Akira Kurosawa

مکبث در سریر خون

سریر خون (۱۹۵۷)

□ جی. بلومنتال

سریر خون آکیرا کوروساوا (۱۹۵۷) تنها اثری است که تاکنون در حیطه دانش من، در انتقال نمایشنامه‌ای از شکسپیر به سینما توفیقی کامل یافته است. نکته مهم درباره این فیلم آن که، در حدود خودش شاهکار و نخستین از این گونه است. تاکنون، اقتباسهای ادبی از آثار شکسپیر برای سینما را عمدتاً کسانی مرتکب شده‌اند (این تنها کلمه مناسب است) که عشق نخستینشان تئاتر است. شاید باید اینچنین باشد. شاید سریر خون نوعی نابهنجاری باشد و فیلمسازانی واقعاً با استعداد همواره خواهند کوشید خود را از واسطهٔ بیانی ادبی هولناک آزاد کنند تا بتوانند در انتخاب تجارب خودشان به عنوان مواد خام سینمایی تمرکز پیدا کنند. من حدس می‌زنم حتی می‌شود بحث کرد اقتباسهای شکسپیر برای سینما باید به عهده هنرمندانی چون اولیویر بماند، تا بتوانند بازسازی‌ها و تک‌گویی‌های بزرگ گلاب تیاتر را به زمینه‌های تخصصی بیاورند؛ چون این هم یکی از کارکردهای مهم فیلم است. اما بعد، چه کسی هست که بتواند بگوید فیلمسازانی چون کوروساوا (در تقابل با مردان تئاتر) باید الهام را کجا بیابند ـ به‌خصوص وقتی در ساخت فیلمهایی بزرگ توفیق پیدا می‌کنند؟

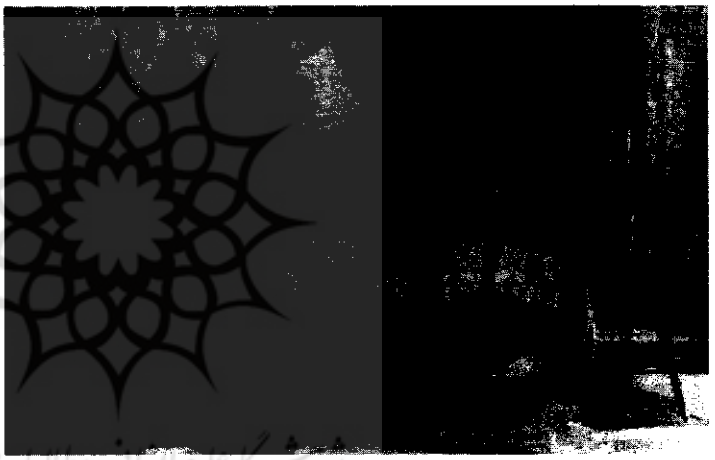
شاید به همان سهولت که می‌توان نمایشنامه‌ای را به فیلم تبدیل کرد، ساخت فیلمی از یک نمایشنامه موضوعی کاملاً متفاوت باشد. اُرسن ولز که در هر دو واسطه بیانی، نبوغ نشان داده، در این مقطع نمونه‌ای خوب است. او سعی کرده از دو نمایشنامه شکسپیر فیلم بسازد و هر دو بار ـ در مکبث با بینوایی، و در اتللو با شکوهمندی ـ شکست خورده است. اتللوی او ـ به همان زیبایی که هست ـ شکست می‌خورد، چون بیشتر پیچ و تابهای سینمایی آن بی‌دلیل است. بازی او با واسطه بیانی در حد بازی برای نمایش استادانش باقی می‌ماند. ولز بیشتر به خاطر توجه بیش از اندازه به قطعات ناب شکسپیری مقصر است که با زاویه دوربین یا ترکیب‌بندی نامتعارف به شیرینی‌شان می‌افزاید یا با تقطیعی جسورانه به زیبایی قطعه قطعه‌شان می‌کند. هر چند نگاه کردن آن بسی مسحورکننده است، تجربه نگاه کردن میان تهی است. فیلم است به عنوان سرگرمی و آذین، نه بیان. هیچ مسأله‌ای نیست که از کدام زاویه فیلمبرداری‌اش کنند یا تعداد قطعات کوچک تشنگی که به هم تقطیعشان می‌کنند چقدر باشد؛ دستمایه، در شکل اصلی (نمایش، صحنه‌ای منفرد با دیالوگ دست نخورده)، از بنیان هر آنچه هست، باقی می‌ماند. در چنین نمونه‌هایی، فیلمسازی کما بیش، آذین‌بندی بی‌دلیل سوژه است، نه آنچه که باید باشد. بیان اجتناب‌ناپذیر آن.

