ایزنشتاین (وسط)

# ایزنشتاین و شکسپیر

ن.م. لاری
حمیدرضا منتظری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تماشاگر انگلیسی‌زبان آثار ایزنشتاین، پروژهٔ آخرین فیلمش را از چشم‌اندازی تحت سلطهٔ تراژدی‌ها و نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر می‌بیند. آن دو قسمتی از ***ایوان مخوف*** که ایزنشتاین امکان ساختن‌شان را پیدا کرد، پر از بازتاب‌های تأثیر این نمایشنامه‌ها هستند. البته ایزنشتاین با الگوهای متعددی کار می‌کرد؛ همیشه می‌شد نمونه‌هایی از تأثیر هنرمندان مختلف را در آثار او پیدا کرد. خودش هم تعجب می‌کرد که درست در لحظه‌ای که بدان احتیاج داشت، چیزی به‌جز گنجینهٔ گستردهٔ آثاری که دیده یا خوانده بود، به کمکش می‌آمد. هنرمندان دیگر به یاری‌اش می‌آمدند و با او جدال هم می‌کردند: نائوم کلیمن هم به این رقابت یا مسابقهٔ میان ارتباط ایزنشتاین با سایر هنرمندان اشاره کرده است. با پذیرفتن نقش بسیاری از هنرمندان دیگر در آثار ایزنشتاین، این‌جا روی تأثیرپذیری او از شکسپیر متمرکز می‌شوم.

هدفم صرفاً روشن کردن زمینهٔ این بحث است، نه به دیدگاه ایزنشتاین در مقایسهٔ خودش با شکسپیر می‌پردازم، نه قصد مقایسهٔ او با شکسپیر را دارم. تاریخچهٔ درگیری ذهنی ایزنشتاین با شکسپیر را مرور

می‌کنم، برخی شواهد را مطرح می‌کنم که او پروژهٔ آخرین فیلمش را براساس یک تراژدی طراحی کرده بود؛ و بالاخره نگاهی به یادداشت‌هایش دربارهٔ شکسپیر می‌اندازم که نشان می‌دهند چگونه از شکسپیر برای کار خلاقه‌اش استفاده می‌کرد.

در همان شروع کار، مشکلی سر راهمان هست. به درستی به نظر می‌رسد که در دو فیلم *ایوان مخوف* باید به دنبال نشانه‌شناسی لحظات الیزابتی و ژاکوبی بگردیم، ولی نمی‌توانیم ارتباط ایزنشتاین با شکسپیر را به تنهایی بررسی کنیم. باید ارتباط مارلو، بن جانسن و وبستر را هم (که قاعدتاً هنرمندان مورد علاقهٔ *الیزابتی*‌اش هستند) در نظر بگیریم. ایزنشتاین خیلی زود فهمید که باید شکسپیر را در کنار این نمایشنامه‌نویس‌های دیگر ببیند. و در این راه، دوست دانشمند و منتقدش و مترجم نمایشنامه‌های دورهٔ الیزابتی و ژاکوبی، ا.ا.آکسیونف (که دو کتاب دربارهٔ ایزنشتاین و یک کتاب راجع‌به پیکاسو نوشته است) و *جنگل مقدس* تی.اس.الیوت ـ که به دقت مطالعه کرده بود ـ کمکش کردند. از خودبی‌خود شدن یا وفروسینیا در پایان قسمت دوم فیلم را در نظر بگیرید، آن‌جا که بر اثر توطئه‌های وحشیانهٔ خودش، پسرش به اشتباه به جای ایوان کشته می‌شود و او بالای سر جسدش، به او چنگ می‌زند. در این صحنه ایزنشتاین یک صحنهٔ جنون‌زدگی ژاکوبی فوق‌العاده را پیش رویمان می‌گذارد؛ یا آن صحنهٔ ارتباط دهنده و کلیدی قسمت اول را به یاد آورید، آن‌جا که ایوان در بستر مرگ خوابیده است: آخرین آیین‌ها دارند انجام می‌شوند؛ انجیل باز بالای سرش گرفته‌اند. اشراف و درباری‌ها دورتادور به انتظار ایستاده‌اند که امپراتور بزرگ بمیرد تا دوباره آزادانه توطئه‌های جدایی‌طلبانه‌شان را از سر بگیرند. شاید ایوان خودش را به مریضی زده است؛ شاید هم واقعاً مریض است؛ نمی‌دانیم. این موقعیت را با صحنه‌ای از قسمت دوم *هنری چهارم* از شکسپیر مقایسه کنید: شاه را به جایی به نام تالار اورشلیم برده‌اند تا بمیرد. پسرش، پرنس هال، برای شکار رفته است. لحظه‌ای کلیدی است؛ بدون حاکمی متعهد، هر سرزمینی از هم خواهد پاشید. پادشاه به خوابی عمیق فرو می‌رود؛ هال وارد می‌شود، تاج سلطنتی را روی

