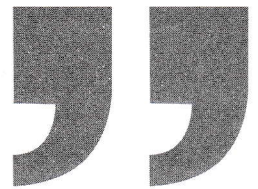




باشمشیری آخته

دلیرمردی به برج آویخته!



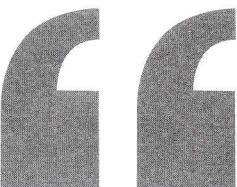
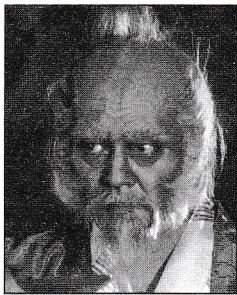
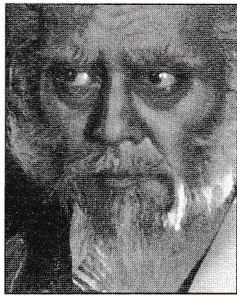
[محمد هاشمی]

و تفاوت‌های فیلمنامه **آشوب** و نمایشنامه **شاه لیر** اثر شکسپیر) بپردازد، تلاش دارد در «حاشیه» این بحث به بازی سرگرم‌کننده‌تر و لذت‌بخش‌تری بپردازد. بنابراین، این نوشته، به رابطه بینامتنی **آشوب** و **ریچارد سوم** شکسپیر خواهد پرداخت. با وجود این، کوروساوا در این بازی حاشیه و مرکز، تنها با **شاه لیر** و **ریچارد سوم** درگیر نیست، بلکه در نمایش سازوکار عظیم تاریخ و نقش زنان و مردان ستمگر طالب قدرت یا انتقام، در این مکانیسم، مکث و نمایشنامه‌های مهم دیگر شکسپیر نیز درگیرند.

۲. «لیدی آن به دنبال تابوتی روباز وارد صحنه می‌شود. این تابوت توسط خدمت‌گزار حمل می‌شود و درون آن جسد پدرشهرش -هنری ششم- قرار دارد. ریچارد، هنری ششم را در برج به قتل رسانده بود. پیش از این، ریچارد شوهر او، ادوارد، و پدرش، ارل وارویک، را کشته بود. آیا این قتل‌ها دیروز اتفاق افتاده است؟ یا یک هفته قبل؟ یا یک ماه پیش و شاید هم یک سال قبل؟ در این‌جا زمان معنا ندارد. زمان به یک شب دراز از هفته‌ای طولانی و طاقت‌فرسا تقلیل یافته است. ریچارد مانع اجرای مراسم تشییع جنازه می‌شود. ظرف شش دقیقه، که توسط ساعت برج شماره می‌گردند، در حجمی معادل سه صفحه از کتابی به قطع رحلی و طی چهل و سه دیالوگ، ریچارد موفق به متقاعد کردن زنی می‌شود که پدر، شوهر و پدرشهرش را کشته است.» (کات، ۱۳۹۱: ۸۴)

در فیلمنامه **آشوب**، بانو کائده ابتدا تارو را برمی‌انگیزد تا امپراتور سابق، هیده تورا ایشی مونجی را از قلعه بیرون کنند. او به تارو می‌گوید: «پدر و برادر من نسبت به ازدواجمان بدگمان بودند و توسط پدر شما به قتل رسیدند. از آن زمان برای این روز خیلی انتظار کشیده‌ام.» پس از این‌که جیرو بر تارو تسلط می‌یابد و قصر او را تصاحب می‌کند، این‌بار بانو کائده، خود را تسلیم جیرو می‌کند. در فاصله‌ای اندک از

