و الکترونیك ایجاد می‌کردند . استعمال لغت «رویداد» Event برای این دو رقص (و رقصهای مشابه آنها) به مناسبت اجرای آنها در محیطهای نامعمول است که دکوراتور و طراح رقص از آن محیطها هم به عنوان دکور استفاده می‌کنند . و معمولاً مبین روایت خاصی نیستند و هیچ توضیحی دربارهٔ آنها داده‌نمی‌شود. فقط رقص است و موسیقی . رقصندگان با لباسهای رنگین ظاهر می‌شوند . گاه آزادانه لباسشان را عوض می‌کنند ، حرکات اختیاری انجام می‌دهند، می‌دوند ، می‌نشینند ، دراز می‌کشند و حتی استراحت‌می‌کنند. جان‌کیج J. Cage ، دیویدتودور D. Tudor و گوردون موما G. Mumma که این باله را همراهی می‌کردند ، خودکنسرتی مستقل از موسیقی خویش اجرا کردند .

کنسرتی که با توجه به آلات صوتی الکترونیك و رادیویی ، بسیار پیشتاز بود .

●

می‌ماند سینما که در ابتدا گفتیم سهم اندکی در جشن هنر داشت . پنج فیلم بلند بود ؛ دوتا ایرانی : «صادق کرده» ازناصر تقوایی و«چشمه» ازآربی‌آوانسیان وسه‌تا خارجی : «زنان عاشق» از کن‌راسل ، «مشکل آندرومیدا» از رابرت وایزو«زیستن‌ازمرگ» از جرج اپلای . تکلیف فیلم «چه هراسی دارد ظلمت روح» از نصیب نصیبی دراین میان نامعلوم است به علت نیمه طولانی بودنش . . .

«صادق کرده» درامی بود باز ساخته شده از یك واقعهٔ جنایی ، وبازسازی در حدی بود که مردم را بر صندلی بنشاند یا به‌سوی آن بکشاند . مجامله نکنیم ، کاری است برای بازار . بازهم قضیهٔ انتقام ناموسی را مطرح می‌کند . منتها انتقامی کورکورانه وشدیداً عاطفی .

«زنان عاشق» برداشتی بود لارنس‌وار از روابط زناشویی اما به بیان و روایت زیبا ومستقل کن‌راسل .

«چه هراسی دارد ظلمت روح» فیلم شانزده میلی‌متری‌سیاه وسفیدی بودکه در قالب‌استعارات و تصاویر شاعرانه به محتوایی عرفانی در باب عشق و وارستگی می‌پرداخت . علیرغم اشتیاق و تجربه‌ای که نصیبی دارد و با وجود آنکه از همهٔ عناصر و عوامل دراین فیلم به خوبی سود جسته بود ، سؤالی برای ما مطرح شد : آیا توسل به صنعت سینما برای بیان هراندیشه‌ای لازم و کافی است ؟ آیا نمی‌توان بعضی چیزهارا به زبان شعر گفت ، بعضی را به زبان تآتر و بعضی را به بیان سینمایی ؟

دو فیلم بلند دیگر رامتأسفانه ندیدم. فیلمهای کوتاه که‌چهارتاشان مستندهایی درباره جشن‌های هنر، گذشته بود و یکیشان سوژه جهانگردی داشت فستیوالی‌نبودند. اما کارجالب جشن‌هنرنمایش‌بیست‌و یك فیلم کوتاه هشت میلی‌متری از فیلمسازان جوان و تازه‌کار گروه سینمای آزاد بود . همهٔ این فیلمها نشانهٔ شوقی شدید و عشقی وافر به سینماست که با امکانات بسیار محدود فرصت تجلی ناقص پیدا می‌کند .

تحلیلی از شاه‌لیر

نوشتهٔ سرگئی یوتکویچ

سرگئی یوتکویچ S. Yutkevitch و گریگوری کوزینتسف G. Kozintsev حیات هنری خودرا به اتفاق آغاز کردند.

در ۱۹۲۳، هنگامی‌که هنوز بزرگترشان، یوتکویچ، هفده سال داشت، هردو درنمایشگاه تئاتری شرکت جستند. پانین Punin یکی ازمنتقدان بزرگ، نارضامندانه به آنها گفت «اگرهمینطور ادامه بدهید ازسینما سردرخواهیدآورد.»

کوزینتسف کمی زودتر ازیوتکویچ ازسینما سردرآورد.

پس ازتجربه‌های نخستین، یوتکویچ درسال ۱۹۵۵ افتخار درخشان خود «اتللو»، را ساخت؛ ویس ازچند سال زحمت، کوزینتسف «هاملت» را خلق کردکه ازهوشمندانه‌ترین فیلم‌های شکسپیری است.

مقالهٔ زیرین‌که تلخیصی‌ازنوشتهٔ بلند نقدآمیز یوتکویچ دربارهٔ فیلم «شاه‌لیر» کوزینتسف به دست می‌دهد، نخستین‌بار درمجله شوروی Isskustvo Kino درآمد وآنگاه فصل‌نامهٔ سینمائی Sight and Sound خلاصهٔ جامعی‌ازآن به‌انگلیسی پرداخت. برگردان فارسی، مختصرشدهٔ مقالهٔ دوم است‌که به‌ضرورت‌اهمیت فیلم (برندهٔ نخستین جایزه ازنخستین‌جشنوارهٔ فیلم تهران) وجامعیت نقدکه نمایشگر جوهرتجارت، خرد ومساعی دونسل درکار شناختن مایه‌های یکی ازمبهم‌ترین آثار شکسپیری است دراینجا آورده شده‌است.

ازنخستین روزهای انقلاب، تآتر شوروی در جستجوی «رپرتوار» ی خاص خود بود. بازی‌نویسان هنوز موفق به نوشتن نمایشنامه‌هایی نشده‌بودندکه عظمت وشعروقایع پس‌از اکتبررا منعکس کند. به چشم برجستگان تآتر آن روزگار این رویدادها به مقیاس جهانی نیاز داشت‌که همه مردم را فراگیرد. بنابراین نخستین نمایشنامه‌ها برای همگان‌نوشته شد. این نمایشنامه‌ها درجشن‌های‌بزرگ و در میدان‌های عمومی اجرا می‌گردید. درتآترها ودرسیرک‌ها نمایش‌ها حماسی‌بود. درآن‌روزها، شکسپیر، شیلر، هوگو وگورکی به چشم‌بسیاری‌بیش‌ازاندازه دنیوی بودند. اینها بایست‌بعدها می‌آمدند.

