متافیزیک حضور/ نگاهی به نمایش «مکبث» به کارگردانی حسین نوشیر

نمایش «مکبث» به کارگردانی حسین نوشیر که در روز چهارم بهمن در تالار حافظ روی صحنه رفت، از لحاظ پیرنگ سازی و تسلسل علت و معلولی در قصه‌پردازی، با روایت شکسپیر تفاوت دارد.

ناهید احمدیان: «مکبث» به نویسندگی، طراحی و کارگردانی حسین نوشیر، یکی از نمایش‌های سی‌وسومین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر امسال است که طی دو اجرا در تاریخ چهارم بهمن ماه، در تالار حافظ به صحنه رفت. نمایش مذکور که بر محوریت یکی از پنج تراژدی بنام شکسپیر استوار بود، در تلاش برای ارائه خوانشی نو از آنچه انگلیسی‌ها بدشگون‌ترین نمایشنامه شکسپیر می‌نامند، افق‌های تازه‌تری را از متن به تصویر کشیده بود.

آنچه در ادامه می‌آید، نقدی است بر این خوانش که البته ذکر چند نکته ضروری است؛ نخست آن‌که آنچه می‌آید به مفاهیم درون‌متنیِ نوشتار نمایشنامه پرداخته و تلاش کرده است تا پرفرمانس بازیگران، دکور و نور را بر اساس کارکرد مضمونی آنها در راستای اثر بخشی به مفاهیم مرتبط با متن نوشتاری بررسی کند. دوم آنکه هر اثری را می‌توان از مناظر گوناگون به تماشا نشست، مع‌الوصف برای آن‌که نمایشنامه، برداشتی مدرن از یک اثر کلاسیک است و بنابراین با حال و هوای پارادایم‌های پسامدرن امروز قرابت بیشتری دارد، شاید نیم‌نگاهی به ویژگی‌های پسامدرن کار کمک بهتری به دریافت متن کند.

وفاداری در سند سازی

هایدن وایت[1] (Hyden White) بر این باور است که هر متن تاریخی دارای سه مولفه است که در ترکیب با یکدیگر کلیت آن را می‌سازند؛ سند مسلم (fact)، پیرنگ سازی (emplotment) و ساختارهای روایی(narrative structure). برداشت وایت از متن به مثابه یک نوشتار تمام شده است، اما به نظرمی‌رسد در ادبیات نمایشی، می‌توان متن را نه به عنوان یک پدیده نوشتاری، بلکه به مثابه کلیت یک محصول هنری تمام شده که در قالب یک اثر نمایشی به مخاطب عرضه می‌شود و بنابراین تمام عوامل دخیل در آن را دارد، دانست. همچنین می‌توان این فرمول را در مورد آثاری که بر اساس یا با اقتباس از یک اثر دیگر ساخته می‌شوند نیز به کار برد. با این رویکرد می‌توان چنین استدلال کرد که «مکبث» نوشیر در بخش سندسازی به «مکبث» شکسپیر اقتدا کرده و از همان روایت شاه‌کشی در اسکاتلند و آنچه بر سر درباریان پس از آن می‌آید، استفاده کرده است. همچنین جایگاه اجتماعی چهره‌ها و روابطشان با یکدیگر و با کلیت روایتِ مرجع، همان است که در «مکبث» شکسپیر بوده است. ولیکن در بخش پیرنگ سازی، تسلسل علت و معلولی در قصه‌پردازی نوشیر کاملاً با روایت شکسپیر تفاوت دارد و به گونه‌ای دیگر است. ساختارهای روایی نوشیر که شامل سبک نوشتاری او، پرفرمانس بازیگران، طراحی دکور و نور و موسیقی هستند، نیز منحصربفرد به نظر می‌آیند. آنچه در ادامه بحث خواهد شد، توجه به تفاوت‌های اثر در بخش پیرنگ‌سازی و ساختارهای روایی خواهد بود.