۱. وقتی در برابر فیلمنامه‌ای ماندگار از فیلمنامه‌نویس/کارگردانی شناخته‌شده در تاریخ سینما قرار می‌گیریم که از یک اثر بزرگ ماندگار در تاریخ ادبیات نمایشی اقتباس کرده است، فارغ از تمامی روش‌های تحلیل دیگر، آن‌چه بیش از همه جذاب خواهد بود، شاید این باشد: کاوش در میانه جهان فکری فیلمنامه‌نویس، کاوش در میانه جهان فکری نمایشنامه‌ای که فیلمنامه‌نویس از آن اقتباس کرده است و سرگردان شدن (aporia) در تودرتوهای هزارتویی که معجون درهم‌تافته جهان فکری دو نابغه برایمان به ارمغان می‌آورد. اما وقتی بخواهی حاصل این سرگردانی ماجراجویانه و مهیج را تحت نظامی درآوری که به نوشته‌ای منسجم بینجامد و نه حتی به گزین‌گویی‌هایی که حاصل فکرهای پایان‌نیافته هستند (که شاید این یکی، البته شاید با آن ساختار نظام‌نیافته سرگردانی‌های نزدیک‌تر باشد)، چاره‌ای نداری جز این‌که با دسته دسته کردن و طبقه‌بندی، انگار آن هزارتو را محدود به قطعات مجزای مشخص کنی. من در میان این قطعات مجزا، در این مقاله تنها یکی را در مورد فیلمنامه **آشوب** جدا می‌کنم و سعی می‌کنم در کوتاه‌نوشت‌ترین شکل ممکن، درباره بخشی از آن سخن بگویم. بخشی که به جای این‌که به «مرکز» سنتی بحث (شباهت‌ها



زنان تجدیدنظرطلبانه‌تر است. زن فیلمنامه کوروساوا همچون لیدی مکبث، قدرت را تنها برای قدرت نمی‌خواهد. او با حيله‌گری، قدرت و خشونت مردانه را به کار می‌گیرد تا از مردانسی انتقام بگیرد که خانواده او را از دم تیغ گذرانده‌اند. بنابراین، کوروساوا با این دو ترند (تبدیل دختران به پسران پادشاه و تغییر تجدیدنظرطلبانه در انگیزه رفتار حيله‌گرانه زنان) از زنان نقش‌های مشخصی را می‌خواست: اقلیاه، دزدمنوها، نهادینه، از زنان نقش‌های مشخصی را می‌خواست: اقلیاه، دزدمنوها، کلثوپاتراها، لیدی مکبث‌ها، الاهگان انتقام، یا زنان جادوگر و عوضی که باید در چهار چوب متون مردانه و نقش‌هایی سربزه‌زیر که عاقبت به حذف زنان متن می‌انجامد، بازی می‌کردند. این تئاترها و این متون، نوعی تلقی و باور یا سرمشق فرمانبرداری یا بازیچه بودن را به خورد تماشاگران خود می‌دهند. (قادری، ۱۳۹۰: ۹۳) هم‌چنین نگاه کنید به اختلاف دیدگاه‌های کوروساوا و پولانسکی در دو اقتباس مختلف از نمایشنامه مکبث شکسپیر به زنان جادوگر. در حالی که زنان **سریر خون** کوروساوا، آرام و مطمئن، سرنوشت سیاهی برای مردان ستمگر دنیاهای خود رقم می‌زنند، زنان کریمه‌منظر **مکبث** پولانسکی در دخمه‌ای کثیف و چندان‌آور، سیاهی اعماق مغاک‌های روح و روان انسانی را جیغ می‌زنند.

۴. «نمایشنامه **ریچارد سوم** [بازی در واقع، بازی قدرت و مرگ است؛ تشریح مکانیسم بزرگ تاریخ، مکانیسم انهدام پادشاهان است. «من تو را می‌کشم و من سلطنت می‌کنم؛ تو مرا می‌کشی و تو سلطنت می‌کنی، او تو را می‌کشد و...» و شاید بیشتر یک صرف افعال خونین است تا یک ماشین. آیا ما با این جریان آشنا نیستیم؟ آیا آثار شکسپیر پیوسته شامل حال ما نبوده است؟» (لکرک، دسولیر، ۱۳۸۱) «وقتی **مکبث** را خلاصه می‌کنیم، به نظر نمی‌رسد این نمایشنامه اختلاف محسوسی با درام‌های تاریخی شکسپیر داشته باشد. در **مکبث**، همانند درام‌های تاریخی، فقط دو طبقه از موجودات وجود دارند: آن‌ها که می‌کشند و آن‌ها که کشته می‌شوند. شاه کیست؟ آن که کشته است. شکسپیر اکنون تاریخ را در کل و شمایل یک کابوس به ما نشان می‌دهد. من به سهم خودم بیش از هر چیز فکر کرده‌ام که در این داستان مشغوم شر و وحشت جزو نظام قضای آسمانی نیست، بلکه از جوهر سیاسی است. متجاوز از سه قرن قبل از ظهور هیتلر، شکسپیر وضع روحی دیکتاتوری را برای ما ترسیم می‌کند که سرانجام تمام دنیا را در تشویش و اغتشاش ناشی از جنایات خود در گیر می‌کند.» (همان، ۱۵۵)