می‌توان گفت Mystère Bouffe کارمایاکوفسکی، نخستین‌نمایشنامهٔ یك تآتر واقعاً انقلابی بود؛ اما شاعر، تنها بود. بازی‌نویسان «کیش پرولتری»، قطعه‌های «کورال» انتزاعی‌تصنیف‌می‌کردند که‌نمی‌توانست‌تماشاگرانی‌را جذب نمی‌توانست تماشاگرانی را جذب کندکه هرشب به‌باشگاه‌ها وتآترها هجوم می‌بردند. کشور، گرسنهٔ تآتر بود.

کارگردان جوان، فورگر (Forreger)، درآپارتمان یك اتاقه‌اش «تآتر چهارماسك» را افتتاح‌کرد. درهمان نزدیکی، در دو اتاق در خیابان «اسپیریدو-

نووکا » ، تآتر « سامپرانت » دایر بود . استودیوی **واختانگوف** ، **منصوروفسکی** (Mansurovski) خوانده شد واین نام کوچه‌ای بود که‌تآتر آینده دریکی‌ازآپارتمانهای کوچك آن زاده شد . درخانه‌های بزرگ پیشین گروههایی‌انشعابی از جوانان «تآترهنر مسکو» مستقر شدند. آنهادراین‌استودیوهاهمه‌چیز بازی می‌کردند: **مترلینك** ، **چخوف** ، **لوناچارسکی** . پیشرفته‌ترآن آنها درپی پیوندهایی با سنت‌های تآتر توده‌ای‌بودند – شور وشیفتگی‌شدید به« کمدیا دل‌آرته» (Commedia dell' arte) و**تاریخ** تآتر عامیانه روسیه ازهمین‌جا مایه می‌گرفت .

در سال ۱۹۲۰ سازمان نشر دولتی نمایشنامهٔ عامیانه « تزار – ماکسی میلیان» را منتشر کرد که نویسنده‌اش **الکسی رمیزوف** (Alexei Remizov) آن را از مجموعه‌ای ازدست نوشته‌های‌اصیل اقتباس‌کرده بود . این اثری عالی بود؛ به‌سبك و ردهٔ شناخته‌ای‌متعلق نبود و با ماجراهای تزار ماکسی میلیان مخوف ، پسر آزارگرش ، آدولفوس ، **الههٔ ونوس** ، **شوالیهٔ** غول‌پیکر ، پادشاه مامای ، دژخیم برامبوس و گورکنان و دلقك سروکارداشت. اینها همه با لودگی غریب‌وافسانه‌آسایی‌به‌هم‌می‌آمیختند وتلفیقی یگانه از تراژدی وکمدی به وجود می‌آوردند .

رمیزوف نوشت: «برای‌اجرای «تزار ماکسی میلیان» تنها چیزی که موردنیاز است یك صندلی‌است واین صندلی تختی خواهد شدکه تزار برآن می‌نشیند . بازیگران ، دور تخت دایره‌وار می‌ایستند و «کر» تشکیل می‌دهند ... دایره ، تمامی زمین ... و «کر» ، تمامی مردم ...»

بدین‌ترتیب ، در **کیف** سالهای ۱۹۲۰ ، **گریگوری کوزینتسف** (Grigori Kozintsev) در اتاق نشیمن آپارتمان کوچك پدر پزشك‌اش تزار ماکسی میلیان را به صحنه آورد . این نخستین اثر او بود. او کارگردانی با جرأت بود و تأثری فکرمی‌کرد . انتخاب این نمایشنامه اتفاقی نبود .

دراین جا ، راه **کوزینتسف** به سوی Eccentricism ، به سوی نخستین‌فیلم‌های **Agit** ، به سوی گوگول وآنگاه به‌سوی ماکسیم گورکی رمانتیك انقلابی و «سروانتس» و درپایان به سوی شکسپیر آغاز شد .

بین «تزار ماکسی میلیان» او و «شاه‌لیر»ش نیم‌قرن فاصله‌است. وگویی‌که این دو – دست‌کم وقتی درباره سبك آنها داوری می‌کنیم– وجه‌مشترکی‌ندارند،اماکارگردان، وقتی به تهیهٔ «هاملت» پرداخت تصادفی‌نبودکه‌دلقك‌های‌اسپانیایی، **فرناندز** (Fernandez) و **فریکو** (Ferico) ، را به یاد آورد . وبه نظرم می‌رسدکه نگرش‌اوبه‌تراژدی «شاه‌لیر» نیز باظریف‌ترین‌رشته‌های فراگرد پیچیدهٔ هنر، به‌دریافتهای دورهٔ کودکیش پیوند یافته است .

کوزینتسف دریکی از نامه‌هایی‌که پس‌ازساختن«شاه‌لیر» به‌من‌نوشت، گفت : «اطمینان دارم‌که هرکدام ازما درطول زندگی به‌طریقی‌فیلمی ازخودش‌را می‌سازد البته هرکدام ازما ، گاه ازاین یا آن اثر متأثر می‌شویم، بااینهمه‌این«فیلم‌خودی» در ذهن‌مان، روی‌کاغذ، یا ساده‌تر بگویم، درمکالمه ، ساخته می‌شود. اما نکته دراین است‌که این فیلم ازچیزی زنده است و چیزی را تنفس می‌کندکه درکودکی‌ما ریشه بسته است . این فیلم همچنین به نحوی ، آن چیزرا عمر و زندگی بیشتری می‌دهد» . «تزار ماکسی میلیان» در من تأثیر گذاشت ، چنانکه در **کوزینتسف** اثر گذاشت.