حضور و غیاب شخصیت‌ها

متافیزیک حضور در «مکبث» نوشیر، تلمیحی است به متافیزیک حضور دریدا ولیکن نه در سطح معنا شناختی این عبارت. علت انتخاب عنوانِ متافیزیک حضور، حضور غایب دو چهره تاثیرگذار در «مکبث» نوشیر است؛ هکات و دانکن. در مکبث شکسپیر هم چنین است، اما نه آن‌چنان که در «مکبث» نوشیر. در اثر شکسپیر، دانکن، پادشاه اسکاتلند، در اوایل نمایشنامه حضور دارد و در مابقی داستان، مرگش بر تمام وقایع سایه افکنده است. او پادشاهی است معقول و قدرشناس و البته غافل از آنچه که در قلعه مکبث انتظارش را می‌کشد؛ نکته‌ای که تماشاگران از آن آگاهند ولی چهره نمایش از آن غافل و بنابراین، آیرونی نمایشی (dramatic irony)دارد. هکات، نیز یک بار حضور دارد و آن هم در ملاقات با سه خواهر جادوگر در پرده سوم، صحنه پنجم است. او الهه جادوگری و شکار است و از طریق سه خواهر جادوگر که نوچه‌گان، یا عاملان تاثیر او در جهان آدمیانند در نمایشنامه حضور دارد. سه خواهر جادوگر به امر او، در دو جای نمایشنامه، یکبار در حضور بنکو و بار دیگر به تنهایی، وسوسه‌ای در گوش مکبث زمزمه می‌کنند و نیروهای اهریمنی نیمه خفته را در او بیدار. او هیچ گاه خود با مکبث یا چهره دیگری ملاقات نمی‌کند و تنها توصیفی که از وی آمده، خشم او در مواجهه با سه خواهر جادوگر و خیزش طوفان، هنگام حلول اوست. حضور فیزیکی این دو چهره (دانکن و هکات) در نمایشنامه «مکبث» کاملاً مشخص است و غیبت فیزیکی آن‌ها نیز همین‌طور. چنین نیست که آنها حضور داشته باشند و دیگران از حضور آنها غافل باشند. وقتی حاضرند، حاضرند و وقتی غایبند، غایب؛ نشانی از رابطه یک به یک دال و مدلول سوسوری در فرهنگ مرکزگرای رنسانس و یا باروک که مثلاً در آن که هر مقوله‌ای، مرکزمندیِ معنادار خود را دارد و مثلاً غیبت به معنای حضور نیست و حضور به معنای غیبت.

"مکبث» نوشیر در بخش سندسازی و جایگاه اجتماعی چهره‌ها و روابطشان با یکدیگر، به تراژدی شکسپیر اقتدا کرده است. اما در بخش پیرنگ سازی و تسلسل علت و معلولی در قصه‌پردازی، کاملاً با متن اصلی تفاوت دارد. ساختارهای روایی این نمایش هم که شامل سبک نوشتاری، پرفرمانس بازیگران، طراحی دکور و نور و موسیقی می‌شوند، منحصربفرد به‌نظر می‌آیند."

در «مکبث» نوشیر چنین نیست. حضور این دو چهره نه صرفاً ماتریالیستی است و نه کاملاً متافیزیکی. گویی ترکیبی از هر دو هستند، حضوری اثیری. هکات حضور دارد و ندارد، دانکن نیز هم. هکات در حضور جمع با فرد ملاقات می‌کند، فرد او را می‌بیند، اما جمع، نه. او با هر کس که اهدافش را تامین کند، دیدار می کند؛ لیدی مکبث، مک داف، ملکوم و قاتلان بنکو. در «مکبث» نوشیر، هکات بازیگر نیست، بازیگردان است؛ بازیگردانی که با حضور غایبش، ریسمان اراده دیگر چهره‌ها را چون عروسکان خیمه شب بازی به دو دست گرفته و بدون آنکه سایه‌ای از خودش روی پرده خیمه شب بازی باشد، همزمان همه را مدیریت می‌کند.

این بازیگردانی توسط حرکات بدنی بازیگران نیز به خوبی پرداخته شده است؛ آنها با جاذبه و دافعه‌های غیر ارادی که در کنش‌های بدنی خود نسبت به حضور هکات نشان می‌دهند، پرده از لعبتک بودن در دستان لعبت باز[2] هکات برمی‌دارند. گویی نیرویی مغناطیسی آنها را می‌رباید و وقتی آن نیرو زایل شد، مانند قلاب سنگی رها می‌شوند، چون عروسکان خیمه شب بازی که وقتی ریسمان‌شان رها شد، دست و پا آویزان می‌افتند. خیمه شب بازی در بطن خود ویژگی‌های رمانتیک و فلسفه مرکز گریز رمانتیسیم را دارد و رمانتیسیم به باور بسیاری، بستر زایش پسامدرنیسم است. این از آن روست که سایه روشن، القا کننده در هم آمیختگی و ابهام است و این یعنی بی نهایت امر ممکن در آنِ واحد، کنشی که از جهتی نیز می‌تواند به تکثر گرایی پسامدرنی بیانجامد.