جنگل

این است که ما را به سوی سریر خون می‌کشاند؛ در عین حال، ما را به سوی تعهد عمیق کوروساوا می‌کشاند که معنا را با فریب در واقعیت دستمایه خلق می‌کند. بی‌تردید، این موضوع به همان مقدار که پاسخی غیرارادی به تجربه است، تعهد نیز هست؛ اما شکلی که در این فیلم به خود می‌گیرد آشکارکننده است ـ حال سرچشمه‌هایش هر چه می‌خواهد باشد ـ می‌توانیم اینچنین آغاز کنیم که کوروساوا در اینجا کاری بسی بیش از این انجام می‌دهد که صرفاً بگذارد آنچه شخصیتهای شکسپیر توصیف می‌کنند و مکانی که کنش روی می‌دهد را ببینیم. این تمهید کهن، اما محدود، در تبدیل نمایشنامه به فیلم از تنها تدبیر او به دور است. نکته این است که کوروساوا واقعاً به فریب در واقعیت دستمایه، فکر می‌کند. مثلاً، جنگل برنام که در نمایشنامه تنها چند خط توصیف مبهم به آن اختصاص داده شده است، در دستان کوروساوا به حضوری فیزیکی مبدل می‌شود و آنقدر قوی است که شبکه بسیار پیچیده مضامین فیلم را بیان می‌کند. جنگل در سریر خون با برداشت کوروساوا از فیلم زاده شد. این نه نتیجه اقتباسی سردستی و نه حتی تجسم خیالبافانه از نمایشنامه است؛ بیشترِ خلفِ استعاره‌ایِ نمایشنامه در فیلم است، و تا حد زیادی به خاطر تعهد سریر خون به اصل درونی حرکت، و ساخت آن به شکل اثر مستقل هنری، مسئول است. شاید برای نگاه به این مشکل از نقطه دید کوروساوا کمکی به حساب آید. او سازگاری عمیقی با مضمون مکبث دارد و از ساخت نسخه‌ای سینمایی براساس آن به هیجان آمده است. نمایشنامه، درباره جنگجویی نجیب‌زاده و بسیار بلندپرواز است که با تکلیف مخوف تسلطیابی بر تخیلات پرشور اما خائنانه خویش مواجه شده است. او نیازمند اثبات خویش به خویشتن است و تنها با عمل به وحشتناک‌ترین تصوراتش می‌تواند چنین کند و به هر شری که در روحش نزدیک شود ایمان مطلق آورد. تسلط بر خویش و تباهی خویشتن خیلی زود همانند می‌شوند، و این تراژدی است. مشکل بحرانی ـ همچنانکه کوروساوا هم باید دیده باشد ـ یافتن ابزاری طبیعی برای آشکارسازی و عینیت‌بخشی اندیشه‌های مکبث است. منظورم از «طبیعی» این است که عین برگزیده می‌بایست به مانند مکبث در دنیایی واقعی وجود داشته باشد،و در آن زندگی و رشد کند. چون قدرت در فیلمبرداری اندیشه‌هایِ مکبث کافی نیست؛ فیلمبرداری‌شان جانشان می‌بخشد. جنگل برنام ـ نمادی حاشیه‌ای در اثر اصلی ـ انتخابی کامل برای این نقش بود. حتی در نمایشنامه، فقط وقتی جنگل از قوانین طبیعت تبعیت نمی‌کند (درست همانطور که مکبث اصول اخلاقی را متزلزل می‌کند) تقدیر مکبث آشکار می‌شود و او درک می‌کند آن گونه از تسلط بر خویش که جستجو می‌کرده انتحاری بوده است. با این وجود در فیلم، جنگل بیش از عینی حاشیه‌ای است که لازم و ملزوم مضمون باشد. هم آوردگاهی است که در آن تعارضات شدت می‌گیرد، و هم محرکی واقعی برای نبرد. اگر این موضوع به توصیفی شرافتمندانه از آنچه «دنیا»ی اثرِ هنری نامیده می‌شود شبیه باشد، ما به مقصود خود رسیده‌ایم. زیرا این دقیقاً همان نقشی است که جنگل بازی می‌کند؛ زندگی‌ای است در مرکز فیلم؛ آنچه همواره به دنبالش می‌گردیم اما به ندرت در نسخه‌هایی سینمایی براساس نمایشنامه‌های هر کسی می‌یابیم. بخشی قابل توجه از سریر خون به هیبت مخوف واشیزو (مکبث) اختصاص می‌یابد که جنگ با جنگل را آغاز می‌کند. در سکانسی پرطول و تفصیل در اوایل فیلم، او و سیکی (بانکو) سوار بر اسبانی که هیچ کمتر از آنان نهراسیده‌اند، از میان جنگلی انبوه و تاریک چون تندری می‌خروشند (جنگل را «لابیرنت» می‌خوانند و در این بخش و بخشهای بعدی فیلم از دشواریِ دستیابی به راهی برون از آن بسی سخن به میان می‌آید.) روشن است که واشیزو رهبر است: او راهی به برون خواهد یافت، چون در برابر کوره‌راه‌های پرفریب، جیغ و ناله‌های ناشناس، مه و رعدوبرق حسی از ترس و عجز دارد که نمی‌تواند تابش آورد. او از چیزی آغاز می‌کند که می‌پندارد از ارواح خبیثه است، شمشیر از نیام می‌کشد، و نیمه جسور و نیمه عصبی فریادی مخوف سر می‌دهد و به قلب تاریکی می‌زند: میکی به دنبال او می‌رود. واقعیتِ این جنگل، توانگاه است: نفس می‌کشد، و عرق می‌کند، و تکان می‌خورد، و به زبانی ناشناخته سخن می‌گوید. واقعاً حضوری به قدرت خود واشیزو دارد؛ و این درست همان چیزی است که باید باشد، چون از نظر واشیزو، این نخستین برخورد با جنگل چیزی کمتر از فروشدی نسنجیده در اندرون خود نیست.