پیوندهای میان این نمایش توده‌ای وتآتر **مایاکوفسکی** و **برشت** آشکار بود . «تزار ماکسی میلیان» مرا به سوی **برشت** وهمچنین **شکسپیر** کشاند ، اما دلم می‌خواهد اعتراف کنم‌که «شاه‌لیر» ازنمایشنامه‌های محبوب و خواستنی من نبود . حقیقت را بخواهید آن را درك نمی‌کردم ، گرچه با انتقادهای بسیار ویرانگر **لئو تولستوی** هم موافق نبودم. حدس می‌زدم‌که‌اگر از توجیه روانشناسانه کردار شخصیت‌های‌این‌تراژدی‌که درکش

ناممکن‌می‌نمود استفاده‌شودبی گمان کلیدی برای حل معما به دست می‌آید. میان گفتار و کردار **تولستوی** هم تناقض به چشم می‌خورد. **تولستوی** با آنکه **شکسپیر** را به خاطر کردار غیرمنطقی «شاه لیر» نکوهش می‌کرد و در آخرین سالهای حیات نمونهٔ **لیر** را سرمشق قرارداد.

یکی‌ازظریف‌ترین‌اجراکنندگان این‌نقش، بازیگر، **اس. میخوئلس** (S. Mikhoels)، موقعی که‌این نمایش‌رابرای‌تآتر گوست (Goset) «آماده می‌کرد به این نکته برخورد. » **ویکتوراشکلوفسکی** (V. Shklovski) درکتابش، «زه کمان: شباهت اختلاف»، دراین خصوص می‌نویسد: « **میخوئلس** مقاله تولستوی را دربارهٔ **شکسپیر** خواند. خرده‌هایی که **تولستوی** بر «لیر» گرفته بود به نظر او بسیار عادلانه آمد، اما سپس فکر کرد: **تولستوی** خودراملاکش‌را رهاکرد، آنهارا به فرزندانش سپرد وآنگاه درپاییز زندگی از خانه وکاشانه گریخت. درست است، او در خلنگ‌زار نمرد، بلکه در یك ایستگاه راه‌آهن‌مرد، اماسر گردانی کشید و آواره شد، که تشریح علل آن با الگوهای کهن ناممکن است. گویی که رویدادهای‌نمایشنامهٔ **شکسپیر** دوباره تکرار می‌شد. **تولستوی**، ناقد بزرگ ساخت **شکسپیری**، از تراژدی **شکسپیر** از دید یك رمان‌نویس به‌حق انتقاد می‌کرد. از دید او این نمایش غیرمنطقی‌بود. این‌تراژدی‌متناقض است وشکسپیر تناقض‌هارا آفرید.»

من‌هم هرگز نتوانستم برسنگ لغزش‌های این‌تناقض‌ها فائق شوم. شاید به دو دلیل. دلیل اول، بارسنگین‌کلیشهٔ تآتری بود. من این‌تراژدی‌را درتآتردیدم، مقالاتی درباره اجرای‌نقش‌بازیگران‌بزرگ آن خواندم، برتصویرهایی که پادشاه ناشاد را نشان می‌داد نگاه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کردم واین ریش‌خاکستری‌پرموی پیر ، همچنان برایم تحمل‌ناپذیر ماند . درتجربه‌اش هیچ نبودکه تاری ازساز همدردی را درمن به صدا درآورد . نیز من به اصرار دراین‌شخصیت چیزی نه‌تنهامربوط به خودم ، بلکه مربوط به همه‌مان – معاصران‌من‌درآن‌عصر– جستجو می‌کردم . درمیان همهٔ نمایش‌های شکسپیر ، «لیر» بیش از اندازه مهجور بود .

این نمایش برای نخستین‌بار درتآتر ازطریق اجرای میخوئلس به من نزدیک‌تر شد ، و نزدیک‌تر شدن آن تنها به خاطر این نبودکه چهره‌ای‌انسانی‌دیدم‌که‌با ریشی‌سنتی پوشیده نشده‌بود . گذشته ازدلقك بنیامین ژوسکین (B. Zuskin) و دکور جنگلی سحرانگیزی که الکساندر تیچلر (A. Tichler) درمحل قصر به وجودآورد ، هیچ چیز دربقیهٔ این اثر به من یاری نداد‌که تغییر ناگهانی تراژدی را ارزیابی‌کنم . اما استعداد این سه هنرمند سرانجام تا اندازه‌ای مرا واداشت‌که به افسون نمایش تسلیم شوم .

بار دوم ، بازهم در تآتر ، «شاه‌لیر»ی‌که دیدم اثری کاملاً ازنوع دیگر بود ، گرچه همچنان ازخصوصیات سنتی‌عریان شده‌بود. «لیر»پل‌اسکوفیلد (P. Scofield) به‌اندازه‌ای مرا مفتون‌کرد‌که‌برای مدتی‌جستجوی‌کلیدی شخصی‌برای درك این‌شخصیت‌رافراموش‌کردم . وگرچه صدای گفتار انگلیسی ، نمایش را ازمن جدا می‌کرد – که بایست هم می‌کرد و این به خودی خود تأثیرآن‌را بیشتر می‌ساخت – هنوز موفق به‌گمانه‌زنی آن تا به عمق نشده بودم .

کارگردان پیتر بروك (P. Brook) به‌یکی‌ازراه‌حل‌های مساله در اصول نظری یان کوت (Jan Kott) اشاره می‌کند ، گو آنکه من نمی‌توانم با کوت ، که می‌کوشدمیان‌تراژدی‌شکسپیری ومحل ونظر تآتر پوچی امروز پیوندی برقرارسازد ، موافق باشم. یان‌کوت در دفاع از این برنهاد نوشت: «درونمایهٔ شاه‌لیرپوسیدگی و ریزش جهان است . . . تنها دلقك . . . گرفتار شبهه و توهم نیست ودرنظام‌طبیعی یا فوق‌طبیعی تسلا نمی‌جوید ، نظمی که مجازات شر وپاداش خیر رافراهم می‌کند. لیر ، که برعظمت افسانه‌ای خود اصرار می‌ورزد ، به چشم او آدمی مضحك است . . . اما دلقك ، مخدوم خودرا ترك‌نمی‌کند و اورا در راهی‌که به جنون منتهی‌می‌شود همراهی می‌کند. دلقك می‌داندکه این جهان‌را عقلانی پنداشتن‌جنون واقعی‌است. نظم فئودالی‌غیرمنطقی است وتنها می‌تواند با معیار غیر منطقی توصیف شود .»