بازی با مرگ

حضور دانکن اما از نوع دیگری است. نخست آنکه او می‌داند و می‌خواهد کشته شود، اما به شرط آنکه اسکاتلندی نو را در لیدی مکبث، بارور کند. دانکن پس از مرگش با نقاب حضور دارد و در میان زندگان در گشت و گذار است. نقاب او پرده‌ای است بر مرگ او؛ آیا این مرگ اتفاق افتاده یا نه؟ نوشیر به خوبی حس تعلیق را در تماشاگران تا پایان بازی، جایی که رویارویی دانکن و پسرش را به تماشا خواهیم نشست، نگه می‌دارد و هیچ گاه فاش نمی‌کند که آیا بازیگری که با نقاب در میان جمع حضور دارد، خود دانکن است یا شبح او. بازی با مرگ: به نظر می‌رسد این نقطه عطف نمایش نوشیر و نیز استقلال او از شکسپیر است. مرگ، هم در فرهنگ پسامدرنی و هم تراژدی‌های یونانی، رُمی و رنسانسی، کانون و معنای هنر است. به باور هوارد بارکر (نمایشنامه نویس پسامدرن بریتانیایی) مرگ، معنای زندگی است. «مرگ دغدغه هنر بزرگ است، حتی آنجا که مرگ موضوع آن نباشد... بنیان همه چیز بر مرگ است.[3]». با این وجود وجه افتراقی هست؛ چهره‌هایی که در این تراژدی‌های کلاسیک یونانی، رُمی و رنسانسی آفریده می‌شوند یا خود مرگی راستین را تجربه می‌کنند یا به تماشای مرگی راستین می‌نشینند. اما در فرهنگ پسامدرن، واژه‌ها و مفاهیم معنا می‌بازند و استواری و محوریت معنامند باروکی را ندارند. در تراژدی هایی از این دست، مرگ همه چیز معنا می‌دهد و هیچ معنایی ندارد. چهره‌های نوشیر نیز گرفتار همین گردابند؛ آنها نیز دچار مرگ می‌شوند، بانکو می‌میرد و خانواده مک داف و لیدی مکبث نیز؛ اما چون پادشاه در صحنه‌ای مبهم، و دور از حضور دیگران، نقاب مرگ می‌زند و به حقیقت نمرده است، همه چیز، بی آنکه به تمامی در مغاک نیستی فرو رود، در آستانه احتضار قرار دارد. گویا همه زنده-مردگانی‌اند که چون در دوزخ دانته، بر کرانه رود آکرون که زندگان را از مردگان جدا می‌کند، ایستاده‌اند؛ در آستانه احتضار؛ نوعی مرگ و زندگی توامان، هم برای دانکن که مرده است و زنده است و هم برای دیگر چهره‌ها که گویا زنده‌اند، اما همگی در انقیاد هکات.