در این سکانس واشیزو و میکی در راه قطعه جنگی هستند؛ جایی که فرمانده‌شان در انتظار است به آنان برای رهبری جنگی پیروزمندانه علیه نیروهای شورشی پاداش دهد. تسلط بر این قصر، خیلی زود، به وسوسه واشیزو مبدل می‌شود، و او از پیش تحت تأثیر این اندیشه قرار گرفته که اگر توانسته است بر جنگل ـ یعنی تنها راه دستیابی به قلعه ـ مسلط شود، به

راستی آسیب‌ناپذیر است. در یک آن، اسبهای برآشفته از میان درختچه‌ها در محوطه خالی کوچکی گام می‌گذارند که با نوری نامقدس، می‌درخشد. اینجا، در محاصره لاشه‌ها و استخوانها، دیوی همیشه جوان و فاقد جنسیت و سفید چون گچ،به نخ‌ریسی و پیشگویی می‌نشیند که عاقبت واشیزو را تا آن حد غایی جرأت برمی‌انگیزد. او فریاد خواهد کشید: «من باید جنگل را با خون رنگ‌آمیزی کنم!» جنگل، ذهن واشیزو است. وقتی بلندپروازی‌هایش آشکار می‌شود، دیگر تحت سلطه فرمانده‌اش باقی نمی‌ماند. از این روست که فرمانده‌اش آسیب‌پذیر می‌شود، اما نه به اندازه واشیزوی محکوم به شکست که موقعیتی با تشابهی طعنه‌آمیز دارد. کوروساوا حداقل این نقطه اشتراک مهم را با بیشتر فیلمسازان بزرگ دیگر دارد: توانایی در سرشار کردن مکانی با چنان مفهوم اخلاقی عمیقی که به نظر رسد آن مکان اغلب به خودی خود وظیفه روایت را انجام می‌دهد و ساختار آن را شکل می‌دهد. من نمی‌گویم که مکان، معادل فیلم است. صرفاً ضروری است که مکان زنده شود و به شکل‌گیری فیلم کمک کند. اگر هیچ تضادی را نیافرینند، یا اگر از واقعیت تجربیات شخصیتها بهره‌ای نبرده باشد، مکان بی‌معنی باقی می‌ماند، و اگر مکان بی‌معنی باشد، فیلم هم چنین است. نمونه بسیار دردناکی از این نوع شکست، جهان پرده نقاشی پسزمینه در هنری پنجم الیویر است. انگار که رمان‌نویسی کوشیده بود با گزارش عینی کنش، شخصیتها، دیالوگ و صحنه‌پردازی، درست همانطور که در صحنه روی می‌دهد، حلقه نیبلونگن را به یاد آورد، و بعد؛ مسخره بازی‌اش را با این خواهش تمام کرده باشد که ما اثرش را واقعاً بخوانیم.



با این وجود در سریر خون، مکان به واقعیتی مستقل مبدل می‌شود. اسبها چهار نعل در جنگل می‌تازند و کوروساوا همیشه در پس تنه‌های کج و کوله درختان و شاخه‌های بی برشان، همراه آنها به پیش می‌تازد. همه ـ مردان و اسبانشان، ترکیب‌بندی نمابه‌نما، روایت، و خود مضمون ـ در محیطی جهنمی به حرکت درمی‌آید. این موضوع به همین میزان در مورد نماهای داخلی صدق می‌کند که وجوه ساده تئاتری‌شان، دنیایی درون آن جنگل محیط بر همگان را شکل می‌دهد. پشت دیوارهای سست بنیانی که مرد می‌سازد تا خود را از طبیعتی غیراخلاقی مبرا کند، طرحی روشن و ناپیدا وجود دارد که در طول فیلم یورش می‌آورد و در پایان فرومی‌باشد. در لحظات پایانی پیش از آنکه جنگل به حرکت درآید، انجمن جنگی بیهوده‌ای متشکل از واشیزو و سران لشکرش با حضور دسته‌ای خفاش خبرچین که ناگهان از جنگل بال می‌زنند و وارد سالن می‌شوند به هم می‌ریزد. واشیزو معنای آن را خیلی خوب درک می‌کند؛ با فریاد (به سیاق ریچارد سوم) اسبش را فرا می‌خواند و برای آخرین بار به سوی آن خلوت نامقدس می‌تازد تا آن دلگرمیهایی را که از دیگران برنمی‌آید، همان جا بجوید. جنگل که عینیت ذهن واشیزو است، کنش فیلم را تحت سلطه قرار می‌دهد و در بر می‌گیرد.

سرانجام، آمد و شدهای پرهیاهوی مردان و اسبانشان فرا می‌رسد که نقش خیلی مهمی را در ایجاد پیوند روایی میان قصر و جنگل ایفا می‌کند. همین‌ها کارگردان را قادر می‌سازند که داستانش را با قدرت و اعتدالی فراوان تعریف کند و شایستگی می‌یابند که بخشی کوچک را به خود اختصاص دهند.

اسبها

در اینجا به یاد دو موجود خواب‌آلوده‌ای می‌افتم که احتمالاً می‌توانستند نقش خدمتکاران مست را به عهده داشته باشند، اما در عوض مجبور شدند در آغاز فیلم ولز براساس همین سوژه، در نقش حامیان مکبث و بانکو، جان بکنند. منظورم این نیست که ولز می‌بایست فیلم کوروساوا را می‌ساخت، بلکه ما این حق را داریم که انتظار داشته باشیم ـ مثلاً در زندگی محیط بر شخصیتها ـ بیش از تدوین پرزرق و برق و دکورهای نمادین متظاهرانه، ذوقی در خیال‌پردازی را شاهد باشیم.

راس: و شگفت‌تر از همه این ماجرای بی‌چون و چرا که اسبهای دانکن، آن زیبایان تیزتک، آن خوش اندام‌ترینان نژاد خویش، سر به سرکشی برداشتند و آخورهاشان را شکستند و رو در گریز نهادند، چنانکه گویی با بشریت سر جنگ دارند.