## ایزنشتین: تراژدی غم‌انگیزترین قالب هنری است.

بستر می‌بیند، آن را به سرش می‌گذارد و بیرون می‌رود. پادشاه بیدار می‌شود و می‌بیند که تاج نیست، و وحشتزده تصور می‌کند که تاج را دزیده‌اند و کشور درحال فروپاشی است. به این فکر فرو می‌رود که انسان‌ها بازیچهٔ کشمکش بی‌رحمانه‌ای بر سر قدرت‌اند.

شباهت‌های این صحنه با *ایوان مخوف* بسیار پرمعنا هستند. ولی *ولپن* بن جانسن هم روی کار ایزنشتاین مؤثر بوده است؛ مهم‌ترین صحنهٔ نمایش، آن‌جاست که ولپن در بستر می‌خوابد و وانمود می‌کند که درحال مرگ است تا به درون دوستان و بستگانش پی ببرد. پیداست شباهت‌هایی که می‌بینیم باید در متنی گسترده‌تر قرار گیرند. به جای مقایسهٔ موارد مشابه، به نشانه‌شناسی لحظه‌ها احتیاج داریم.

### حرف‌های ایزنشتاین دربارهٔ شکسپیر

دقیق‌ترین یادداشت‌های ایزنشتاین دربارهٔ شکسپیر به سال ۱۹۴۳ مربوط می‌شوند. (درست وسط کارش روی *ایوان مخوف*، و همچنین سالی که دربارهٔ داستایوسکی هم نظرهای جالبی ارائه کرده بود.) ولی تاریخچهٔ دغدغهٔ شکسپیر در ذهن او، طولانی‌تر از این‌هاست. از کارهای اولیه‌اش، چند تا طراحی صحنه برای تآترهای ارتشی بود، که جی.لیدا و زیناووینو فهرست کرده‌اند، که احتمالاً برای آن مخاطبان هم چندان قابل درک نبوده است. وی در ۱۹۱۷ *هملت* را اجرا کرد و در مه و ژوئن ۱۹۲۰، *شاه جان* (که احتمالاً متن شکسپیر نبوده است.) در همان سال، *هنری چهارم*، *ریچارد سوم* و *شب دوازدهم* هم روی صحنه رفتند. (و این را هم توجه کنید که از کارهایش در ۱۹۱۹ طراحی صحنهٔ *بازار بارتلمو* و *ولپن* را هم می‌توان نام برد.) از نوامبر ۱۹۲۱ تا آوریل ۱۹۲۲ روی *لیدی مکبث* تیخونوویچ کارکرد که بالاخره هم اسمش به مکبث تغییر کرد. کناره‌های صحنه خاکستری بودند، و به کمک نورپردازی و آسمان پس زمینه

ـ که به رنگ‌های سیاه، طلایی و ارغوانی در می‌آمد (و این می‌تواند نشانهٔ استفادهٔ بعدی او از رنگ در *ایوان مخوف* باشد) ـ حس فضا تغییر می‌کرد. برخی از پرمعناترین طراحی لباس‌ها را می‌شد در این پروژه دید: کلاهخود جنگجوی اسکاتلندی («مرد بدون چهره»)؛ لباس لیدی مکبث؛ و به خصوص لباس خود مکبث (با ترکیب مخروط‌های قرمز و سیاه روی بدن، و کلاهخودی که او را به پرنده‌ای شوم شبیه کرده بود.) این طراحی‌اش باعث کشمکش‌های شدیدش با کارگردان شد. محدود شدن به وظایف طراح صحنه یا لباس، برای ایزنشتاین ممکن نبود؛ او باید کارگردانی با اختیار کامل می‌شد.

برخی نقاشی‌هایش برای *یک تراژدی امریکایی* به تاریخ ۲۶ سپتامبر، با نام *نبش قبر*، به *هملت* (احتمالاً به صحنهٔ گورستان) اشاره دارند. کنار طرحی دیگر به تاریخ ۲۹ مارس ۱۹۳۱، از کشته شدن پولونیوس (برای اجرای صحنه‌ای) نوشته است: «پرده را مثل دریایی از ابریشم سیاه، می‌کشد.» در ژوئن ۱۹۳۱، در تتلاپایاک و سر فیلم‌برداری *زنده‌باد مکزیک!*، وقتی به دلیل بارندگی کار قطع شد، یکصدوچهل نقاشی مربوط به *مکبث* ـ «مرگ پادشاه دونکن» ـ کشید که بنا به گفتهٔ شرح‌حال‌نویسش، یان برنا، «خیلی سریع کشیده شده‌اند و توی آن‌ها نباید دنبال عناصر ناخودآگاه گشت.»