حضور و غیبتِ توامان

حضور تقابل های دوگانه مُردگی/زندگی، انقیاد/اختیار و حضور/غیبت (که در ادامه خواهد آمد)، به نوبه خود به فضای آستانه‌ای[4] (liminal space) که قلمرو ورود به کوانتومیسم پسامدرنی است، دامن می‌زند. در نظام سیاسی انگلستانِ قرن 16 و 17، شهریار/شهبانو به شکل استعاری مرکز ثقل دنیا و کانونی تعریف می‌شد که همگان ذره صفت، چرخ زنان[5] به دور او می‌چرخیدند و نظم کیهانی خود را مدد از حضور ثابت و ایستای او می‌گرفتند. و به همین دلیل بود که عدم حضور او به آشوب می‌انجامید و به بی نظمی (از نوع مرکز گریزی) تعبیر می‌شد. در «مکبث» شکسپیر این آشوب در پرده دوم، صحنه چهارم (از زبان پیرمرد،) و در پرده دوم، در صحنه سوم، از زبان لِنوکس، پیش از آن‌که از مرگ پادشاه باخبر شود، آورده می‌شود.[6] در «مکبث» نوشیر هم چنین است، اما آشوب جهانی (محیطی) در اثر شکسپیر، جایش را به آشوبی جانی (تن-انه) در چهره‌های نوشیر داده است. چهره ها تبدیل به ذراتی یکدست و بی‌شکل می‌شوند که کوانتوموار و تصادفی به هم برخورد می‌کنند. چنین مرکز گریزی در حرکت آشوب گرایانه و تکثری بازیگران در وسط صحنه و یا در حرکت دورانی-هسته‌ای مکبث و دیگران خودنمایی می‌کند؛ کنش‌های حرکتیِ اتفاقی و حساب نشده‌ای که ایستایی ندارند و به سکون و آرامش نمی‌رسند. دکور ساده نمایش نیز به ظهور این کوانتونیسم بدنی کمک بیشتری می‌کند؛ صحنه، پیچیدگی‌های دکور تئاترهای ناتورالیستی را ندارد و عملاً به جز کیسه‌های حاوی مایع قرمز رنگی که با ریسمان‌های سفید از سقف آویزانند، چیز دیگری ندارد. در نمایش نوشیر، جهان در انتزاعی‌ترین شکل آن به تصویر کشیده شده، تا هر چه هرج و مرج هست، تنها در بدن چهره‌ها به نمایش درآید. تکثر، تعلیق و حرکت شماته‌ای کیسه‌های خون نیز کمک موثری به این فضا می‌کند و به شکلی روانی(با برانگیختن این حس اضطراب در تماشاگر که هر آن ممکن است کیسه‌ای پاره شود و خون بر سر و روی بازیگران بریزد) یا از طریق تکان‌های پس و پیش‌گونه کیسه‌ها که جان مایه هیپنونیزمی بصری است، حس آستانگی را برانگیزد.

همچنین محدودیت در تماس بدنی بازیگران به خلاقیتی در کنش‌های آنها انجامیده که باز به آن فضای آستانه‌ای حضور و غیبتِ توامان دامن زده است. این را می‌شود در توازی یا مکمل بودگی حرکات دور از هم دو یا چند بازیگر دید. مثلاً در مورد صحنه خلوت دانکن و لیدی مکبث، هر دو در اشباحی نادیدنی می‌آمیزند، اما حرکات آنها مکمل یکدیگر است. حضور یکی در سایه غیبت دیگری تکمیل می‌شود و در عین حال توازی غیبتِ توامان و حضور توامان هر دو چهره در دو سوی صحنه بافت منسجمی دارد و در نهایت به دو تصویر مشابه در دو سوی صحنه منجر می‌شود[7]. نمونه‌هایی از این دست در کار زیادند- به ویژه وقتی رابطه بین دو نفر در دو منتهاالیه صحنه شکل می‌گیرد. موجودیت آستانه‌ای همچنین به شکل دیگری در خروج پرسوناژ ها از یک بدن و حلول آنها در بدن دیگر قابل تعریف است. مثلا جایی از نمایش که مکبث، لیدی مکبث می‌شد و لیدی مکبث، مکبث؛ یا وقتی بازیگر نقش دانکن در نقشی نقابدارانه، خانواده مک داف را به قتل می‌رساند.

فضای آستانه‌ای «مکبث» نوشیر همچنین در قاب رویکردهای فراتئاتری (metatheatrical) اثر نیز قابل بررسی است: در جاهایی از نمایش، نوشیر نقیضه‌سازی (burlesque) هست و نقیضه‌سازی همان‌طور که می‌دانیم، فاصله گرفتن از بستر منسجم و جدی یک بافت روایی از طریق ایجاد تقلیدهای متناقض است؛ این نقضیه‌سازی‌ها به طور جدی در رفتارها و برخورد چهره ملکوم و هکات دیده می‌شد. از دیگر رویکردهای فراتئاتری، حضور بازیگر چهره هکات در اوایل بازی در وسط صحنه و خارج از صحنه برای احوال‌پرسی و خوشامدگویی به تماشاگران و یک‌دست بودن لباس بازیگران برای نزدیک کردن مخاطب به فضاهای پشت صحنه.