پیرمرد: آورده‌اند که یکدیگر را دریده‌اند. من توضیح مختصر پیرمرد که مشکلاتی را آشکار می‌کند، مورد تأکید قرار می‌دهم. هر چند که توصیف راس، کار فیلمنامه‌نویسی است فوق‌العاده، و کوروساوا از استعداد او غافل نمی‌ماند. از نمایی طولانی از گوشه‌گیری واشیزو و همسرش، آنگاه که عاقبت به نظر می‌رسد هرج و مرج ناشی از جنایت فروکش کرده است، تقطیعی تکانه‌ای به صبح روز بعد صورت می‌گیرد، و ما اسبهای شاه را همانند دانکن می‌بینیم که «علیه فرمانبرداری مبارزه می‌کند.» کل قصر بار دیگر در آن زمان زنده می‌شود که اسبها، در هجوم دیوانه‌وارشان برای رهایی از آنچه حس کرده‌اند، در میان ردیفی از پرچمهایی بزرگ رم می‌کنند که وقتی به سوی جنگل کشیده می‌شوند با جلوه‌ای بیشتر تکان می‌خورند.

این سکانس از نسخ کار کوروساوا در حوزه خشونت سنجیدهٔ اجرای آن است. تمام کنش از نقطه دید و حوزه رؤیت یک کرم فیلمبرداری می‌شود؛ چند نما به سرعت برق از اسبان طاغیان و مردمان مبهوت و درمانده و انتقال فوری به قرینه نامنسجم فیلم از مکناف نوریاشو که می‌کوشد در زیر نقاب هیجان، میکی را از سوءظنهایش آگاه کند و هشدار دهد. روایت گامی مهم به پیش برمی‌دارد و هیچ چیزی بلاتکلیف باقی نمی‌ماند. اغتشاش کوتاه این قسمت، به جز جلوه سینمایی آذین بسته، هر چیزی می‌تواند باشد. ما از قبل، از سکانس جنگل در آغاز فیلم، می‌دانیم که کوروساوا دنیای خویش را براساس دنیای شکسپیر مدل‌سازی می‌کند. کل طبیعت نسبت به ضایعه‌های اخلاقی در این نوع دنیا حساس است، و خود ضایعه‌های اخلاقی اغلب چنان اهمیتی دارند که انگار کل طبیعت را مختل می‌کنند. استعداد والای کوروساوا آن است که در مقام فیلمساز قدرت دارد وادارمان کند این دنیا را تجربه کنیم. اگر او کوشیده بود از فرآیند، دوری کند، یعنی همان کاری که شکسپیر در مقام نمایشنامه‌نویس انجام داده بود، انجام دهد ـ اگر او به جای خود واقعه، واکنش نسبت به واقعه را نشانمان داده بود ـ همه چیز نقش بر آب شده بود. نه نمایشی برایمان مانده بود و نه فیلمی سینمایی.

بگذارید نمونه گویای دیگری ارائه کنم، برای اینکه کوروساوا نبوغ ذاتی شکسپیر در مقام فیلمنامه‌نویس را ندارد تا در نقش منبع الهام ظاهر شود. (به هر حال، مگر همین اصل موضوع نیست؟ که کوروساوا تنها در مقام فیلمنامه‌نویسی که دیدش منحصر به فرد است به شکسپیر اتکاء دارد و هرگز به مثابه خالق اشعار پنج‌ضربی به او نمی‌اندیشد؟) میکی تصمیم می‌گیرد به خاطر پیشگوییها در سرنوشت واشیزو شریک شود، حتی اگر از تقصیر واشیزو مطمئن باشد. او اینک در اقامتگاه جدید واشیزو ـ قصر جنگلی ـ مهمان است. سکانس با حضور بانو واشیزو که نقش مشاورش را بازی می‌کند در دربار واشیزو آغاز می‌شود. زن به میکی اطمینان ندارد و می‌داند که واشیزو هم اعتماد ندارد، پس صدایش را به تمنیات شوهرش می‌بخشد که حتی از فکر آن هم ابا دارد: جنایتی دیگر. بی درنگ از چهره وحشت‌زده و زبان بندآمده واشیزو با تقطیعی به حیاط می‌رویم: آنجا که اسب میکی را با آرامشی عادی می‌بینیم که انگار ناگهان دیوانه می‌شود؛ پیرامون حیاط، تاخت و تاز می‌کند و اجازه نمی‌دهد مهتر، زین بر پشتش بگذارد. پسر میکی این موضوع را چون طالعی نحس تعبیر می‌کند و به پدر التماس می‌کند که آن بعدازظهر حرکت نکند، بلکه برای حضور در جشن بماند و صبح روز بعد به رتق‌وفتق امور بپردازد. میکی با تمسخر این موضوع را بچه‌گانه می‌پندارد و می‌خندد، اما به محض آنکه راه می‌افتد تا خودش اسب را زین کند، با تقطیعی، نمایی

از حیاط را می‌بینیم که از باروهای قصر فیلمبرداری شده است. شب است و همه چیز آرام است، و حیاط، دورترها، در سمت چپ گوشه پایین قاب، متروکه است. سربازان میکی در اینجا گردهم نشسته‌اند و با صدایی آهسته درباره چرخش غریب وقایع ظرف چند روز اخیر سخن می‌گوید؛ ناگهان ساکت می‌شوند؛ صدایی از دور می‌شنوند.