در نوشته‌های ایزنشتاین اشاره‌های پراکندهٔ زیادی به شکسپیر وجود دارند، ولی مهم‌ترین سند مربوط به زمان کار روی *ایوان مخوف* است. وی در ۱۹۴۳، پس از کار روی فیلم‌نامه و دکورهای فیلم، مقداری از وقتش را صرف نوشتن دربارهٔ شکسپیر کرد که قرار بود جزیی از کار تحقیقی مفصل و برنامه‌ریزی شده‌اش به نام *متد* باشد. در ۱۹۴۴، دو نقاشی *ریچارد سوم* را کشید که مطالعه‌ای در متد هستند (و ارتباط دوری با خود نمایش دارند.) ولی در این مقاله می‌خواهم از این نقاشی‌ها و اشاره‌های پراکنده به شکسپیر چشم‌پوشی کنم. نوشته‌های ۱۹۴۳ بیش از آن یکی‌ها ارزش بررسی را دارند. ولی قبل از آن، می‌خواهم به بحث کلی‌تری بپردازم ـ مدارکی که نشان دهند *ایوان مخوف* فیلمی تراژیک است.

## ایوان مخوف به عنوان یک تراژدی سینمایی

ایزنشتاین داستان فیلمش را در فضای درام الیزابتی قرار داد. در *ایوان مخوف: فیلمی دربارهٔ رنسانس روسیه* (۱۹۴۲) خود او شخصیت فیلمش را «ترسناک و جذاب، گیرا و دلهره‌آور و ـ به معنای واقعهٔ کلمه ـ تراژیک» توصیف می‌کند «که به دلیل کشمکش درونی و همیشگی با خودش، همزمان با دشمنان کشورش نیز درگیر است.» دیدگاه ایزنشتاین نسبت به این اولین تزار کاملاً روس، تماشاگران روسی و خارجی را تکان داد، اول به دلیل «کنش قاطع، خشونت لازمش، و بیرحمی‌های گهگاهِ مردی که تاریخ مسؤولیت خلق قوی‌ترین و بزرگ‌ترین کشور دنیا را بر شانه‌هایش گذاشته بود»، و دوم بدین‌سبب که «مردم آن رنسانس قرن شانزدهمی هرگز چنین پر شور و تشنهٔ قدرت روی پردهٔ سینما به نمایش درنیامده بودند.» ایزنشتاین تأکید داشت که خصوصیات منفی، غیرمنتظره، خشن و ترسناکِ او برای هر حکمرانی لازم است. آن هم در «دورانی پر شور و پر از خونریزی مثل رنسانس قرن شانزدهم؛ درست مثل ایتالیای آفتابی یا انگلستان، که در آن، الیزابت ملکهٔ دریاها شده بود، یا در فرانسه یا اسپانیا یا امپراتوری روم.»

یک هویت مشترک ماکیاولیستی باید به تصویر کشیده می‌شد: «تصاویر شاهزاده‌های فئودال و اشراف روسیه که مقامشان از یک سزار بورژیا یا یک ملاتستا کمتر نیست، از جلوی چشمان تماشاگران می‌گذرد؛ شاهزاده‌های کلیسا که غرورشان از پاپ‌های اعظم چیزی کم ندارد و توطئه‌های سیاسی‌شان درحد ماکیاولی و لویولاست؛ و زنان روس که به کاترین دُمدیسی و مری خونریز تنه می‌زنند.»

ایزنشتاین در جایی دیگر، دیدگاه تحسین‌آمیزش از دورهٔ الیزابتی را «اغراق شده، پرشور، پر حادثه» و جاهایی، «باورنکردنی» بیان کرده است. در هرحال، ایزنشتاین ابتدا فیلمش را به شکل پروژه‌ای تاریخی و مارکسیستی دیده بود:

«مضمون استبداد از دو جنبه تحلیل شده است: یکی به عنوان مستبد و دیگری به منزلهٔ مردی تنها. اولی مضمون قدرت حکومت را مطرح می‌کند که مضمون سیاسی فیلم است؛ و آن یکی، مضمون شخصی و روان‌شناختی فیلم را می‌سازد. و این‌جاست که یگانگی کمپوزیسیونی مسایل

شخصی و اجتماعی، روان‌شناختی و سیاسی، تحقق می‌یابد.»