وقتی هکات عاشق می‌شود

شاید بتوان دو نقد را نیز بر کار وارد دانست؛ یکی عاشق کردن هکات است. وقتی هکات عاشق مکبث می‌شود، تمامیت قصه، توجیهی رمانسی پیدا می‌کند و اصلاً توجیه چه ضرورتی دارد؟ توجیه کردن علت وقایع، یعنی قدم زدن در فضای نئو کلاسیک و مرکزگرا تا دریافتی معنامند برای تماشاگر حاصل شود و او با طیب خاطری ارسطویی، مجلس شاه کشی را ترک کند. شرارات هکات، شرارات قضای روزگاری و جبرگرایی تاریخی‌ای است که از سر هیچی و بی‌خودی بر سر مردمان می‌رود. هکات باید شرارت داشته باشد، محض خاطر شرارت، تا ریشه در مکبث شکسپیری داشته باشد که به نوبه خود ریشه در تراژدی یونان و رم باستان دارد؛ رنج به‌خاطر هیچ و به تقصیر هیچ. سنت جهان‌بینی تراژیک یونانی در کار نوشیر جایش را به سنت عبری (اناجیل و تورات) داده است. در سنت جهان بینی عبری همیشه دلیلی محکمه پسند برای رنج های انسانی وجود دارد که یا آزمونی است برای محک زدن ظرفیت‌های بشری و قرار است جبرانی برایش باشد یا مجازاتی است برای اشتباهی عمدی. در هر حال دلیلی منطقی برایش وجود دارد.

در «مکبث» نوشیر هم همین گونه است، دلیلی برای این همه خون هست؛ هکات عاشق مکبث شده است. به نظر می‌رسد عاشق شدن هکات از ظرفیت‌هایی متافیزیکی او می‌کاهد و تقلیل گرایانه او را دم دستی و کلیشه‌ای جلوه می‌کند. نوشیر نباید به پای شرارت او زنجیر عشق می‌بست تا شرارت او ریشه در شیطنت‌های ونوسی داشته باشد و از تایتان‌ها و خدایان المپ الگو بگیرد نه از ایوب و یوسف پیامبر. وقتی هکات عاشق می‌شود (آیا این عنوان خوب دیگری برای نمایشنامه نوشیر نیست؟)، ویژگی‌های متافیزیکی او فیزیکی می‌شوند و روابط علت و معلولی پوزیتیویستی بر آن حاکم می‌شود. پوزیتیویسم، گفتمان مبنی بر معنا، قطعیت و مرکزمندی است، اما کار نوشیر در همه جای نمایش با این رویکرد در تعارض است. در کوانتومیسم پسامدرنی باید دو هسته را به هم کوبید تا بی‌نهایت امکان حضور پدید آید، اما نباید برای هیچ یک از این «امکان حضور»ها مرکزیتی تعریف کرد. اثر ادبی به باور دریدا، از «ادبیت» (literariness) برخوردار است و خودش را به عنوان یک کنش، توصیف، شرح و تثبیت می‌کند[8]. این کنش به متن و هر اثر هنری دیگری، امکان «شدنی» می‌دهد که در هر لحظه می‌تواند بی نهایت معنا بیافریند، اگر قرار است، چیزی هم بین هکات و مکبث باشد، ناگفته بماند تا هزاران امکان که در ذات ادبیت متن نهفته است برایش متصور باشد. این مسئله به پسامدرن بودگی نمایش هم کمک می کند: بر اندازی و بر سازی یکی پس از دیگری، ویژگی ای که به باور نیچه نیروهای آپولونی و دیانیزیوسی را باهم دارد: خرد ورزی و شوریدگی، نظم و آشوب. عاشق شدن هکات اوضاع را خراب می کند و فرصت «شدن»(becoming)را در لحظات آخر از نمایش سلب می کند و آن را بن بست می رساند.