صدا بلندتر و بلندتر می‌شود و عاقبت چون صدای تاخت و تاز اسبی مشخص می‌شود. این نما اندکی بیشتر ادامه پیدا می‌کند درست همانقدر که اسب سفید زیبای میکی، در حیاط و بدون سوار، چهار نعل بتازد. تقطیع به واشیزو در جشن صورت می‌گیرد. البته، واشیزو هیچ توجهی به تفریح یا مهمانانش ندارد و نمی‌تواند از نگاه خیره و بهت‌زده به یک صندلی خالی درون تالار دست بردارد. این قطعه، که بیش از سه، چهار دقیقه به طول نمی‌انجامد، روایت فیلم در روان‌ترین وجه خویش است. کوروساوا برای کوتاه کردن هر کنش در نقطه اوج، با غریزه‌ای دقیق تدوین می‌کند تا بتواند در خلال آن کلیت را منعکس کند، و حرکت و استقرار درون قاب، همواره به نحوی غیرمستقیم در خدمت داستان قرار گیرد. اما سکانس هم در خور توجه است چون این مکان را به ما می‌دهد که کوروساوا را به هنگام کنش روایت آنچه شکسپیر به درام درآورده بوده است ببینیم و در جریان آن، میزان زیاد وابستگی روایت فیلم به اجزای مادی دنیایی که تصویر شده بر ما آشکار شود.

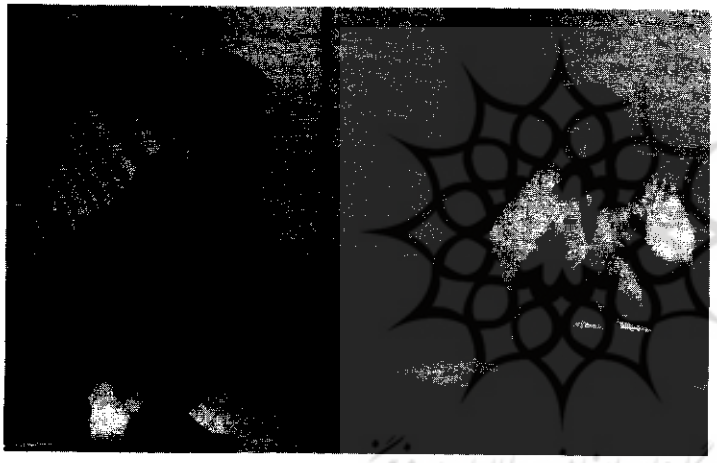
کوروساوا کل سکانس را پیرامون واکنشهای اسب میکی می‌سازد. حرکات این موجود رمیده، در قبال تمام مشخصه حذف شده در روایت مسئول است؛ هر آنچه باید گفته شود می‌گوید تا دوباره چهره و بدن خود واشیزو در جشن پدیدار شود. در عین حال، آنان ضرورت دوری از بخش زیادی از نمایش را احساس می‌کنند. تدارکات دقیق جنایتکاران و حتی خود جنایت (که احتمالاً دستمایه سینمایی فوق‌العاده‌ای است) کنار گذاشته می‌شوند. کوروساوا حتی از جنایت، هیچ استفاده‌ای نمی‌کند چون دنیایی را خلق می‌کند که هنوز توان بالقوه روایتش را محفوظ می‌دارد. این، دنیایی از عینیاتی با درکی اخلاقی است (جنگل، اسبها، اندامها و چهره شخصیتها) که در طول فیلم زندگی خودشان را پی‌می‌گیرند، و در حوزه استقلالشان پیشنهاد می‌دهند که فیلمساز به منطقشان وفادار بماند. اگر فیلمساز واقعاً در حال ساختن فیلمی باشد، نه فیلمبرداری صرف از نمایشنامه‌ای قطعاً تسلیم خواهد شد.

برخلاف تمام ظواهر، به خاطر تصویر اپرای اسبان در زیبایی‌شناسی فیلم جروبحث نمی‌کنم. اسب نقره‌ای هم وقتی خطر را در هوا حس می‌کند، شیهه می‌کشد، اما چه کسی اشتیاق خاموش کردنش را نداشته است؟ برای ساخت فیلمهای سینمایی، به اسبها، تعقیب و گریزها و یا حتی استفاده از نیروهای طبیعی شگفت‌انگیزی که قابلیت داشته باشند بر پرده نازل شوند، هیچ نیازی نیست. هر چند آنچه حیاتی است، توانایی در متقاعد کردن بیننده به این نکته است که سطوح بدن، صورت و مکان پر از پایانه‌های شبکه اعصاب هستند و انقباضهای میان این سه، معنا و تسلط بر ساختار فیلم را به وجود می‌آورند. کوروساوا بارها و بارها این کار را در سریر خون انجام می‌دهد. امیدوارم روشن باشد که آنچه او انجام می‌دهد هیچ ارتباطی با تلاش ناامیدانه الیویر در پایان هنری پنجم ندارد که کمی «سینما» را با صحنه پرخرج پر از اسبی اشباه می‌گیرد.

شخصیتها

شاید اساسی‌ترین نتیجه این انتقال نمایشنامه به فیلم، غیاب کلی زبان شکسپیر در فیلم دوم باشد. این موضوع که شخصیتهای کوروساوا در سریر خون ژاپنی صحبت می‌کنند، تنها نیمی از کل قضیه است. نیمه دیگر و مهم‌تر آن است که فقط وقتی صحبت می‌کنند که نمی‌توانند به هیچ شیوه دیگری ارتباط برقرار کنند، و آن هم به زبانی که موجز، بی‌تکلف و به نحوی وحشیانه کارکردی است. تا آنجا که شخص می‌تواند از زیرنویسها برداشت کند، از شعر شکسپیر چیزی به جای نمانده است. موضوع، ترجمه و تنظیم نیست که چیزی از آن باقی نگذاشته است. در بحثمان درباره جنگل و اسبها برخی چیزها را دیدیم که جای آن را می‌گیرند. در آن مبحث تمرکز بر تشابه بنیادی مشکلاتی که مکبث و واشیزو با آن روبرو می‌شوند بهترین راه بود. اما اجتناب کامل فیلم از قطعات منظوم شکسپیر با تفاوتهایی بنیادی در شخصیت‌پردازی و پیرنگ داستانی ارتباطی تنگاتنگ دارد. این تفاوتها شایان توجه است چون ما را به اعماق این پرسش رهنمون می‌کند که چگونه شخصیت در فیلم رشد پیدا کرده است، و حتی شاید اساسی برای این اندیشه تدارک دیده است که چه سنخ شخصیتهایی برای این واسطه بیانی مناسب هستند ـ اگر که هیچ کدام باشند.