کوروساوا در **آشوب** به این صرف افعال خونین وفادار است: تارو قصد قتل پدر را می‌کند تا برای پادشاهی‌اش خطری بزرگ را، به زعم خود، از میان برده باشد. جیرو، تارو را می‌کشد و سلطنت را به دست می‌آورد. جیرو قصد قتل پدر را می‌کند تا خطری بزرگ را برای پادشاهی‌اش از میان برده باشد. پدر قبل از این تقریباً هر مردی را که قدرت سیاسی داشته، کشته است تا هیچ فرد دارای قدرت سیاسی خطری برای تاج و تختش محسوب نشود. او سپس زنان آن پادشاهان یا قدرتمندان سیاسی را به کابین فرزندان و نزدیکانش درآورده تا تمام دارایی مردان قدرت در گذشته را تحت سیطره خود گیرد؛ از جانشان، تا زنانشان، تا سرزمین‌هاشان. پادشاه در پس فتح تمام این قلمروهای برونی و درونی، دوست دارد خودکامگی خود را تا مرزهای نامحدودی گسترش دهد. غافل از این که در مفهوم مرز، محدودیت وجود دارد و این مرز نیز، روزی توسط دیگری محدود خواهد شد. این‌جا، کوروساوا نیز جهان تبیره و تار ویژه خود را خلق می‌کند تا به گونه‌ای دیگر، ویران‌گری خودکامگی را بر پهنه تاریخ به تماشا بگذارد. تاریخی دیگر در شمایل کابوسی دیگر.

۴. «در پرده آخر تراژدی، ریچارد سوم چیزی جز نام یک پادشاه نیست؛ پادشاهی که تعقیب می‌شود. صحنه از یک گوشه میدان نبرد

مرگ همسرش. انگار درون بانو کائده معجونی از مظلومیت لیدی آن و فریب‌کاری و سفاکی ریچارد سوم نهاده شده است تا در نهایت، به دلایلی دیگر، چهره‌ای همچون لیدی مکبث از خود به نمایش بگذارد. در جهانی که این‌بار متعلق به کوروساواست: همچون شب ابدی ریچارد سوم، اما این‌بار، روزهایی خاموش و آرام که در آن بارها و بارها جنایت‌هایی هولناک به وقوع می‌پیوندد. بانو کائده در فیلم **آشوب** تسلیم جیرو می‌شود، اما تسلیم او با تسلیم لیدی آن تفاوت دارد؛ لیدی آن فقط خودش در این تسلیم ویران می‌شود، اما بانو کائده هم خود ویران می‌شود و هم جهان را به همراه خود ویران می‌کند. به قول یان کات، «لیدی آن هنوز از ریچارد متنفر است، اما اکنون با نفرتش تنها مانده است، آن هم در جهانی که در آن فقط شهوت وجود دارد.» بانو کائده با نفرتش تنها نمی‌ماند، او نفرت و شهوت را تبدیل به متحدان و دوستان خود می‌کند و بدین شیوه، از تنهایی به در می‌آید. در **ریچارد سوم**، آن‌چنان که یان کات می‌گوید، جهان از انسان‌هایی چون لیدی آن قوی‌تر است. در **آشوب** نیز جهان می‌خواهد از بانو کائده قوی‌تر باشد و او را در سرینجه قدرتش بشکند و خرد کند. اما او مقاومت می‌کند تا بتواند خود از جهان قوی‌تر باشد. در پایان، اما جهان و بانو کائده در این نبرد تن به تن، هر دو ویران می‌شوند و درهم می‌شکنند. ۳. «...ریچارد هم‌چنان‌که از پلکان عظیم بالا می‌رود، کوچک و کوچک‌تر می‌شود، چنان‌که گویی سازوکار عظیم او را جذب خویش می‌کند. به تدریج او مبدل به یکی از چرخ‌دنده‌های آن می‌شود. او دیگر جلاد نیست، بلکه خود مبدل به قربانی شده؛ قربانی‌ای که در میان چرخ‌ها گرفتار شده است. ریچارد تاریخ را ساخته بود. تمامی جهان برای او مانند تکه خاک رسی بود که می‌توانست آن را در دستانش شکل دهد. و حالا او خود تکه خاک رسی شکل‌یافته در دستان دیگران است. در نمایشنامه‌های تاریخی، من همیشه بصیرت شکسپیر را در لحظه‌ای ستودم که تاریخ، شاهزاده‌ای را که تا کنون قدرتمند بوده است، به بن‌بست می‌کشاند. از لحظه‌ای لذت می‌برم که در آن فردی که تاریخ را ساخته یا فکر می‌کرده ساخته است، خود به موضوع تاریخ بدل می‌شود. لحظاتی را می‌ستایم که سازوکار عظیم، قوی‌تر از فردی می‌شود که آن را به کار انداخته است.» (همان: ۹۵)