اما جاذبهٔ ساختهٔ انگلیسی‌به‌من یاری‌نداد وبسط وپیوستگی‌بندهایی از Endagme و « در انتظار گودو»ی سموئل بکت را دریابم که‌کوت آزادانه به‌کارگرفته‌است. بیشتر به‌خاطرآنکه ناقد شباهت‌های فریبنده‌ای ، نه در قسمت‌های نیرومند تراژدی خود لیر ، بلکه درصحنهٔ خودکشی‌وانمودی گلاستر (Gloucester) نابینا پیدامی‌کند. البته دراین‌جاکردار تام – ادگار (Tom - Edgar) بینوارا می‌توان خلاف منطق یا پوچ (Absurd) توصیف‌کرد ، اما اساساً کردار او واقع‌گرایانه باقی می‌ماند . جنون ادگار دفاع ازخود فرض می‌شود . این جنون بیشتر خویشاوند جنون وانمودی شاهزادهٔ دانمارك است تاجنون مابعد طبیعی شخصیت‌هایی که از انتظار برای گودو ملول شده‌اند .

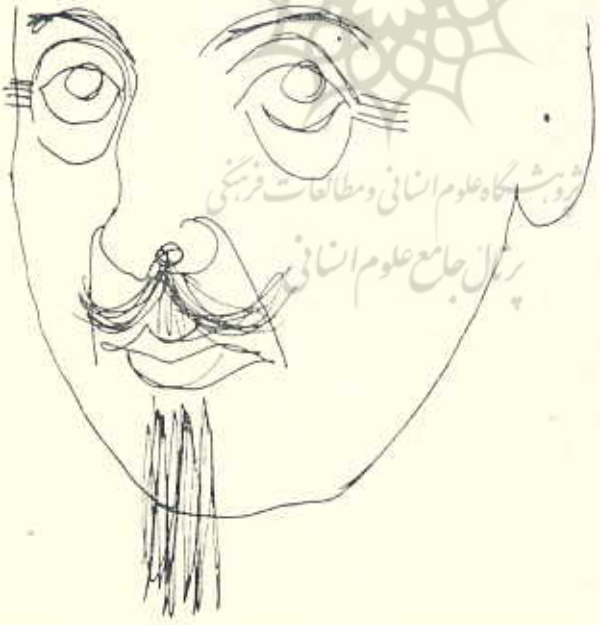
چنانکه پیداست ، کار پیتر بروك روی «شاه‌لیر» ، ساخت اثر وبازیگری پل اسکوفیلد، پایه‌های سنت تآتری مرسوم و سنت‌های پوسیدهٔ کلیشهٔ تآتری را زیرورو می‌کند . . .

« بگذارید بیآرامد آن لیر والا وهمایونی‌که نسل‌ها بازیگر ما را مؤدبانه با او آشناکرده‌اند ، آن پادشاه باستانی‌که از شرارت دختران شرورش ستم دید ودیوانه شد ؛ آن غول ازپای افتاده‌که در کنار جثه‌اش شخصیت‌های دیگر چون‌کوتوله‌ها خم می‌شوند ونیز این تصورباستانی را ، که لیر خود

به خود سزاوار همدردی ماست زیرا که پادشاهی است که رنج می‌برد، رها کنید. یك کارگردان بزرگ – **پیتر بروك** – متن را با دید تازه‌ای نگریسته است و تنشبازی جدیدی کشف کرده است – نه آن «تیتان» غران و به حق خشمگین و بغض‌آلود، بلکه پیرمردی حساس، زودرنج و دمدمی که زیستن با او بسیار دشوار است. او جرأت ورزیده است که «شاه‌لیر» را از دیدگاه یکسان نگری اخلاقی کارگردانی کند.»

این نوشتهٔ طنزآمیز که **کنت تاینن** (K. Tynan) نقد خودرا بر ساختهٔ تآتری **پیتر بروك** با آن آغاز کرد مرا به درك نمایش نزدیك‌تر ساخت، اما درك من تنها با برداشت سینمایی **گریگوری کوزینتسف** کامل شد. من فیلم **کوزینتسف** را نه تنها به عنوان داستان فراز و فرود **لیر** بلکه به عنوان یك سمفونی می‌نگرم که در آن تقدیرهای اشخاص متفاوت و تقدیر یك عصر استادانه درهم تنیده‌اند. در این‌جا داستانی که به زور به قالب تعبیری خاص ریخته نشده است به تجربهٔ معاصر نزدیك می‌گردد.» این درست همان است که **الکساندر بلوك** (A. Blok) وقتی در سالهای توفانی انقلابی ۱۹۲۰ «رئوس کلی برای یك فیلم تاریخی» را منتشر کرد، درخواب می‌دید.

«در ترجمهٔ تاریخ از زبان صامت سخن به زبان زندهٔ نمایش ما نمی‌خواهیم تاریخ را به تآتر بکشانیم و شکل واقعه و حرکت قراردادی به آن بدهیم، بلکه می‌خواهیم هرعصر، هرشخصیت وهرحرکت آن شخصیت، رنگامیزی زنده و واقع‌بینانه‌ای به دست دهد که برخاطر تماشاگر نقش بندد و به او یاری دهد که احساس کند فلان یا بهمان به طرز و روشی چنان درخور ملاحظه مثل خودش یا



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برخلاف خودش عمل می‌کند، فکر می‌کند، حرکت می‌کند و اشاره می‌کند که می‌تواند نیای خود یا نیای دوست یا دشمن‌اش باشد.»

راستی علاقهٔ انسان عصر ما به کردارهای پادشاه این نمایشنامه چیست؟ انسان امروز خودرا در چه چیز با او یکی می‌تواند دید؟ نمایش با معمایی آغاز می‌شود که تماشاگر – چنانچه بخواهد با **لیر** در همهٔ شوربختی‌هـای آینده‌اش همدردی کند – باید آن‌را بگشاید.