لیدی مکبث: من بچه به پستان گرفته‌ام و می‌دانم که چه حالی دارد عشق به کودکی که از پستانم شیر می‌نوشد. اما من اگر همچنان که تو در این کار سوگند خورده‌ای، سوگند خورده بودم که دمار از روزگارش برآورم در همان حال که برویم لبخند می‌زد پستان از میان لثه‌های بی‌دندانش بیرون می‌کشیدم و مغزش را در هم می‌کوفتم. شکسپیر از چنین فصاحت وحشت‌آوری بهره می‌گیرد تا شخصیت لیدی مکبث را بسازد. با این وجود، بانو واشیزو از این وجه بیان خود بی‌بهره می‌ماند. در عوض قدرت ناب جسمانی نزد او به ودیعه گذاشته می‌شود: قدرتی که بی‌درنگ به فراسوی ژستهای قابل رؤیت می‌رسد (هر چند آنها را هم دربرمی‌گیرد). اندک زمانی پیش از آنکه کنش فیلم آغاز شود، نطفه بچه واشیزو در بدن او بسته می‌شود. این بارداری در دستانش به چنگالی مبدل می‌شود که با کمک آن شوهرش را تحریک کند تا به نیات پلیدش جامه عمل بپوشاند، و به چند کلمه نیاز دارد تا از مزیت خویش سوءاستفاده کند. بچه که بنا بوده در نقشه قتل شاه و میکی ذی‌نفع نهایی باشد، با سقط جنین بانو واشیزو به یکی از قربانیان و بنا به همان نشانه به تجسد خود نقشه مبدل می‌گردد. پس از آنکه واشیزو تسلط قلعه جنگلی را به دست می‌گیرد، دیوانه از شادی در اتاقی که شاه به قتل رسیده است، با رقصی این آیین نابهنجار باروری را برگزار می‌کند. اما فشارهای شکست



قریب‌الوقوع، خیلی زود سقط جنین را به همراه می‌آورد که به نوبهٔ خود فروپاشی روانی بانو واشیزو را موجب می‌شود (سبب دیوانگی بانو واشیزو یکی از درخشان‌ترین افزوده‌های کوروساوا به داستان است). در صحنه دیوانگی، او صرفاً در میان اتاق خالی‌اش کز می‌کند، دستهایش را به هم می‌مالد، و ناله می‌کند. بعد، دیگر نه او را می‌بینیم و نه چیزی درباره‌اش می‌شنویم.

پیشتر، از تخیل پرشور اما خائنانه قهرمان سخن گفتم. با این وجود کار سهلی نیست که کسی را تحت فشار قرار داد تا در آنچه او می‌گوید گواهیهایی بسیار برای این تخیل پرشور بیابد. آنچه در برابر ماست رگباری از نگاههای حیران، غرغرهای بی‌امان، جیغهای پر توان و فینهای فراوان است؛ و حرکات عضلات منقبض حیوانی در دام افتاده که هنوز قدرتمند است. واشیزو نمی‌تواند تصاویر کابوس‌وار خویش را با فصاحت بیان کند، اما هیچ تردیدی نیست که از این‌گونه تصاویر در عذاب است. برخی را در واکنش او به جنگل مشاهده می‌کنیم. اما سخن بیش از این است. وقتی شبح میکی در جشن و میهمانی بر او ظاهر می‌شود ـ که واقعیت ظهور شبح نیز به همین سؤال مربوط می‌شود ـ تمام طول و عرض تالار را تلوتلوخوران طی می‌کند و بازمی‌گردد، و لق‌لق خوردن پاهایش که ناشی از انقباضی عضلانی به نظر می‌رسد در هر لحظه تهدیدش می‌کند که روی کف‌پوش چوبی ضخیم خرد می‌شود. معماری ظریف ژاپنی در طول فیلم همچون صفحه‌ای با عمقی زیاد برای نمایش خشونت بی‌نهایت انسان، به کار بسته شده است. او به دیوار برخورد می‌کند، به نفس نفس می‌افتد، و چشمانش از حدقه بیرون می‌زند. جشن به‌زودی

پایان می‌پذیرد و یکی از جنایتکاران خبر می‌دهد که پسر میکی گریخته است. واشیزوی مجنون بی‌هیچ کلامی او را همانجا می‌کشد؛ جیغ می‌زند، شمشیرش را به گوشه‌ای پرتاب می‌کند، و تلوتلوخوران از اتاق خارج می‌شود. قرار است در این قسمت حس کنیم که قدرتهای جنگل، نظم آسیب‌پذیر باطنیاتی را بر هم می‌زنند که واقعاً در اصل هم باطنیات نیستند، بلکه صرفاً حجابها و سپرهایی شکننده در برابر سبعیت درون هستند. هر چند که واشیزو از استعداد بیان بی‌بهره است، این کار را با ذره ذره وجودش حس می‌کند (و بیان می‌کند).

