایی که خودم قبلاً آنها را در تئاتر اجرا کرده‌ام، فیلم‌های متعددی ساختم که هر کدام تجربه متفاوتی بود. بعضی وقتها سعی می‌کردم شناختی را که در تئاتر از موضوع کسب کرده‌ام به کار بگیرم و آن را با ابزارهای متفاوت دوباره برای سینما خلق کنم. مثلاً ما فیلم شاه‌لیر را هفت یا نه سال بعد از به روی صحنه بردن نمایشنامه ساختم، و تبدیل نمایشنامه به فیلم، آنهم بدون حفظ هیچ یک از تصاویری که به روایت صحنه‌ای تعلق داشت، خودش مبارزه‌ای محصور کننده بود.

قضیه نمایشنامه مارا/ ساد (Marat/Sade) خیلی متفاوت بود. من و پیتر وایس (P. Weiss) در مورد ساختن یک فیلم واقعی از مارا/ ساد خیلی صحبت کردیم و با حذف [بعضی صحنه‌ها] شروع کردیم. ما شروع فیلم را اینطور در نظر گرفتیم که بعضی از یارسی‌های خسته و کسل از وقایعی که شب هنگام اتفاق افتاده است، متعجب شده‌اند و تصمیم گرفته‌اند سری به تیمارستان شارلتون بزنند و نگاهی به دیوانگان بیاندازند. ما با شرح و بسط فیلمنامه‌ای استادانه و بسیار غیر معمول شروع کردیم، ولی بعد متوجه شدیم آنچه را که با ذوق و شوق ابداع کرده‌ایم، فیلم بسیار پرهزینه‌ای می‌شود که هیچگاه ساخته نخواهد شد.

یک روز، دیوید پیکر (D. Piker)، رییس شرکت یونایتد آرتیست، به یک تولید

کننده بسیار خلاق انگلیسی، یعنی میشل بیرکت (M.Birket) و من بودجه هنگفتی (۲۵۰/۰۰۰ دلار) را پیشنهاد داد تا فیلم ما را/ ساد را با آزادی کامل و با هر شیوه‌ای که خودمان انتخاب می‌کنیم، بسازیم، مشروط بر اینکه فیلم را به موقع تمام کنیم. معنی این حرف این بود که ما باید فیلم را پانزده روزه تمام کنیم. این مبارزه‌ای هیجان‌انگیز بود، ولی البته معنی دیگرش این بود که ما باید فیلم را کاملاً به شیوه‌ای متفاوت طرح‌ریزی کنیم، و تا حد ممکن پا به پای روایت صحنه‌ای که آن را تمرین کرده بودیم و حاضر بود، پیش برویم. من، در همان وقت، می‌خواستم ببینم آیا می‌توان به نوعی زبان صرفاً سینمایی دست یافت که ما را از خطر مهلک نمایشنامه فیلم شده نجات دهد، و موردی دیگر، یعنی رویدادی مهیج و صرفاً سینمایی را فرا چنگ آورد.

بنابراین، ما، بدون فوت وقت با سه و گاهی اوقات چهار دوربین کار می‌کردیم و نوارهای سلولوئید را آتش می‌زدیم و تولید فیلم را شبیه یک مسابقه بوکس ادامه می‌دادیم. دوربین‌ها پیش می‌رفتند و به عقب بر می‌گشتند، پیچ و تاب می‌خوردند، می‌چرخیدند و سعی می‌کردیم حرکت آنها شبیه آن چیزی باشد که در ذهن تماشاگر رخ می‌دهد و در واقع آنها باید از دریافت‌های مخاطب تقلید می‌کردند؛ سعی ما این بود که بارقه‌های متضاد فکر را پی‌گیریم و پذیرای شوک‌هایی باشیم که پتر وایس دیوانه‌خانه‌اش را با آنها پر کرده بود. در انتها، فکر کردم موفق شده‌ام دیدگاه کاملاً ذهنی کنش را ثبت کنم و فقط بعداً بود که فهمیدم تفاوت واقعی فیلم و تئاتر در همین نوع ذهنیت (subjectivity) نهفته است.

وقتی نمایشنامه‌ای را برای صحنه کارگردانی می‌کنم، سعی نمی‌کنم دیدگاه شخصی خودم را به اثر تحمیل کنم: بر عکس، می‌کوشم تا حدی که می‌توانم ابعاد مختلف آن را نشان دهم. در نتیجه، تماشاگران، پیوسته آزادند در هر صحنه و هر لحظه، نکاتی را انتخاب بکنند که برایشان از همه جالب‌تر است. البته، من هم سلاقی [خاص] خودم را دارم، و در این فیلم همان کاری را کردم که یک کارگردان فیلم نمی‌تواند از آن اجتناب کند، یعنی نشان دادن آنچه که چشم‌های خود او می‌بیند. در تئاتر، هزاران تماشاگر، با هزاران جفت چشم یک چیز را می‌بینند، ولی علاوه بر این، آنها در همان زمان به درون بینشی جمعی و کلی راه می‌یابند، و این همان چیزی است که دو دریافت بسیار متفاوت را شکل می‌دهد.

معمولاً تماشاگران سینما و تئاتر، کم بیش در انتهای دریافتِ تکانه‌ها و اشاره‌ها منفعل عمل می‌کنند. در سینما، این امر اساسی است، چرا که قدرت تصویر آنچنان عظیم است که شخص را منکوب می‌کند. فقط ممکن است پیش از آنکه تاثیر حاصله ایجاد شود و یا بعد از ایجاد این تأثیر، در مورد آنچه که مشاهده می‌کنیم، اندیشید، اما نه در همان لحظه. وقتی تصویر از حداکثر قدرت برخوردار باشد، شخص در همان لحظه‌ای که آن را دریافت می‌کند، نه می‌اندیشد، نه احساس می‌کند و نه می‌تواند هیچ چیزی را تخیل کند.

در تئاتر، شما از نظر فیزیکی در فاصله‌ای ثابت قرار می‌گیرید. [اما] این فاصله همواره تغییر می‌یابد: فقط شخصی بر روی صحنه است که می‌خواهد شما را متقاعد کند باورش کنید، و برای همین فاصله تقلیل می‌یابد. شما همان کیفیتی را دریافت می‌کنید که آن را «حضور»، یا نوعی صمیمیت می‌نامند. بعد با حرکتی متضاد سر و کار داریم: وقتی فاصله افزایش می‌یابد، چیزی سست می‌شود و کش می‌یابد: شما خودتان را اندکی دورتر حس می‌کنید. رابطه تئاتری واقعی، تا حدی شبیه رابطه دو انسان است: یعنی میزان درگیری [مخاطب با اثر] همواره در حال نوسان است. به همین دلیل است که تئاتر این امکان را به شخص می‌دهد که به شیوه‌ای عجیب و قدرتمند چیزی را دریافت کند، و در همان زمان آزادی خاصی را در اختیار داشته باشد. این توهم دوگانه، شالوده محض تجربه تئاتر و فرم دراماتیک است. سینما این اصل را از طریق نمای نزدیک (= کلوزآپ) و نمای دور (= لانگ شات) ممکن می‌سازد، اما تأثیر حاصله بسیار متفاوت است.

مثلاً در مارا/ ساد، کنش صحنه‌ای، پیوسته، تصاویر مضاعفی را تداعی می‌کند، تصاویری که در ذهن به آنچه که شخص می‌بیند و ضمیمه می‌شوند. ما با تصاویر بازیگران دیوانه‌ای سر و کار داشتیم که صحنه‌هایی از انقلاب [فرانسه] را تقلید می‌کردند. آنها خودشان را فقط به میزان محدودی در معرض نمایش می‌گذاشتند، ولی آنچه که انجام می‌دادند، به اندازه کافی اشارت‌گر بود که تخیل تصویر (Picture) را کامل کند. ما سعی می‌کردیم، در سینما به این تأثیر دست یابیم، و در صحنه‌هایی خاص موفق هم بودیم. [در نمایشنامه |لحظه‌ای هست که شارلوت کوردای (C. Corday) در خانه مارا (Marat) را می‌کوبد. در تئاتر، این صحنه را به ساده‌ترین

شکل ممکن و به شیوه‌ای کاملاً تئاتری انجام دادیم: شخصی بازویش را پیش می‌آورد و دیگری سر و صدا ایجاد می‌کند. شارلوت کوردای بر در می‌کوبد: شخص دیگر صدای باز شدن در را تقلید می‌کند و این، تئاتر محض بود. هنگام فیلمبرداری، می‌خواستیم ببینیم آیا ممکن است به جای فیلمبرداری سر راست و خشک، این تصویر دوگانه را در اختیار مخاطب قرار دهیم یا نه، و این معضل در کل زمان فیلمبرداری رخ می‌نمود.

این امر در مورد شاه‌لیر نیز صدق می‌کند. در صحنه، قدرت نمایشنامه شکسپیر از این واقعیت ناشی می‌شود که [کنش] در هیچ مکان خاصی رخ نمی‌دهد. نمایشنامه شکسپیر هیچ مکانِ ماقومی ندارد. اگر سعی کنیم با توسل به کوشش‌هایی که از پشتوانه دلایل سیاسی و زیبایی‌شناسی برخوردارند، چارچوبی پیرامون نمایشنامه شکسپیر ایجاد کنیم، خود این امر به معنی تحمیل [شرایطی] است که خطر تقلیل یافتن نمایشنامه را در پی دارد: به عبارتی نمایشنامه فقط می‌تواند در نوعی فضای خالی به نغمه درآید، زندگی کند و نفس بکشد.

یک فضای خالی این امکان را فراهم می‌سازد که تماشاگر، به جهان کاملاً هم‌تافته‌ای فراخوانده شود که همه عناصر جهان واقعی را داراست، جهانی که در آن همه روابط، اعم از روابط فردی، متافیزیکی، سیاسی و اجتماعی، با یکدیگر زندگی مشترکی دارند و درهم تنیده شده‌اند. ولی این جهان، جهانی است که اشاره را با اشاره، واژه را با واژه، ژست را با ژست، رابطه را با رابطه، مضمون را با مضمون، و واکنش متقابل شخصیت را با همان واکنش می‌آفریند و دوباره می‌آفریند، و در همان حال نمایشنامه از هم می‌شکفت. در همه نمایشنامه‌های شکسپیر، هم برای بازیگر و هم برای تماشاگر مهم است که تحلیل تماشاگر، از آزادی ثابتی برخوردار باشد، چرا که [وی] باید از طریق این هزار توی پیچیده حرکت کند. تماشاگر در هر دو یا سه ثانیه این فرصت را می‌یابد که ذهنش را پاک کند، و بدین ترتیب، ارزش این فضای خالی همه اهمیت‌اش را بروز می‌دهد. او این امکان را می‌یابد که تأثیرات [قبلی] را کنار بگذارد و چیز بهتری را جانشین آنها کند.

این امر، دقیقاً مشابه با همان اصلی است که در تلویزیون رخ می‌دهد. تصویر و تداوم تصویر در تلویزیون، به طور مطلق از اصل الکترونیکی رجعت دائم و لحظه به

لحظه به صفحه‌ای خنثی پیروی می‌کنند. اگر صفحه تلویزیون یک تصویر را حفظ می‌کرد، شما بعد از شصت ثانیه دیگر نمی‌توانستید چیزی را ببینید و این دقیقاً همان چیزی است که در تئاتر رخ می‌دهد. تماشاگر که با صفحه‌ای کاملاً خنثی روبرو شده است، در کسری از ثانیه، ضربه‌ای را دریافت می‌کند که به وی امکان می‌دهد تصویر را بنا کند: مثلاً او واژه «جنگل» در نمایشنامه رویای شب نیمه تابستان را می‌شنود. واژه کفایت می‌کند: کل صحنه تداعی می‌شود و این فرایند تداعی باید به واسطه لحظه‌های بعدی، حاضر و فعال باقی بماند. عنصری که از طریق عبارتی منفرد ارایه شده است، فوراً، به طور کامل، دریافت می‌شود، و بعد از آن، همه چیز از پیش زمینه ذهن به سطحی دیگر حرکت می‌کند، جایی که [این عنصر] در آن، مخفیانه، به عنوان تذکاری عمل می‌کند که ادراک ما از صحنه را هدایت می‌کند.

بعد، این تصویر می‌تواند تقریباً و به طور کامل تا لحظه بعدی محو شود، یعنی تا زمانی که شما بعد از چند صد مصرع به ظهور تصویر جنگل احتیاج پیدا می‌کنید. تصویر، که در فاصله این دو زمان ناپدید شده است، در ذهن به فضایی مجال بروز می‌دهد که به واسطه آن می‌توان تأثیرات ناشی از حکمی متفاوت را برانگیخت: مثلاً بینش‌هایی در قالب تفکرات و احساسات که در پشت این سطح پنهان شده‌اند. قضیه در مورد فیلم کاملاً فرق می‌کند. در این حوزه، شما دائماً با معضل اهمیت افراطی یک تصویر دست و پنجه نرم می‌کنید، تصویری که مزاحم است و جزئیاتش مدت زمان زیادی، حتی بعد از رفع احتیاجات شما [در ذهن] باقی می‌ماند. اگر صحنه‌ای ده دقیقه‌ای از یک جنگل داشته باشید، هرگز نمی‌توانید از شر درختان خلاص شوید.

البته به «معادل‌های» فیلمی (Filmic) نیز برمی‌خوریم: مثلاً تدوین و به کارگیری عدسی‌هایی که پیش زمینه را جدا می‌کنند و بقیه صحنه را ناواضح جلوه می‌دهند. ولی این، اصلاً همان چیزی نیست [که در تئاتر شاهدش هستیم]. واقعیت تصویر، قدرت و محدودیتش را به فیلم می‌بخشد. در مورد فیلم کردن آثار شکسپیر به مشکل حادث‌تری برمی‌خوریم: ما مجبوریم میان دو ریتم پیوند ایجاد کنیم. ریتم نمایشنامه شکسپیر که ریتم واژه‌های نمایشنامه است و ریتمی که با اولین گفتار نمایشنامه آغاز می‌شود و تا انتها پیش می‌رود و باید آن را مدام حفظ کرد و تغییر داد.

این امر، از اُفت و خیز تصاویر که اصل اولیه فیلم را تشکیل می‌دهد، بسیار متفاوت است. تطبیق این دو ریتم با یکدیگر بسیار مشکل است، و در واقع تقریباً ناممکن. مشابه همین مشکل را هنگام به فیلم برگرداندن آثار اپرایی، داریم. به عقیده من، این امر تقریباً به این دلیل غیر ممکن است که [در اپرا] لحظاتی حاکی از ظرافت به چشم می‌خورد که شخص به طور گذرا با امر ایده آل تماس می‌یابد.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

The Shifting Point, Peter Brook, Harper and Row, 1989.

به فیلم درآمدن شاه‌لیر ترجمه داریوش هادئی

در فیلم شاه لیر ما برای بنای دوباره چیزی که هرگز وجود نداشته است تلاشی نکردیم. شاهی به نام لیر هرگز در انگلستان نبوده و چنین داستانی هرگز اتفاق نیفتاده است. شکسپیر خواسته است که چندین دوره تاریخی را همزمان به نمایش بگذارد، و این نخستین بار نبوده که چنین کرده است. غالباً او آگاهانه قرون وسطی و عصر بربریت را هم با دوره رنسانس و هم با دوره الیزابت در می آمیخت. حال نگاهی دقیقتر به نمایشنامه لیر بیندازیم. این اثر حاوی همه چیز هست. نمایشنامه‌ای است بربری مآب، بنابراین دارای عناصر عصر بربریت است. اما به واسطه آراستگی گفتگوهایش به قرن شانزدهم یا حتی هفدهم تعلق دارد. در نتیجه، قبل از آنکه کار فیلمبرداری لیر آغاز شود، دو طراح به نام «جورجز واخویچ»^۱ و «آدله آنگارد»^۲ و تهیه کننده «مایکل بیرکت»^۳ و خود من بر این مسئله متمرکز شدیم که چگونه می‌توان از محبوس ماندن در یک دوره تاریخی خاص اجتناب کرد.

ما فیلمهای تاریخی متنوعی را یکی پس از دیگری دیدیم و از خود پرسیدیم که چرا حتی دقیقترین بازسازی حالتی کاذب پیدا می‌کند، و چرا این همه فیلم غیرقابل باور باقی می‌ماند. ما به این نتیجه رسیدیم که یک قانون بسیار ساده وجود دارد مبنی بر اینکه اسناد هیچ ربطی به موضوعی که بر شما تحمیل شده، یا حتی به شما الهام

1 Georges Wakhevitch

2 Adele Änggård

3 Michael Birket

شده، ندارند. اگر شما بخواهید مکان ماقع هر دوره تاریخی را باور کنید، باید بتوانید نود درصد آنچه را که می بینید بی آنکه واقعاً به آن توجه کنید جذب نماید. مثلاً یک صحنه شام مربوط به قرن شانزدهم یا قرن دهم را در نظر بگیرید. اگر شما آن را با دقتی موزه‌ای، با حداکثر توجه به ریزترین جزئیات، بازسازی کنید، پس آن را با تصویری نادرست به انجام رسانده‌اید. کل کار کاملاً غیرقابل باور خواهد بود، دیگر مهم نیست که شما چقدر خود را مجاب می کنید که مثلاً بیست استاد برجسته دانشگاه روی این فیلم کار کرده‌اند و اینکه هر چه شما می بینید از وقت تاریخی برخوردار است. تناقض همین جا پدید می آید: اگر شما برای دوربین یک دوره تاریخی را دوباره بنا کنید، این بدان معناست که شما باید بکوشید تأثیر زنده و گذرای آن ایام را نیز بازسازی کنید، و نتیجه آنکه دوربین باید از امکان عدم ثبت و نگاهداری امور، از امکان عدم توجه به آنها برخوردار باشد.

حاصل این همه سخن نوعی قانون است که می توان آن را به این ترتیب تنظیم کرد: هر چه شما بیشتر در گذشته دور و ناشناخته غوطه ور شوید، باید با تعهد بیشتر شماره اشیا و اموری را که در آن واحد عادتاً در میدان دید شما ظاهر می شوند ساده کرده و تقلیل دهید. اگر بخواهید یک دوره تاریخی - مثلاً قرن دهم - برای تماشاگر قرن بیستم مطلقاً حقیقی جلوه کند باید آگاه باشید که چنین تماشاگری ظرفیت تحمل یک صدم یا یک هزارم جزئیات بصری آن دوره را ندارد و با این همه تأثیرپذیری از واقعیت را چنان حفظ می کند که گویی اینها مسئله عصر او بوده است. زیرا این نه واقعیت، بلکه فقط و فقط «تأثیرپذیری» از واقعیت است که در فیلم وجود دارد.

مسلماً پرسشی که در این مرحله پیش می آید این است که چگونه آنچه را که این یک صدم یا یک هزارم را بنا می کند کشف کنیم. ما به عنوان مبنای کار شکلهایی را که از شرایط زنده ناشی می شد به کار گرفتیم. ما تصمیم گرفتیم با این فکر شروع کنیم که عنصر اساسی زندگی در جامعه‌ای که لیر در آن می زیست تضاد میان گرما و سرما بوده است. یک عنصر واقعی که از طرح داستانی ناشی می شود همانا تصور طبیعت است به عنوان چیزی خصمانه و خطرناک، که انسان باید علیه آن بجنگد. نمایشنامه بر محور طوفان می چرخد، اما آنچه را که از دیدگاهی روانشناسانه می توان به حساب آورد همانا تضاد میان مکان‌های محصور و ایمن است با مکان‌های وحشی و

بی‌حفاظ. و این نکته شما را به دو عامل امنیت رهنمون می‌شود: آتش و پوستین. همین که به این نکته دست یافتیم، به مطالعه زندگی اسکیموها پرداختیم. واقع‌گرایانه‌ترین عناصر این ترجمان سینمایی «لیر» از زندگی اسکیموها و لاپلاندی‌ها اخذ شد، زیرا زندگی آنها از این لحاظ علاقه ما را بر می‌انگیخت که در طی هزاران سال دستخوش تغییر اندکی شده بود، زیرا هنوز به دلیل تضاد میان سردی و گرمی، تحت انقیاد شرایط اصلی طبیعی باقی مانده بود. همین که ما دریافتیم که می‌توان جنبه بصری فیلم را از جامعه‌ای اخذ کرد که مسئله اصلی و کارکرد اصلی آن عبارت است از زنده ماندن تحت شرایط آب و هوایی خاصی که کنش نمایشنامه «لیر» در آن آشکار می‌شود، در همان حال رشته کامل عناصری هم که به اتکای آن تخیل ما می‌توانست اندک اندک دیگر عناصر را استنتاج کند پدیدار گشت. دل‌جانی که لیر با آن به سفر می‌رود وجود ندارد، و هرگز وجود نداشته است، ولی ما آن را با استنتاج از آنچه می‌دانستیم آفریدیم. مهمتر آنکه، این دل‌جان نشان می‌دهد که ما در چارچوبی دقیقاً تعیین شده شمار زیادی عناصر ناهمزمانی^۱ وارد کردیم. حتی تا آخرین لحظات ما دقیقاً بر کوچکترین جزء نظارت می‌کردیم، و هرگاه که می‌باید میان امری بعید و غیرمعمول و امری نزدیک و آشنا دست به انتخاب بزنیم دومی را انتخاب می‌کردیم.

اگر شخصی انگلیسی باشد - و می‌دانیم متن لیر کاملاً به زبان انگلیسی است - او به سهولت خواهد پذیرفت که فیلم لیر در انگلستانی روی داده است که دیگر هیچ جا وجود ندارد. بیش از هزار سال پیش، ییلاقات انگلیسی خود را به ییلاق‌های ساختگی بدل کرده است. امروزه بکوشید در سرتاسر جزایر بریتانیا مکانی بیابید که به انگلستان هزار سال پیش شبیه باشد. اصلاً چنین جایی وجود ندارد. بنابراین راه حل چیست؟ آشکارا وسوسه می‌شویم که از آیزنشتین پیروی کنیم: برای دستیابی به شکوه و عظمت یک صحنه تاریخی حماسی، به بیکرانگی محیط‌های ییلاقی دل ببندید. اما این یک تله است. شکسپیر هیچ‌گاه روی یک صحنه مدتی طولانی درنگ نمی‌کند، سبک او پیوسته در حال تغییر است، و نویسنده خود، عبارت به عبارت، به

گونه‌ای دیالکتیکی میان سبک حماسی و انسانی در نوسان است.