استانیسلاوسکی به بازیگـر آموخت موقعی که دربارهٔ یك نقش کار می‌کند ماقبل تاریخ شخصیت را نزد خود تصور کند. او بازیگر را واداشت تا تخیل خودرا به‌کار اندازد و به‌گردن او گذاشت که نه‌تنها مؤلف وسبك وروزگار اورا مطالعه کند بلکه نیز ببیند که‌چگونه می‌توانـد تمامی زندگی درونی مردانی‌راکه باید برصحنه نشان‌دهد بازسازی کند. او مدام تمرین را متوقف می‌کرد و بازیگـر را وامی‌داشت که همان‌حرکت‌را بارها و بارها تکرار کند و می‌کوشید آنچه را به ذهن بازیگر القا شده است ازاو درآورد، ازاو می‌پرسید پیش ازاین چه بر او گذشته است، درآغازمی‌خواسته چگونه به صحنه آید. او روی صحنه بدیهه سازی می‌کرد و فکر می‌کرد چگونـه قهرمان می‌تواند درشرایطی خارج ازمتن نمایش رفتارکند.

شکسپیر یك بازیگر بود، اما از مزیت بازی کردن زیر نظر و به کارگردانـی **استانیسلاوسکی** برخوردار نبود. او نمی‌توانست به همه پرسش‌هایی‌که ممکن بود **استانیسلاوسکی** از او بکند پاسخ دهد. **شکسپیر** مؤلف به‌کارگردان و تماشاگران پیشنهاد می‌کند کـه خود آنها هم ماقبل تاریخ کردار پادشاهی‌راکه تراژدی‌را به حرکت درمی‌آورد بررسی کنند. وگرچه کتاب‌های بسیار در تحلیل **این** مضمون نوشته شده است هربازیگر وکارگردان‌که به‌اثر نزدیك‌می‌شود باید پاسخ خودرا بیابد.

میخوئلس هم این را یافت. برای او چنانکه بعداً برای **بل – اسکوفیلد** هیکل و قیافهٔ پیرمرد که مشاعرش را ازدست داده بود و ریش خاکستری‌اش‌را تکان می‌داد وسخنانی دربارهٔ تقسیم کشورش به زبان می‌آورد همان اندازه بیگانه بودکه کلیشهٔ «پدر مهربان» که دختران ناسپاس ازهستی ساقطاش کرده‌اند. هردو، قوت تراژدی را به‌یك سلسله «افه»هـای ملودراماتیك باتأثیرهای‌بیمارگونه تنزل می‌دهند. وتعبیر سنتی دیگر هم ناپذیرفتنی‌بود: پدری عاقل‌که درموقعی‌که‌باافتخارکناره می‌گیرد به بهروزی سرزمینش می‌اندیشد. پدری‌که تنها باکردارهای‌دختران بی‌خردش به ورطهٔ نومیدی‌کشانده شده است.

هنرمندی‌محقق‌مانند **میخوئلس** نه‌تنها می‌بایست ریش «کرپ» را – که خطوط زندهٔ چهرهٔ یك انسان را تاریك می‌کرد – برمی‌داشت، بلکه نیز می‌بایست لایه‌های افزوده بر تراژدی را – که جوهر اصلی راتیره می‌ساخت – ازآن‌می‌روفت. و به نظرم می‌رسد **یوری یاروت** (Yuri Jarvet)، بازیگراستونیایی که **کوزینتسف** به خلاف انتظار به ایفای‌نقش **لیر** درفیلم خود دعوت کرد، چوب میزانه **میخوئلس** را تحویل‌گرفته است. او از همان نخستین نماها شخصیتی‌را پی افکند دور ازسنت و دور ازکلیشه.

اما تمامی فیلم به نحوی در خورملاحظه، نه به‌عنوان‌حادثه‌ای درمیان دیوارهای یك قصر، بلکه چون واقعه‌ای با بازتاب‌هایی‌که ازقصربسیار دورتر می‌رود، آغاز می‌شود. تنها شخصیت‌های نمایش نیستندکه پای‌شان به میان کشیده می‌شود بلکه یك قهرمان تازه با اهمیت هم حضور دارد وآن مردم است.

«در شاه‌لیر، درهمان سرآغاز تراژدی مردم‌انگلیس‌حضوردارند، ازدحام می‌کنند، آماده‌اند که به میان صحنه بپرند، آن تودهٔ عام که بیشتر از ازدحام و انبوهی، از استثمار صنعتی، ازقوانین سخت علیه آوارگی و شرایط کار شبه بیگاری رنج می‌برد. ازاین‌جهت، شاه‌لیـر «توده‌ای» ترین تراژدی

عصر رنسانس است .»

فیلم چنین آغاز می‌شود : درشت‌نمایی از پاها ، پاهایی که برزمین خشك وترك خورده کشیده می‌شوند. پاها هیچ ردی که باخون پر شده باشد به جای نمی‌گذارند ، اما وقتی دوربین بلند می‌شود وبه عقب می‌رود و صفی ازگدایان را نشان می‌دهدکه ممکن‌است ازکشتی **بروگل** (Brueghel) آمده باشند انسان شعور هنرمند را می‌ستاید. اکنون تمام‌نما پرشده است ، نه از نیمرخ‌های ساختگی ، بلکه ازمردم واقعی‌که زندگی‌آثار رنج‌وفلاکت برچهره‌شان به جا گذارده است . ودراین نخستین‌کادرها ، با آنها چشم‌اندازی ظاهر می‌شودکه برای تماشاگـران ، لایت مویتف فیلم خواهدبود : سنگ‌های عظیم خاره مانند صخره‌های جزیره‌که هنوز رازساختمان‌خودرا تسلیم‌نکرده‌اند، تپه‌های بی‌درخت، افقی بی‌کران– مناظری نه مانند چشم اندازهای لطیف معمولی «انگلستان خوب کهن» . رودخانهٔ متحرك انسان‌ها (انسان هایی کـه به ملال گام برمی‌دارند) پا می‌کشند در حینی که به سیلی واحد تبدیل می‌شوند ومانند گدازه‌های سیاه بی‌حرکت برتپه‌ها و دربرابر دیوارهای قصر متوقف می‌شود .