در جایی از فیلمنامه **آشوب** پادشاه به همسر جیرو (که در ظاهر یکی از محدود شخصیت‌هایی است که هنوز در این دنیای آشوب‌زده، آرام مانده است) می‌گوید: من قلعه شما را به آتش کشیدم. پدر، مادر و خانواده شما را کشتم، چرا این چنین مهربان نگاه می‌کنید؟ من قاتلم، باید از من متنفر باشید. همسر جیرو، اما جواب می‌دهد: من نفرت را در سایه‌های عشق و محبت فراموش کرده‌ام.

گمان من این است که آن‌چه فیلمنامه **آشوب** در بازی‌های حاشیه و مرکز، میان نمایشنامه‌های شکسپیر به دنبالش است، همین عملکرد سازوکار عظیم در نمایشنامه‌های اوست. پادشاهانی که همچون بوم به هر جا می‌رسند، می‌گیرند و می‌بندند و می‌کشند و چپاول می‌کنند، اما در نهایت خودشان را نیز می‌گیرند، می‌بندند، می‌کشند و چپاول می‌کنند. اکنون، این هوشمندی کوروساواست که برای نمایش ویژه خود از کارکرد سازوکار عظیم، **شاه‌لیر** را برگزیده و گزینده، تلخی و سیاهی عملکرد این سازوکار را، در نمایش سینمایی خود برجسته‌تر کرده است. در نمایشنامه **شاه‌لیر** شکسپیر، دو دختر بی‌وفای شاه قصد مستقیمی بر قتل او ندارند، اما در فیلمنامه کوروساوا دو پسر قدرت‌طلب پادشاه، هیچ ابایی از دستور تبعید و به قتل رساندن او ندارند. کوروساوا در فیلمنامه‌اش، جنسیت دو فرزند شاه را تغییر می‌دهد تا بتواند بر خشونت و سبعت سازوکار عظیم، از منظر خود بیفزاید. هر چند که زنی هم‌چنان، لیدی مکبث وار، در سایه نقش خود را در ترغیب حيله‌گرانه مردان داستان برای جنایت در راستای قدرت‌طلبی ایفا می‌کند. با وجود این، نگاه کوروساوا به



به گوشه دیگر آن تغییر می‌یابد. آن‌ها در تعقیب ریچاردند. او می‌گریزد. به تدریج ضعیف و ضعیف‌تر می‌شود. آن‌ها به او رسیده‌اند. حالا ریچارد فقط سعی می‌کند زندگی‌اش را نجات دهد: «اسب، اسب! پادشاهی‌ام در ازای یک اسب!» (ریچارد سوم - پرده پنجم، صحنه پنجم) (کات، ۱۳۹۱: ۹۶)