هرگز به ما فرصت داده نمی‌شود که وجه بدوی جسمانی قهرمان را از یاد ببریم. وقتی سرانجام واشیزو می‌بیند که جنگل حرکت می‌کند، به خود می‌لرزد و ناتوان از باور آنچه می‌بیند در گوشه خاکریزی کز می‌کند. او با تلاشی زیاد، این شهامت را پیدا می‌کند که بکوشد به سربازانش دل و جرأت دهد. به هنگام قدم زدن در خاکریز همچون شیری در قفس، رو به مردمی که ترسیده‌اند غرشی می‌کند (دوربین درست پشت سر او قرار گرفته است، بی‌وقفه حرکت افقی به پس و پیش را ادامه می‌دهد و از حرکت عصبی او تقلید می‌کند).

اما سربازانش به حد کفایت کشیده‌اند. جنگل به حرکت درآمده است و هیچ مساءله‌ای نیست که جیغهای شوم این موجود بر سرشان، با هر ادایی، چقدر گوشخراش باشد. زه کمانهایشان را می‌کشند، اربابشان را نشانه می‌روند و افتخار «جان سپردن بر پشت زین خویش» را از او دریغ می‌کنند. چنانکه با مکبث کردند. نتیجه تکاندهنده است، چون لحظاتی پیش از آنکه واشیزو هدف دوازده تیر قرار گرفته، عربده بکشد و از درد به خود بپیچد، خدنگی به گردنش برخورد می‌کند. (با حرکت آهسته) در محوطه به زمین می‌افتد و از بدنش که به نظر می‌رسد هیچوقت جنب و جوشش را از دست ندهد، توده‌هایی عظیم از غبار برمی‌خیزد. تمام ارتش پا پس می‌کشند، چون می‌ترسند که شاید جن به کلی از بدن خارج نشده باشد. هر چند که خارج شده است وقتی سرانجام بدنش به آرامش می‌رسد، فیلم هم به پایان می‌رسد.

به نظرم می‌آید پیامد اصلی این تغییرات گوناگون چنین است که آشتی گروتسک میان قلمروهای انسان و حیوان که در هر دو کار مشترک است در سریر خون کاملتر از مکبث است. اساساً سرنوشت هر دو یکی است، اما تا وقتی که مکبث به موجودی غریزی‌تر و جسمانی‌تر تبدیل نشود امکان بیان سینمایی نیز ایجاد نمی‌شود؛ موجودی که از نظرش بعد اخلاقی رفتار وجود داشته باشد، اما به‌ندرت از آستانه تعقل‌گرایی در شعر کلامی یا فلسفه عبور کند. واشیزو به هیچ‌وجه از حساسیت و اخلاق‌گرایی مکبث چیزی کم ندارد. اما چون در فیلم (در این قضیه، در هیچ فیلمی) جایی برای شعر شکسپیر وجود ندارد، او صد البته، باید که کمتر شاعر و فیلسوف باشد و شاید که نباید قهرمان تراژیک کلاسیکی باشد که مکبث در نمایشنامه است.

حتی در اخبار سقط جنین و نظری به همسر دیوانه‌اش، حتی در تلاش پایانی برای تجدید قوای سربازانش، از نظر او، مفاهیم در نشانه‌های فیزیولوژیکشان محبوس می‌مانند. واشیزو که فصاحت مکبث نیز به او اعطا شده است شاید در مرگی شرافتمندانه‌تر با «جان سپردن بر پشت زین خویش» به توفیق بیشتری دست یافته باشد. اما این باعث خلط دو شخصیت می‌شود. چون شخصیت واشیزو، از این جنبه مهم، با مقتضیات واسطه بیانی تحت تسلط قرار می‌گیرد. سربازانش او را نشانه می‌گیرند چون چهره و اندامش، همین قدر که در کوشش نهایی برای صدور فرمانی وحشت‌زده‌اند، نمی‌توانند آگاهی‌اش از نابودی قریب‌الوقوعش را پنهان کنند. واشیزو صرفاً آنقدر فصیح نیست که به شیوه پر غرور قهرمان تراژیک کلاسیک میان اداها و تعبیرهایش توازنی برقرار کند. اگر چنین بود، تصویر سینمایی قدرتمندی را که عرضه می‌کند، عرضه نمی‌کرد. شایسته آنکه کوروساوا باید با استقرار او بر خاکریزی مشرف بر همگان و با لطف آنانی که نمی‌تواند کمکشان کند، در جهت آشکارنمایی خویش از این موضوع بهره‌برداری کند.

تمام حرف و حدیث این نیست که واشیزو نمی‌تواند فکر کند. نکته اصلی این است که او در واسطه بیانی دیگری فکر می‌کند. وقتی مکبث خبر مرگ همسرش را می‌شنود در پاسخ، خطابه مشهوری را بیان می‌کند که چنین آغاز می‌شود: «فردا، و فردا، و فردا...». واشیزو در حال نگاه به درون اتاق همسرش، بخشی از نتیجه حماقت خویش را می‌بیند که در مرکز اتاق کز کرده است؛ او که تمام وجودش را سستی فراگرفته است، با گامهایی سنگین به سوی اتاق خودش می‌رود. تا به آنجا تعقیبش می‌کنیم؛ وارد اتاق می‌شود و اندام بی‌حالش را رها می‌کند تا به روی زمین بیفتد. او فریاد می‌زند: «احمق! احمق!» این تنها کلمه‌ای است که او بر زبان می‌آورد. با این وجود، آنچه در کنار اندام نشستهٔ او قاب را تسخیر می‌کند، دوش عینی دیگر است: شمشیرش، و سریر. کوروساوا مدتی طولانی روی این نمای گویا مکث می‌کند. گواهی به خوبی هر گواهی دیگر که واشیزو مردی حیوان‌گونه نیست که از تأمل عاجز باشد. او تا اندازه‌ای روح مکبث است که در مادیتی تقریباً ناب حلول کرده است. بانو واشیزو روح لیدی مکبث است که در مادیتی به همان سبک حلول کرده است.