چرا آنها به این جا آمده‌اند؟ چه عاملی آنها را از زمین‌هاشان

رانده‌است؟ ازپادشاه‌چه‌می‌خواهند؟ پادشاهی‌که در درون دیوارهای بی‌پایان قصر پناه‌گرفته است ؟ و چرا سکوت‌شان و گنگی‌شان ، با خستگی اما به نحوی تهدیدآمیز برفضا مسلط است ؟

گریگوری کوزینتسف در فیلمنامه‌اش این صحنه‌ها را با «کر» بی‌آهنگ‌وموبه‌گر صداهایی که مانند یك پژواك چند صدایی نام پادشاه را تکرار می‌کردند همراه ساخت ، اما درفیلم به‌حق نوای سخن انسانی‌را دریغ می‌دارد وتنها فریاد یك شیپور مانند ندای تقدیری هولناك برمی‌خیزد وبر جمعیت بی‌حرکت فرود می‌آید.

آنها آرام چشم به‌راه سرنوشت پادشاهند ، سرنوشت خودشان . هنوز در درون‌شان امیدی به عمل خردمندانه بعدی فرمانروای‌شان کورسو می‌زند ، اما وقتی پادشاه دربرابرشان ظاهر می‌شود تا فقط دخترمتمردش‌را به ناسزایی‌نشاندار کند آنان‌آرام درزمین‌می‌پراکنند، زمینی‌که به زودی شعله‌های جنگ آن را می‌پوشاند . دراین شعله‌ها خانه‌های آنان نیست‌ونابود می‌شود وجوانانشان در جنگ خانمان‌سوز کشته می‌شوند . وگرچه خشمی‌که باید آن نظمی را واژگون سازدکه مایه رنج و اسف‌های‌آنها بوده‌است منفجر نمی‌شود ، حضور این‌گواه صامت تا پایان‌فیلم همراه بااحساس قبلی وقوع پیشامدهایی مرگبار برفضای فیلم مستولی‌است . دراین جا ، **کوزینتسف** به تدریج همان درون مایه‌ای را بسط می‌دهد که رفتار اورا با تراژدی شاهزادهٔ دانمارك نشانه زد ؛ وباید افسوس خوردکه کارگردانی‌چون **پیترحال** (P. Hall) ، که بر **کوزینتسف** خرده گرفته وگفته بود که در «هملت» اوقصرزیادبود ، نتوانست ببیندکه قدرت بزرگ کارگردان روسی درهمین نکته نهفته بود ، زیرا او نه‌تنها قصر «الزینور» را ازمردم آکند بلکه دیوارهاراکنار گذاشت؛ وهمو به فراسوی دیوار-های قصر **لیر** می‌رود تا تراژدی **شکسپیر** را به درجهٔ دیگری ارتقا دهدکه درآن ، نه‌تنها حرکت سرنوشت‌انسان بلکه‌راه‌پیمائی‌تاریخ را نیز حس می‌کنیم .

کوزینتسف ، با آوردن مردم به تپه‌هادربرابرقلعهٔ فرمانروای‌شان در نخستین نماهای فیلم ، روح متفاوتی به‌تراژدی‌می‌دهد. تراژدی **لیر** واقعاً ازاین‌جا آغاز می‌شود ، پیش ازآنکه پادشاه هم برپرده پدیدار شود . تصمیم **لیر** به تقسیم قلمرو خویش، تنها تجلای دیگری ازآن ارادهٔ کر، کور و خودخواه است‌که تمامی حکومت اورا نشانه زده است . این را می‌توان ازنگاه کسانی‌که دراین صبح بی‌آفتاب ، به جلو دروازه‌های قصر پادشاه آمده‌اند حدس زد . آنها چشم به راه یك معجزه‌اند ، اما معجزه به وقوع نمی‌پیوندد . **لیر** فدرتش را رها می‌کند ، نه به علت آنکه خسته وملول است یا به‌حقانیت فرمانروایی‌اش تردید دارد . این، آخرین هوس مردی متکبراست‌که ازچاپلوسی وریاکاری‌پیرامونیانش تباه شده است ومعتقد است‌که هیچ چیز نظم مستقررا تغییر نخواهد داد . سرگرمی‌های محبوب او ، دست برداشتن ازقدرت را برای او آسان‌می‌سازد- یکصد سوارهمچنان اورا به شکار خواهند برد وسپس درزمین‌های دخترانش تن آسایی خواهدکرد ، دخترانی‌که اکنون ناگزیر زیربار روزانهٔ حکومتی با نظم ، رفته‌اند . بدینسان ، این قدرت پرست ، چنان به لغزش- ناپذیری وتفوق خویش‌مطمئن‌است که هرگز این فکر به‌خاطرش خطور نمی‌کندکه از پس مضحکهٔ تقسیم کشور چه روی خواهد داد .

«چه چیز به‌دقت ارزش‌واقعی یك انسان را تعیین می‌کند؟ - دارایی‌هایش یا صفات اخلاقی‌اش؟ آیا ارزش انسان به موقع او در زندگی بستگی‌دارد ؟ و رابطهٔ میان ثروت و ارزش راستین یك انسان چیست؟» (کوزینتسف - شکسپیر: زمان وآگاهی) .

بدینسان کارگردان‌وظیفهٔ خود را در افشای فلسفهٔ نمایش تعیین کرد وآن را با جامعیت و یقین اجراکرد . به این جهت است‌که درآمد فیلم ، به نظر من اینهمه

قانع‌کننده می‌آید، با آن‌تضادهای نمایان میان تصاویر مردمی صامت که برتپه‌های برهنه زیرآسمان تهی وسپیدرنگ‌انبوه شده‌اندوستقف‌های کوتاه چوبی اقامتگاه‌های **لیر** که فضای خفه‌کنندهٔ چاپلوسی برآنها حکمفرماست.

کوزینتسف در فیلم‌نامه‌اش پیش‌بینی کرده بود که صحنهٔ تقسیم قلمرودرحیاط قصربه‌وقوع‌پیوندد، اما من عقیده دارم تنها به دلایل فنی نبودکه **کوزینتسف** این صحنه را درفیلم به دکور باشکوه درونی منتقل کرد، دکوری که‌مدیرهنری، **یوگنی انئی** (Evgeni Enei) طرح کرده بود. این صحنه، احساس یك اطاق دربسته ومحفوظ را درقصر به درستی انتقال می‌داد.