بنابراین همواره اشتباه خواهد بود اگر با نمایشنامه لیر به عنوان نمایشنامه‌ای حماسی برخورد کنیم. در نمایشنامه‌های شکسپیر هیچ چیز به شکل خالص خود وجود ندارد، اصلاً خلوص سبک وجود ندارد. هر یک از نمایشنامه‌های شکسپیر همزیستی امور متضاد را به ما نشان می‌دهد. در نمایشنامه «لیر» همچون دیگر آثار او، بخصوص نوعی همزیستی میان شکوه و گونه‌ای مؤانست کاملاً صمیمانه وجود دارد. اگر ما خود را درگیر صحنه‌های مجللی چون صحنه‌های فیلم *ایوان مخوف* کنیم، ممکن است فیلم شکوه‌مندی فراهم آید، اما این فیلم نه از آن شکسپیر است و نه از آن انگلستان. در حال حاضر ما چیزی کاملاً انگلیسی می‌خواهیم، چیزی شریف و با عظمت، که در عین حال انسانی و خاکی باشد.

و این است دلیل آنکه چرا ما از یافتن «جاتلند» (در دانمارک)، به عنوان محل فیلمبرداری فیلم، خوشحال شدیم، مکانی که احتمالاً به انگلستان نمایشنامه لیر در زمان‌های بس دور بسیار شبیه است.

ما به دلیلی کاملاً ساده و مربوط، که از تجربه اجرای «لیر» در تأثر به دست آمد، از زنگ استفاده نکردیم. نمایشنامه لیر اثری است چنان پیچیده که اگر ذره‌ای پیچیدگی بر آن بیفزایید، کاملاً دچار خفقان می‌شوید. اصل اساسی همانا صرفه‌جویی و ایجاز است. فیلم سیاه و سفید ساده‌تر است، در نتیجه به همین نسبت کمتر امکان دارد توجه را مشوش سازد. رنگ فقط زمانی خوب است که شما بتوانید از آن به گونه‌ای مثبت استفاده کنید. غرض از کاربرد رنگ اضافه کردن چیزی است، و ما تحت فشار بودیم که به هر قیمت شده فیلم را رنگی بگیریم. آنها برای متقاعد کردن ما از استدلال‌های معمول استفاده می‌کردند، اعتقاد داشتند که رنگ می‌تواند به مقاصد سبک‌گرایانه ما درست همچون فیلم سیاه و سفید خدمت کند. فقط یک مانع وجود داشت، فیلم رنگی حقیقی نیست. حتی اگر شما از رنگ تک فام^۲ استفاده کنید، باز هم شما اثر را با چیزی فاخر، مطبوع، و ظریف به پایان برده‌اید. و این دقیقاً آن چیزی است که به درد نمایشنامه لیر نمی‌خورد.

همین نکته را می‌توان در مورد موسیقی گفت. همه آنچه موسیقی در فیلم انجام می‌دهد اضافه کردن چیزی است. اما در این داستان، سکوت است که مقام مهمی دارد، و سکوت همان قدر عینی و ملموس است که موسیقی در داستانی دیگر. بنابراین در مراحل آماده سازی فیلم لیر همه روش‌ها در خدمت حذف بود - حذف جزئیات صحنه‌ای جزئیات مربوط به لباس، جزئیات مربوط به رنگ، جزئیات موسیقایی.

در طول فیلمبرداری فیلم نیز به همین اصل عمل شد. هیچ یک از نمایشنامه‌های شکسپیر داستانی واقع‌گرایانه نیست. نمایشنامه‌های شکسپیر نه برشی است از زندگی، نه شعر، و نه قطعاتی زیبا از نوشته‌ای مزین و مصنوع.

نمایشنامه‌های شکسپیر ابداعاتی بسیار پیچیده و یگانه‌اند، و از تنوع گنج‌کننده قطعات متضادی که به گونه‌ای ماهرانه به هم پیوند خورده‌اند تشکیل می‌شوند. تأثیرگذاری غنای عظیم آنها به دلیل آن است که عناصری بسیار متفاوت دست‌اندر کار متن است. برای دستیابی به این موزاییک، ما در سینما کوشیدیم که از هر نوع سبک تثبیت شده سینمایی دوری گزینیم، به طوری که صحنه‌های خاصی کاملاً واقع‌گراست - همچون بخش اولیه نمایشنامه، که در آن شکسپیر پسزمینه را برای ما بنا می‌کند. اما بزودی، علاقه بیش از پیش بر شخصیت‌ها و تجربیات درونی آنها متمرکز می‌شود، و شیوه شکسپیر بیش از پیش تأثرگذار (امپرسیونیست) شده، و بیش از پیش کم‌گو و مستور.

در یک فیلم دو ساعته تلاش برای آنکه اجرای سینمایی تمامی عناصر موجود در اجرای پنج ساعته لیر در تأثر را دربرگیرد تلاشی بیهوده است. بنابراین ما کوشیدیم نوعی فن سینمایی تأثرگرایانه استنتاج کنیم، و زبان و حادثه را تا حد ممکن حذف کنیم، به طوری که تأثیر کلی همه اموری که دیده و شنیده می‌شود، در شرایط متناوب، بینش زمخت، ناهموار، منکسر، و مشوش‌کننده شکسپیر را حتی الامکان فراچنگ آورد.

بخش چهارم

هملت

لارنس اولیویه

ترجمة امید نیک فرجام

به عقیده من هملت بزرگ‌ترین نمایشنامه تمامی اعصار است. هملت بر تارک ادبیات نمایشی جهان خوش می‌درخشد. دارای نقاط اوج، جلوه‌ها، و لحظات بسیار کمیک است. می‌توان بارها و بارها سطری از آن را خواند و هر بار به کشفی تازه نایل شد. می‌توان تا دنیا دنیا است آن را به روی صحنه آورد و باز به عمق اسرار آن نرسید. انسان در هزار توی آن راه گم می‌کند و گاه به بن‌بست می‌رسد. گاه لحظاتی سرشار از خوشی و لذت می‌آفریند و گاه انسان را به اعماق نومیدی می‌کشاند. بازی در این نقش، انسان را با تمام ذهن و روحش درگیر آن می‌کند و او را در کام خود فرو می‌برد. نقش هملت روح مرا تسخیر کرده است. همیشه به آن می‌اندیشم، و آرزو می‌کنم که ای کاش می‌توانستم بار دیگر آن را روی صحنه ببرم.

اولین باری که می‌خواستم هملت را در تئاترالدو یک اجرا کنم احساس کردم که قبل از هر چیز و از همان ابتدا باید برای تماشاگران جا بیندازم که هملت کاملاً واقعی است. و به همین دلیل بر آن شدم تا آنها را با خود همراه کنم و به آنها بقبولانم که این مرد زمانی در این دنیا زندگی می‌کرده است. می‌دانستم که تصور عمده بازیگران پیش از من، این بوده که هملت باید بالحنی عجیب آغاز شود، اما من تصمیم گرفتم که آن را بسیار ساده آغاز کنم و تماشاگران را با تکلف بیش از حد نترسانم. بازیگری که برای نخستین بار قصد اجرای هملت را دارد، باید بداند که نمایشنامه

هملت مجموعه پراکنده‌ای از رفتارهای فردی است که همواره سعی می‌کند نقش قهرمان را بازی کند، اما در حقیقت از این نقش بیزار است. تخیل او به گونه‌ای در کار است که او باور می‌کند قهرمان است، اما در مقابل، روحش در پرتو اقتدار نویسنده فعالیت می‌کند؛ نویسنده‌ای که تصمیم گرفت نمایشنامه‌ای بنویسد درباره قهرمانی که در واقع قهرمان نبود. به عنوان شاهد مثال توجه کنید به تک‌گویی هملت با مطلع «چگونه تمامی فرصت‌ها...»، هنگامی که او با غبطه به فورترین براس، مرد ایده‌آل دوران، چشم می‌دوزد.

حال که از تازگی همیشگی نمایشنامه هملت و یافتن معانی جدید در آن صحبت شد، بد نیست به مورد دیگری هم اشاره کنم. در صحنه گورستان هنگامی که لائرتس بر مزار افلیا عزاداری می‌کند و آن ناشناس بانگ برمی‌آورد که «این منم، هملت دانمارکی»، به گمان من بیشتر می‌خواهد بگوید که «من پادشاهم» یعنی تکرار سخن پدرش در هنگام خشم و ناراحتی. هنگام اجرای نقش هملت فکر می‌کردم که این هم صرفاً نمایش خلق و خو و منش اوست. اما بعدها پی بردم که او همیشه مجبور بود در قالب دیگران قرار بگیرد و در آن لحظه در قالب پدرش فرو رفته است. در صحنه دوئل او با لائرتس که مادرش زهری را که برای هملت مهیا شده می‌نوشد، می‌توان نشانه‌ای کوچک اما ظریف در مورد این نکته را یافت. گله و شکایت مدام هملت مستقیماً رو به تماشاگران ابراز می‌شود، او دست‌کم دو بار رو به آنها می‌گوید: «ثمری ندارد؟ قادر به این کار نیستی. ای کاش می‌دانستم چرا. آیا از بزدلی است؟ چه کسی می‌تواند برای من گردن‌کشی کند؟ ثمری ندارد؟ نمی‌توانم.» بسیاری بر اساس این سخنان هملت او را صلح‌طلب انگاشته‌اند، و برخی معتقدند که او نخستین قهرمانی است که نویسنده‌ای از کسی که اصلاً قهرمان نیست ساخته است. و برخی دیگر بر این عقیده‌اند که هملت می‌توانسته عمو-پدرش را هنگامی که پشت پرده پنهان شده بود، بکشد و به خود این دل‌داری را بدهد که نمی‌دانسته او آن‌جا بوده است... افسوس، پلونیوس بیچاره. او پس از اینکه فرد پشت‌پرده را به قتل می‌رساند، پیروزمندانه از مادرش می‌پرسد: «پادشاه است؟» هملت ترجیح می‌دهد به جای انجام هر کاری نقش آن را بازی کند؛ او ترجیح می‌دهد به پرده شمشیر فرو کند تا به بدن پادشاه.

هنگامی که لائرتس به او زخم می‌زند و تا مرگ چند نفس بیش‌تر باقی نیست، ناگهان از بند تکبر و گناه و خودپسندی آزاد می‌شود؛ او دیگر می‌تواند بدون احساس گناه در قبال مادرش و تنها برای خون‌خواهی خود از دیگران انتقام بگیرد. هنگامی که با مرگ روبه‌رو می‌شود، به آزادی می‌رسد، مرگ گناهِش را می‌شوید و آن‌گاه فکر می‌کند که «تو قصد جان من می‌کنی و من قصد جان تو». برای من این امر یکی از پایه‌های استدلال مبتنی بر عقده ادیب است.

گرچه این نظریه را قبول دارم، اما نمی‌توانم بپذیرم که نمایشنامه هملت فقط در این‌باره است. این نمایشنامه درباره شخصیتی است که چیزی خاص در درون خود دارد. نزدیک به چهارصد سال است که این نمایشنامه اجرا می‌شود و هنوز از تماشاگران و علاقه‌مندان آن کاسته نشده است. شکسپیر صرفاً آنچه را که فطرتاً بر حسب غریزه در درون داشت، بیرون ریخت. هملت کشفی شگرف در باب ذهن آدمی است. «مرد سیاه‌پوش» همیشه جالب است، اما وظیفه بازیگر این نقش این است که تماشاگر را در سیر از شخصیتی به شخصیت دیگر و از حالتی به حالت دیگر با خود همراه کند. در حین این سیر و سفر، بازیگر باید فکری آزاد و باز داشته باشد، حال به هر نظریه‌ای که می‌خواهد معتقد باشد، چرا که در نهایت، وظیفه اصلی او داستان‌گویی است.

به گمان من رابطه هملت و افلیا به هیچ وجه افلاطونی نبوده است. مسئله افلیا این است که واقعاً باور دارد وصلتش با هملت، بالاخره دائمی و قانونی خواهد شد و تاج ملکه دانمارک را بر سر خواهد گذاشت.

همیشه امیدوار بودم بتوانم گروه نمایشی بزرگی را به عهده بگیرم و بالاخره در سال ۱۹۳۷ این فرصت به دست آمد. البته در آن موقع هنوز هم عده‌ای از ناقدان تاثیر به روش شعرخوانی من خرده می‌گرفتند. بر آن بودم تا همه را منکوب کنم و به گمانم در پایان به هدفم رسیدم.

حال که پس از چهل و هشت سال به آن اجرا فکر می‌کنم، به یاد آوردن آن به طور کامل و روشن برایم دشوار است، اما هنوز حرارت آن در من باقی است. شاید آنها که قدم زدن روی صحنه را تجربه نکرده‌اند بپرسند منظور من از حرارت چیست. حرارت اجرا که به درون سوراخ‌های بینی و میان موها نفوذ می‌کند، آمیزه‌ای است از

نور لامپ‌ها، چسب، بوی نامطبوع رنگ و عطرهای گوناگون؛ مثل اسباب‌بازی محبوب دوران کودکی یا قدم گذاشتن از هواپیما به زیر آفتاب داغ تابستان است. پس از تجربه، در بازیگر جاودانه می‌شود و مانند آوای ساحره‌ای همواره او را به خود می‌خواند. اما خاطره یک چیز است و بازی چیزی دیگر. من برای بازی و اجرا ساخته شده‌ام و نمی‌توانم به خاطرات و دوستی‌ها دل خوش کنم. بازیگر باید بازی کند.

نظر مردم هرچه باشد، باید بگویم که به نظر خودم هملت من بد نبود. می‌دانم که در حد کمال نبود، اما مال من بود. من آن را اجرا کردم. متعلق به من بود. برداشت سینمایی هملت نیز به تمامی از آن من بود. پس از گذشت این همه سال، همچنان بر این باورم که فیلم من در صدر قرار دارد، و به آن می‌بالم. در سینما هرگز نمی‌توان حالات بازیگر روی صحنه را کاملاً نشان داد، اما می‌توان به تماشاگر ایده‌هایی روشن و واضح داد. من ناخواسته به رسانه سینما وابسته و علاقه‌مند شدم. قدرت آن حد و مرزی ندارد.

هملت هم مانند هر نمایشنامه بزرگ دیگر قابل تغییر و انعطاف است، یعنی می‌توان آن را در هر جا و با هر چیز اجرا کرد. می‌توان آن را روی صحنه، جلوی پرده و یا دیوار آجری و حتی در گوشه اتاق هم اجرا کرد. سردیس لسدان نیز سالن تئاتری را که خود طراحی کرد و با بزرگواری نام مرا بر آن نهاد، چنین توصیف کرده است: «اتاقی بزرگ با تماشاگرانی که به یک گوشه آن چشم دوخته‌اند.»

به گمانم اجرای هملت در السینور دانمارک یکی از بهترین اجراهایی بود که در آن نقش داشتم. باران به شدت می‌بارید به طوری که دیگر نمی‌توانستیم طبق قرار قبلی نمایشنامه را در فضای باز اجرا کنیم، به همین دلیل پس از مشورتی کوتاه تصمیم گرفتیم نمایش را در سالن رقص به اجرا درآوریم و این نیاز به برپا کردن سریع صحنه در سالن داشت. تایرون گاتری، کارگردان نمایش، سخت مشغول اداره کارها بود، به همین دلیل آماده کردن صحنه و تمرین دادن به بازیگران در این سالن ناآشنا را به من وا گذاشت. تمام حرکات باید عوض می‌شد و کار تغییر آنها به من محول شده بود. بسیار هیجان زده بودم و در عین حال شادمان. هیچ چیز بهتر از این نیست که گروهی بازیگر پس از روبه رو شدن با مشکلی مجبور به بداهه‌آفرینی شوند. با گذشت زمان

و نزدیک شدن موعد اجرا، همه از بازیگر نقش اول تا آبدارچی به هیجان می آیند. همه تنها یک هدف را مدنظر دارند. در این لحظات است که می توان غیرممکن را تقاضا کرد و به آن دست یافت.

ظاهراً هر اجرایی در زمان بروز مشکلات به نوعی تقویت می شود، حتی ضعیف ترین بازیگران هم در این مواقع بازی قوی تری ارائه می دهند. در چنین لحظاتی موتور تمام بازیگران کار می کند، هیچ کس به خود جرأت اشتباه کردن نمی دهد، تنبلی و بی حوصلگی فراموش می شود و هر کس کارهایش را با شور و شوق و هیجان انجام می دهد. فضا سازی ها به شکلی عالی انجام گیرد و این خود بر تماشاگران هم تأثیر می گذارد. تماشاگران شاهد شبی به یادماندنی هستند.

البته بازیگران روی صحنه هرگز نخواهند فهمید که آنچه تماشاگران دیده اند چگونه بوده است، اما انرژی ای که آنها برای تماشاگران صرف می کنند بر آنان تأثیر می گذارد و به وجدشان می آورد. آن شب در السینور همه بازیگران قهرمان بودند. شور و هیجانی در فضا حکمفرما بود و هیچ کس از حس موفقیت و اهمیت در پوست خود نمی گنجید. این است سندرم جامعه «یکی برای همه». مهم تر از همه اینکه اجرا خودجوش بود.

شبی به یادماندنی و پر از افسون و خاطره بود. بعضی ها می گویند آن اجرا بهترین اجرایی است که در عمرشان دیده اند. اطمینان دارم که اجرای خاصی بود.

عده بسیاری با دانش و صلاحیت ادبی بیش از دانش من درباره هملت سخن گفته اند؛ من فقط می توانم بگویم که او هزاران مشکل نهفته دارد که هرگز نمی توان کاملاً توصیف شان کرد. او کاملاً بر خلاف کوریولانوس است که یکسره قابل درک است و نکته روان شناختی خاصی در خود ندارد. کوریولانوس جز خودش نیست، و این نکته را هم خودش و هم مادرش می دانند. توضیح اینکه چگونه به درون او، اتللو یا ریچارد نفوذ کردم برایم مشکل نیست، اما نمی توانم بگویم چگونه به درون هملت نفوذ کردم. هملت انسان را در چنگال خود می گیرد، و یا خشونت نشان می دهد یا ملاطفت و مهربانی. فقط می دانم که او روح مرا تسخیر کرد و هرگز رهایم نساخت. از روزی که باریج اولین اجرای هملت را به انجام رساند، ادیبان از نظریه دادن در باب هملت دست نکشیده اند. بنابراین ایده های من چون قطره ای است در اقیانوس

بحث‌های آکادمیک که تنها از مزیت برداشت خاص یک بازیگر برخوردار است. به گمان من این نمایش بیش از هر نمایش انگلیسی زبان دیگری اجرا شده است. و هر اجرای آن با دیگری متفاوت بوده است. این نمایش به تمامی تفسیرها و تعبیرها انعطاف نشان می‌دهد. بازیگر، چه آن را خوب بازی کند چه بد، در سفرش از دیوارهای قلعه تا سکوت نهایی هملت، ره‌توشه‌ای گران‌قدر به چنگ خواهد آورد. می‌توانم این بهترین نمایشنامه تمامی دوران را تا ابد ببینم و بخوانم.

درباره هنری پنجم لارنس اولیویه ترجمه امید نیکفرجام

زمانی که، در سال ۱۹۳۷، اولین فصل کار خود را در تئاتر «الدویک» آغاز کردم، قصدم این بود تا در هر نمایشنامه نقش و اجرایی متفاوت با کارهای قبلی‌ام داشته باشم؛ در واقع هر بازیگری باید همین هدف را داشته باشد. اما من مصمم بودم که کارهایم تا حد امکان تنوع داشته باشند، تنوعی که همیشه جزئی از زندگی تئاتری من بوده است. دوست دارم مانند آفتاب‌پرست‌ها تغییر رنگ بدهم. برایم هیچ چیز لذت‌بخش‌تر از این نیست که تماشاگران را فریب دهم، بیش از پنج دقیقه روی صحنه باشم و کسی مرا نشناسد. همیشه گفته‌ام که بازیگری متکی به شخصیت هستم، نه بازیگری که به محض ورود به صحنه، انتظار تشویق و تمجید دارد. از پوشیدن لباسهای گوناگون بدم نمی‌آید، اما دوست ندارم تماشاگران به خاطر نیم‌رخ زیبا تشویق‌م کنند. به همین دلیل همیشه سعی کرده‌ام تغییر قیافه بدهم، کاری که در اجرای نمایشنامه ناقد اثر شریدان با بازی در دو نقش «ادیب» و «آقای پاف» به بهترین وجه به انجام رساندم. آن شب لذت بازیگری سرمستم کرد. گهگاه پیش می‌آید که پشت پرده می‌ایستید و برای رفتن به روی صحنه بی‌تابی می‌کنید، و آن شب یکی از آن لحظات بود. لحظاتی که می‌توان هیجان را برید، و جریان آدرنالین را در خون حس کرد.

همواره به دنبال تجربیات جدید بوده‌ام، کاری که ذهن را جوان و شاداب نگاه

می‌دارد و گوشها را باز. مدام در کار کاوش، مشاهده و به خاطر سپردن تصاویر هستم؛ سرفه‌ای این جا و چشمکی آن جا، همه را به خاطر می‌سپارم و در پستوی ذهنم جا می‌دهم تا به وقت نیاز، صورتی نو به آنها بدهم و به کارشان گیرم. برشت در یکی از آخرین اشعارش می‌گوید: «می‌توان با آخرین نفس، همه چیز را از نو آغاز کرد.» به همین دلیل وقتی در سال ۱۹۳۷ به تئاتر «الدویک» رفتم، می‌خواستم به طریقی تنوع‌طلبی و قابلیت انعطاف خود را به رخ بکشم. باید دل به دریا زد. اول «هملت»، بعد «سر توبی بلچ»، و سرانجام «هنری پنجم». به نظرم برای اولین فصل بد نبود. همه چیز به خوبی پیش رفت (البته به استثنای این که برخی ناقدان خرده‌گیر، شعرخوانی‌ام را نمی‌پسندیدند)، تا این که نوبت به هنری پنجم رسید. ترس ناگهان وجودم را فرا گرفت. فکر کردم که این نمایشنامه کار من نیست. یک جای کار می‌لنگید؛ از حماسه‌سرایی ابا داشتم. در دهه ۱۹۳۰ انگلستان کاملاً تغییر کرده بود: اوضاع کلی کشور که غالباً در تئاتر بازتاب می‌یافت، مخالف قهرمان‌بازی بود. نمایشنامه‌هایی چون پایان سفر که در دهه ۱۹۲۰ آن همه موفقیت کسب کرده بود، در اواخر دهه ۱۹۳۰ یک هفته هم روی صحنه نمی‌ماندند. از گذشته جدا افتاده و لذت‌طلب شده بودیم، با فرهنگ شده بودیم و فقط نوک بینی‌مان را می‌دیدیم. هیچ کس فرار سیدن تغییرات شگرف آن دهه را پیش‌بینی نمی‌کرد. چه کسی می‌دانست آلمان می‌خواهد دندانهایش را نشان دهد، و ما مانند نسل پیش از خود که به سنگرها رفته بودند، به نسلی حماسی تبدیل می‌شویم.