شکل کلمات باعث می‌شود که داستان فیلم را تراژدی شخصی مردی ببینیم که آرزوی پیشرفت روسیه را داشته است. این بهایی است که باید برای ساختن روسیه پرداخت. از این دیدگاه، وجه تاریخی ـ عذرخواهانهٔ ـ فیلم غالب است.

در طول کار روی فیلم، ایزنشتاین به مفهومی تراژیک‌تر از داستان رسید؛ مفهومی که محدودیت‌های مارکسیسم را در تجزیه و تحلیل تاریخ (و تراژدی) نمایان می‌کند. ایزنشتاین در نامه‌ای پست نشده برای تینیانف به تاریخ ژانویهٔ ۱۹۴۴، از «گریزناپذیری تراژیک استبداد و تنهایی» می‌نویسد و این که «... خودت می‌دانی که این درست همان چیزی است که در اولین نگاه می‌خواهند در فیلم‌نامه و فیلم عوضش کنند.» در فصل ضیافت در بخش زندگیِ قسمت دوم فیلم ـ با فریبکاری‌ها و تغییر قیافه‌های متعدد، و حتی پوشیدن لباس جنس مخالف ـ مرزهای یک تراژدیِ صرفاً شخصی درهم شکسته می‌شوند. ما ناممکن بودن کسب‌وکار مستبدانه، و فساد و نابودی نهفته در قاب استبداد را شاهدیم. در قسمت سوم، قرار بود مضمون خیانت و ریاکاری بیش‌تر بررسی شود؛ و به خصوص، ناممکن بودن غلبهٔ کامل یکی بر دیگری. فئودور باسمانف که در صحنهٔ رقص می‌بینیم در لباس زنانه، خودش را در اختیار ایوان می‌گذارد، مردی است که پدرش را تنها گذاشته تا وارد «حلقهٔ آهنی» ایوان شود؟ حالا چرا ایوان باید به وفاداری این پسر یا همسر اعتماد کند؟ در همین قسمت دوم هم، اشاره‌ای به آیندهٔ خیانتکارانه و ریاکارانهٔ فئودور (در قسمت سوم) هست؛ یعنی آن‌جا که در اوج حسادت شاهد گرم گرفتن ایوان و ولادیمیر است.

ابعاد تراژیکِ *ایوان مخوف* در دوران کار کردن ایزنشتاین روی پروژه نمایان‌تر شدند. درواقع، یک بعد تراژیک تمام آثار سینمایی ایزنشتاین با این فیلم کشف می‌شد. ایدهٔ او از «هنر غم‌انگیز» به تراژدی بسیار نزدیک است. وی در کتاب ناتمام *کارگردانی* اشاره کرده که تراژدی غم‌انگیزترین قالب هنری است؛ و در مقدمهٔ کتاب نیز از هگل چنین نقل کرده است: «اصالت واقعی در هنرمند و اثر هنری، بر اثر نفوذ و تأثیر ایدهٔ اولیه‌ای به وجود می‌آید که خود واقعی باشد... اصالت واقعی در هنر، هر خصوصیت تصادفی را جذب می‌کند.»

در هنر، هر ایده‌ای که به یک «فکر لذت‌بخش» تبدیل شد، باید از طریق احساس و عواطف تثبیت شود. طبیعت هم در هنر نه صرفاً ارائه، بلکه احساس می‌شود؛ همه چیز به شکل بیان احساسات انسانی در می‌آید. در دنیایی دستخوش تغییر، تأثیرگذارترین شکل هنری باید با تجربهٔ تغییر سروکار داشته باشد. *غم‌انگیزترین* هنر، بیان جهان دستخوش تحول دیالکتیک است.

برای ایزنشتاین، تراژدی ـ به خصوص از نوع یونانی و الیزابتی ـ به بیان ماهیت دیالکتیک جهان نزدیک شده بود. او گاهی این دو واژهٔ *تراژدی* و *غم‌انگیز* را به جای هم به کار می‌برد. در هنرِ غم‌انگیز «هرکدام از مظاهر ساختار باید همان قانون اولیه‌ای را به ذهن می‌آوردند که پدیده‌های ذهنی، اشیا و انسان‌ها بر پایهٔ آن شکل گرفته‌اند.» به ترتیب افزایش تأثیرگذاری «ژست، جایش را به صدا داد؛ صدا به کلمات، کلام به نثر مسجع، نثر به شعر، آهنگ شعر به ترانه، ترانه به موسیقی.» و نور جایش را به رنگ داد. در تراژدی ـ درست مثل بهترین آثار هنری غم‌انگیز ـ لحظات شور و شعف یا تبدیل شدن به یک کیفیت تازه و غیرمنتظره وجود داشت. تراژدی براساس ارتقا ـ و تشدید همیشگی ـ ابزارهای بیانی شکل می‌گرفت.