دراطاق‌های سرد قصر، تنها شعله‌های یك بخاری بزرگ روح پژمردهٔ شاه **لیر** را گرم می‌کند. نمایی‌که **کوزینتسف** ازخلال آتش سوزان‌فیلمبرداری کرده‌است به‌نظر من تصویری با معناست. این آتش به سرعت فرو می‌میرد. یا بهتر، **لیر** خود آن را می‌کشد و از نو باآن نه‌تنها درقصر ویران شده‌اش برخورد می‌کند، بلکه درموقعی‌هم که آتش تمام سرزمین زیرورو شده‌اش را فراگرفته است. و **لیر** با **کردلیا** (Cordelia) از خلال دود و دم این آتش‌سوزی بزرگ راهش را خواهدگشود و این‌بار درمصیبت و رنج با ملتش سهیم خواهد بود.

اینجا باز شور و شوق قدیمی کارگردان پایانی نامنتظر می‌یابد. **کوزینتسف** که درسراسر نیمهٔ اول فیلم ازشیوهٔ تحلیل روانی‌تناقض‌هایی که **تولستوی** راچنان‌می‌آزارد روی می‌گرداند و پیش‌درآمدی خشونت‌آمیز وتقریباً غم‌انگیز را باشرکت مردم، به عنوان «کر»، عرضه می‌کندوبرتناقض‌های‌نمایشی تأکیدمی‌ورزد، گویی به سرچشمه‌های آن تآتری باز می‌گردد که درزمان‌خود سایهٔ سرزمین‌افسانه‌ای دیگری است که فرمانروایش چنین لاف می‌زند:

برصخره می‌ایستم – صخره، خرد می‌شود.
به‌آب می‌نگرم – آب‌می‌جوشد.
برزمین‌قدم می‌گذارم – زمین می‌لرزد.

ازنگاهم یك‌کشتی دراقیانوس به تلاطم افتاده است. **تزار ماکسی میلیان** قصهٔ عامیانه، به فرزند سرکش و متمردش که می‌خواهد با او درآویزد، خشم گرفته است وبه همان‌سان پادشاه **شکسپیری** به پیروی‌ازیك سنت‌عامیانه نمی‌تواند نافرمانی دخترش را تحمل‌کند. تنها **کردلیا** و **کنت** (Kent) خدمتکار پادشاه، جرأتی به‌اندازه درخود می‌یابندکه دربرابردروغ‌ها و ریاکاری‌های قلمرو حکومت **لیر** که شباهتی به قلمرو حکومت **ماکسی میلیان** دارد، بایستند.

درفیلمنامه، شماره ۹۷ دال‌بر نمایی‌است که پس‌ازاین سخنان **لیر** ظاهرمی‌شود: «آی، **کردلیا**، کمی سخن‌خودرا مرمت‌کن، مبادا بخت خویش را تباه سازی.» (**کردلیا** می‌رود، رفتار خود را تغییر نمی‌دهد. خودسری نامهربانانه‌ای درنگاه و چهره‌اش پیدا می‌شود. کلمات **کردلیا**، تیغی‌است آهیخته برهمه انواع تملق.) وچنین است که بازیگرجوان **و. شندریکووا** (V. Shenderikova) نقش **کردلیا** را بازی می‌کند: دختری باچشمان روشن، باابرویی سرپایین‌که لجاج و عزم را پنهان می‌کند. حس می‌کنیدکه یك قطره خون آبی* در تن این دختر (دختر پادشاه) نیست – آیا ممکن است‌که خداوند قصر اورا ازهمخوابی با یکی از زنان خدمتکارش‌که ازدهکده‌های مجاورگرفته شده‌اند، به دست آورده باشد؟ وقتی‌که این دختر جرأت‌می‌کند دربرابرآداب‌بایستد، آیا آنچه در وجود او به سخن درمی‌آید یك ذوق سادهٔ روستایی نیست؟ زیراکلمات رك‌وبی‌پروایش با تك‌گفتارهای انگبین‌آلود و ریاکارانهٔ **گانریل** (Goneril) و **ریگان** (Regan) به‌شدت تباین دارد.

«**کنت**، چون سگ بزرگی است‌که موهایش دسته‌دسته آویخته

* در زبان انگلیسی خون آبی، مجازاً به معنی اشرافیت است. (م)

است . برپوست چنین سگی ، آثار زخم و قسمت‌های طاس به چشم می‌خورد که نتیجهٔ سالها جنگ و جدل با گله‌هایی ازسگ‌های مردمان دیگر است . او به شرافت خود خشونت‌وار پای‌بند است ومهرش بی پیرایه و بی‌نمود است . قلب مهربانش ، سخت شده‌است ؛ یك سگ‌زنجیری‌باچشمان سرخ شعله‌ور که ازاربابش حتی‌درخواب‌حراست می‌کند و آماده است که به غریبه بپرد و اورا تکه‌تکه‌کند. او هرگز نمی‌گذاردکسی نوازشش‌کند یـا لگدش بزند.» **کنت** ، به چشم **الکساندر بلوك** چنین‌موجودی‌است و . **امیلیانوف** (V. Emelianov) هم نقش‌اورا به همین‌گونه ، به‌طرز ستایش‌انگیزی ، در فیلم بـازی می‌کند . این‌دو دوست واقعی **لیر** هستند . اما پادشاه آنها را درك نمی‌کند . آنها کمدی تشریفاتی را که **لیر** ترتیب داده است به‌هم می‌ریزند و او بیرحمانه آنها را دور می‌کند . او آنها را دوباره خواهد دید وتنها درآن موقع به حقیقت تلخ‌کنونی‌که آنها درآغاز با جرأت بـرزبان آوردند ، پی خواهد برد .

تزارماکسی‌میلیان اسطوره‌ای، درساختهٔ دوران جوانی **کوزینتسف** به تبعیت از سنت تآتر صحنه‌ای تاجی از زورق بـر سر داشت . کارگردان‌درفیلم واقع‌گرایانه‌اش همه دارایی‌های نمادی را حذف می‌کند . **لیر** تاج برسر ندارد و شمشیری نیاویخته است . و همراه او نیز دلقك (در اصل فیلمنامه دلقك آدمی است‌که پوست سگ را پشت – رو پـوشیده است وکلاه شیطانی با زنگوله به سر دارد) با هیچیك‌ازاین‌آرایه‌ها درفیلم ظاهر نمی‌شود . هردوی آنها باهم در نخستین‌بارکه دلقك برپرده ظاهر می‌شود تصویرتحسین‌انگیزی‌عرضه می‌کنند. دراین موقع سر دلقك‌که مثل سر یك محکوم از ته تراشیده است از لابلای دامن خرقهٔ پادشاه نمایان می‌شود . وحتی این‌جا هم ، **لیر** خودپرست است؛ دلقك دارایی اوست و او پنهـانش می‌کند – می‌خواهد اورا فقط برای خود نگهدارد .