پس از این که به هنری پنجم بسیار فکر کردم و نتوانستم بر تردید و دودلی خود فائق شوم، به دوست عزیزم «رالف ریچاردسون» متوسل شدم که نصیحتهایش همیشه چاره‌ساز بودند. به او اعتماد داشتم و فکر می‌کنم که او هم به من اعتماد داشت.

زیر لب گفت: «هنری پنجم» و لحظه‌ای به فکر فرو رفت؛ و بعد چشمهایش برقی زد. با لحنی حاکی از بیزاری گفت: «او قهرمانی نظامی است». سپس بعد از مکشی کوتاه، با آن لحن فراموش‌نشده‌اش افزود: «اما قهرمان‌بازی را به حد خداگونه‌ای می‌رساند. شکسپیر همیشه همین کار را می‌کند؛ البته که باید این نقش را اجرا کنی.» و من آن را اجرا کردم.

تمرین آغاز شد و من با ترس و لرز سعی کردم حالت حماسی «هنری» را کلاً حذف کنم، کاری که در طول زندگی حرفه‌ایم فقط گهگاه به آن مبادرت کرده‌ام. من با عادی کردن و کاستن از شدت و حدّت جملات و گفته‌های «هنری» به مبارزه با قهرمان بازی و حماسه‌سرایی او رفتم. سعی کردم جمله «خدا یار هنری، انگلستان و سنت- جورج باشد» را بدون هیچ طنین و مبالغه‌ای ادا کنم. گهگاه آن قدر طبیعی حرف می‌زدم که به گمانم حتی هم‌بازیهایم به سختی صدایم را می‌شنیدند. صحنه شب به راستی صحنه شب بود، تمام هم‌بازیهایم از صدای من خوابشان گرفته بود. و اگر آن صحنه را به همان ترتیب بازی کرده بودم، مطمئناً تماشاگران هم، به جمع آنها می‌پیوستند. بالاخره یک روز صبح «تایرون گاتری» صدایش درآمد. تا آن موقع هرگز سعی نکرده بود زیاد راهنماییم کند؛ همیشه به من آزادی عمل داده بود و من هم از این بابت بسیار از او متشکر بودم. به خاطر می‌آورم که هنگام اجرای هملت مرا به حال خود گذاشت و فقط تأییدم کرد. اما آن روز صبح هنگام تمرین صدایش درآمد. او قدی بلند داشت و چهره‌اش ترکیبی از «جاناتان میلر» و «شارل دوگل» بود، با ظاهری بسیار جذاب و تأثیرگذار. عادت داشت با بشکن زدن نظر دیگران را جلب کند. قسم می‌خورم صدای بشکن او بیرون «الدویک» هم شنیده می‌شد. بشکنی زد و تمرین را قطع کرد.

— «لاری... بیا کارو درست انجام بدیم.»

— «درست؟»

— «درست.»

— «کار من نقص نداره، تونی.»

— «این طوری... من این طوری می‌خوام.»

او شروع به گفتن بخش «امروز عید کریسپین است» کرد و با نزدیک شدن به پایان بخش، صدایش را بالا و بالاتر برد. همان قهرمان بازی لمتی. سپس ایستاد و به من نگاه کرد.

— «راهش اینه.»

— «این طوری؟»

— «این طوری.»

— «اما تونی...؟»

— «اگر این شکلی اجرا نکنی و همون شیوه خودتو ادامه بدی، نمی‌تونی تماشاگرا رو تا آخر نمایشنامه با خودت همراه کنی.»

حق با او بود. بخت با من یار بود که او کارگردانیم می‌کرد. نظرش را پذیرفتم. آن هنری پنجمی که قرار بود من را به عنوان بازیگری حماسی به شهرت برساند و بعدها توسط خود من به فیلم درآید، از لحظه‌ای که تونی بشکن زد و آن بخش از نمایشنامه را اجرا کرد، آغاز شد. او بازیگر نبود، اما من را به راهی انداخت که از آن پرهیز می‌کردم، و حق با او بود.

روی تک‌خوانیها کار کردم، آنها را به شکل و قالبی متناسب با تواناییم درآوردم، و سپس روش «گاتری» را روی آنها پیاده کردم. بازیم بیش از بازی هرکس دیگر حماسی بود، اما صداقت داشتم، خودنمایی نمی‌کردم. مانند یک ترومپت با وضوح و صداقت صدا در می‌آوردم.

هرگز از دزدیدن شگردهای دیگران ابا نداشته‌ام. هرگز از این کار شرم‌منده نبوده‌ام. اگر چیزی خوب است، باید آن را تقلید کرد و به امانت گرفت. وقتی بازیگران جوان شخصیت‌پردازی‌های من را تقلید می‌کنند، احساس مباهات می‌کنم. این خودپسندی و بی‌احترامی نیست، بل نشانه درک است.

بارها گفته‌ام که در گذشته «باریمو» را تحسین می‌کردم و از هملت او در کار خود استفاده زیادی کرده‌ام. در اجرای هنری پنجم نیز از اجرای «لویس والر» بهره گرفته‌ام. مجذوب بازیهای کلامی او بودم و اطمینان دارم بعضی از آنها در همان زمان، در ذهن و قلبم ماندگار شدند.

یک بار دیگر، دوستان عزیز، یک بار دیگر!

یا از شکاف بگذریم و یا شکاف دیوار را

با مردگان انگلیسی‌مان مسدود کنیم.

(با لحنی امیدبخش، مطمئن و باثبات ادا کن؛ تماشاگران را مهیا کن.)

به هنگام صلح، هیچ چیز آن‌سان براننده انسان نیست

که آرامش فروتنانه و خاکساری؛

(توجه آنها را کاملاً جلب کن؛ کلمات را با تأثیر ادا کن.)

اما آن گاه که طوفان جنگ در گوشه‌ای‌تان می‌وزد،
 کردار بیر را پیش گیرید؛
 (حال باید در شکمت، سوزشی احساس کنی؛ برای تغییر حالت آماده شو.)
 عضلات را سفت کنید و خون را فرا خوانید،
 سرشت زیبا را در خشم زشت روی پنهان دارید؛
 (بر خود مسلط باش اما در عین حال بر هیجان خود دامن بزن. آن گاه آهنگ
 کلامت را تغییر بده.)

آن گاه چشم را نمودی هراس آور ببخشید؛
 بگذاریدش تا از روزنها، بسان تویی مفرغین،
 تیز بنگرد؛ جبین را بر آن آویخته گردانید
 چندان هراس انگیز که صخره‌ای ساییده
 بر پایه ویرانش، که دریای سرکش و ویران‌گر می‌شویدش،
 آویخته است.
 (برخیز و شروع به حرکت کن، درحالی که کلمات پیشاپیش تو جنجال به پا می‌کنند.)
 اینک دندانها را بر هم بفشرد
 و سوراخهای بینی را گشاده کنید،
 نفس را در سینه حبس کنید
 و دلاوری‌تان را به والاترین اوج برسانید.
 (حال دیگر به حرکت در می‌آییم، صدایت را بالا ببر، اما بر خود نیز مسلط باش.
 هم سیاستمدار باش و هم قهرمان.)
 به پیش، به پیش ای اصیل‌زادگان انگلیسی،
 (میهن‌پرستی)

که خون‌تان از اجدادی جنگ آزموده سرچشمه گرفته است!
 پدران‌ی که چون اسکندرهایی بی‌شمار،
 (لحنت را تا حد امکان طبیعی کن.)
 در این جا از بام تا شام جنگیده‌اند
 و تنها از نبود موجب ستیز شمشیر در نیام آورده‌اند.

مادران تان را سرافکنده مگردانید، اینک ثابت کنید
 که از پشت کسانی هستید که آنان را «پدر» می خوانندید!
 (حال آنها را با خود همراه کن؛ می خواهند با تو باشند؛ صدایت را بالا ببر.)
 اینک سرمشق آنهایی شوید که از خونی ناویژه اند
 و به آن شیوه جنگیدن را بیاموزید!...
 (حال مانند سیاستمداران باتجربه آن چنان با جمع صحبت کن که هریک از آنها
 تصور کند تنها با او سخن می گوئی.)
 و شما ای زارعان نیک سیرت، که اندامهایتان
 در انگلیس ساخته آمده است، اینک نشان مان دهید
 جوهر مرغزارتان را؛ بگذارید سوگند یاد کنیم
 که شایسته تبار خویشید؛ مرا در آن تردیدی نیست،
 (اکنون آنها را در چنگ گرفته ای... رهایشان نکن. به خاطر داشته باش که هرگز
 همه چیز را به یکباره به آنها ندهی.)
 چرا که هیچ یک از شما چندان پست و فرومایه نیست
 که فروغی نجیبانه در چشم نداشته باشد.
 می بینیم که چونان تازیانی به قلاده اید،
 (صدایت و همزمان با آن هیجان را بالا ببر.)
 کوشان از برای تاختن. شکار رویاروست!
 (حال صدایت را کاملاً بالا ببر.)
 از دلتان پیروی کنید؛ و در انجام این یورش
 فریاد برکشید...
 (حال به مقصود رسیده ایم.)

... «پروردگار یاور هنری، انگلستان و سنت جورج باد!» (پ ۳ ص ۱)

به ثمر رسیدن این شیوه، حسی شگرف در من ایجاد کرد؛ بدن و ذهنم به تمامی
 تحت اختیار من بود و البته کاملاً متعادل و هماهنگ. درست است که حماسی بود،
 اما جز این نمی توانست باشد؛ حق با «تونی گاتری» بود. حالا دیگر ناقدان نیز به چشم
 دیگری به من نگاه می کردند.

دو سال بعد جنگی تمام عیار در گرفت و روحیه ضد قهرمانی از بین رفت. در بحبوحه جنگ به مناسبت‌های مختلف برای اجراهای تک نفره به اردوگاه‌های ارتش می‌رفتم. هدف من از این کار، دامن زدن به آتش وطن پرستی در دل سربازان انگلیسی بود و به گمانم این هدف تا حد زیادی برآورده می‌شد. قضیه با شعری در رثای «ژنرال هیولاک» آغاز شد. حتماً با خود می‌گویند «او دیگر که بود؟». هنگام عبور از خیابان وایت‌هال، به مقابل میدان ترافالگار که رسیدید، می‌توانید او را ببینید که در سمت چپ سوار بر اسبی است. سِر هنری هیولاک که زمانی قهرمانی بزرگ به شمار می‌آمد، در ۲۵ سپتامبر ۱۸۵۷ قرارگاه محاصره شده بریتانیایی‌ها در لاکناو را آزاد و به اتفاق «کمپبل» و «اوترام» شورش هندیها را سرکوب کرد. بنا به گفته ترولیان (مورخ انگلیسی)، هیولاک شورش هند مرکزی را در نقطه خفه کرد. یک سال بعد دولت بریتانیا، کمپانی هند شرقی را جایگزین آن قرارگاه کرد، و بیست سال بعد «دیزراییلی»، ملکه ویکتوریا را ترغیب کرد تا عنوان امپراتریس هند را به عنوان خود اضافه کند. به پاس خدمات هیولاک تندیس سوار بر اسب از وی ساختند و در میدان ترافالگار قرار دادند.

باری، اجراهای تک نفره من در زمان جنگ، با شعری در مورد هیولاک آغاز می‌شد که مملو از روحیه‌ای حماسی بود، و به این بخش از نمایشنامه هنری پنجم می‌رسید:

امروز عید کریسپین است.

آن کس که امروز زنده بماند، و به سلامت به خانه رود

آن گاه که نام امروز بر زبان آید

بر پنجه‌های پای خواهد ایستاد

و با شنیدن نام کریسپین قامت خواهد افراشت.

آن موقع دیگر می‌دانستم که چگونه شعر بخوانم و صدایم را بالا ببرم؛ می‌توانستم تماشاگران زمان جنگ خود را که سربازانی واقعی بودند، به شوق آورم و به دنبال خود بکشانم:

و مردانگی خویش را کم‌ارج خواهند دانست، آن گاه که

سخن راند.

آن که با ما جنگید به روز سنت کریسپین.

هنگامی که برایم کف می‌زدند، حالت خود را حفظ می‌کردم و بی حرکت می‌ماندم و زمانی که تشویق به اوج می‌رسید و بعد رو به خاموشی می‌رفت، قطعه «یک بار دیگر، دوستان عزیز، یک بار دیگر» را آغاز می‌کردم. وقتی که در انتها به جمله «خداوند یاور هنری...» می‌رسیدم، حس می‌کردم آنها به دنبال من به هر گوشه‌ای از دنیا خواهند آمد.

هنگام ساختن فیلم هنری پنجم به اسبم آموختم که وقتی به جمله «اینک سرمشق آنهایی شوید که از خونی ناویژه‌اند...» رسیدم، چهارنعل برود. انگار آن اسب نیز به خوبی من با نمایشنامه آشنا بود؛ با شنیدن صدای من گوشه‌هایش را تیز می‌کرد و وقتی عبارت «سنت جورج» را می‌گفتم، شروع به تاخت می‌کرد.

به این ترتیب نقشی که مخالفش بودم، به جنگ با من برخاست و بر من پیروز شد. هنری دستم را گرفت و به درون کتابهای تاریخ تئاتر پرتابم کرد.

از بخت من بود که در زمان مناسب به «الدویک» رفتم و دوستانی خوب مانند «رالف ریچاردسون» و «تونی گاتری» داشتم که راهنمایم کنند.

تخیل. تخیل تماشاگران را مانند خمیر بازی در دست بگیرد. به آن شکل بدهید، خرابش کنید، و باز شکلی دیگر به آن بدهید. به آن شکل بدهید و رهایش کنید. آنها را با خود به سفر ببرید. داستان بیافید و جادو کنید:

وقتی از اسب سخن به میان می‌آوریم، تصور کنید آن را می‌بینید که چه مغرورانه سم بر زمین می‌کوبد.

حال نوبت فکر شماست که شاهان را در خود گیرد،

به این جا و آن جا ببرد، از قرون و اعصار بگذرد،

و دستاوردهای سالهای بی‌شمار را در ساعتی

پیش چشم آورد.

بررسی دوباره ریچارد سوم لارنس اولیویه
نوشته کنستانس براون
ترجمة حمیدرضا منقظری

همان روزهایی که لارنس اولیویه دو فیلم اولش را می ساخت، جان میسون براون «آن صفت پرارزش خطرناک و غایی بزرگ [great]» را برای بازی اولیویه در نقش اودیپ به کار برد.^۱ از آن زمان به بعد، دو کتاب درباره شرح حالش چاپ شده است (یکی به زبان ایتالیایی)، مقاله های زیادی در مجله های پرطرفدار راجع بهش نوشته شده، و بارها و بارها با او مصاحبه کرده اند؛ ولی همه در مورد «اولیویه بازیگر» و هنوز کسی مطالعه ای تحلیلی درباره فیلم هایش - در مقام کارگردان - منتشر نکرده است.

این مهجور ماندن در مورد کسی که آثار کلاسیک شناخته شده ای چون هنری پنجم، هملت و ریچارد سوم خلق کرده، به نظر عجیب می آید. با این حال، تنها نقدهای در دسترس در مورد این آثار، چند مقاله در همان زمان نمایش فیلم ها، و چند رجوع گذر است - هرچند که همین نوشته ها هم، می توانند سرنخی باشند برای دریافتن این نکته که چرا آثار اولیویه چندان مورد توجه منتقدان سینمایی قرار نگرفته است. فیلم های اولیویه بدلیل تاثیری بودن (محدودیت و بسته بودن فضاها و نوع کاربرد دکورها)، بدلیل «بازیگر بودن» سازنده شان و به دلیل اقتباسی بودن نادیده گرفته

شده‌اند (نوع استفاده آجی از این صفات، آنها را به نوعی فحش بدل کرد).^۱ ولی هیچ‌کدام از این خصوصیات، یا تمامشان با هم، برای کسانی که با تاریخ سینما آشنایی دارند، لزوماً از ارزش‌های یک فیلم کم نمی‌کند. مسلماً هیچ دلیل منطقی وجود ندارد که فیلم‌های اولیویه استحقاق یک تحلیل نقادانه دقیق را نداشته باشد. بخصوص که مصالح زیادی را هم برای چنین تحلیلی به دست می‌دهند.

فیلم ریچارد سوم تمام مصالحی را که می‌توان برای تحلیل از یک فیلم انتظار داشت، در خود دارد. این نمایشنامه خوب شکسپیر (که مسلماً از بهترین آثارش نیست) در داستان اولیویه به مطالعه‌ای پیچیده، ظریف و کنایی در مورد یکی از زوایای تاریک طبیعت انسان بدل شده که معمولاً به همان دلیل که پرشاندن روی فاضلاب‌ها شغلی پرسود است - می‌خواهیم چشم بر آن بیندیم. ریچارد سوم، با سبک به نسبت استیلیزه‌اش، فیلمی فوق‌العاده صادقانه است، و از هر کسی هم که بخواهد برداشت درستی از آن داشته باشد، به همان نسبت صداقت طلب می‌کند. که شاید یکی از دلایلی باشد که باعث شده کسی خودش را برای نزدیک شدن به آن به زحمت نیندازد. کنار گذاشتن تعصب‌های معمول درباره سینما خیلی در دسترس دارد، و از آن هم سخت‌تر این است که ذهنمان را از طرز تفکر سنتی راجع به آدم‌ها بشوئیم؛ ولی شاید بتوان ثابت کرد که فیلم ریچارد سوم ارزش پذیرفتن این دردسرها و سختی‌ها را دارد.

شاید بهترین راه این باشد که بحث درباره ریچارد سوم اولیویه را با رجوع به نوع برخورد او با متن نمایشنامه شکسپیر شروع کنیم، چرا که سرخ‌هایی مطمئن و روشنگر درباره قصد و نیت او به دست می‌دهد. تفاوت‌های فیلم اولیویه با نمایشنامه به قدری زیاد است که نام بردن از تمامی آنها، کاری غیرممکن (و عبث) است. به هر حال، جالب‌ترین نکته فیلم همین تغییرهاست، که به راحتی قابل توجیه‌اند. الگوی تغییرات اصلی اولیویه نشان می‌دهد که دو اصل بنیادین - که به طرز تقریباً گریزناپذیری همراه می‌شوند - را در نظر داشته است: اول، ایجاز و

۱. جیمز آجی، نقدی بر هنری پنجم در نایم شماره ۴۷ (۸ آوریل، ۱۹۴۶): صفحه ۵۸ در کتاب نوشته‌های سینمایی آجی تجدید چاپ شد.

«اقتضای» سینمایی. اولیویه نیم دوجین از شخصیت‌ها - از همه مهم‌تر، ملکه مارگارت - را کنار می‌گذارد، شخصیت‌هایی که در اجراهای کامل نمایشنامه (که تقریباً هرگز اتفاق نیفتاده) صحنه را شلوغ می‌کنند؛ و به همین ترتیب، نقش‌های فرعی بیشتری را هم حذف می‌کند. تمام چرب‌زبانی‌های کلامی برداشته شده‌اند و پیرنگی صیقل خورده و سریع به جا مانده (با چند جا به جایی جزئی در صحنه‌ها برای تأثیرگذارتر و قابل درک‌تر شدن نسخه سینمایی) که شخصیت‌های مرکزش دست نخورده مانده‌اند.

اصل دوم، اصلی تفسیری است، از جمله قضاوت درباره اهمیت نسبی نقش‌های مختلف نمایشنامه، و از همه مهم‌تر، حذف ملکه مارگارت. مارگارت و نفرین‌های پیشگویی‌وارش، قاعدتاً برای تماشاگران امروزی کمی عجیب و غریب به نظر می‌رسد.

«نفرین پیشگویی‌وار» شگردی نسبتاً مکانیکی که برای مغشوش کردن تاریخ و افزودن بر کنایه‌های دراماتیک به کار برده می‌شود - شگردی که تنها در صورت خرافاتی بودن تماشاگر ممکن است مؤثر بیفتد. و بازسازی مدرن ریچارد سوم نیازی به آن ندارد، بخصوص که امکانات دیگر نمایشنامه را می‌توان به خوبی به کار گرفت - و ظاهراً اولیویه هم این امکانات بالقوه را حس کرده است.

در مصاحبه‌ای تلویزیونی با کنت تینان در شبکه BBC و در سال ۱۹۶۶، اولیویه درباره بازی در نمایش ریچارد سوم - که ده سال قبل از ساختن این فیلم، بوده - گفت: «حالا که فکر می‌کنم، خیلی از دیدگاه‌های مناسب آن روزها، روی کارم تأثیر گذاشته بود. دوره هیتلر بود و درست مثل دیوانه‌ها عمل می‌کرد؛ برای همین هم یک چیزی بود که تماشاگرها بلافاصله بهش واکنش نشان دهند.^۱ هیچ شواهدی وجود ندارد که نشان دهد اولیویه به هنگام بازی در این نمایش در ۱۹۴۴، می‌خواسته تماشاگران ارتباطی بین هیتلر و ریچارد برقرار کنند. ولی به نظر می‌رسد که در فیلمش بر شکل‌گیری چنین ارتباطی اصرار دارد. حذف شخصیت مارگارت و کاهش تعداد شخصیت‌ها، توجه تماشاگر را به روان‌شناسی ریچارد جلب می‌کند - شخصیتی که

در هر حال، بر تمام دامستان سایه می افکند. به علاوه که با نفرین های مارگارت بر کنش نمایشنامه بنا شده، در فیلم اولیویه با ساختاری دیگر - که بصری است نه زبانی - جایگزین شده، که تماشاگر را وادار می کند تا ریچارد را آن طوری بشناسد که او می خواهد.