یونانیان باستان از این تغییرها آگاه بودند، ولی چون نمی‌توانستند در طرح‌های شناختی‌شان روی آن حساب کنند، همه چیز را به یک مشکل‌گشای غیبی واگذار می‌کردند. از آن‌جایی که در زیباشناختی ایزنشتاین، تأثیر بر تماشاگر از هر چیزی مهم‌تر بود، از این‌که به دیدگاه ارسطو دربارهٔ یک تجربهٔ هیجانی متوسل شود، هراسی نداشت. تأثیر لحظات شور و شعف، اشتیاقی بود که «تماشاگر را از حد یک تجربهٔ عادی فراتر می‌برد.» این احساسی ورای ترس و دلسوزی بود که با ملودرام هم می‌شد به وجود آورد، که البته به شکل حس پوچی و بیهودگی در می‌آمدند. تراژدی، به عنوان هنر غم‌انگیز و هیجان‌آور «احساس آرامش و آزاد شدن را در نقطهٔ اوج تنش درام به وجود می‌آورد، یعنی در لحظه‌ای که به سوی یک کیفیت تازه و غیرمنتظره

حرکت می‌کرد.»

تراژدی به یک دلیل دیگر هم مرکزی‌ترین هنر غم‌انگیز به حساب می‌آمد؛ یا لااقل قبل از آن چنین بود: تراژدی با رنج کشیدن سروکار داشت، و کلمهٔ غم هم در اصل به همین معناست. در تراژدی، رنج هم دچار تحولی هیجانی می‌شد؛ و برای ایزنشتاین، که مشقاتش را برای ساخت اولین فیلمش به خاطر داشت، این فیلم تازه‌اش که زیر سایهٔ وحشت و در سال‌های جنگ ساخته شد، می‌توانست احساس رنج کشیدن را انتقال دهد و به تجربه‌ای هیجانی از ترس و دلسوزی منجر شود، یعنی همان عواطف اولیه‌ای که از راه دیگری قابل بیان نیستند.

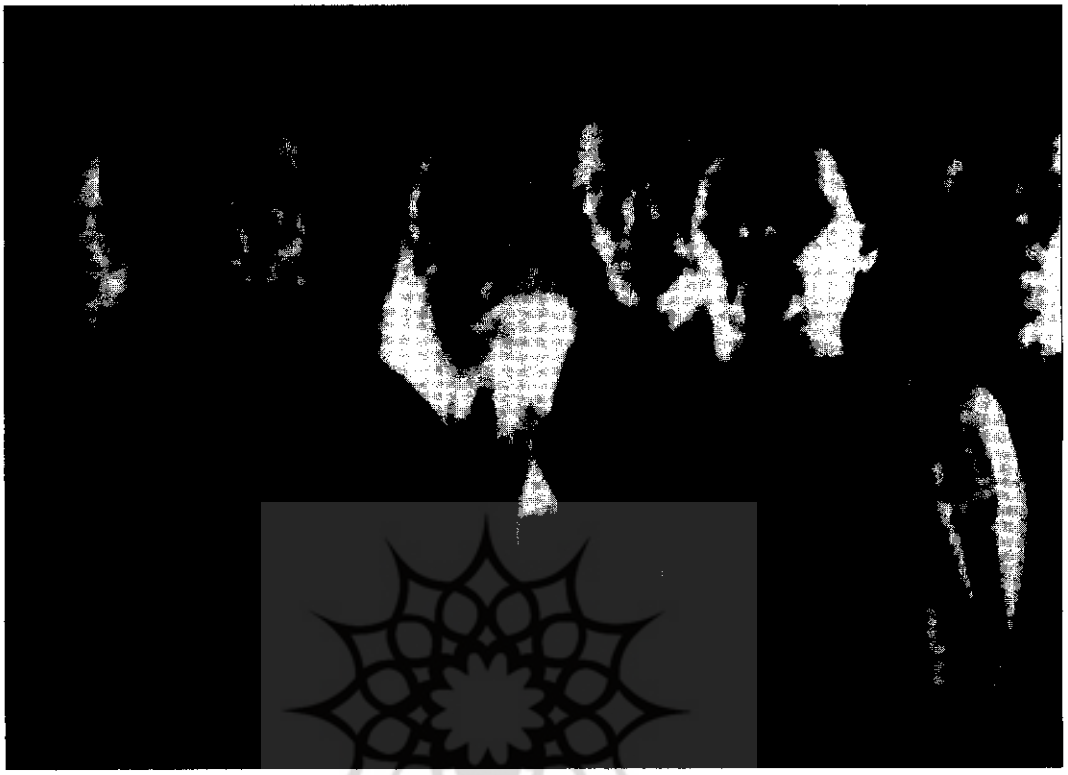
در دیدگاه ایزنشتاین نسبت به تراژدی، نه تنها تفکری منطقی را می‌بینیم، بلکه نوعی تفکر پیش منطقی هم هست که میخاییل یامپولسکی و آرون خوپکار کشف کرده بودند. تراژدی، کشمکش‌های تحول دیالکتیک را هم در بر می‌گرفت: «به نظر من از جنبهٔ تاریخی، هر تغییر تازه‌ای تکرار همان تغییر قبلی با جنبه‌های کیفی تازه است.» ایزنشتاین تأکید داشت که شکسپیر در دوران تحول‌های سیاسی و اجتماعی عظیمی زندگی می‌کرد. این موقعیتی بود که شکسپیر در آن می‌نوشت؛ و ایزنشتاین هم در موقعیتی شبیه به همین، فیلم می‌ساخت. حال، در بحث تحول‌های تاریخی که بازتاب تحول قبلی هستند، ایزنشتاین خیلی سریع به مرحلهٔ افکار هیجانی غیرقابل تفکیک، یا لذت سرخوشانهٔ نهفته در این تحول‌ها، برمی‌گردد. قدرت هنر، در آزاد کردن همین افکار هیجانی غیرقابل تفکیک است؛ ولی درعین‌حال، این حالت رویاگونه، خود تهدیدی برای هنر است.