لیر خشمگین ازقصر عزیمت می‌کند ؛ و این‌جا **کوزینتسف** به طرز ستایش‌انگیزی تشریفاتی را نقاشی‌می‌کندکه با فروریزی‌قدرت **لیر** تمام معنی‌اش را ازدست داده است . موکبی بی هدف به دنبال کالسکه پادشاه بـرای می‌کشد– شکارچیان قفس‌های عقـاب‌های عبوس و رنجوررا دردست دارند، خدمتکاران از میان گل و لای ، سگهای درنده را با چشمان مشتعل به جلو می‌رانند ، سگ‌های پاسبانی که دیگرچیزی برای‌پاسبانی‌کردن ندارند . و درمیان کاروان ، یك صندوق چوبی بزرگ‌که برچهار تیرحمل می‌شود . ما نمی‌دانیم این صندوق ازچه وسایل بی‌فایده‌ای آکنده شده‌است ونمی‌دانیم آیاگنج واندوختهٔ پادشاه درقلب آن است یا نه . ودراین‌جا به یاد می‌آوریم که درست چنین صندوق بیهوده‌ای را پادشاه افسانه‌ای دیگری در پی می‌کشید : «اوبو» . . . شاید **لیر** مانند **اوبو** ، وجدانش را دراین صندوق چوبی بیهوده نگهداری می‌کند وآنگاه دلقك ، وجدان واقعی **لیر** که درصندوق چندك زده است ، خارج از صندوق ظاهـر می‌شود .

وقتی‌آخرین توهم‌های پادشاه شوربخت درهم می‌شکند، شوالیه‌ها وشکارچیان مانند موشان ازکشتی غرق شونده از او می‌گریزند . و درهم شکستگی نهایی‌قدرت **ماکسی میلیان** درپی می‌آید . ودقیقاً از همین نقطه ، از لحظهٔ تباه شدن قدرت **لیر** ، برای‌او یك‌کوره راه تازه ، طولانی و خارآلود آغاز می‌شودکه اورا «ازحد انسان یك چشم به حد همهٔ مردم» می‌آورد .

ممکن‌است به‌نظربرسدکه اوج صحنه‌ای فیلم ، نظیر تآتر ، صحنهٔ توفان است . در فیلمنامه ، نمای شماره ۵۶۶ چنین‌توصیف‌شده‌است: «باد **لیر** را به زمین می‌اندازد ، اما او برمی‌خیزد وپیش می‌رود – جثهٔ کوچکی دربرابرآسمان‌فراخ، آسمان غران .» اما این نما درفیلم نیست . تردید ندارم که کارگردان، توفان را خطاالرأس فیلم خود

می‌پنداشت . او درآسمان روشن ، با ابرهای هراس‌انگیز وخشم‌آلود که ازتوفان سخت خبر می‌دادند درآمد خوبی برای توفان یافت . با اینهمه ، توفان بـرمی‌خیزد ، بی‌آنکه به راستی احساس‌های مارا برانگیزد وحال آنکه سکوتی‌که ازپی می‌آید احساس هنرمند را کاملاً بیان می‌کند. دراین‌سکوت، درشت‌نمایی از لیر با قطره‌های درشت باران‌که مانند دانه‌های‌اشك ازچهرهٔ پیروخشك‌او فرومی‌ریزد، درکمال سادگی جوهرطرح خلاق فیلم را بیان می‌کند .

«قلب پیرش نیز خشك و تلخ است ؛ دیگر در او آن عصاره‌های حیات‌بخش وجود نداردکه خشم را بشوید وببرد ، رنج را نرم‌کند، زاویه‌هـای تند را صاف کند ، زخم‌های بازرا بپوشاند... بکوشیم این خشکی‌وفشرمفرط را درسخنان ودرکردار شخصیت منتقل‌کنیم ... این الهام را منتقل‌کنیم ، اما نه به طرزی خشك و ضعیف – این کاری است درخور هنرمند ؛ زیرا هیچ تراژدی‌شکسپیری کمال‌یافته‌تر ازاین تراژدی خشك وتلخ نیست– من مصراً برکلمات تأکید می‌کنم ، زیرا به نظـر من کلمات حامل حقیقت‌اند ، بهتر بگویم حقیقت نمایش .» (آلکساندر بلوك) .

این دریافت شاعر به وسیلهٔ مؤلفان فیلم تحقق یافته‌است . آنها الهـام تراژدی شکسپیری را ، بی‌آنکه خشك یا ضعیف باشد ، برپرده می‌آورند و تزار ماکسی میلیان بی‌احساس – آن بازیچه ، چنانکه درافسانه‌های قدیمی روس آمده است – با عصاره‌های حیات بخش آفرینش پرورده می‌گردد وسرانجام ازعروسك‌بصورت‌انسان درمی‌آید .

ترجمهٔ حسین مهری

فصلی که محصول چشمگیری نداشت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیروزهٔ صابری

نمایشگاه‌های نقاشی

حسین کاظمی ــ هانیبال الخاص ــ مسعود عربشاهی
نمایشگاه پوسترهای تأتر
نمایشگاه گراورها و حکاکی‌های مینا اسعدی

این نمایشگاه‌ها از اواخـر فروردین تا اواسط خردادبرگزار گردید .

دربارهٔ نمایشگاه کارهـای **حسین کاظمی** در شمارهٔ ٤ و ٥ این مجله مطلبی آمده بود . که می‌توان همان مطلب را برای این نمایشگاه نیزرونویسی کرد ، زیرا کارهای این نمایشگاه ادامـهٔ ترکیبات تصویری آن نمایشگاه بود و می‌شود مثلاً از منتخبات هر دو نمایشگاه ، نمایشگاه سومی ترتیب داد تامسیر کار وپیشرفتهای