دومین نقدمربوط به بخش پایانی نمایش نوشیر است؛ پایان نمایشنامه خوب نیست. شاید بهتر بود بخش خواندن از روی متنِ دو بازیگر مکبث و هکات، حذف می‌شد. این روند شاید فراتئاتربودگی(metathetricality) باشد و بخشی از شگردهای تئاتر پسامدرن، اما باید با بافت اثر، وحدت اندام‌وار(organic unity) داشته باشد. در غیر این صورت همان‌گونه که در پایان نمایش دیدیم، دچار نوعی انقطاع با کلیت متن است و زائد. به نظر من کار با مرگ دانکن در تبعید، پایان خوبی بود؛ نوعی فرود موسیقایی که لازم نبود پیش درآمد (خواندن دوچهره از روی متن نوشته شده) و درآمدی تازه (بازیِ از نوی بازیگران از همان آغاز) داشته باشد. طبیعی‌ترین شاهد این مدعا هم تماشاگرانی بودند که با مرگ دانکن شروع به ترک سالن کردند، زیرا در خرد روایت پردازانه آنها، قصه تمام شده بود و دیگر جایی برای ادامه نمایش وجود نداشت.

در هر حال، جشنواره تئاتر فجر، فرصتی است برای آزمودن و آزموده شدن؛ و در هر دو صورت آموختن. امیدوارم نمایش «مکبث» نوشیر، و دیگر نمایش‌ها بدون اجحاف یا ارفاقی به آنچه شایسته آنند، نایل شوند. آنچه اهمیت دارد، آموختن است به خود و دیگران و نیز تلاش برای بهتر شدن. امید که تمنای «بهتر» همیشه در ما بیدار باشد.

پی نوشت:

1- نظریه پرداز پسامدرن آمریکایی در گستره تاریخ، روایت‌های تاریخی و نقد ادبی

2- تلمیحی به شعر خیام: ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز/ از روی حقیقتی نه از روز مجاز/ یک چند در این بساط بازی کردیم/ رفتیم صندوق عدم یک یک باز. و البته می‌توان به معنایی هکات را جیر تاریخی روزگار دانست که می‌تواند همان «فلک» شعر خیام باشد.

3- بارکر، ه. (1389). مرگ، آن یگانه و هنر تئاتر. مترجم علیرضا فخرکننده. گام نو: تهران. ص 35

4- این واژه، پرداخته انسان شناسانی چون آرنولد فان گِنِپ (Arnold van Gennep) و ویکتور تِرنِر (Victor Turnur) است که در مباحث شان در گستره آستانگی (liminality) برای ارجاع به ورود به نوعی فضا که نه حقیقی است و نه مجازی به کار می‌رود. معادل فارسی این عبارت را نخستین بار در متنی از دکتر بهزاد قادری دیده‌ام و احتمالاً ترجمه فارسی، توسط ایشان صورت گرفته است. از این واژه برای معنایی که خود در نظر داشته‌ام استفاده کرده‌ام.

5- دیوان شمس مولانا، غزل 2158: چرخ زنان به هر صفت/رقص کنان برای تو

6- لنوکس از شبی می‌گوید که باد دودکش‌ها را از جا برکنده بود و صدای باد در اجاق‌های بی‌دودکش چون شیونی به آسمان رفته بود؛ فریادهای مرگ آسایی که با آشوب و اغتشاش، خبر از وقایع بدی می‌داد؛ بوف سراسر شب فریاد می‌زد و زمین در تب می‌سوخت. پیرمرد و راس نیز اندکی بعد درباره جهان پس از مرگ دانکن می‌گویند؛ که در هفتاد سال گذشته از عمرشان، هرگز جهان را در چنین آشوبی وارونه ندیده بودند: روز است اما تاریکی شب خورشید را فراگرفته و مانع حرکت آن شده است، دنیا چونان قبرها تاریک است. شاهین شکار جغد می‌شود و اسب‌های زیبای دانکن از اصطبل می‌گریزند، یکدیگرند را می‌درند و می‌خورند.

7- این دو تصویر مشابه در دو سوی صحنه که در یکی مرد حضور دارد و زن سایه است و در دیگری زن حضور دارد و مرد در نقش سایه‌گی است،

می‌تواند نوعی دو دیدی (dual vision) رمانتیک نیز تلقی شود. دوگانگی در دید که نگاه را دچار ابهام و آشفتگی می‌کند و ابهام رابطه دال و مدلولی یک به یک را به هم می‌ریزد.

8- احمدی، ب.(1391). حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر. نشر مرکز: تهران. ص 486.