ریچارد تنها در آخرین پرده از دلک بودن دست می‌کشد. تا پیش از این تمایل داشت با خشم و غضب، علایق و حتی ترس خود را بروز دهد. حالا او واقعاً می‌ترسد. تا پیش از این فردی بود که نقشش را خود برمی‌گزید و بر فراز همگان می‌ایستاد. حالا او فقط خودش است: مردی که آن‌ها می‌خواهند او را به قتل برسانند. ریچارد نمی‌خواهد این نقش را بپذیرد، اما ناچار است. او دیگر نمی‌خندد. ریچارد فقط کوتوله‌ای ناقص‌الخلقه و سست‌عنصر است. تا چند لحظه دیگر مثل یک خوک سلاخی خواهد شد. تاج از فراز سر جسد گسیخته خواهد شد.» (همان، ۹۹)

در ابتدای فیلمنامه **آشوب**، هیده تورا ایشی مونچی امپراتور، از شکار گراز بازگشته است. در حالی که درباریان و فرزندان شاه، از دیرپز بودن گوشت گراز سخن می‌گویند، پیرمرد، لحظه‌ای به خوابی فرو می‌رود و وقتی بیدار می‌شود، انگار آدم دیگری شده است. انگار در این خواب جهل، از شکارچی گراز سخت‌پوست، به حیوان دیرپز شکار شده تبدیل شده است. طی فیلمنامه، هر چه بیشتر جای شاه و دلکش را جابه‌جاشده می‌بایم، سهل است که دلکش، با نهیب‌هایی که بر شاه می‌زند، هر بار از او عاقل‌تر می‌شود: کار دنیا همیشه وارونه است؛ دلکش، شاه می‌شود و شاه، دلکش. امپراتور **آشوب** اما نقش دلکش‌وار خود را تا پایان فیلمنامه ادامه می‌دهد. (نمی‌توان از ژست‌های مناسب در بازی تاتسویا ناکادی، برای درآوردن این بعد دلکش‌وارگی در شخصیت امپراتور ایشی مونچی در فیلم **آشوب** گذشت و به آن اشاره‌ای نکرد.) اوج این دلکش‌وارگی را می‌توانیم در عصبانیت بهت‌زده، ناباور و در آستانه انفجار هیده تورا، در جایی ببینیم که قصری که هیده تورا در آن است، مورد تاخت‌وتاز پسرش، جیرو، قرار می‌گیرد، به امید این که پدر دلکش خشک‌مغز نیز در این میانه به قتل برسد. حالا هیده تورا می‌خواهد دنیا را بر سر فرزندان ناسپاسش خراب کند، اما دیگر هیچ قدرت و توانی برای آن ندارد که زیر آوار خراب شدن دنیا بر سرش بنشیند. پس چاره‌ای برایش نمی‌ماند که بهت‌زده باقی بماند و تنها گاهی حرکات کوچکی کند، مستأصل و ناامید و دست پا دراز‌تر، بی‌هدف، گیج و سرگردان این سوی و آن سوی رود و دست

آخر، در حالی که تیرهای بلا از هر سو روان است، دو زانو بر زمین بنشیند و خیره به پیش رو بماند و سپس، تلوتلوخوران از قلعه بیرون بزند. هیده تورا آشوب، برخلاف ریچارد سوم، هیچ‌گاه نمی‌خندد. اما تمام رفتار و گفتارش دلکش‌وار و لایق قهقهه و تمسخر است. با وجود این، وقتی بر اسب، با سابورو، تنها فرزند وفادارش، مهرآمیز سخن می‌گوید، به حال او افسوس می‌خوریم و برایش دلسوزی می‌کنیم و شاید، برای اولین بار دلکش‌وارگی گذشته‌اش را می‌بخشیم. دوره این عطوفت انسانی، اما طولانی نیست. وقتی سابورو در اثر تیری از مکانی نامعلوم، از اسب می‌افتد و به خاک می‌غلطد، دیگر نه حتی اسبی برای هیده تورا باقی است، نه هیچ چیزی باقی مانده از جلال و جبروت پادشاهی‌اش. او در پایان هیچ نیست. حتی دلکش هم نیست. زیستن او، دیگر حتی برای خودش هم فایده‌ای ندارد. پس چاره‌ای ندارد که بمیرد.