مثل فیلم های قبلی اولیویه، در ریچارد سوم هم فرم از طریق ساختار تصویری پیچیده ای - با تأکید بر یک شگرد فرمی تمثیلی - شکل می گیرد. در هنری پنجم، این شگرد استفاده از صحنه تئاتر است که فیلم را آغاز می کند و به پایان می برد. در آن فیلم، شگرد فرمی کم و بیش تصادفی به وجود آمده است. اولیویه می خواسته حرف های گروه همسرایان را در فیلمش حفظ کند، حرف هایی که با فصاحت تمام میل شکسپیر به گریز از محدوده های تئاتر الیزابتی بیان می کند. ابتدا به فکر استفاده از صدای راوی بود، تا اینکه به ذهنش خطور کرد که می تواند فیلم را از روی صحنه تئاتر شروع کند، و حرف های گروه همسرایان را به تدریج که به فضای گسترده تر و تکنیک های رهاتر سینمایی پا می گذارد، در فواصل صحنه ها بیاورد، و به این ترتیب، ایده اقتباس از روی اثر شکسپیر را برای تماشاگر جا بیندازد. اغلب از هنری پنجم به دلیل همین شروع از صحنه تئاتر (که آنرا به گرایش و زمینه تئاتری اولیویه نسبت می دهند) انتقاد می کنند - ولی واقعیت این است که این شگرد مؤثر بوده، و تأثیر درخشانی هم داشته است. بنابراین، شگردی که ابتدا از روی مقتضای متن به فیلم وارد شده، مثل قالبی محکم ساختار منسجم مورد نظر اولیویه را در برگرفته است و فیلمی که می توانست یکی از همان فیلم های استراتژیک معمولی باشد، به بررسی پویای توانایی های دوربین - به عنوان شکل تعمیم یافته قوه تخیل - بدل شده است. به همین ترتیب، ساختار بصری هملت هم از راهروهای تو در توی کاخ السینور شکل می گیرد، کاخی که دوربین در ابتدای فیلم واردش می شود و تا پایان هم کاملاً از آن خارج نمی شود. در ریچارد سوم، شگرد اصلی ایجاد تداوم و پیوستگی، تاج است.

این ساختار، بر اساس سه تاجگذاری شکل گرفته است، که البته برای مورد سوم، اولیویه از تاجگذاری ادوارد چهارم در نمایشنامه هنری ششم، قسمت سوم (که در نمایشنامه های تاریخی شکسپیر، درست قبل از ریچارد سوم نوشته شده) استفاده

کرده است. دلیل دیگر اضافه شدن این تاجگذاری به فیلم، این است که اولیویه می‌خواهد برای تماشاگر امروزی شرایط سیاسی انگلستان قبل از به قدرت رسیدن ریچارد را توضیح دهد، ولی عملکرد فرمی این عنصر نیز کاملاً پیداست. اولین تاجگذاری فیلم، مراسم تاجگذاری ادوارد است، که مطمئناً پادشاه شاخصی به حساب نمی‌آید، ولی کم و بیش پیرو قانون بوده است. بعد از آن، نوبت تاجگذاری ریچارد است، «پادشاه سرخ»، و حاکم مستبد و افراط‌گر؛ و تاجگذاری سوم - به قدرت رسیدن ریچموند - نشانگر برقراری نظم و بازگشت قدرت به مکان اصلیش است.

منحنی سینوسی از شاه عادل به ستمگر، و دوباره عادل، با استفاده از تصویر تاج، به خوبی متمایز شده است و تماشاگر هم خیلی زود متوجه موتیف تاج می‌شود. پس از آخرین کلمات متن پس از عنوان‌بندی ابتدای فیلم - «تاج پادشاهی انگلستان» - اولین تصویری که روی پرده ظاهر می‌شود، تصویر تاج جواهرنشانی است که از سیم‌هایی نازک آویزان، و در هوا معلق است این، صحنه تاجگذاری ادوارد چهارم است و تاج - نماد قدرت قانونی و مشروع - بر تمام فصل تاجگذاری سایه افکنده است.

تاجگذاری ریچارد هم تقریباً معادل تاجگذاری ادوارد است، با همان تاج آویزان که نمای شروع سکانس است، ولی تاجگذاری سوم، که چندان رسمی هم نیست، در بوس و رشافیلد اتفاق می‌افتد. آن هم بعد از آنکه جسد ریچارد روی اسبش رها می‌شود تا برود. استانلی، که می‌رود تا به ریچموند بپیوندد، تاج را پیدا می‌کند که در جنگ از سر ریچارد افتاد. و به طرزی نمادین روی بوته خاری قرار دارد. برش می‌دارد، با احترام گرد و غبارش را پاک می‌کند، بعد همان‌طور که می‌رود، طوری سردست بلندش می‌کند که انگار می‌خواهد روی سر ریچموند بگذاردش. دورین، تنها تاج را در قاب می‌گیرد، طوری که مثل تاج آویزان تاجگذاری‌های قبلی، تمام پرده را زیر سایه می‌گیرد. این تصویر تاج، به تاج قرمزی دیزالو می‌شود که عنوان‌بندی پایانی روی آن سوپر ایمپوز می‌شود.

بنابراین، فیلم با ماهیت پادشاهی و استبداد سروکار دارد، و همین باعث می‌شود که ریچارد سوم اولیویه را از نمایشنامه فاصله بگیرد. هرچند که نمایشنامه شکسپیر

هم تا حدی به این مقوله می‌پردازد، ولی تکیه اصلی روی پیرنگ و شخصیت‌ها است. تنها کافی است هملت را بیاد بیاورید، تا ببینید که ریچارد سوم تا چه حد متکی به پیرنگ است. هر دو نمایشنامه به دستمایه‌ای احساس برانگیز کار می‌کنند - قتل و توطئه دربار - ولی هملت نمایشنامه بسیار مهم‌تری است، چون پیرنگ آن در سایه دغدغه مفهوم قرار می‌گیرد. اگر اولیویه تلاش می‌کرد تا صرفاً با انتخاب چند پاساژ سطحی‌تر نمایشنامه، ریچارد سوم را اقتباس کند، موفقیت چندانی به دست نمی‌آورد. ولی اولیویه در عوض، با اهمیت دادن به مضمونی که در خود نمایش پنهان مانده، به فیلمش اهمیت و منزلتی می‌دهد که در نمایشنامه نیست. فیلم اولیویه، مثل نمایشنامه، تصویری از یک پادشاه مستبد است. ولی فیلم اولیویه، برخلاف نمایشنامه، ملودرام را کنار می‌گذارد تا به تصویری از خود استبداد بدل شود.

دغدغه نمایش استبداد در فیلم اولیویه کاملاً آشکار است؛ ولی مشخص کردن آن چیزی که می‌خواهد راجع به استبداد «بگوید»، مشکل‌تر از سایر نکات فیلم است. در فیلم ریچارد سوم عناصری هست (علاوه بر موتیف تاج) که نشان می‌دهند که فیلم می‌خواهد همان دیدگاه طرفداران متعصب آزادی‌های فردی را درباره استبداد، مطرح کند - اینکه استبداد، نقض غیراخلاقی آزادی انسان است، و اینکه ناگزیر، بالاخره شأن و مقام انسان خودنمایی می‌کند و بساط استبداد برچیده می‌شود. یکی از این عناصر، استفاده مداوم از سایه ریچارد است، همین‌طور هم سایه توطئه‌گران همراهش، تا سیر تدریجی شکل‌گیری توطئه ریچارد را به تصویر بکشد.

«سایه» یکی از شگردهای سینمایی مستعمل است، ولی نوع استفاده اولیویه از آن، تازه و هوشمندانه است - استفاده از وجه نمادین و استعاری آن، به جای به کار بردن مفهوم وحشت آفرینش، سایه ریچارد در طول فیلم، مثل یک روح آشنا آزادانه اینطرف و آنطرف می‌رود، و با پیشرفت کنش داستان جنبه‌های متفاوتی به خود می‌گیرد.

پس از آن صحنه شروع فیلم توی کلیسا با آن [Anne]، ریچارد اعلام می‌کند: «آگاه باشید کلارنس! شما مرا از نور محروم می‌کنید. ولی من برایتان روزی به ظلمت شب مهیا می‌کنم.» و در حین بیان این کلمات، دوربین از او فاصله می‌گیرد تا

سایه‌اش را که روی پله‌های سنگی کلیسا کشیده شده، در قاب بگیرد. همان‌طور که حرف می‌زند، شروع می‌کند از پله‌ها پایین آمدن، و سایه‌اش مدام بخش بیشتری از پرده را می‌پوشاند، تا اینکه روی کلمه آخر، کل پرده را در بر می‌گیرد. همان‌طور که استبداد ریچارد کل انگلستان را دربر خواهد گرفت؛ همان‌طور که هر مستبدی، سرزمین تحت سلطه‌اش را می‌بلعد.

از این لحظه فیلم به بعد، این سایه به تناوب، دوباره پدیدار می‌شود. پس از آنکه بالاخره ریچارد در ارتباط با آن کامیاب می‌شود، این سلطه تازه نیز از طریق نماد سایه‌اش بیان می‌شود. در اتفاقی را که تازه آن واردش شده، محکم باز می‌کند، و دنباله لباس سفید آن در قسمت بالایی پرده پیدا می‌شود. با ورود ریچارد به آستانه در، سایه‌اش روی زمین کشیده می‌شود و روی دنباله سفید لباس می‌افتد.

وقتی با کینگهام به سوی ریچارد گرایش پیدا می‌کند، باز هم سایه‌ها نمادی از این اتحاد می‌شوند. در پاسخ به پیشنهاد با کینگهام که او و ریچارد به همراه رورز و گری به لودلو بروند و شاهزاده را بیاورند، ریچارد با حالتی که انگار کشفی کرده باشد، می‌گوید: «آن خود دیگرم» و همین‌که از اتاق خارج می‌شوند، دوربین روی سایه‌هایشان مکث می‌کند که کنار هم روی زمین کشیده شده‌اند.

چیزی که تأثیر استفاده از سایه‌ها را تشدید می‌کند. رجوع‌های مکرر مذهبی است که در لایه‌لای فیلم تنیده شده‌اند. به طور کلی، نمادها و ایزودهای مذهبی در تقابلی کنایی با اعمال ریچارد قرار می‌گیرد. بنابراین، به طور ضمنی، جنبه‌های غیراخلاقی رفتارهای ریچارد را برملا می‌کنند. در فیلمنامه اولیویه، متن نمایشنامه با سرودهایی مذهبی تقویت شده که به عنوان تفسیر کنایی کنش فیلم عمل می‌کنند. آنجا که ریچارد تلاش می‌کند تا با نیرنگ، ادوارد را نسبت به کلارنس بدبین کند، دو راهب در پس زمینه تصویر، سرود ۵۱ کلیسای لاتین را می‌خوانند: «بر علیه تو، تنها تو، من گناه کرده‌ام... و وقتی به قضاوت می‌نشین، باید آگاه باشی؛ بدان که خمیره من از شرارت است».

اولیویه نمادهای مذهبی قراردادی را به کار می‌گیرد تا جنبه‌های شیطانی ریچارد را نشان دهد. کلارنس و هاستینگز هر دو قربانی جاه‌طلبی‌های ریچارد هستند و به همین دلیل هم، در فیلم هر دو چهره‌ای معصوم دارند. آنجا که کلارنس از

کابوس‌هایش برای براکن‌بری می‌گوید، به سمت پنجره سلولش می‌رود. یک صلیب عیسی مسیح در طرف راست پنجره آویزان است: و کلارنس به دیوار سمت چپ پنجره تکیه می‌دهد، و همان‌طور که حرف می‌زند، روبه‌روی صلیب قرار می‌گیرد. و وقتی جمله «بگیریدش» و به شکنجه‌گاهتان ببرید!» را بیان می‌کند، دستش را بالا می‌برد و به دیوار می‌چسباند. در این حالت، شباهت وضعیت کلارنس با مسیح روی صلیب در دیوار آن طرف پنجره، انکارناپذیر است.

هاستینگز هم گه‌گاه در کنار شمالی‌های مذهبی قرار می‌گیرد. آنجا که در برج بهش خیانت می‌شود، تنها در انتهای میزی دراز می‌نشیند، در حالی که بقیه اعضای شورای تاجگذاری در گوشه دیگر میز پناه گرفته‌اند. دورین از این سوی میز او را قاب می‌گیرد. بالای سرش، روی دیوار تابلویی از فرشتگان بالدار است. دورین آن قدر به هاستینگز نزدیک می‌شود، تا تنها او و تابلوی روی دیوار را در قاب بگیرد. طوری که انگار فرشته‌ها بالای سر او پرواز می‌کنند.

اولیویه از همین تکنیک برای نمایش دیگرگونه استبداد هم استفاده می‌کند. ریچارد نه تنها در تقابل با مذهب، بلکه در تابعیت مذهب هم قرار دارد، و سوء استفاده او از مذهب برای دستیابی به اهداف شخصیش، از طریق نمایش استفاده‌اش از تجملات مذهبی نشان داده می‌شود. مهم‌ترین سوء استفاده ریچارد از مذهب، آنجایی است که با شمانت، اسقف اعظم را وادار به تجاوز به حریم محراب کلیسا می‌کنند، و آنجایی که ریچارد در قلعه بینارد از گروهی از اهالی وکالت‌نامه می‌گیرد، و برای آنکه وجهه خوبی بین آنها پیدا کند، با دو مرد روحانی در جمع ظاهر می‌شود.

فیلم روی صحنه قلعه تأکید بسیار زیادی می‌کند. در اینجا هم مثل نمایشنامه، تمام این فصل بر اساس تضادی بنا شده است که میان اکراه جماعت حاضر برای پذیرش ریچارد، و تلاش مزدوران ریچارد برای تلقین وجهه خوب او در میان مردم، وجود دارد.

ریچارد به بهانه همین اکراه، تاج را می‌پذیرد. همین‌که یکی از راهب‌ها، طنابی را که کنار بالکن (جایی که ریچارد و مردان روحانی ایستاده‌اند) آویزان است و می‌کشد تا ناقوس‌ها را به صدا دریاورد - احتمالاً برای اعلام ورود یک تازه وارد - ریچارد

طناب را از دستش می‌کشد و به طرف خیابان پرتاب می‌کند. ریچارد به طرف باکینگهام می‌رود و دستش را دراز می‌کند تا باکینگهام ببوسدش، در حالی که صدای کرکننده ناقوس‌ها هنوز ادامه دارد. وقتی باکینگهام برای بوسیدن دست ریچارد خم می‌شود، ریچارد آن قدر دستش را پایین می‌آورد، که او مجبور به زانو زدن می‌شود. وقتی کنش به نقطه اوج می‌رسد، فیلم هم به نقطه اوج تصویریش می‌رسد: ریچارد سرش را بالا می‌برد و طعم قدرت را مززه می‌کند. تصویر قطع می‌شود به نمایی از ناقوس‌ها که دیوانه‌وار تاب می‌خورند، و این نما هم به نمای ناقوس‌های مراسم تاجگذاری ریچارد دیزالو می‌شوند.

مسلماً پایین کشیدن طناب ناقوس‌ها توسط ریچارد، تمثیلی آشکار از حرص و ولع هولناکش برای به کرسی نشاندن هرچه سریع‌تر قدرتش است، ولی این تنها روی این سکه نیست. رنگ و بوی استبداد ریچارد، و استبداد هر کسی که در طول تاریخ از مذهب برای رسیدن به مقاصد شخصی استفاده کرده، یا حرص دیدن این را داشته که کسی جلوی پایش زانو بزند، در همین تک نما گنجانده شده است.

روشی که اولیویه برای نمایش روان‌شناسی ریچارد برگزیده، یکی دیگر از وجوه تفسیر اولیویه از ریچارد سوم است که تأیید دیگری است برای اینکه فیلم حکایتی ضد استبدادی را بیان می‌کند. همان‌طور که خودش مدعی است، نقش ریچارد را مثل نقش یک دیوانه پارانویک بازی کرده است - تفسیری که نمایشنامه هم القاء می‌کند. ولی وقتی بدانیم که برخی زخم زبان‌های لجوجانه‌اش به دلیل اوهام ذهنیش است، رفتارهای بُعد تازه‌ای به خود می‌گیرند. بخصوص برخی از تک‌گویی‌های طولانی ریچارد - که اولیویه از هنری ششم، قسمت سوم به عاریت گرفته و به خطابه «زمستان ناخشنودی ما» افزوده است، نشان می‌دهد که ذهن بیمار ریچارد واقعاً باور کرده که قربانی توطئه‌ای جهانی است که حتی تمام عناصر طبیعت هم در آن دست دارند:

چرا عشق از همان زهدان مادر، دست رد به سینه‌ام زد؛
و، از آنجایی که نمی‌توانم از قواعد ظریف آن بهره‌ای ببرم،
مادر طبیعت را با رشوه‌ای ناچیز تطمیع کرد،
... تا بی‌قوارگی را به تمامی اجزایم تعمیم دهد،

مثل هرج و مرجی تمام عیار...^۱

ولی ریچارد یک دیوانه پارانویک خاص است - دیوانه‌ای که خشمش (و شگرد جبرانش) به شکل تهاجم سادیستی و حرص قدرت (در تمام سطوح فیزیکی و روان‌شناسی و روان‌شناختیش) بروز می‌کند.

نوع منطق ریچارد در اولین خطابه‌اش، نشان می‌دهد که قدرت طلبیش نوعی جایگزین برای میل طبیعی به جنس مخالف است:

ولی من، که برای شیرین‌کاری‌های ورزشی ساخته نشده‌ام،
و نه حتی به درد اظهار عشق به تصویر درون آینه می‌خورم،
منی که با بی‌رحمی لگدمال شده‌ام، و نشئه شکوه عشقم
تا خرامان به دیدار زیارویی سرکش و بازیگوش بروم؛
... از تلف کردن وقت هیچ لذتی نمی‌برم
... و از آنجایی که نمی‌توانم معشوق خوبی باشم
... اراده کرده‌ام تا از شرورترین‌ها باشم

فرم خاص قدرت‌طلبی ریچارد در چند جمله از هنری ششم، قسمت سوم به خوبی نمایان است:

و من، مثل کسی که در جنگلی از درختان خاردار گمشده باشد،
که تیغ‌ها را می‌درد و تیغ‌ها هم بدن او را می‌درند،
که در جستجوی راه است و هر دم از راه دورتر می‌افتد؛
... خود را شکنجه می‌دهم تا تاج و تخت انگلستان را به دست آورم،
و با همین شکنجه‌ها خود را می‌رهانم،
یا با بدنی خون‌آلود راه خود را باز می‌کنم.

در این پاساژ، حسن انتخاب غریبی نهفته است. «تیغ» یا «خار» یکی از نمادهای

۱. تمام نقل قول‌ها از فیلمنامه اولیویه است، به جز موردی که با «ولی من» شروع می‌شود. در این قطعه، منطق ریچارد الگویی شبیه به یکی از خطابه‌های قبلی هنری ششم، قسمت سوم دارد، و متن اولیویه سه جمله آخر این پاساژ نمایشنامه ریچارد سوم را حذف می‌کند تا منطق هنری ششم را جایگزین کند. ترجیح دادم تا متن ریچارد سوم را نقل کنم، تا تحریفی در متن نمایشنامه صورت نگرفته باشد. ولی در موارد دیگر، جمله‌های نمایشنامه را - که معادل جملات پاساژهای فیلمنامه بودند - نقل نکردم، چون به دلیل جا به جایی جمله‌ها و تغییر حروف ربط در متن اولیویه، گاهی هیچ پاساژی دقیقاً «معادل» جملات نمایشنامه نیست.

رایج عقیم بودن است، و جمله بعدی («که در جستجوی راه است و هر دم از راه دورتر می‌افتد») هم به ظاهر تأکیدی کنایی بر تعبیری انجیلی است. ولی شکل کلی پاساژ، مفاهیم ضمنی سادو-مازوخیستی شدیدی دارد، و جمله‌های آخر آن از حد مفهوم «ضمنی» می‌گذرند. اینکه اولیویه از مسیرش خارج شده تا این جملات را به تک‌گویی در نقش ریچارد-هم روی صحنه و هم در سینما-اضافه کند، و هم چنین، آن پاساژی که به رشوه‌ما در طبیعت اشاره می‌کند، از این نظر که «به توضیح شخصیت گلوکستر کمک می‌کنند»،^۱ جای تعجبی ندارند.

ظاهراً اولیویه کاملاً از این جنبه تلویحی شخصیت ریچارد آگاه بوده، و به همین دلیل اشاره‌های مختلف به سادیسم و قدرت‌طلبی را به فیلم اضافه کرده است. نوع ارتباط ریچارد با تخت سلطنتش، یکی از راه‌هایی است که اولیویه برای نمایش مفهوم قدرت در ذهن ریچارد، برمی‌گزیند. بعد از مراسم تاجگذاری، ریچارد دست آن را می‌گیرد و به درون بارگاه سلطنتی می‌روند، و گروهی از اشراف هم پشت سرشان حرکت می‌کنند. ریچارد روبه‌روی تخت سلطنت می‌ایستد و برای لحظه‌ای به آن خیره می‌شود، بعد می‌گوید، «همگی کنار بروید». اشراف راه را برایش باز می‌کنند. ریچارد دست آن را رها می‌کند، و آهسته و سرفرصت پله‌ها را یکی یکی بالا می‌رود. وقتی به بالای تخت می‌رسد، آرام می‌چرخد و می‌نشیند، و در تمام مدت به نقطه‌ای در فضای مقابلش خیره شده است. کمی که می‌گذرد، به نظر می‌رسد که دارد چرت می‌زند، و کم‌کم پلک‌هایش روی هم می‌افتد. آن غش می‌کند و به زمین می‌افتد. وقتی ندیمه‌ها کمکش می‌کنند تا دوباره روی پا بایستد، به ریچارد نگاه می‌کند و انگشتانش را روی لبانش می‌گذارد، که می‌تواند نشانه نگرانی باشد، یا برای فرستادن بوسه‌ای برای ریچارد. بعد، دستش آرام فرو می‌افتد، و به آهستگی می‌رود. و تا پایان فیلم، دیگر او را نمی‌بینیم. وقتی ریچارد تخت سلطنت را تصاحب می‌کند، به معنای واقعی کلمه تصاحبش می‌کند-و تخت سلطنتی نه هیچ رقیبی اجازه خودنمایی نمی‌دهد.