تنشی در آثار ایزنشتاین وجود داشت که دلیل آن، تلاشش برای حل برخی ایده‌های متناقض است: اول، آرزوی این که حالت تفکیک‌ناپذیر جامعهٔ اولیه، در جامعهٔ سوسیالیستی آینده هم دوباره به وجود آید، یعنی همان جامعه‌ای که در آن همه ـ زن و مرد ـ به یک اندازه مورد توجه و احترام باشند؛ دوم، ترس از این‌که هنر نتواند به این جامعهٔ سوسیالیستی آینده راه را نشان دهد و به نیرویی ارتجاعی بدل شود که به دنیای بستهٔ رویاها منتهی شود؛ و سوم، ترس این‌که از نیروهای شر دنیای دیکتاتور قدرتمند، گریزی نباشد (توجه کنید که در پایان *ایوان مخوف*، هیچ شخصیت مثبتی در کار نیست). گاهی ایزنشتاین این تنش را از طریق اشاره‌ای ساده به ایمان به آیندهٔ روشن و باشکوه حل می‌کند و در سایر موارد، به کنکاشی بازیگوشانه در مفاهیم پناه می‌برد.

**یادداشت‌های آخر ایزنشتاین دربارهٔ شکسپیر**

این بازیگوشی در آخرین نوشته‌های ایزنشتاین دربارهٔ شکسپیر به چشم می‌خورد. در مورد مسألهٔ ارتباط احتمالی ایوان با قهرمانان تراژیک شکسپیر، ایزنشتاین به طرز حسرت‌انگیزی خاموش مانده است. یادداشت‌های کوتاهی دربارهٔ *مکبث* و *شاه لیر* وجود دارند که بدان‌ها خواهم پرداخت. او دربارهٔ *هملت* هم بحث می‌کند که برای منظور من چندان ثمربخش نیست: درواقع کنکاشی هوشمندانه در محدودیت‌های دیدگاه تی.اس.الیوت دربارهٔ انگیزه‌های این شخصیت است.