در دوبله فارسی **آشوب**، جایی از نمایش دلکش‌وار کیوامی برای پادشاه، کیوامی، هیده تورا را «با شمشیری آخته، دلیرمردی به برج آویخته» توصیف می‌کند. پیداست که در این توصیف، شمشیر آخته دلیرمرد، چندان به کار او نمی‌آید. در پایان فیلمنامه **آشوب** نه شمشیر آخته به کار دلیرمرد به برج آویخته می‌آید و نه اسب و نه جسم بی‌جان پسر مرده‌اش و نه تاج شاهی‌اش و نه هیچ چیز دیگری در جهان. در پایان نمایشنامه **ریچارد سوم**، ریچارد حاضر است کل پادشاهی‌اش را، که در ازایش آن همه جنایت مرتکب شده، بدهد و فقط یک اسب دریافت کند تا با آن از دست کسانی که قصد قتلش را دارند، بگریزد. اما اسب نیز در پایان چندان به کارش نمی‌آید. این، پایان هر نوع دیکتاتوری در جهان است. با وجود این، عجیب است که هنوز شهوت و خودکامگی قدرت، سازوکار عظیم تاریخ را به پیش می‌رانند. دیگر لازم نیست حتی به زمانه‌ای بیش از نیم قرن پیش بازگردیم و یان کات وار، هیتلر را به شکل مکبث و ریچارد سوم ببینیم. اکنون باید در خاورمیانه پرهیاهو و فیلم‌های خشونت‌بار کارگردانی‌شده به دست ماشین‌های آدم‌کشی داعش و دسته‌ها و گروهک‌های دیگر تروریستی به دنبال چنین سازوکار عظیمی بگردیم، یا درون غول عظیم و مرگ‌آسای سرمایه‌داری جهانی که انسان‌ها را به دنده‌های چرخ‌دنده پول‌سازی خود بدل می‌کند، یا جهان عظیم رایانه‌ای که تمام جهان را مسحور و از خود بی‌خود کرده است. حالا دیگر لازم نیست پادشاهی با تاج و تخت آن‌چنانی به راه بیفتد و جهان را به خاک و خون بکشد، بلکه جهان از قبل به خاک و خون کشیده شده وقتی در تمام محافل و معابر عمومی و خصوصی، آدم‌ها به جای یافتن ارتباط‌های مؤثر انسانی با یکدیگر سرهای خود را در تلفن‌های همراه خود کرده‌اند و در دنیای «شبه واقعیت‌ساز»^۱ مجازی فرو رفته‌اند. سازوکار عظیم تاریخ، اکنون به شکل دیگری دست در کار است. خودکامگی جدید که دیگر نه به هیئت ریچارد درمی‌آید و نه مکبث و نه دلکش‌وارهای چون شاه لیر. این‌بار اگر کارگردانی بخواهد فیلم دیگری از تراژدی‌های شکسپیر بسازد، شاید باید این سازوکار عظیم «شبه واقعیت‌ساز» تاریخ را به‌عنوان خودکامه جدید به نمایش بگذارد.

۱. «شبه واقعیت» اصطلاحی است که توسط ژان بودریار، فیلسوف معاصر فرانسوی، وضع شده است. در مقاله‌ای با عنوان «غوش‌های باز برای حفره‌های سیاه» که بر فیلم او (اسپایک جونز/ ۲۰۱۳) نوشته‌ام، تلاش کرده‌ام حین تحلیل این فیلم، این اصطلاح را شرح دهم. برای مطالعه بیشتر، ر.ک:

<http://hashemimohammad.mihanblog.com/post/8>

منابع

کات، یان (۱۳۹۱)، شکسپیر معاصر ما، ترجمه: رضا سرور، چاپ اول، تهران، نشر بیدگل لکرک، گی، دسولیر، کریستف (۱۳۸۱)، ماجراهای جاویدان تئاتر (روند تکاملی هنر نمایش)، ترجمه: نادعلی همدانی، چاپ اول، تهران، نشر قطره
قادری، بهزاد (۱۳۹۰)، چشم‌انداز ادبیات نمایشی: گذر از ارسطو به پامدرنیسم و پساستعمار، آبادان، نشر پرسش