سادیسم ریچارد از عطشش برای رسیدن به قدرت هم آشکارتر است. از همان

ابتدای فیلم، میل شدیدی به کوبیدن درها (در اتاق براکن بری و در اتاق آن) و زدن آدم‌ها (یکی از نگهبان‌ها در محراب کلیسا) و - احتمالاً - هر چیز در دسترس، از خودش نشان می‌دهد. وقتی بر تخت سلطنت جلوس می‌کند، میل به خشونت در او شدیدتر هم می‌شود. می‌پرسد «ساعت چند است؟» و تلاش می‌کند تا دادخواست باکینگهام را بی‌حاصل نشان دهد. باکینگهام پاسخ می‌دهد: «چیزی به نواختن زنگ ساعت ده نمانده». ریچارد می‌گوید «پس بگذار بنوازده»، و عصای سلطنتی را روی دسته تخت سلطنت می‌کوبد. دوربین هم به موقع، به نمای دورتری از تخت قطع می‌کند تا ضربه عصا روی دسته تخت را در قاب بگیرد. نزدیکی دوربین به تخت در نمای اول، و قطع ناگهانی تصویر، به القای مفهوم خشونت به ذهن تماشاگر کمک می‌کنند، و می‌بینیم که ضربه عصا با چه فاصله نزدیکی از کنار دست باکینگهام - که به موقع دستش را از روی دسته تخت می‌کشد - می‌گذرد.

استفاده خشونت‌آمیز از عصای سلطنتی، با مفهوم ضمنی سوء استفاده از قدرت، با اصرار باکینگهام بر دادخواستش، تکرار می‌شود. ریچارد با خشونت می‌گوید، «تو مرا آزار می‌دهی. اصلاً حوصله‌اش را ندارم». و - با ضربه‌ای نه چندان ملایم - عصا را به سینه باکینگهام می‌زند و او را از کنار تخت می‌راند. کمی پس از آن، به جای آنکه صرفاً به تایلر دستور بدهد که بچه‌های ادوارد را خفه کند، متکای سرخی را از روی تخت سلطنت برمی‌دارد و چند ثانیه‌ای روی صورت تایلر فشار می‌دهد، بعد متکا را برمی‌دارد و زیر لب می‌گوید: «دیگر چیز چندانی باقی نمی‌ماند».

اینطور که پیداست اولیویه برای این جنبه از شخصیت ریچارد اهمیت بیشتری قائل بوده، چرا که در صحنه مرگ ریچارد هم یکبار به آن می‌پردازد. اولیویه برای پرداخت مؤثر و خشن صحنه‌های مرگ در آثار شکسپیر مشهور شده، و گاهی در چنین صحنه‌هایی، در بازیش به عناصری رجوع می‌کند که مورد تأکیدش هستند. در ریچارد سوم هم خیلی از موتیف‌های مهم فیلم در صحنه مرگ تکرار می‌شوند. سربازان دور ریچارد حلقه می‌زنند تا بکشندش، زره‌اش را از تنش بیرون می‌آورند و ضربه‌های شمشیرشان را فرود می‌آورند. ناگهان چهره‌هایشان حالت وحشت‌زده‌ای به خود می‌گیرد و عقب می‌کشند. ریچارد برای لحظه‌ای بی‌حرکت افتاده، ولی بعد شروع می‌کند به تقلا و تشنج. حرکاتش سرعت می‌گیرد، و بالاخره دست چپش را -

با شمشیرش - بالا می آورد، برای لحظه ای به قبضه شمشیرش - که به شکل صلیبی است - خیره می شود و بعد، می میرد.

قبضه شمشیر، آخرین اشاره کنایی به تضاد میان مذهب و ریچارد است. وحشت نهفته در این مرگ - که از نظر تاریخی بسیار دقیق پرداخته شده، و بیشتر به نوشته سر توماس مور وفادار است تا نمایشنامه شکسپیر - بیانیه ای قدرتمند درباره سرنوشت مستبدان است. جان سختیش هم اشاره ای ضمنی به ماهیت استبداد است. با این حال، در مرگ او چیزی کاملاً احساسی وجود دارد. حرکات تشنجی ریچارد، که ممکن است در نگاه اول تمهیدی برای واقعی جلوه دادن صحنه مرگ به نظر بیاید، هیچ شباهتی به اسپاسم های آشفته و بی نظم پیش از مرگ ندارد. حرکاتش حساب شده و موزون است، و به نوعی باله گروتسک شبیه می شود. در واقع، نقطه اوج و پایان زندگی است که تمام لحظاتهش به شناخت عشق و خشونت گذشته است. این نکته که این بار خود ریچارد هدف خشونت است، تنها موجب تأثیرگذاری بیشتر صحنه می شود، و به این حقیقت اشاره می کند که بخشی از نیروی معذب ریچارد به خودش باز می گردد (اشاره ای که در نمایشنامه هم وجود دارد).

تمام عناصر مهم پرداخت اولیویه - تصویر تاج، سایه، استفاده از رجوع های مذهبی، به تصویر کشیدن روان شناسی ریچارد - این وسوسه را در ذهن ما ایجاد می کنند که فیلم اولیویه را یک حکایت اخلاقی ضد استبداد بدانیم. ولی ریچارد سوم طوری طراحی شده که از مفهوم استبداد چیز بامعناتری را بیرون بکشد، هدفی که لزوماً به شکستی عمدی و آگاهانه در بیان هر نوع پند اخلاقی منجر می شود.

اگر ریچارد سوم یک حکایت اخلاقی بود، طبیعی بود که در مقابل استبداد ریچارد، جایگزین جذاب و دوستی داشتینی هم مطرح شود. ولی پیداست که اولیویه چنین منظوری نداشته است. اغلب این طور مطرح می شود که ریچارد برای رسیدن به قدرت، از زندگی روستایی و ساده ای بریده است. راستش، در دربار شاه ادوارد هم فضیلت چندانی به چشم نمی خورد. طبقه نجیب زادگان همگی فاسدند و بی دینی تا اعماق جامعه نفوذ کرده است. از اینها گذشته، کاملاً پیداست که ادوارد شاه ضعیفی است، و همسرش و برادران همسرش - که نقشه زندانی شدن هاستینگز را طراحی کرده اند - از این ضعف سوء استفاده می کنند.

فساد دربار به هیچ وجه مختص ریچارد نیست. تعبیر باکینگهام دربارهٔ ادوارد - «در بستر هرزگی و فساد لمیده است» - تعبیر دقیقی است و برخی اهانت آمیز ریچارد هم به حق است. از این گذشته، حس گناهی روی تاج و تخت انگلستان سنگینی می‌کند، حسی که بعد از جنگ‌های رزها [Wars of Roses] به وجود آمده است. ظاهراً تنها کلارنس - که کابوس‌های شبانه‌اش نشانهٔ احساس گناهش است - از عذاب وجدان رنج می‌برد. پادشاه علاوه بر ضعیف بود، پیر و مریض هم هست و هرچند که برایش ولیعهدی تعیین شده، ولی او هم فقط یک بچه است. تصویری که ریچارد سوم از دربار نشان می‌دهد، آشکارا نشانگر بی‌ثباتی سیاسی است که ظهور کسی مثل هیتلر را طلب می‌کند، و ظاهراً همیشه هم هیتلری در دسترس هست.

فیلم اولیویه این جنبه از نمایشنامه را - که در دربار ادوارد جایگزین مناسبی برای ریچارد پیدا نمی‌شود - بازتاب می‌دهد. برای بصری کردن فساد دربار، اولیویه شخصیت بانو شور [Mistress Shore] را - که در نمایشنامه تنها به او اشاره شده - به فیلم اضافه کرده است. او همیشه در دربار حاضر است، یا از پادشاه پرستاری می‌کند، یا آن پشت‌ها پرسه می‌زند، و در مجموع خاموش است. تنها جمله‌ای که اولیویه برای او در نظر گرفته، «صبح بخیر، سرور من» است، چون این شخصیت نیازی به گفتگو ندارد. صرف حضورش بیانگر همه چیز است. علاقهٔ ادوارد به او از همان ابتدا مشخص می‌شود. وقتی محل تاجگذاری را ترک می‌کند، از کنار بانو شور می‌گذرد که در آستانهٔ دری در حالت تعظیم مانده است. همان‌طور که ادوارد از آستانه در می‌گذرد، با عضای سلطنتی‌اش، ضربهٔ ملایمی به شانهٔ بانو شور می‌زند. این نما، نوع دیگری از سوء استفاده از عضای سلطنتی را نشان می‌دهد، که نقطهٔ مقابل کاربرد خشونت آمیز آن توسط ریچارد در صحنه‌های بعدی است، و به خوبی شخصیت هرزه و بی‌بند و بار ادوارد را معرفی می‌کند.

بی‌کفایتی ادوارد برای سلطنت هم - مثل استبداد ریچارد - از طریق رجوع به عناصر مذهبی بیان شده است. پس از آنکه ادوارد حکم مرگ کلارنس را امضا می‌کند، در حالی که به بازوی بانو شور تکیه داده، خارج می‌شود. تصویری قطع می‌شود به دو مرد روحانی (که همیشه در بارگاه ادوارد حاضرند) که به رفتن آن دو چشم دوخته‌اند، هنوز زیر لب دعا می‌خوانند، نگاه‌های معنی‌داری به هم

می اندازند، و دست آخر، کتاب دعایشان را می بندند و دست به سینه می ایستند. علاوه بر دعا‌های مذهبی، فیلم برای نشان دادن فساد ادوارد، از نمادهای مذهبی هم استفاده کرده است. در صحنه‌ای که ادوارد تلاش می‌کند تا نجیب‌زاده‌های فاسد را آشتی دهد، در بستر دراز کشیده و تسبیحی به دست دارد. وقتی ملکه برای یک لحظه پشتش را به او می‌کند، فوری دست بانو شور را می‌بوسد و بعد، دوباره تسبیح را توی مشتش می‌فشارد.

اولیویه بی‌کفایتی ولیعهد کودک - شاهزاده ادوارد - را هم به تصویر می‌کشد. وقتی شاهزاده به لندن می‌رسد، ریچارد و باکینگهام، او را به بارگاه راهنمایی می‌کنند. در باز می‌شود، کودک دوان دوان وارد می‌شود. ناگهان مکشی می‌کند و در حالی که پشتش به دوربین است، به تخت سلطنتی خالی چیره می‌شود. دوربین به آرامی به طرف عقب و بالا حرکت می‌کند تا جایی که ادوارد - که به یک لکه قرمز کوچک و جدا افتاده در میان گستره خاکستری کف اتاق بدل شده - در مقابل عظمت بارگاه حقیر شود.

کلیسای قانونی هم، که در فیلم اولیویه به عنوان نقطه مقابل شرارت ریچارد به کار گرفته شده، برای جایگزینی ریچارد بهتر از ادوارد و حامیانش نیست (برادر دوم، کلارنس، هم آن قاطعیت و بی‌پروایی را که مشخصه پادشاهان موفق آثار شکسپیر است، ندارد). در واقع، فیلم به طور غیرمستقیم کلیسا را هجو می‌کند، و نشان می‌دهد که به جای آنکه سنگر دفاع از اخلاق‌گرایی باشد، در توطئه‌ای شریک می‌شود که در نهایت، به سلطنت ریچارد منجر می‌شود.

در فیلم اولیویه، رفتار مردان روحانی کلیسا، تفاوت چندانی با بی‌بند و باری اخلاقی حاکم بر دربار ادوارد ندارد. شاید آن دو مرد روحانی بارگاه، نگاه‌های معنی‌داری به هم بیندازند، ولی دست آخر شانه بالا می‌اندازند و دست به سینه می‌ایستند. حتی خود اسقف اعظم هم، نه تنها به ریچارد اجازه می‌دهد که برادر شاهزاده - یورک - را از محراب بیرون بیاورد، بلکه یکی از حامیان پروپاقرص ریچارد برای سپردن هاستینگز به جلاد است. آنجا که ریچارد، بانو شور را متهم می‌کند که مسبب نقص مادرزادی او بوده، و به هاستینگز هم برای حمایت از بانو شور تهمت خیانت می‌زند، اسقف اعظم می‌گوید: «هیچ وقت از او انتظاری بیش از

این نداشتیم. بخصوص بعد از همدست شدنش با بانو شور». در نمایشنامه، این جمله را لرد مایور - آن هم یک صحنه بعد از این که در فیلم هم هست - می‌گوید، نه اسقف اعظم. اولیویه با نسبت دادن این حرف به اسقف اعظم، به این حس تماشاگر دامن می‌زند که کلیسا در انجام وظایف اخلاقیش چه قدر ناتوان است.

شاید بتوان ادعا کرد که ریچموند جایگزین مناسبی برای ریچارد است، ولی فیلم از این فرضیه چندان حمایت نمی‌کند. نقش ریچموند در فیلم حتی از نقشش در نمایشنامه هم کمتر است، و همین قدری هم که هست، چندان جذاب نیست. در شخصیت او مردانگی آشکاری هست که به اندازه کافی جذاب است - ولی این مردانگی آشکار نمی‌تواند تکیه‌گاه محکمی برای پذیرفتن جذابیت او برای تماشاگر باشد. ریچموند - که ریچارد به او لقب «ریچموند سطحی» داده - موجودی کاملاً فاقد طنز است که هیچ نشانه‌ای از درگیری‌های ذهنی در خود ندارد، و ظاهراً هرگز با وجدان خودش در جدال نبوده است. در فیلم اولیویه، ریچموند یکی از همان آرواره‌های مربع شکل آشنا، لهجه شیرین ولزی و موهای طلایی‌ای دارد که حتی یک تار موی نامرتب و آشفته هم در آن نیست. حتی نمی‌شود افتخار شکست ریچارد را هم به او نسبت داد. این کار خود ریچارد است. در مجموع، ریچموند تمام خصوصیات یک آدم تهی مغز را دارد.

در واقع، تمام قدرت نمایشنامه، و بالطبع تمام قدرت فیلم اولیویه، به شخصیت ریچارد خلاصه می‌شود. باکینگهام یک هنرمند است، یک تکنسین، یک ابزار فوق‌العاده دقیق، ولی طراح اصلی و نیروی محرکه ریچارد است. او شخصیتی فوق‌العاده قاطع دارد (و این به خودی خود جذاب است - شیفتگی آدم‌ها نسبت به مردان پر قدرت را نمی‌توان انکار کرد)، ولی این تنها یکی از خصوصیات جذابش است. ریچارد هم تمام صفات مردان مستبد تاریخ را دارد - هوش سرشار، فصاحت کلام، و - با وجود نقش مادرزادیش - جذابیت مردانه‌ای که می‌تواند حتی زنی را اغوا کند که پدر شوهرش به دست ریچارد کشته شده‌اند.

دوگانگی اصلی فیلم اولیویه بیش از هر چیز در شخصیت ریچارد جلوه می‌کند. همان‌طور که قابل پیش‌بینی هم هست، دو راه متفاوت برای بازی در نقش ریچارد وجود دارد. از یک طرف، می‌شود این نقش را بدون تأکید بازی کرد تا چیزی شبیه

شخصیت ایاگو از آب در بیاید- بدخواه و باهوش، ولی منفور مثل یک شیشه اسید سولفوریک غلیظ. از طرف دیگر، می شود آنقدر این نقش را اغراق شده و پُر تأکید بازی کرد که به دلچسپی دوست داشتنی بدل شود که متأسفانه میل به آدم کشی هم دارد. رویکرد چیزی بین این دو قطب مخالف است، که در بخش اول فیلم کمی به روش دوم میل می کند و سپس، طی صحنه قلعه باینارد به سوی روش اول سوق داده می شود.

ریچارد بخش اول فیلم، به محض اینکه تنها می شود، لنگ لنگان به سمت دورین می آید، با چشمانی نافذ که مدام پلک می زنند، لبخندی می زنند و سری تکان می دهد، و از نقشه قتل هایی که کشیده برای تماشاگر می گوید. رفتارش ملایم، حرفه ای، و گول زننده است. وقتی با آن چشمان خواب آلوده اش به دورین خیره می شود، و طوری سر تا پایش را برانداز می کند، انگار که زن مورد علاقه اش را یافته است، مثل این است که می خواهد بهمان بگوید، «با هم این کار را می کنیم، تو و من». برای اولین بار بود که در تاریخ سینما، شخصیت روی پرده این طور مستقیم و شخصی، تماشاگر را مخاطب قرار می داد و برای شرکت در یک توطئه دعوتش می کرد. این همان رفتار بی شرم و گستاخانه ای است که مردم در آدم های قدرتمند تحسین می کنند.

همان طور که مراحل مختلف توطئه اش، یکی پس از دیگری با موفقیت اجرا می شوند، ریچارد هم مکثی می کند تا با لذتی آشکار از شرارت های خودش بگوید، و تماشاگر هم تشویق می شود تا همراه او شادی کند، چرا که ریچارد جریان توطئه اش را به شکل یک بازی سرگرم کننده نشان می دهد. انگار خودش هم از بدگویی از خودش لذت می برد:

و اگر شاه ادوارد همان قدر صادق و عادل باشد
که من زیرک، دروغگر و خیانتکارم
امروز باید کلارنس به شیون درآید.

حرف های ریچارد در خلوت، درباره احساسات و انگیزه هایش، با توجه به شادایی که اولیویه به طرز بیانش می بخشد، اغلب لحن کمدی دارند:

او نمی‌تواند زنده بماند، امیدوارم، و نباید هم بمیرد
تا اینکه جرج سوار به اسبش به بهشت برود.
بعد از آن، خدا شاه ادوارد را بیامرزد
و دنیا را به من بسپارد تا به هرج و مرجش بکشانم.

او استاد کنایه، مکث‌های پرمعنا، و حرف‌های سنجیده است. راجع به ادوارد لنکستر می‌گوید، «نجیب‌زاده‌ای و شیرین و دوست داشتنی / که این دنیای بزرگ دیگر نظیرش را نخواهد دید». یا راجع به شاه اظهارنظر می‌کند که: «گروهی بدخواه را برای مدت‌ها دور خود جمع کرد / و افراد [از این مکث استفاده می‌کند تا نگاهی طولانی و متفکرانه به بانو شور بیندازد] وفادار را تحلیل برد». ریچاردی که اولیویه به تصویر می‌کشد، به جای زبان تیغی برنده در دهان دارد که استادانه به کارش می‌گیرد.

این ریچارد، بر لحن کم‌دی و مهارتش در استفاده از بیان، خصوصیات اخلاقی دیگری هم دارد که بی‌ضرر و گاهی دوست داشتنی‌اند. موقع اجرای نقشه‌هایش چنان با شور و اشتیاق دست‌هایش را به‌هم می‌مالد که نیت پلیدش به چشم نمی‌آیند. گاهی به کلی حواس پرت می‌شود. در حالی که حکم مرگ کلارنس را در دست دارد، نزدیک است به اشتباه لغو حکم مرگ را اعلام کند؛ در قلعه باینارد، وقتی وارد بالکن می‌شود، یادش می‌رود که وانمود کند مشغول خواندن کتاب دعا است. در رفتارش وقار چندانی دیده نمی‌شود. صدایش در لحظات استراتژیک می‌لرزد، مثل آنجا که بعد از خواستگاری از آن، می‌گوید «بدرخش، ای خورشید زیبا».

ولی ریچاردی که اولیویه به تصویری می‌کشد، مرگ آفرین هم هست. از همان ابتدای فیلم، به کمک لحن صریح و صدای زیرش، و ظاهر غریب و موذیش - لب‌های سفت و کلفت و پلک زدن‌های مارمولک‌وارش - این حس تشدید می‌شود. لحظاتی هست که این دلقک یادش می‌رود که نقابش را به چهره بزند. آنجا که کلارنس وارد برج می‌شود، کینه‌ای عمیق در چهره ریچارد به چشم می‌خورد؛ یا در جایی دیگر، با نگاهی خردکننده به برادرزاده‌اش - یورک - خیره می‌شود. با این حال، بعید است که تماشاگر بتواند او را نپذیرد (هر کسی که به کارهای ریچارد بخندد، او را پذیرفته)، و منظور اولیویه هم همین بوده است. هرچه باشد، لابد

عده‌ای باید ریچارد را بپذیرد تا بتواند به پادشاهی برسد.

تغییر در شخصیت پردازی ریچارد در صحنه قلعه باینارد اتفاق می‌افتد. پس از پذیرفتن تاج و تخت، ریچارد دستش را - با همان دستکش‌های سیاه - دراز می‌کند تا با کینگهام ببوسدش. دستش را محکم به طرف دورین می‌آورد. و مثل یک پنجه سیاه و بزرگ توی هوا نگهش می‌دارد. انگار که دستش را برای بوسه تماشاگر هم دراز کرده باشد. برای اولین بار، تماشاگر می‌فهمد که آن چیزهایی که در بخش اول فیلم با خنده‌هایش پذیرفته و بر آنها چشم پوشیده، چقدر به ضررش تمام شده است. از این لحظه به بعد، استبداد ریچارد دیگر جالب و سرگرم‌کننده نیست.

قاعدتاً بعد از آنکه تهدید ریچارد برای تماشاگر روشن شد، دیگر به کلی جذابیتش را از دست می‌دهد، در عوض، بعد از صحنه قلعه باینارد، کم‌کم به مقام یک قهرمان تراژیک نزدیک می‌شود، و بنابراین، دلیل و اساس همدلی تماشاگر با او کاملاً تغییر می‌کند، ولی به هیچ‌وجه کم نمی‌شود. بلافاصله پس از پیروزی، ریچارد به این باور پارانوئیک می‌رسد که ادامه حکومتش تنها در صورتی امکان‌پذیر است که برادرزاده‌هایش را نابود کند و زنش را رها سازد تا با خواهر بزرگترشان ازدواج کند، و درست در همین لحظه است که شخصیتش کم‌کم بر علیه خودش عمل می‌کند. در حالی که با کینگهام را کاملاً زیر سلطه دارد، او را وادار می‌کند که بچه‌های ادوارد را بکشد، و در عین حال، تمام امیدش را برای جلب حمایت استنلی - که بعدها با تهدید به قتل فرزندش، در مقابل هم قرار می‌گیرند - از دست می‌دهد. این همان الگوی آشنای قهرمانان تراژیک است که خود باعث سقوطشان در سرازیری شکست می‌شوند.