ولی روشنگرترین ـ و بازیگوشانه‌ترین ـ بحثش در ۱۹۴۳ و دربارهٔ *رومئو و ژولیت* است. او سر منشأ داستان را این می‌داند: «رومئو ـ این‌طور که می‌گویند ـ هدف‌های مشخص‌تری داشت ـ و آن‌قدر هوشمندانه عمل کرد که ژولیت حاضر بود به هر حماقتی دست بزند.» او موقعیتی متفاوت را به عنوان سر منشأ داستان مطرح می‌کند؛ کشمکش‌های اجتماعی و سیاسی در دوران الیزابت و مسألهٔ توالی. ولی برای آن که یک اثر هنری به حد شاهکار برسد، باید یک «کلیت کلی شده» در «ویژگی ویژه شدهٔ» یک موقعیت پدیدار شود. ایزنشتاین دربارهٔ این موقعیت ویژه توضیح بیش‌تری نمی‌دهد، ولی تأثیر کلی تراژدی، یعنی جاذبهٔ جادویی‌اش را در نظر می‌گیرد. هم بحث تکرار، درحد شکل‌گیری دوبارهٔ حوادث تاریخی، و هم بحث نفوذ به عمیق‌ترین لایه‌های تفکر پیش منطقی و هیجانی، در این نمایشنامه وجود دارند. او در *رومئو و ژولیت* تکرار مبارزه با تابوها و رهنمودهای مربوط به ازدواج میان دو گروه یا طایفه را می‌بیند. در حرکت تاریخی از دورهٔ فئودالی به سال‌های رنسانس، یک موقعیت اولیه مدام تکرار می‌شود، و شکل یا تصویر یک قانون یا اصل را به خود می‌گیرد.



«تکرار اجتناب‌ناپذیر کلی‌ترین فرمول روابط، مدام به شکل خاص تاریخی خود، و بر پایهٔ آن اصل اساسی شکل می‌گیرد که توالی شکل‌های تاریخی را روشن می‌کند و توالی طرح‌ها و ساختارها را در کنترل می‌گیرد.» ولی ایزنشتاین این بحث مردم شناختی، یا روان / مردم شناختی را ادامه نمی‌دهد، و درعوض بیش‌تر بحثش را به تفکر هیجانی ـ به عنوان منشأ تأثیربخشی هنرمند ـ اختصاص می‌دهد.

ایزنشتاین، در حرکتی غریب و جسورانه، و در بحث این‌که تفکر هیجانی در نمایش‌های شکسپیر وجود دارد، نمایش *عصر ژولیت* ژاک دوان را در نظر می‌گیرد و نوع پرداخت به این اسطوره در این اثر را بررسی می‌کند. در این نسخه، دو خانوادهٔ خرده بورژوا به فرزندان‌شان اجازهٔ ازدواج با یکدیگر را نمی‌دهند، چون هرکدام نیاز به وصلت با خانواده‌ای پولدارتر دارند. بنابراین، دو جوان باهم به ریتز می‌روند، اتاقی می‌گیرند، به حمام می‌روند و وقتی برمی‌گردند، لباس حوله‌ای حمامشان با هم عوض شده است. ایزنشتاین معتقد است آن‌ها در حمام به مرحلهٔ تفکیک‌ناپذیر بدوی برگشته‌اند که ماهی‌ها در آن به سر می‌برند و قاعدتاً در دوران رشد جنینی ما هم تکرار می‌شود. قاعدتاً خاصیت دو جنسی درونی‌مان را دوباره کشف کرده‌اند. به نظر می‌رسد که دوال آن چیزی را که در نمایش شکسپیر پنهان و ضمنی است، آشکار و عیان کرده است.

این مسلماً سرگرم کننده است. (تفسیر ایزنشتاین از *هملت*، براساس نسخهٔ تغییر یافتهٔ عقدهٔ ادیپ، که آن را به ریشه‌های حیات تفکیک شدهٔ اجتماعی مربوط می‌کند و براساس درگیری ذهنی او با نظریه‌های فروید، جالب است، ولی چندان سرگرم‌کننده نیست.) یک‌جور لجاجت در تفسیر او به چشم می‌خورد؛ به خصوص در مورد *رومئو و ژولیت*. به نظر می‌رسد مهم‌ترین علت وجودی این تفسیر این است که

ایزنشتاین امکان مطرح کردن ساختار بنیادین تفکر و تجربه را پیدا کند. او به شکلی فوق‌العاده بحث را به *شام آخر* لئوناردو داوینچی می‌کشاند و این نکته را که انگشتان یهودا و عیسی در یک جام به هم بر می‌خورند، نشانه‌ای از عشق جنسی می‌داند. از دید او خیانت یهودا به مسیح هم کنشی از روی حسادت جنسی است؛ و این هم دلیل دیگری برای اثبات دو جنسی بودن انسان است. ایزنشتاین برای اثبات این ایده، از استاندال و کریستفر مارلو هم نقل‌قول می‌آورد. این پیوندهای ذهنی ایزنشتاین واقعاً زاینده و بارورند.