این حلول ارواح، خون حیات‌بخش فیلم است که بدون آن روایتی تکاندهنده و پرمعنا، غیرممکن به نظر می‌رسید.

شخصیتهای کم‌اهمیت‌تر هم با چنین برخوردی روبرو می‌شوند. مکداف (نوریاشو) نمونه‌ای جالب است چون در این فرآیند نه تنها فصاحتش، که نقش شکوهمند انتقامجویش را نیز از دست می‌دهد. هر چند احتمالاً او در میان نیروهایی باشد که در پایان به قصر جنگلی حمله می‌کنند، پس از آنکه میکی را از سوءظنهایش بیهوده هشدار می‌دهد، دیگر هرگز روی پرده دیده نمی‌شود.

یکی از نتایج، این است که تأثیرات کنش مرکزی بر ملت، آنچنانکه در مکبث مورد بحث قرار می‌گیرد، در این فیلم محل توجه محسوب نمی‌شود. شاید از غیاب تمام روابط ملال‌آور مکداف و ملکوم که فاقد صراحت لهجه است ممنون باشیم، اما پافشاری می‌کنیم که معانی اجتماعی ضمنی تراژدی، که کامل هستند، بیانهایی در فیلم می‌یابد. و بنابراین آنها، نه در دسیسه‌چینی‌های ظریف سیاسی، که در خیانت مخوفی که سربازان واشیزو در پایان بالاجبار به آن تن در می‌دهند، پیدا می‌شوند. به‌راستی که این، موقعیت اجتماعی مهمی است. می‌توان (به باور من، بدون تحریف موضوع) آن را به مثابهٔ تصویب جایگزینی آیینی شاه قدیم تصور کرد. انگار که از این نقطه‌نظر، فیلم بیش از نمایشنامه، به ریشه‌های دیونوسوسی تراژدی نزدیک است؛ و انگار که به شیوه خودش در اعماق وجه تاریک‌تر روابط و طبیعت بشری سقوط می‌کند. کوروساوا، در جستجوی خود به دنبال رویه‌هایی که در مقام فیلمساز نیاز داشت، مجبور بود برخی از رویه‌های تمدن را از درام بتراشد. مکداف (وملکوم) بخشی از آن رویه‌ها بودند.

پرسشی نهایی شکل می‌گیرد. آیا سنخ‌هایی خاص از شخصیتها وجود دارند که واقعاً مناسب روایتی سینمایی نباشند؟ بگذارید خود را در این دریای عمیق، با این تفکر به خطر بیاندازم که هیچ فیلمسازی نمی‌تواند به شخصیتی چون هملت چیزی بیافزاید، مگر آنکه فوق‌العاده تحریفش کند یا بی‌اندازه ساده‌اش بنماید. اینجا از مشکلاتی حرف نمی‌زنم که الیویر در جریان سعی و تلاش برای جلوگیری از اجرایی تئاتری از نقش با آن روبرو بود، بلکه درباره آنهایی حرف می‌زنم که در جریان سعی و تلاش برای خلق شخصیتی سینمایی درگیر هستند. و مشکل اصلی پیچیدگی شخصیت هملت نیست، چون مکبث هم شخصیتی بسیار پیچیده است و کوروساوا قادر بوده با بهره‌گیری از حلول ارواح او را بازآفرینی کند که مفهوم بنیادی تجربه را نیز تحریف یا ساده نکرده است. هملت به خاطر وجه کلامی تجربه‌اش غیرقابل ترجمه است. شخصیت می‌تواند اهل کلام باشد بدون آنکه تجربه‌اش چنین باشد. مکبث که در اعماق وجودش مرد کنش است، شاعری بزرگ نیز هست، و به همین دلیل مثالی خوب به حساب می‌آید. تجربه کلامی سنخ‌نمای آنانی است که هرگز با تمام وجود وارد تجربه‌شان نمی‌شوند، آنانی که تنها می‌توانند در زمان بازی عمل کنند. این سنخ‌نمای شخصیت، تئاتری و نقش بازی است که هملت نمونه عالی آن است. از سوی دیگر، مکبث همیشه تجربه‌اش را زندگی می‌کند و از این رهگذر کوروساوا را به هستهٔ کاهش‌ناپذیر واقعیت خام و غیرقابل تردید مجهز می‌کند که نخستین فرض بیشتر فیلمهای بزرگ است. پولونیوس از هملت می‌پرسد که چه می‌خواند. هملت پاسخ می‌دهد: «کلمات، کلمات، کلمات.» بازی اینچنینی با کلمات باید این قدرت را داشته باشد که گرایش به معنایی بیشتر را تاب آورد. من آن را توصیفی از نوع دقیق ساخت کلامی خودآگاهی معرفی می‌کنم که شکل اساسی تجربه و شخ صیت خود هملت است. تئاتر است که همواره این حساسیت را پرورانده است و به همین دلیل به نظر می‌رسد خارج از جریان روز فیلمسازی باقی مانده است.■

از کتاب شکسپیر و سینما
ترجمه کامیار محسنین، نسترن مولوی