ولی ریچارد درنده‌خویی و نیروی اراده شخصیش را از دست نمی‌دهد، حتی در شرایطی که کم‌کم عواقب کارهایش به ضررش تمام می‌شود. بعد از آنکه متوجه می‌شود که با کینگهام با ریچموند متحد شده، به بالای سکوی نزدیک تخت سلطنت می‌رود، و در حالی که پیغام‌آوران از ترس به خود پیچیده‌اند، می‌غرد: «خاک بر سر شما جفدهای شوم! / چیزی به جز نغمه مرگ با خود نمی‌آورید!» اولیویه صحنه تراژیک «به شناخت رسیدن» ریچارد را از فیلم حذف کرده است، آنجا که پس از ملاقات با ارواح قربانیانش، اعمال گذشته‌اش را مرور می‌کند، از ندای وجدان

پیشانی می‌شود، و در میان عشق به خود و انزجار از خود سرگردان می‌ماند. ولی این وحشت ریچارد در فیلم هم به خوبی منتقل می‌شود، چرا که به جای آن تک‌گویی، در فیلم ریچارد چنان زوزه مهیبی می‌کشد که ملازمش از وحشت به سوی او می‌رود. ریچارد مثل قهرمانان تراژیک سرنوشت نهایی‌اش را می‌داند و آنرا پذیرفته است. جملاتی که ریچارد موقع رسیدن به میدان نبرد، در تلاش برای تظاهر به اعتماد به نفس بیان می‌کند، چنان تصنعی و زورکی ادا می‌شوند که یأس و نومیدی پنهان او را فاش می‌کنند. وقتی می‌فهمد که استتلی نیروهایش را برای کمک به او نفرستاده است، و بنابراین شکست را لمس می‌کند، ابتدا واکنشی آنی نشان می‌دهد («سرپسرش جرج را از تن جدا کنید!»)، سپس به سوی نیروهای ریچموند برمی‌گردد و دروغی می‌گوید که نشانگر غرور سرسختانه و شجاعتش می‌باشد: «من دل هزار مرد را در سینه دارم / ... پیروزی از آن ماست». بعد از آنکه از اسب فرو می‌افتد و عملاً بی‌دفاع می‌شود، تنها پاسخش به پیشنهاد کمک گتسبی، تحقیری به یاد ماندنی است: «برده، من زندگیم را بر سر هدفم گذاشتم / و پای مرگش هم ایستاده‌ام» و می‌میرد.

بنابراین، ریچارد تا پایان، پر قدرت‌ترین شخصیت فیلم اولیویه باقی می‌ماند. تعادلی ظریف و کنایی میان نفرت از ریچارد به عنوان یک حاکم مستبد، و شیفتگی به او به همین دلیل، تا به آخر حفظ می‌شود، که نشان دهنده دوگانگی دیدگاه آدم‌ها به مستبدان، و بنابراین، نشان دهنده دوگانگی نهفته در وجود خود مستبدان است. شاید با ارزش‌ترین کار اولیویه به عنوان کارگردان، خلق این توازن کنایی، و نمایش این «قدرت عجیب و غیراخلاقی» باشد. تنها آرمانی که اولیویه به آن وفادار می‌ماند، بیان حقیقت است، آن هم به عالی‌ترین شکل ممکن، ولی تا وقتی که احساسات‌گرایی، چرندیات شبه هنری، موعظه‌های تو خالی، آثار هنری سخیف، و بطالت محض، بر همه چیز سایه افکنده، وفاداری به این آرمان معنایی ندارد. در نهایت، فیلم‌ها را باید از این نظر مورد داوری قرار داد که چقدر به درک این آرمان نزدیک شده‌اند، و کمتر فیلمی در تاریخ سینما به اندازه ریچارد سوم به آن نزدیک شده است.

بخش پنجم

نقدی بر اتللو

آندره بازن

ترجمة کامبیز گاهه

اگر قرار باشد له یا علیه اتللو موضع بگیریم، من طرفدار فیلم هستم. دونیول والکروز و من تنها کسانی بودیم که حین خروج از جلسه نمایشی که طی آن ولز هم ستایش شنید و هم هو شد، چنین نظری داشتیم. در نتیجه، با فراغ بال می‌گویم که اگر به عهده من بود، «جایزه بزرگ» را به او نمی‌دادم، چنین کاری نه متناسب با ناکامی‌های او بود و نه متناسب با قوت‌هایش.

جایزه ویژه هیئت داوران بسیار مناسب‌تر بود. ولی من از این نگرانم که مقدر شده باشد ولز همیشه مورد سوء تفاهم قرار بگیرد. پس از اهانتی که در ونیز و بر سر نمایش مکبث رخ داد، در این جا هیئت داوران کن، که بیش از حد معقول تحت تأثیر قرار گرفته بود، جایزه بزرگ جشنواره را به او می‌دهد. می‌توان دلیل این کار را درک کرد و نیز اینکه این افراط در ستایش، ناشی از جنبه‌های مثبت اتللو نیست. همین هیئت داوران قطعاً حاضر نبود چنین امتیازی را به مکبث بدهد. ظاهراً نشان افتخار را به خاطر جنبه‌های آکادمیک‌تر جسارت‌های اتللو به آن دادند. مثلاً به خاطر کیفیت آیزنشتاینی‌اش. ولی من خودم را جای اعضای هیئت داورانی می‌گذارم که به دلایل بهتری فیلم را دوست داشته‌اند، البته اگر بتوانند خود را از ابراز احساسات کسانی که نبوغ اورسن ولز را از طریق شکسپیر کشف کرده‌اند، مصون نگه دارند.

«جایزه بزرگ» یا هر چیز دیگر، فرقی نمی‌کند، اتللو به نظر من فیلم مسحور

کننده‌ای است. پیش از هرچیز، باید موفقیت اصلی اقتباس ولز را تشخیص داد: اینکه به رغم برخی گسست‌های احمقانه از مأخذ، فیلم عمیقاً به شعر دراماتیک شکسپیر وفادار است. هیچ کارگردان دیگری نمی‌شناسم که بتواند این همه از متن مکتوب اصلی حذف کند و به جایش تصاویر خیره‌کننده بگذارد، بدون اینکه حاصل کار مضحک شود. بیهوده است بخواهیم تصور کنیم که اگر شکسپیر قرار بود به جای نوشتن تراژدی‌هایش فیلم بسازد، به جای کلام از چه استفاده می‌کرد. ولی می‌توان گمان کرد که راه حل ارائه شده از سوی ولز یکی از پاسخ‌های احتمالی این سؤال نظری است. من در این مورد یقین دارم و این را موفقیت کوچکی نمی‌دانم. از این دیدگاه، مقایسه‌ای با هملت، بسیار به ضرر لارنس اولیویه تمام خواهد شد. فیلم او یک چارچوب ممکن برای عرضه متن شکسپیر بود، ولی به هیچ وجه نمی‌توانست جایگزین آن شود (از این لحاظ فیلم هنری پنجم او بس ممتازتر است).

پس از توجه به این امتیاز اساسی، راحت‌تر می‌توانیم هم ستایش و هم نکوهش‌مان را تثار فیلم کنیم. از آن‌جا که نمی‌خواهم نقدی را که در حال حاضر مشغول نوشتن آن هستم، لو بدهم، اشاره‌هایم را در اینجا تنها به بزرگ‌ترین نقطه قوت و آشکارترین نقطه ضعف آن از نظر خودم، محدود می‌کنم.

در این‌جا بار دیگر این نظر ثابت می‌شود که مشکل اقتباس از تئاتر برای سینما، نه در انتخاب بازیگر بلکه در طرح دکور است. صحنه تئاتر دنیای متمرکز بسته‌ای است که مانند ماریجی حول مرکزش پیچ می‌خورد، درست مثل یک صدف دریایی. پرده سینما سطحی مرکز‌گریز است، نقابی است که فیلمبردار جلوی دنیای نامحدود طبیعت برپا داشته است. زبان تئاتر طوری طرح شده تا درون فضایی بسته طنین‌انداز شود. در محیطی طبیعی، این زبان به گونه‌ای جبران‌ناپذیر محو و پراکنده می‌شود. هنگام گذر از روی صحنه به پرده، باید برای نمایشنامه، مکان تئاتری جدیدی یافت تا با دو کیفیت متناقضی که ذاتی فضای سینماتوگرافیک و فضای تئاتری است سازگار باشد. در این‌جا است که ولز به موفقیت درخشانی در بازآفرینی یک معماری کاملاً دراماتیک دست می‌یابد. ولی از آن نوعی که تقریباً به تمامی مرکب از عناصر طبیعی موجود در ونیز و قصر «موگادور» است. ولز از طریق کاربرد موتاژ و زوایای غیرمعمول دوربین (که به خوبی مانع از آن می‌شود تا ذهن بتواند اجزای پراکنده

صحنه را از نظر مکانی گردهم آورد) یک معماری ذهنی خلق می‌کند. آراسته به تمام ویژگی‌های چشمگیر، تمام چیزهای از پیش تعیین شده و نیز تمام زیبایی‌های غیر منتظره‌ای که تنها معماری واقعی - نظیر سنگی طبیعی که قرن‌ها باد و آفتاب آن را فرسوده - می‌تواند واجد آن باشد.

بنابراین *اتللو* در فضای باز روی می‌دهد، ولی نه در طبیعت. این دیوارها، این تاق‌ها و دالان‌ها، مانند آن همه آینه، سلاست تراژدی را باز می‌تابانند و چندین برابر جلوه می‌دهند.

با این حال، نمی‌توانم با تمام وجود، تدوین و لز را ستایش کنم، چرا که به غایت مقطع و تکه‌تکه به نظر می‌رسد، مثل آینه‌ای که با چکش، بی‌رحمانه خرد شده باشد. این خصیصه سبک گرایانه، وقتی تا این حد به افراط کشیده می‌شود، تمهیدی ملال‌آور می‌شود. ولی بیشترین مایه ناامیدی من، تعبیر خود و لز است، و قبول می‌کنم گاهی به ورطه نوعی خودنمایی می‌افتد که فاقد آن سادگی فوق‌العاده و بدیعی است که باعث می‌شد نماهای درشت مکب چیزهای کاملاً متفاوت و برجسته باشند. با این حال، اگر فیلمی باشد که دوباره دیدن را بطلبد، مسلماً همین فیلم است.

اورسن ولز و دو اتللو

اریک بنتلی

ترجمة امید نیک فرجام

ذکر نام اورسن ولز در هر محفل ادبی یا تئاتری، همواره به شوخی‌هایی تکراری درباره سقوط و اضمحلال او منتهی می‌شود. اما، به گمان من، این مرد که فقط نشان‌دهنده یکی از ناکامی‌های تئاتر آمریکاست، می‌توانست بیش از همه مایه افتخار و مباهات آن باشد. اورسن ولز زمانی ظهور کرد و آن موهبت نادر یعنی تخیل نمایشی را در اختیار تئاتر آمریکا گذاشت که خشم نسبت به بلایای اجتماعی و شیفتگی نسبت به نابهنجاری روانی جای حس دراماتیک را گرفته بود. گفته‌اند که وظیفه بازیگر، نه زندگی روی صحنه، بلکه زنده کردن صحنه است؛ و هیچ‌کس جز اورسن ولز، چه در مقام بازیگر و چه در مقام کارگردان تئاتر، به این امر آگاهی نداشت. به همین دلیل بهترین اثر او نه تنها در خور ستایش، بلکه دوران‌ساز است؛ اثری است که ممکن بود مسیر تاریخ تئاتر را تغییر دهد. «اما افسوس، یاگو، آه یاگو، افسوس.» ظاهراً در این مورد هم با داستان دیگری از [خصلت] آمریکایی خود تخریبی سروکار داریم؛ اورسن ولز نیز مانند دیگر اعضای نسل سرگشتگان به تمامی از دست رفته است. از پسر شگفتی، شگفتی‌اش رفت و جوانی‌اش ماند.

به این ترتیب با این نمایشهای ناکام و احمقانه روبه‌رویم: فیلم مکبث با لهجه‌های اسکاتلندی و تصنیی بازیگران آماتور و جورواجور یوتایی (Utah)، فاستوس [کریستوفر] مارلو در پاریس با افزوده‌ها و تحریف‌های افراطی پسر شگفتی که فقط به

دلیل آشنا نبودن تماشاگران با زبان انگلیسی مورد استقبال قرار گرفت، و حالا اتللو؛ فیلمی که از هر دیدگاه و برای هر نوع تماشاگری بد است. از نقطه نظر فنی، به دلیل اینکه دیالوگ‌ها به طرزی فاحش امروزی شده‌اند، این فیلم خام و بی ظرافت است. و از آن جایی که داستان نه ساده روایت می‌شود و نه ماهرانه، فیلم برای تماشاگر عام کشش و گیرایی ندارد، و برای شکسپیرشناسان، جز شکنجه و عذاب هیچ ندارد. و برای محدود طرفداران ولز که خود نیز در میان‌شان هستم، مایه یأس و نومیدی بیش‌تر است. می‌توان گفت که درست بر خلاف شکسپیر که داستانی مهیج را به یک تراژدی عالی تبدیل کرده، اورسن ولز دوباره آن تراژدی را به داستانی مهیج تبدیل کرده است. اما در مورد «ولز» حتی این هم مبالغه است، چرا که او ظاهراً از روایت یا به عبارتی زنجیره رویدادها سر در نمی‌آورد و فقط به خود رویدادها علاقه‌مند است؛ البته این هم نیست، چون او فقط به لحظات مجزایی از رویدادها علاقه دارد و دلیل این امر فرصتی است که این لحظات برای به کارگیری جلوه‌های صوتی و تصویری دلخواه ایجاد می‌کنند. بسیاری از این جلوه‌ها عالی‌اند. چه کسی جز او می‌توانست آغاز صحنه سوم (پرده ۳، صحنه ۳) را با صدای پای بازیگران بر سنگ همراه کند؟ باید گفت که اگر کس دیگری با قابلیت بیشتر وظیفه تولید را به عهده می‌گرفت، خود اورسن ولز بزرگ‌ترین دستیار کارگردان دوران می‌شد.

شکست آقای ولز در مقام کارگردان جزئی، اما در مقام بازیگر همه جانبه است. آیا اتللو فربه است؟ آیا به او می‌آید خمار مشروب باشد؟ قبول دارم که بازیگران فربه‌ی قادر به ایفای این نقش هستند، اما باید طوری به نظر برسند که انگار به لاغری گرایش دارند. دیگر اینکه تا جایی که می‌دانم آقای ولز هنگام فیلم‌برداری کاملاً هوشیار بوده است. بازیگر باید در عین مستی، هوشیار به نظر برسد؛ پس ولز که در عین هوشیاری مست می‌نماید، دیگر بازیگر نیست. به هر حال اتللو آغازین نمایش باید سلحشور و قهرمان، و شاد و سرخوش باشد، در حالی که اورسن ولز روی پرده، خپل و خواب‌آلود و متکبر و بدبخت می‌نماید. مهم‌تر از همه اینکه او اصلاً بازی نمی‌کند، بلکه از تمامی جهات و در مناظر گوناگون جلوی دوربین ژست می‌گیرد؛ و تغییر زاویه و زمینه، تنها سردی چهره، خشکی لب‌ها، بی‌حالی و ماتمی چشم‌ها، و بی‌احساسی و گنگی این مرد را دو چندان می‌کند، مردی که ناسلامتی

روی صحنه زاده شده بود. آقای ولز نمونه تمام عیار فرهنگ منحط و خودخواهانه بورژوازی، و خود فیلم بهترین نمونه دکادانسیس (انحطاط) فرمالیستی است. اتللو که تا حد زیادی به فیلم‌های هنری می‌ماند، در واقع آتش شلم شوربایی از ایده‌های آوانگارد دست دوم و قدیمی است. به دیگر سخن، اورسن ولز در سال ۱۹۵۵ فقط با ژان کوکتوی ۱۹۲۰ یا گوردون کریگ ۱۹۱۰ و یا هنری ایروینگ ۱۸۸۰ برابری می‌کند، چرا که موسیقی ابتدا و انتهای فیلم در مقایسه با ژولیوس سزار هالیوود، کاملاً ویکتوریایی به نظر می‌رسد. حتی طرفداران ولز نیز که به هر تصویر با علاقه چشم می‌دوزند، در همان ابتدای فیلم با غم و اندوه درمی‌یابند که تمامی این تصاویر زنده و متحرک به هیچ نمی‌ارزند.

اتللویی که هم اکنون در سیتی سنتر (City Center) روی صحنه است با اتللو ولز زمین تا آسمان تفاوت دارد. درست است که در این اجرا از جلال و شکوه ایتالیا و نوآوری‌های تصویری و هنریشه‌های معروف خبری نیست، اما نمایش درست به همان‌گونه که شکسپیر آن را نوشته است به تماشاگران نشان داده می‌شود. البته این اجرا نقاط ضعف آشکاری نیز دارد که مهم‌ترین آنها اتللو ویلیام مارشال است، بازیگری که هنوز فن بازی شکسپیری را نیاموخته است. مارشال با اینکه به اتللو شباهت دارد و با شور و هیجان قابل توجهی ایفای نقش می‌کند، با این نوع بازیگری آشنا نیست، و هنوز باید تعداد سیلاب هر سطر شعر آزاد (Blank Verse) و محل افت تکیه صدا را بیاموزد. (البته اورسن ولز نمی‌تواند این چیزها را به او بیاموزد.) احتمال دارد خود آقای مارشال باعث شده باشد کارگردان نمایش (جان استیکس) از متن اصلی نمایشنامه صرف نظر کند و با آکسسوار فراوان آن را جبران نماید. مثلاً به جای خواندن آواز، چنگ می‌نوازند؛ خانم‌ها دامن لباس‌شان را بدون دلیل روی نیمکت می‌گسترانند و آقایان نامه‌هایی می‌نویسند که برای تماشاگران به شکل معما درمی‌آید. این هم از علائم جنون ناتورالیسم است. اما به طور کلی نمایش به سادگی پیش می‌رود و برای گروهی نوپا، دست‌آوردی عالی به شمار می‌رود. باید توجه داشت که تمامی اجراها بی‌عیب و نقص نیستند. به گمان من مایکل ریجر پس از دریگو بهترین اجرا را ارائه کرده است. او باید در آینده نه نقش کلیشه‌ای نوجوانان، بلکه نقش شخصیت‌های جامع و غیر تیپیک را بازی کند؛ او بر خلاف آقای مارشال

بر زبان بسیار احاطه دارد و گروتسک را کاملاً درک می‌کند. پُل اسپرر در نقش کاسیو اعتبار و شکوه بازی تراژیک را با ابهام و کنایه و رقت‌انگیزی سبک مدرن درمی‌آمیزد. امیلیای کاوادا همفری از همه بی‌نقص‌تر است، شخصیتی کاملاً جامع که در هر لحظه واکنشی مطلوب بروز می‌دهد و در عین حال از آغاز تا پایان در خطی یگانه پیش می‌رود. در مورد یاگوی جروم کیلتی نیز که به دلیل فقدان ابهت از آن انتقاد شده، چنین فکر می‌کنم: هر نقش شکسپیری از چندین گفتار، و هر گفتار از چندین نکته تشکیل شده است. اگر نشانه بازیگر خوب را انتقال این نکات بدانیم و نشانه بازیگر متوسط را ادای طوطی‌وار واژگان، آنگاه کیلتی بازیگر بسیار خوبی است. او تمامی نکات را با بذله‌گویی و سرعت انتقال به تماشاگران منتقل می‌کند. یکی از بدترین مشخصه‌های فیلم ولزبی ظرافتی آن است؛ تراژدی به طور کلی، و تراژدی اتللو به طور اخص، بر طنز و ظرافت طبع متکی است. نباید فراموش کرد که شخصیت شرور این نمایش، کمیک است. کیلتی به این امر آگاه است و هم نقش خود و هم کل نمایش را تازه و جذاب نگاه می‌دارد. به طور کلی این اجرا در میان سبک‌های کهنه و نو قرار دارد، یعنی نه پرشور است و نه یکنواخت، نه شکوه تو خالی و پوچ دارد و نه اداهای بی‌هوده و بی‌دلیل، و همین ثابت می‌کند که نیویورکی‌ها بدون وام‌گیری از هالیوود یا لندن و با کفایت و کاردانی به شکسپیر می‌پردازند.

ژولیوس سزار (۱۹۵۳)

اریک بنتلی

ترجمه امید نیک فرجام

نمایشنامه نویسان بیش از باقی هنرمندان با تعریف انسان سروکار دارند. شعرا و نقاشان می‌توانند غروب آفتاب را موضوع اثر خود قرار دهند؛ اما اولین وظیفه نمایشنامه نویسان، فرستادن بازیگران به روی صحنه است، بازیگرانی که هم خودشان انسان هستند و هم انسان دیگری را نمایش می‌دهند. صحنه، مکان نمایش انسان اندیشه‌ورز (هوموساپینس) است، و تمامی ناقدان نیز به درستی اعلام کرده‌اند که بزرگ‌ترین نمایشنامه نویس دوران، انسان‌ها را به تصویر کشیده است. این امر ممکن است فقط یک خطر داشته باشد، اینکه باعث شود ما، در مقام ناقد یا تهیه‌کننده، نگرش شخصی خود را بر این موجودات شگفت‌انگیز یعنی انسان‌ها تحمیل کنیم. به دیگر سخن، ما در بیشتر مواقع فراموش می‌کنیم که شکسپیر نیز نگرشی خاص خود به انسان داشته است. پرسش «انسان چیست؟» شالوده تمامی آثار او است و در برخی از آنها نیز در سطح نمود می‌یابد.