## جهات

از دیدگاه کاربرد آثار شکسپیر در کارنامهٔ ایزنشتاین، واقعاً جای تأسف است که او راجع‌به مکبث بیش‌تر ننوشته است. از میان تمام تراژدی‌های شکسپیر، این کنکاش در مسألهٔ قدرت، مسلماً می‌تواند بیش‌ترین نقش را در درک ما از *ایوان* مخوف داشته باشد، نه *هملت* یا *شاه لیر* که روی مسألهٔ خودشناسی تأکید می‌کنند. ولی در پی‌گیری پیوندهای میان شخصیت مکبث و شخصیت ایوان، باید به یاد داشته باشیم که ایزنشتاین به‌خصوص گفته است که دورنگی شخصیت‌های آثار بن جانسن در برداشت او از شخصیت ایوان مؤثر بوده است. (هرچند که وقتی در قسمت دوم فیلم به فروپاشی درونی ایوان می‌رسیم، مسلماً از حد دورنگی گذشته‌ایم.)

تفسیر حیرت‌انگیز او دربارهٔ *رومئو و ژولیت* سرشار از طراوت جوانی، در جهت تفسیر کلی یا استعاره‌ای است که مسلماً برای ما مفید است. یکی از کتاب‌هایی که ایزنشتاین با شیفتگی مطالعه کرد، تحقیق مفصل کارولین اسپورجئون به نام *تصاویر شکسپیر* بود که با درک او از این هنرمند هماهنگی داشت. چیزی که ایزنشتاین را جلب کرد، دید کاملاً استعاری شکسپیر بود؛ و هرچند استعاره‌های بصری بن جانسن او را در مقام فیلم‌ساز مجذوب کرده بود، ولی ایزنشتاین درنهایت شاعر دراماتیک سینماست که درکش از جهان، حتی استعاره‌های بصری را هم ارتقا می‌بخشد. و ارتباط ایزنشتاین با شکسپیر را هم باید در میان دیدگاه‌های استعاری به هم پیوسته‌شان جستجو کرد. می‌شود به عنوان نقطهٔ شروع، از اشارهٔ خود ایزنشتاین به تصویر لباس‌های قرضی در نمایشنامهٔ مکبث استفاده کرد، از اشاره‌اش به قیافه‌های مبدل، فریب‌کاری و خودفریبی، و اشاره به آگاهی تفکیک‌ناپذیری که با این تصاویر تغییر قیافه و فریب تحریک می‌شود، می‌توان به درک ایزنشتاین از شر در نقاشی‌های *مرگ شاه دوانکن* هم رجوع کرد. و البته باید تأثیر تصاویر شاخص ایزنشتاین از چشم بینای خداوند، و اعتراف و بقای نسل را هم در نظر داشت.

ولی بازهم، گفتگوی ایزنشتاین با سایر هنرمندان هرگز خصوصی نبوده است. فرانسوا آلبرا نشان داده است که چطور ایزنشتاین می‌توانست از گفتگویی با اشکلوفسکی ناگهان به گفتگو با مالویچ برسد. در حداقل دو تا از یادداشت‌های آخر ایزنشتاین دربارهٔ شکسپیر، مقایسهٔ تصاویر خاص این نمایشنامه‌نویس با داستایوسکی انجام شده است. یکی از این یادداشت‌ها را ببینیم:

در *شاه لیر* همه چیز درهم تنیده شده است: قلمروِ پادشاهی
تکه‌تکه شده
جسمی قطعه‌قطعه شده
چه تشبیه خونینی.

در آثار داستایوسکی، مجموعهٔ روان‌شناختی در مجموعهٔ مادی یا فیزیکی نفوذ نمی‌کند؛ و این دو به موازات یکدیگر حرکت می‌کنند [...] خواننده در درونش با هیجان فریاد می‌کشد (درست مثل فریاد کودک کروبی در *بازپرس*) چراکه باید به عنوان دستیار نویسنده در به هم پیوند دادن این مجموعه‌های ناپیوستهٔ اثر شرکت کند.

در این یادداشت به خوبی می‌توان دید که چرا ایزنشتاین بالاخره ـ یا برای مدتی ـ از شکسپیر گذر کرد. او در آثار داستایوسکی راهی را دید که به آن جاه‌طلبی قدیمی‌اش منتهی می‌شد؛ یعنی وادارکردن تماشاگر به شرکت در روند خلق اثر، و پیوند دادن مجموعه‌های موازی ولی مستقل تصاویر فیزیکی و روان‌شناختی. به نظر من هم، او در آثار داستایوسکی راه فرار از آن ساختارهای مستحکم تفکیک‌ناپذیری را یافت که هنرمند را به گرفتار شدن در حالت رویاگونهٔ هیجان کاذب و انفعال تهدید می‌کنند، ولی این بحث دیگری است. ❑