در هیچ نمایشنامه‌ای مانند ژولیوس سزار، این‌گونه انسان‌ها با عظمت و تأثیرگذار نیستند، و بر تعریف انسان تأکید نشده است. امروزه هم انسان و هم تعریف او برای ما دارای ارزش خاصی است؛ چرا که وقتی به قهرمانان اعتقاد داشته باشیم، متعصب جزمی و در نتیجه نیمه انسان (کاتولیک یا کمونیست) می‌شویم؛ و وقتی از آنها انتقاد می‌کنیم، بی‌هیچ وقفه‌ای بر آنها خط بطلان می‌کشیم. اما در نهایت درمی‌یابیم که

نمی‌توان انسان را با چند انگیزه و محرک بازسازی کرد. البته شکسپیر در میانهٔ هرج و مرج قهرمان‌گرایی جزمی و گرداب تقدیر ناتورالیستی ره می‌سپارد. می‌توان شخصیت‌هایش را تحسین و در عین حال درک کرد؛ می‌توان بر آنها دل سوزاند و در عین حال به باد انتقادشان گرفت. حتی پس از پی بردن به خطاکاری‌شان به آنها احترام می‌گذاریم. بروتوس در هر حال و همواره بر خطا بود. شکسپیر بیش از پلوتارک بر خطاکاری او پافشارده است، با این حال «او شریف‌ترین رومیان بود... طبیعت به پا خواهد خاست / و به تمام جهانیان خواهد گفت: او مرد بود.» بروتوس به درستی تعریف شکسپیر از مردانگی است. ارتباط این تعریف با زمانهٔ ما در این است که برای شکسپیر دو جنبهٔ آن یعنی بزرگ‌منشی و خطاکاری، و قدرت و ضعف به یک اندازه واقعی هستند. بازیگران این روزگار یک جنبه را فدای جنبهٔ دیگر می‌کنند، به یکی می‌پردازند و دیگری را رها می‌کنند، و همین باعث ناکامی نمایش می‌شود.

اورسن ولز در دهه سی سعی کرد تا جنبهٔ سیاسی ژولیوس سزار را جدا کند و فقط همان را روی صحنه ببرد. او درک نمی‌کرد که در قبال صدمه‌زدن به تک‌تک شخصیت‌ها، باید بهایی گزاف بپردازد. واضح است که در این نمایشنامه هیچ‌کس قدری آزاداندیش یا قدری محافظه‌کار نیست. اما آقای ولز ظاهراً به نکته‌ای که امروزه دارای اهمیت بسیار است، توجه و علاقه نداشت، و آن اینکه بر خلاف ماکیاولی و شبه آزادی‌خواهی مدرن، سیاست در آثار شکسپیر همراه با زندگی شخصی و اخلاقی انسان پیش می‌رود. به عبارت دیگر، بر اساس الگوهای مارکسیسم، ریزینی‌های سیاسی شکسپیر بسیار غیرسیاسی و ذهنی‌اند. و بر اساس الگوهای ضد مارکسیسم که امروزه رواج دارند، ریزینی‌های او بسیار سیاسی و عینی‌اند. به همین علت فیلم ژولیوس سزار ضد مارکسیستی است. این فیلم را همکار سابق اورسن ولز، جان هاوسمن، تهیه کرده است و آن‌قدر به سوی تعبیر «ضدفاشیستی» مشهور ولز عقب‌گرد کرده که تمامی نکات سیاسی نمایشنامه را جز درسی کوتاه و ابلهانه دربارهٔ تکبر دیکتاتورها حذف کرده است. منظورم این نیست که او و کارگردان فیلم، گفتار یا رویدادهای نمایش را حذف کرده‌اند، گرچه از صحنهٔ سیاسی و عظیم «سینا»ی (Cinna) شاعر اثری نیست و نبرد فیلیپی نیز به ابعاد

و سترن تقلیل داده شده است، بلکه می‌گویم در این فیلم، سیاست در تعریف ضمنی انسان به حساب نیامده است، و به همین سبب شخصیتی سیاسی و با ابهت چون کاسیوس که شکسپیر آن را بسیار هینی و ملموس به تصویر کشیده، به مقام فردی حسود و عامی تنزل کرده است. اجرای این نقش توسط مهم‌ترین بازیگر شکسپیری زمانه ما، تنها بر این امر مهر تأیید می‌زند: سرجان گیلگاد می‌توانست زیرکی سیاسی کاسیوس و تاب نیاوردن این خصیصه در مقابل گرمای محبت او نسبت به بروتوس را به تصویر کشد. البته در نسخه فعلی نیز تماشاگران از گفتار عالی او، بخصوص در صحنه آغازین لذت می‌برند، بدون اینکه بدانند همین سلول‌های مجزا است که موجود زنده‌ای به نام بازیگر شکسپیری را می‌سازد. نقش‌های راحت و جمع و جور و موجز، بهتر از آب در آمده‌اند: سزار لویی کالهرن و کاسکای ادموند و برایین به بهترین وجه ممکن اجرا شده‌اند. با بزرگ‌تر شدن نقش، مسئله حادثه می‌شود، و عجیب است که متروگلدوین‌مه‌یر در انتخاب بازیگر نقش محوری بروتوس بیشترین ضعف را از خود نشان داده است. ژولیوس سزاری که در آن نقش بروتوس را جیمز میسون بازی کند مانند هملت بدون شاهزاده است. او در این نقش در بهترین حالت، ابولولوی بدون معما و در بدترین حالت، روان‌کاوی فرزانه به نظر می‌آید، مرد خوبی با پیپ و عینک که نه با فریاد، بلکه با ناله‌ای جان خواهد داد. آقای میسون برای نقش بروتوس مناسب نیست، همان‌گونه که مارلون براندو آمادگی اجرای نقش آنتونی را ندارد. او زیباترین جوان تئاتر آمریکا است، و در این فیلم به مجسمه‌ای کلاسیک می‌ماند. او مانند اسب با جرئت است، و طبع نمایشی شگفت‌انگیزی دارد. براندو هوش لازم برای هر هنرمندی را دارد، شور و علاقه‌ای دارد که در چشم‌ها و در تمامی کارهایش نمایان است، و این خصیصه حتی در عدم آمادگی او برای اجرای نقش آنتونی نیز آشکار است. او اصلاً سعی نمی‌کند چهره‌ای فرهیخته و ظاهر فریب به خود بگیرد، بلکه بدون شرم و خجالت جلوی چشم تماشاگر با نقش کلنچار می‌رود. برای مثال، گفتارش را در نظر بگیرید، او خواندن شعر آزاد را نیاموخته است و هیچ یک از جملات را با صدایی رسا و طبیعی ادا نمی‌کند، بلکه جیغ می‌زند، غرولند می‌کند، لحن را مخدوش و ضرباهنگ را قطع می‌کند. اما بر خلاف آقای میسون، باز هم همه به او گوش فرا می‌دهند، چرا که طبع و اشتیاق غریب او با

شکسپیر و اثرش همخوانی دارد. اما تأیید گفتار او مانند تحسین انگلیسی حرف زدن بازیگری خارجی است. زیرا وقتی فن ناقص و نارسا باشد، شخصیت پردازی حتماً لطمه می بیند. و وقتی ستارگان نا آشنا با فن، با شخصیت ها به خوبی راه بیایند، آنگاه شکسپیر بیش تر می طلبد. و البته آقای براندو هم کم نمی آورد.

کارگردان این اجرای شکوهمند یعنی «جوزف منکیه ویچ» باعث جلب توجه تماشاگران به عدم آمادگی بازیگران می شود، مثل اینکه او از این امر استقبال می کند. کارگردانی که می خواهد شکسپیر غیر سیاسی و کاملاً انسانی را به تماشاگران نشان دهد باید بداند که در ژولیوس سزار هر اصل به تنهایی به کار شخصیت پردازی کامل نمی آید. برای مثال، بهتر بود کارگردان این فیلم مهم ترین مشخصه «آنتونی» یعنی خوش گذرانی را آشکار می کرد، مشخصه ای که در نخستین بخش های نمایشنامه به خواننده گفته می شود. او، در عوض، بدن شکیل «آنتونی» را به ما نشان می دهد.

برخی از نقایص فیلم از خود رسانه سینما سرچشمه می گیرند. عقیده رایج کنونی مبنی بر سینمایی بودن نمایشنامه های شکسپیر تنها زمانی صحت دارد که فیلم های شکسپیری به صورت رشته ای از صحنه های کوتاه ساخته شوند. فیلم های شکسپیری ثابت می کنند که آثار شکسپیر کاملاً به صحنه تعلق دارند. کاسیوسی که در خیابانی واقعی راه می رود و با صدای بلند با خود حرف می زند، دیوانه ای بیش نیست. در تئاتر صدای رسا به اشعار شکوه و عظمت می بخشد، در حالی که همین کار در سینما بیهوده و بی معنا است. به طور کلی در هنر، استفاده از جلوه های غیر ضروری مسخره و بیهوده است.

البته نمی گویم که نباید از آثار شکسپیر فیلم ساخت. شناساندن این ادیب به مخاطبان بیشتر کاری کم اهمیت نیست. ایراد گرفتن از ژولیوس سزار نیز به معنای رد کردن آن نیست. به گمان من این بهترین فیلم شکسپیری عصر ما است. فیلمی است با داستانی خوب و تصاویر چشمگیر بسیار. اما ایرادی که بر سازندگان این فیلم گرفته ام بر دیگر تهیه کنندگان آثار شکسپیر نیز وارد است: آنها به جای اینکه برای رسیدن به مفهوم شکسپیری انسان، از خود او یاری بخواهند و آثارش را با تأمل و در کلیت خود در نظر بگیرند، ذهنیت خاص خود را بر آنها تحمیل می کنند.

بخش ششم

نقش مشاور فنی

پازینتی

ترجمة علاءالدین طباطبایی

چرا تهیه کنندگان، متخصصان را استخدام می کنند؟ یکی از پاسخ ها این است که آنها می خواهند احساس کنند در مسائلی مانند اشارات تاریخی و جزئیات لباس های جنگی و حرکات جنگجویان، از مشاورت و حمایت فردی متخصص برخوردارند. اما این نظر کاملاً از واقعیت به دور است. زیرا تهیه کننده به روشنی می داند که جزئیات تاریخی را بازسازی نمی کند و آنچه به نمایش گذاشته می شود، سندی تاریخی نیست و دلیلی هم ندارد که او چنین دغدغه هایی داشته باشد. همکاری در ساختن فیلم، مانند نوشتن مقاله برای یک نشریه نیست. فیلم در مقام یک کلیت منسجم هنری، مقتضیات خاصی را ایجاب می کند. بنابراین برای این که مشاور فنی مفید واقع شود، باید همواره به یاد داشته باشد که در ساختن فیلم، نقشی (هرچند کوچک و غیرمستقیم و فرعی) بر عهده دارد.

یکی از آثاری که من در ساخت آن نقشی داشتم - اقتباس سینمایی یکی از نمایشنامه های رومی شکسپیر - به گونه ای استثنایی اثری موفق از کار درآمد، به گمان خودم موفقیتش از آنجا بود که در آن درخشش هنری بر بازسازی تاریخی غلبه یافته بود. اما در حین تماشای همین اثر نیز، هنگامی که درنگ می کنیم و لحظه ای می اندیشیم، ناگهان این پرسش به ذهن مان می رسد که چگونه رومیان باستان به زبان انگلیسی و شعرگونه سخن می گویند؟ در این حالت پی می بریم که چه عرصه

گسترده‌ای برای ساختن بنایی غیر تاریخی، آن گونه‌ای که خود می‌خواهیم، در اختیار داریم. همین نکته بهانه‌ای هنری به دست ما می‌دهد که تا بر آثار شکسپیر جامه‌ای امروزی بپوشانیم.

اما در همین جاست که ویژگی خاص عصر ما احساس می‌شود، ویژگی‌ای که وجود «مشاور فنی» آشکارترین نشانه آن است. ما هنگامی که آثار شکسپیر را در جامه‌ای امروزی عرضه می‌کنیم، تصور می‌کنیم به کاری عجیب دست زده‌ایم و خود را نوآور احساس می‌کنیم. ما نمی‌توانیم به لباس‌هایمان بی‌اعتنا باشیم، حال آن‌که مثلاً هنرمندان عصر نوزایی (رنسانس) در صحنه‌هایی که وقایع انجیل را روایت می‌کردند، کمترین توجهی به لباس‌های خود نداشتند. اما ذهنیت عصر ما به گونه‌ای دیگر است. ما عمیقاً از روش پژوهش‌های تاریخی و علم‌گرایی تأثیر پذیرفته‌ایم.

هنگامی که من قصد داشتم در ساخت فیلم ژولیوس سزار برای استودیو متروگلدوین‌میر همکاری کنم، می‌دانستم که تهیه‌کننده، جان هاوسمن، این اثر را یک بار در قالبی امروزی در نیویورک به روی صحنه آورده بود و حتی میان شخصیت‌های این اثر و فاشیست‌ها نوعی تناظر ایجاد کرده بود، اما ناگهان به من خبر دادند که قرار است فیلم، حال و هوایی کاملاً رومی-باستانی داشته باشد. نخستین پرسشی که مطرح می‌شد این بود که فیلم تا چه حدی می‌بایست تاریخی باشد؟ در چنین مواقعی معمولاً قریحه و قوه تخیل تهیه‌کننده است که مشخص می‌کند بازسازی تاریخی با چه دقتی باید انجام بگیرد و آزادی سازندگان فیلم تا چه اندازه‌ای باید باشد؟ به گمان من هنگامی که تصمیم گرفته می‌شود شخصیت‌ها شکل و شمایلی مانند رومیان باستان داشته باشند، باید بکوشیم از دو خطر عمده دوری کنیم؛ یکی فرو غلتیدن در دام اشتباهات مهم تاریخی، و دیگری رومی‌گرایی افراطی. تماشاگران احتمالاً چنان از کیفیت استثنایی کارگردانی و بازیگری فیلم ژولیوس سزار حیرت می‌کنند که دیگر به پس‌زمینه تاریخی و جو عمومی و سبک و بناها و اشیاء توجهی نخواهند کرد. این عناصر در حیطه وظایف کارگردانان هنری و طراحان لباس و چندین متخصص دیگر، که کارشان در نظر مردم عادی معمولاً بسیار تحسین‌برانگیز می‌نماید، قرار دارند. و عمدتاً در همین جاست که تأثیر هنرمند ناچیز مشاور فنی آشکار می‌شود. در این جا باید بگویم که در ساختن ژولیوس سزار، هدف

اصلی این بود که تصویری از روم باستان به انسان عصر حاضر ارائه دهیم تا در او این احساس را پدید بیاورد که با شهری زنده و در حال جنب و جوش روبه روست. همین مسئله، هاوسمن را واداشت که نه یک تاریخدان یا باستان‌شناس، بلکه شخصی را به عنوان مشاور فنی برگزیند که ایتالیایی باشد و در همان جا تحصیل کرده باشد.

تصور بر این بود که حال و هوای یکی از شهرهای ایتالیا بیش از هر جای دیگری به روم ۴۴ سال قبل از میلاد شباهت دارد و در نتیجه فردی که در آنجا بزرگ شده است، از متخصصین معمولی مفیدتر خواهد بود. یکی از شگردهای آموزشی من این است که از حاضران می‌خواهم تصور زمان را به مکان انتقال دهند. من از آنها می‌خواهم شصت یا هفتاد نفر را در نظر خود مجسم کنند که در جایی شانه به شانه هم ایستاده‌اند. اینان یکدیگر را خوب می‌شناسند و مدتی با هم زندگی کرده‌اند. شصت یا هفتاد نفر تعداد زیادی نیست؛ از همین رو شباهت رفتار و عواطف آنها دور از ذهن نمی‌نماید. سپس از حاضران می‌خواهم این افراد را که در مکان صف کشیده‌اند به زمان منتقل کنند. به این ترتیب فاصله میان ما و نیاکان روحی‌مان پر می‌شود.

اما این که دریابیم فلان مبل سازی در رم یا ونیز در همان جایی واقع شده که یک بخاری عهد باستان قرار داشته است، شادی‌ای در ما پدید می‌آورد که توصیف‌ناپذیر است. این شادی را هنگام تحقیق برای فیلم ژولیوس سزار و تلاش برای برآورده ساختن نظر تولیدکنندگان مبنی بر این که شهر باید مکانی زنده و با روح به نظر برسد، احساس می‌کردیم. در این جا بد نیست نمونه‌ای کوتاه از یادداشت‌هایی را بیاورم که در آن زمان برداشته‌ایم:

رم شهری بود به سرعت در حال گسترش. ولی ما می‌بایست فرض کنیم که شکل کلی و بخش‌های مرکزی آن از زمانی که شهری کوچک بوده، تغییری نکرده است - همان‌طور که مرکز شهر لوس‌آنجلس، به رغم اینکه افزوده شدن ساختمان‌های بزرگ جدید (به ویژه بناهای دولتی مانند ساختمان فدرال)، تغییر چندانی نکرده است. این ساختمان‌های جدید را می‌توان با معابد و مجلس سنای روم و دیگر بناهایی که به شهر قدیمی رومی باستان اضافه شده بودند، مقایسه کرد.

در شهر باستانی رم، در یک سوبیگاری‌ای زندگی می‌کرد که از صاحب منصبان و نجیب‌زادگان تشکیل می‌شد. اینان همواره بر سر قدرت و مقام، به جدالی بی‌امان مشغول بودند. در سوی دیگر، مردم عادی به سر می‌بردند. اینان یا در زیر،

صنعتگرانی بودند که در صحنه آغازین فیلم مشاهده می‌کنیم و یا شهروندانی خاموش، همان کسانی که آنتونی و برونوس پس از ارتکاب قتل، برای شان سخنرانی می‌کنند. اقامتگاه نجیب‌زادگان و محله مردمان فقیر می‌بایست نزدیک به هم باشند.

رُم، شهر خیابان‌های باریک، حلیی آب‌دها، می‌کده‌های کشیف و میدان‌های کوچک بود. شهری که دست‌فروشانش فریاد زنان رهگذران را به خرید ترغیب می‌کردند. افزون بر این، رُم شهر معابد و تماشاخانه‌ها و مجلس سنا بود. و همین مکان‌ها، صحنه جدل‌ها و توطئه‌ها و قضاوت‌ها و سرانجام قتل امپراتور مستبد بودند. ولی به تصویر کشیدن این مکان‌ها کافی نبود، بلکه مکان‌هایی که زندگی در آنها با شور و حرارت بسیار جریان داشت، مانند دادگاه‌های فدرال، بازارها و محل مبادله سهام، نیز می‌بایست نشان داده شوند.

کتابهایی که می‌بایست به آنها مراجعه می‌کردیم، کتاب‌هایی بودند که شهر و دقایق زندگی در آن را در زمان ژولیوس سزار و یا زمانی نزدیک به آن توصیف می‌کردند. علاوه بر نویسندگان عهد باستان، مانند هوراس و مارشال، نویسندگان عصر جدید، مانند خرید لاندرو و کارکوینو و پائولی، در این زمینه کمک شایان توجهی به ما کردند. برای پاسخ به سؤالات بی‌پایان ما درباره مسائل مختلف، از سلاح گرفته تا آرایش مو و از خیابان‌ها و مغازه‌های عهد باستان گرفته تا سلاح‌های نظامی، دانشنامه‌های معتبری در اختیار داشتیم. این نوع پژوهش جدا از این‌که چه مقدار از آن واقعاً در فیلم به کار گرفته می‌شد، تفاوت مهمی را که میان کار علمی و فیلمسازی وجود دارد، آشکارا به نمایش می‌گذاشت: در تحقیق علمی می‌توان برخی مسائل را مبهم اعلام کرد، اما در فیلمسازی چنین کاری ممکن نیست. ما به رغم شواهد نامطمئن و کمبود اسناد و فرضیه‌های متعدد درباره مسائل مختلف، ناگزیر بودیم درباره هر چیزی، از چگونگی پوشیدن یک جامه گرفته تا ادای احترام نظامی، تصمیم قطعی بگیریم. البته در برخی مواقع نیز اطلاعاتی دقیق و مستند به دست می‌آمد. برای مثال، علامتی که بر روی در می‌کده در صحنه آغازین فیلم نشان داده می‌شود، اعتبار تاریخی دارد، هرچند ممکن است تاریخ آن با آنچه در فیلم ادعا می‌شود حدود ۱۸ سال تفاوت داشته باشد. گاهی محققان به رضایت افلاطونی اکتفا می‌کردند. برای مثال، کلماتی که بر روی دیوارهای میدان کوچک رُم با خطی ناخوانا نوشته شده است، مستندند، اما دورین به سرعت از روی آنها عبور

می‌کند. آنچه مثال آوردیم تنها نمونه‌هایی پراکنده بود. در فیلمسازی، برخی مشکلات در هنگام تولید فیلم پدید می‌آیند. مثلاً یک بار تلفنی از من پرسیدند: «سناتورهای رومی ریش داشته‌اند؟» من بنا به فریزه خود گفتم: «نه، به هیچ وجه نمی‌توان گفت حتماً ریش داشته‌اند.» و پس از این تلفن بود که من تحقیق درباره مو و ریش در عهد باستان را شروع کردم - تحقیقی که هرچند چندان ثمربخش نبود، با این حال جالب و لذت‌بخش بود. (برای مثال، دریافتم که جوانان رومی ریش می‌گذاشتند تا زمانی که موهای سفید ریششان آن‌قدر زیاد می‌شد که آرایشگر نمی‌توانست آنها را بیرون بیاورد. نکته دیگر این بود که ریختن موهای جلوی سر، دلیل شانه کردن موها به طرف جلو بود. به این ترتیب طاسی جلوی سر پنهان می‌ماند. از قضا هم اکنون نیز در برخی محلات رم این نوع آرایش مو مد شده است.) اشیاء و اموال، عناصری هستند که در به تصویر کشیدن شخصیت‌ها کمک شایانی می‌کنند. در یک مورد قرار شد به چهره سیسرون چیزی مانند عینک اضافه کنیم. این شیء، البته از نظر تاریخی معتبر نبود، اما کنار گذاشته شدن آن به این علت بود که اضافی به نظر می‌رسید. مغازه‌ها و خیابان‌ها و اعضای سنا تا آنجا که امکان داشت، بر اساس شواهد تاریخی و باستان‌شناختی به تصویر درمی‌آمدند (برجسته‌کاری‌هایی که از روم باستان به یادگار مانده‌اند، تصویر خوبی از مغازه‌های رومی به دست می‌دهند). البته هیچ تلاش جدی‌ای صورت نگرفت تا ویژگی‌های جسمی شخصیت‌های تاریخی بازسازی شود، ولی مجموعه‌ای تهیه شد که همراه با تصاویر شخصیت‌ها، سن و ویژگی‌ها و مقام و سابقه آنها را نشان می‌داد. در چنین مواقعی، وضعیتی پیش می‌آید که پژوهشگر اغوا می‌شود به جمع‌آوری اطلاعاتی بپردازد که در فیلم به طور مستقیم به کار نمی‌روند، اما برای او بسیار جذاب و مسحور کننده‌اند، مانند اطلاعاتی که در بررسی‌های اجتماعی کاول و تیلور درباره روم به دست داده می‌شود.

در هر حال باید در نظر داشت که در درام، واقعیت هنری شخصیت‌ها اهمیت دارد، نه واقعیت تاریخی آنها - به‌ویژه اگر ظاهر شخصیت‌ها مد نظر باشد. تنها خدا می‌داند آیا سزار کوتاه‌تر از کالهرن بود یا بلندتر؟ و بسیار دشوار است دریابیم که آیا کسی مانند ناپی‌یر چقدر به سیسرون شباهت داشته؟ به اعتقاد من لهجه افراد

می‌تواند تأثیر مهمی در شخصیت‌پردازی داشته باشد. از همین رو بروتوس و کاسیوس که نجیب‌زادگانی اصیل بودند بالهجه انگلیسی و آنتونی که خشن‌تر و سرسخت‌تر بود بالهجه آمریکایی سخن می‌گفت. سیسرون که فردی شهرستانی و از طبقه متوسط و در عین حال بسیار فرهیخته بود و مانند بروتوس و کاسیوس با فرهنگ یونانی آشنایی عمیقی داشت، بالهجه انگلیسی سخن می‌گفت؛ اما لهجه کاسکا آمریکایی بود.

همه نتایج پژوهش، تابع مقتضیات نمایشی است؛ اما گاهی هر دوی اینها بر هم منطبق می‌شوند. این مسئله در مورد اردوگاه بروتوس در فیلیپی اتفاق افتاد. این واقعیت که اردوگاه‌های رومی، چنان‌که مشهور است، مستحکم ساخته می‌شدند موجب شد تا بتوانیم نشان دهیم از زمان قتل، و عزیمت بروتوس و کاسیوس از روم مدتی گذشته است.

نکته‌هایی که درباره مسائل تاریخی می‌دانیم، حتی اگر درست و قابل استفاده هم باشد، باز هم ممکن است به کار گرفته نشود. برای مثال، ما می‌دانستیم که رومیان قبل از نبرد مراسمی به جا می‌آوردند. اگر این مراسم چیزی مانند نیایش یا سوگند بود تأثیر نمایشی قابل توجهی بر جای می‌گذاشت. ولی بر اساس اسناد تاریخ، این مراسم که احتمالاً بروتوس و کاسیوس نیز آن را انجام داده‌اند، چیزی جز قربانی کردن حیوانات نبود - که بدیهی است چنین مراسمی تأثیر نمایشی چندانی ندارد و اگر در فیلم تنها اشاره‌ای گذرا به آن شود، کفایت می‌کند.

ضرورت‌های نمایشی حتی ممکن است ما را وا دارد که آگاهانه در برخی مسائل کم اهمیت، واقعیات تاریخی را نادیده بگیریم. برای مثال، می‌دانیم که بروتوس تنها سیاستمداری زیرک نبود، او مردی اندیشمند و با مطالعه نیز بود. ما برای القای این مسئله گاهی او را در حالی نشان می‌دادیم که کتابی در دست داشت و یا به خواندن مشغول بود. ولی همه می‌دانیم که کتاب‌های رومی به شکل طومار بودند. در عین حال این را نیز می‌دانیم که نامه‌ها و پیام‌ها نیز به شکل طومار بودند. از این رو ناگزیر شدیم کتاب بروتوس را به شکل یک کتاب امروزی به تصویر بکشیم تا بتوانیم کتابخوان بودن او را به بیننده القا کنیم. من خود اذعان دارم که به اندازه دیگر دست‌اندرکاران در مورد شکل ظاهری کتاب بروتوس مقصر بودم. اعتراف می‌کنم

که کم‌ترین گناه من این بود که به این کار اعتراض نکردم.

از سوی دیگر، هنگامی که مسئله انتخاب یک آرم مناسب برای سزار پیش آمد، در آغاز پیشنهاد شد یک دست باز شده، که بنابر اسناد تاریخی برخی از پرچم‌های رومی به آن مزین بودند، نشان مخصوص سزار باشد. اما این نشان، به رغم جذابیت بسیارش، به این دلیل که از نشان‌های بسیار اختصاصی رومی بوده، رد شد. و به جای آن، عقابی سرخ‌قام انتخاب شد - نشانی که همواره زیبا و قابل استفاده بوده است.

نکته آخر، که از همه مهم‌تر است، این بود که موقعیت‌های بسیاری وجود داشت که به مشاوره علمی هیچ نیازی نبود، زیرا حقیقت تاریخی با حقیقت شاعرانه متن، که فیلم سخت به آن وفادار است، انطباق داشت. این حالت از آن‌جا پیش می‌آمد که شکسپیر خود از تاریخ پلوتارک سود جسته است. اما گاهی انسان وسوسه می‌شود که آن را به غیب‌دانی شکسپیر و روح هنرمندانه او نسبت دهد، یعنی همان قدرتی که به او امکان می‌دهد از وقایع تاریخی تفسیری انسانی به دست دهد. در هر حال، احتمال اینکه شخصیت‌ها به رومیان باستان شبیه باشند، بیشتر به این قدرت خارق‌العاده انسانی بستگی دارد، نه به دقت در جزئیات. و در این صورت است که تماشاگران احساس می‌کنند کیفیت داستان و سیر رویدادهای آن دارای ویژگی‌های واقعاً رومی است.

من خود به یاد می‌آورم که منکیه‌ویچ یک بار می‌گفت من در هنگام کارگردانی سخنرانی‌های مهم، همواره سبک و حرکت‌های سخنوران کلاسیک را مد نظر دارم. در اینجا تطابق هنر و تاریخ در حد کمال است، زیرا در روم باستان سخنوری هنری پرورش یافته بود و مانند اپرای امروز هواخواهان زیادی داشت. گفتگو با توده مردم بخشی از احساسی است که رومیان درباره «زندگی در مقام نمایش» داشتند، احساسی که امروز نیز وجود دارد. حزن‌انگیزترین نمایش‌ها ممکن است وحشت‌انگیزترین نیز باشند. هوراس می‌گوید پرسروصداترین کارها در روم، تشییع جنازه بود. این نکته مهم‌ترین درسی را که مشاور فنی فیلم‌های تاریخی باید فرا بگیرد، به او می‌آموزد. و آن درس این است که او نباید در پی یافتن نکات نامکشوف به سراغ تاریخ برود، بلکه به این دلیل باید به سراغ تاریخ برود که شاید به نکاتی برخورد که از آنچه خود می‌خواهیم جعل کنیم، جالب‌تر و مؤثرتر و خیال‌برانگیزتر باشد.

هنری پنجم

«مقایسه هنری پنجم کنت برانا و هنری پنجم لارنس اولیویه»

جیل فوربس

ترجمه پرویز جاهد

در چند سال اخیر تئاتر انگلیس به حضور مطلق شکسپیر بر صحنه پایان داد و RSC تئاتر تجارتمی را با موفقیت چشمگیری آغاز کرد. کمپانی تئاتر رنسانس (The Renaissance Theatre Company)، که اعضای آن همچون لیست حضور و غیاب شخصیت‌های برجسته RSC سابق خوانده می‌شد، در صف مقدم این گرایش تجدیدنظر طلبانه قرار داشت و کنت برانا، جانشین بازی‌گردانهای سرشناس سنت تئاتر شکسپیری، بازی‌گردانی که ثابت کرد تئاتر کلاسیک نیاز به سوبسید دولتی ندارد، از این اقدام استقبال کرد.

اینک برانا اولین فیلمش را در مقام کارگردان به پایان رساند: هنری پنجم که در واقع با همان بازیگران اجرای صحنه‌ای سال ۱۹۸۴ RSC ساخته شده است. این کار یک اقدام جسورانه و در عین حال نمادین است، نه تنها از نظر تئاتری، چرا که هنری پنجم یکی از مشهورترین و پذیرفته‌ترین نمایشنامه‌های شکسپیر است، بلکه همچنین از نظر سینمایی. چرا که هر کس بخواهد آن را بررسی کند به ناگزیر آن را با نسخه ۱۹۴۴ لارنس اولیویه مقایسه می‌کند. وقتی از برانا سؤال شد که آیا مرعوب فیلم لارنس اولیویه بوده، پاسخ داد که این فیلم بسیار دور از زمان ماست و جهان آنقدر تغییر کرده که این فیلم الآن تقریباً بی‌ربط به نظر می‌رسد. اما زمانی این حرف درست است که این دو نسخه جدا از هم ارزیابی شود.

فیلم اولیویه و نمایشنامه شکسپیر که این فیلم بر اساس آن ساخته شده هنوز یک وظیفه سمبلیک را به دوش می‌کشد که می‌تواند بر فیلم برانا تأثیر گذارد و حتی آن را تقویت کند.

فیلم اولیویه به مردان RAF که در نبرد بریتانیا از کشور دفاع نمودند تقدیم شده است و اینکه در طول دهه ۱۹۵۰ این فیلم نسخه مکمل «داستان جزیره ما» بوده، حاکی از آن است که، بعد از انحرافات غریب دهه چهل، عصر جدید الیزابتی آغاز می‌شود. با این همه به سختی می‌توان دید که چگونه اولیویه این برداشت را با درونمایه واقعی نمایشنامه تطبیق می‌دهد.

اول اینکه «هنری» توسط یک ارتش متجاوز مورد تهدید واقع نمی‌شود بلکه در واقع خود یک مهاجم و مدعی مناطق وسیعی از خاک فرانسه است. از این گذشته او عملاً به محض تسخیر «هارفلور» Harfleur شروع به عقب‌نشینی به طرف «کالیس» Calais می‌کند. در واقع او بیشتر از آنکه بخواهد درگیر جنگ با فرانسه شود سعی در گریز از آن دارد. اگر بخواهیم آن را با وقایع جنگ جهانی دوم مقایسه کنیم، باید گفت که شباهت این دو در پیروزی است که از دل شکست برمی‌خیزد.

اینکه بریتانیا نمی‌تواند لاف‌زن باشد و اینکه آنها بیشتر متمایل به راه حل‌های آنی و ویران‌گرانه‌اند، بیشتر یک ایده تبلیغاتی جنگی بریتانیایی است. فیلم الیویه بر جنبه‌هایی از نمایشنامه شکسپیر تأکید دارد که بر روی قاعده‌گریزی و نخبه‌گرایی بریتانیایی بنا شده است. مثل صحنه‌هایی که کشیش‌های مضحک و پرچانه‌الی (Ely) و کاتربری (Canterbury) مدارکشان را زیر و رو می‌کنند و شوخی‌های ولزی، اسکاتلندی و ایرلندی فرصت‌های خوبی برای صف‌آرایی لهجه‌های ساختگی و متظاهرانه فراهم می‌سازد.

بر همین اساس، می‌خواه‌ها نیز به خاطر تمام برداشت‌های طعنه‌آمیز خود و خیانت رفقایشان به همراه «هنری» عازم جنگ می‌شوند و بدین‌گونه الیویه بر وحدت ملی تأکید می‌کند.

طراحی دکور و لباس بر جنبه‌های تشریفاتی و رسمی جنگ قرون وسطایی تأکید دارد و رفت و آمد قاصدان، نمایش جزئیات زره‌پوشان و عشق‌بازی «هنری» با «کیت» در صحنه نه‌چندان رضایت‌بخش نهایی نمایشنامه که اولیویه همچون یک بازیگر

برجسته نقش خود را ایفا می‌کند؛ آشکارا این ادعای «هنری» را که «هرگز در جامش نگاه نمی‌کند چون نمی‌خواهد عاشق محتوباتش باشد» نقض می‌کند.

امروز هنری پنجم لارنس اولیویه طنین بیشتری پیدا کرده است. فیلم با نمایی هوایی از لندن قرون وسطایی شروع می‌شود. حرکت تراولینگ دوربین در خلاف جهت رودخانه به طرف مغرب از برج بالای پل لندن شروع و به ساحل جنوبی ختم می‌شود که با آواز جمعی «وودن او» "Wooden O" همراه است.

در واقع اولین پرده نمایش به گونه‌ای تصویر می‌شود که انگار با یک نمایش روی صحنه مواجهیم، با گریم‌های مبالغه‌آمیز شده بازیگران، نماهای پشت صحنه و کف زدن‌های تماشاچیان که بر بهترین لحظه‌ها تأکید دارد. البته اولیویه می‌خواهد خاطره دفاع قهرمانانه از شهر و میراث فرهنگی را، که در معرض خطر بود، زنده کند.

وقتی می‌بینیم که دوربین بر فراز بام ساختمان تئاتر رُز می‌نشیند، این صحنه واجد طنزی عالی است؛ مظهر نوعی ویرانی دیگر، یعنی واگذاری وسیع شهر لندن به مقاطعه‌کاران املاک.

حتی بارانداز ساوث وارک نیز، جز خرابه‌های تاریخی، مشخصه ویژه‌ای ندارد که معرف آن باشد و نیروهایی که لندن را به صورت یک پایتخت مالی بین‌المللی درآورده‌اند بدون شک از دل سنت‌های سلطنتی حاکمانی چون «هنری» و «الیزابت» برخاسته‌اند. در هر حال نسخه اولیویه با زیرکی بر انترناسیونالیسم نیاکان قرون وسطایی ما پرده می‌کشد و جنبه‌های مثبت «انگلستان کوچک» را برجسته می‌سازد. ناکجا آبادی که واپس‌گرایی و منزلت حقیر کشیش‌های آن در نظام کلیسایی ما بعد اصلاحات انگلستان کمتر از نمایندگان رُم پرداخته شده است. به این ترتیب شاید نمایشنامه به خاطر جذابیت دیالوگ‌های عجیب بین انگلستان و فرانسه که در آن فرانسویان به عنوان ملتی تحت قید و بند سنت‌ها و آداب و رسوم دست و پاگیر و شیفته تشریفات و تجملات و سرانجام ناتوان در مقابل انعطاف‌پذیری بریتانیایی ترسیم شده‌اند، خواندنی باشد. فرانسه‌ای که پادشاه آن پیر و فرتوت و ولیعهد آن جوانی ابله و ژینگولو و ارتش آن درمانده و مجذوب ظواهر است.

«هنری پنجم» سهمی عظیم در پیدایش «تاچریسم» Thatcherism دارد. هنری پنجم کنت برانا تنها جزئی از این سنت است. او نیز همانند اولیویه دارای چشمانی

درخشان است. به جز این، هر جا اولیویه جذاب و زیباست او بدقواره و بدترکیب است، هر جا اولیویه تصنعی است او کاملاً طبیعی است و در پرداخت جزئیات تفسیر قانون سالیک (قانون محرومیت زنان از جانشینی در نظام پادشاهی) و تشریفات دادگاه فرانسه، بی حوصله و کم طاقت و بیشتر مرد عمل و سیاست است. نحوه اجرا و تولید برانا پشتوانه این ادعای اوست که هنری پنجم پیچیده تر از آن است که به آن پرداخته شده و اینکه نمایش حرفهای زیادی درباره جغرافیای سیاسی اروپای قرون وسطی دارد.

زمانی که «هنری» با پادشاه فرانسه مواجه می شود، آنها دو نیروی برابرند، اگرچه فاصله سنی میان دو مرد را نمی توان ندیده گرفت و هر دو تا اندازه ای وابسته به نتیجه موفقیت آمیز اتحاد با «دوک بورگاندی» اند. بنابراین «پل اسکافیلد» که نقش پادشاه فرانسه را بازی می کند، در هیئت مرد موقری ظاهر می شود که از یک اضطراب موقتی نظامی رنج می برد.

زمانی که بورگاندی به عنوان واسطه میان دو نیرو ظاهر می شود، در مرکز یک میز بلند بین طرفین دعوا قرار می گیرد. در اینجا جزئیات ازدواج «هنری» و «کاترین» مطرح می شود.

به این ترتیب، بیننده با سرود پیروزی «هنری» که در پایان نمایشنامه با لحنی سرد و خشک اعلام می کند «فرانسه تباه شد و انگلستان به خون کشیده شد» همدلی می کند.

برانا خود نقش شاه را بازی می کند؛ مرد ساده ای که بیشتر از روی ضرورت ساده است تا انتخاب؛ اگرچه او شاه است، موقعیت خطرناک او ایجاب می کند که ساده باشد. در گرمای گرم میدان جنگ هیچ تفاوتی با مردانش ندارد و تنها وجه تمایز او با بقیه کت گل آلود نشان دار اوست که بر روی نیم تنه نظامی پوشیده است. وقتی سربازانش را به جنگ فرا می خواند، از یک گاری چوبی ساده بالا می رود و آنها را مورد خطاب قرار می دهد. نه زرق و برقی، نه جست و خیز اسب های چموش و نه قیافه های پر هیبتی، هیچیک در کار نیست. هنگامی که به آنان ملحق می شود تا بار دیگر به «هارفلور» نفوذ کنند، موقعیت بسیار اسف بار و نومید کننده است.

آنچه که باعث سقوط یا استحکام هر برداشت سینمایی از هنری پنجم می شود،

صحنه نبرد اجین کورت است. جان کی گان در کتاب جالبش درباره نبردهای مشهور این نکته را مطرح می‌کند که وقتی سعی می‌کنیم میدان‌های نبرد قرون وسطایی را مجسم کنیم باید Uccello را فراموش نماییم. جنگ‌هایی کثیف، چندان آور و از همه بدتر گیج‌کننده. از طرفی او به ما یادآور می‌شود که مهمترین انگیزه مردمان عادی برای شرکت در جنگ غارت و چپاول است. صحنه نبرد اجین کورت در فیلم برانا تقریباً راضی‌کننده است. او میدان جنگ را همانند میدان مسابقه راگبی تصویر می‌کند، پوشیده از بدن‌های گل‌آلود که به هم می‌پیچند، برخی در حال جان‌کندن و برخی در ستیز با یکدیگر و اغلب آنقدر کثیف و گل‌آلود که به سختی می‌توان تشخیص داد که به کدام اردوگاه تعلق دارند.

ظاهراً توده‌های انبوه اجساد که به گفته مورخان بعد از جنگ اجین کورت بر جای مانده بودند و ما آن را در یک نگاه اجمالی می‌بینیم، در فیلم با روشی که به Vacform معروف است و پلاستیک را به شکل انسان درمی‌آورد، فراهم شده است.

از سویی هیچ طرح باشکوهی از سپاهیان که طراحان صحنه شپرتون Shepperton آن را طراحی کرده باشند بر روی پرده باقی نمی‌ماند تا تماشاگر بتواند تشخیص دهد که چه اتفاقی افتاده است.

برداشت برانا برداشتی طبیعت‌گرایانه و صرفه‌جویانه است و من چاره‌ای ندارم جز اینکه بگویم او با صرف هزینه‌ای بیشتر می‌توانست نمایی از صحنه جنگ بگیرد که با درک جغرافیای سیاسی تماشاگر همخوانی بیشتری داشته باشد.

آشفته‌گی و ترس حاکم بر میدان نبرد که در فیلم شاهد آنیم، آنقدر عظیم است که انگار نیروی الهی در آن دخیل است. بدون شک این صحنه از پرتحرک‌ترین و متقاعدکننده‌ترین صحنه‌های فیلم است.

در واقع او با این حرف بر انسانیت و موقعیت بی‌ثبات خویش تأکید می‌کند، در عین حال که ظرفیت و ضرورت اجرای یک نقش را یادآور می‌شود: «مگر پادشاهان چه دارند که دیگران ندارند، فقط تشریفات...»

از آنجا که جوانی «هنری» با «فالتاف» و گروه او تلف شد، او تصویر دقیق این نظریه است که پادشاهان زاده نمی‌شوند بلکه ساخته می‌شوند، به همین دلیل لارنس اولیویه با گریم سنگین و رُست‌های تثاتری و بازی کاملاً ضد طبیعت‌گرایانه خود

یکی از مهمترین ابعاد نمایشی را بنا می‌نهد که برانا آن را در نظر نمی‌گیرد. ظاهراً فیلم برانا بسیار دمکراتیک‌تر از فیلم اولیویه به پایان می‌رسد. در واقع او با بیان این حرف که: «ما فقط سربازان روزمزدیم» احترام بیشتری برای «هنری» نسبت به اولیویه قایل شده است.

موسیقی فیلم برانا بسیار مزاحم و تحمیلی است - علیرغم دستمزد گران قیمت سیمون راتل و ارکستر سمفونیک برنینگهام - و بیشتر از آنکه درون‌گرایی برانا را به نمایش بگذارد، رویکردی شنیدنی دارد. با صداپردازی بسیار بد، آن‌چنانکه وقتی هنری پیش از شروع جنگ با سربازانش سخن می‌گوید، انگار بر روی صحنه «آلبرت هال» لندن ایستاده است.

برانا صدایی زیبا دارد که در این فیلم به نحو فلاکت‌باری تقویت شده و کیفیت واقعیش را از دست داده است. اما مهم‌ترین جنبه این فیلم در این است که موفق می‌شود حرفش را خوب بیان کند. فیلم با بازی جودی دنچ، درک ژاکوبی، الک مک کوئن و رابرت استیفسن پخش گسترده‌ای خواهد یافت و موفقیت برانا به عنوان یکی از نافذترین کارگردان‌های تئاتر کلاسیک انگلستان تثبیت خواهد شد. اما انتخاب «هنری پنجم» مطمئناً بر تمایل تجدیدنظرطلبانه در تاریخ انگلستان بعد از یک دهه فراموشی واقعی اشاره دارد. آیا برانا «ریچارد سوم» را نیز خواهد ساخت؟

Sight and Sound

پاییز ۱۹۸۹

