صفحات ۱۴۳-۱۵۰
فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره ۳، شماره ۹، زمستان ۱۴۰۱

ماخولیای پادشاهی مخلوع یا زنده‌باد تئاتر!

امین طباطبایی* [۱]

۱.کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده هنرهای نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

هنوز آسمان در تسخیر ابرهاست. چند روزی است که باران بی‌وقفه می‌بارد. باد سردی از روی آب‌های خروشان بلند شده است و بر سر و صورت او می‌وزد. از آن بادهای مرطوب که بر گوشت و استخوانْ یکسان و یک‌لحظه می‌نشیند. اندکی دیرش شده است، هر چند نوشیدنی دوم را تمام نکرده بود، اما باید زودتر از کافه بیرون می‌زد. دوان دوان به جلوی عمارت می‌رسد. نام و کسوتش را می‌گوید و اجازهٔ ورود می‌گیرد. یکراست به پشت صحنهٔ تئاتر بزرگ عمارت می‌رود. راه را بلد است چند سال است که در این استیج بازی کرده است. برای همبازیانش سری تکان می‌دهد و یواشکی بدون آنکه کارگردان نمایش که نویسندهٔ اثر هم هست، متوجه او شود به سراغ اتاق لباس می‌رود با کمک جامه‌دار، لباس یکدست سفیدش را بر تن می‌کند.

گروه آماده است، نمایش تا دقایقی دیگر آغاز می‌شود. کارگردان/ نویسنده آخرین توصیه‌هایش را می‌کند. هر چه باشد اجرای اول است، بازیگر زیر لب دیالوگ‌هایش را مرور می‌کند.

هر چند بازیگرِ کار کشته‌ای است اما همهمه‌های تماشاچیان که در حال نشستن روی صندلی‌های خود هستند اندکی مهره‌های پشت گردنش را می‌لرزاند، کش و قوسی به خود می‌دهد. نمایش شروع شده است. از پشت استیج، صحنه را می‌پاید تا نوبتش برسد. نفس عمیقی می‌کشد و وارد می‌شود. مستقیم به وسط صحنه می‌رود، منتظر است تا زمان دیالوگ کوبنده‌اش فرا برسد، هر چه باشد همهٔ نمایشنامهٔ توفان[۱] ویلیام شکسپیر[۲] یک طرف، این دیالوگ یک طرف:

آریل: دوزخ خالی است، همهٔ شیاطین اینجا جمع شده‌اند.
(پرده اول، صحنه دوم)

آنچه در داستان خیالی بالا آمد کم یا بیش در خطوط زمانی دیگر شاید به انواع گوناگون به وقوع پیوسته باشد چرا که زندگی یک بازیگر تئاتر تقریبا چنین است؛ نابهنگام.

*نویسندهٔ مسئول: Amin.tabatabaee@gmail.com

توفـان شکسـپیر بـرای نخسـتین بـار در بعدازظهر یـک روز ابری در انگلسـتان ۱۶۱۱ در حالیکـه همـهٔ اعضـای خانـدان پادشـاهی بـه مناسـبت یـک عروسـی در تئاتـر سـلطنتی در جایـگاه خـود نشسـته‌اند، بـه اجـرا در آمـد. در ایـن تئاتـر آنچـه کـه بـه اصطلاح امروز مرسـوم شـده اسـت یک تئاتر مناسـبتی و حکومتی در جریان اسـت. از ایـن کـه جملـهٔ کوبنـده بازیگر چـه تاثیری بر تماشـاگران سفارشـی‌اش گذاشـته اسـت اطلاعی در دسـت نیسـت، اما تاریخ به مـا نشـان مـی دهـد کـه احتمـالا هیچ! چـرا کـه شکسـپیر پیش از توفـان بـا تراژدی‌هـای منتقدانـه‌اش همچـون **لیرشـاه**[۳]، **مکبث**[۴] و **هملـت**[۵]، سیاسـیون را کـم آزار نـداده بـوده اسـت. امـا در کمال حیـرت همیشـه مـورد مقبول و پسـند خاندان سـلطنتی بوده حتی آن هنـگام کـه بـا کمدی‌هایش آنها را به ریشـخند گرفت. همیشـه او را دوسـت داشـتند و درهـای بزرگتریـن سـالن‌های تئاتـر برایش گشـوده بوده اسـت.

بیـش از چهارصـد سـال از آن روز ابـری می‌گـذرد. آنچـه در طـی ایـن سـال‌ها بـرای بازیگران نقـش آریل در روز نخسـت اجـرا روی داده اسـت، می‌توانـد شـبیه به داسـتان خیالی ما باشـد یـا برعکس کوچکتریـن قرابتـی با آن نداشـته باشـد. مثـل اجراهـای مختلف از یـک نمایشـنامه؛ رخداد نخسـتین اجـرا تـا آخریـن اجـرا از همـان نمایشـنامه می‌توانـد بـه آن شـبیه یـا برعکـس هیـچ ربطـی به آن نداشـته باشـد. به همـان دلیل؛ تئاتـر عین زندگی اسـت. همان‌گونه کـه بارهـا و بارهـا منتقدیـن و مفسـرین از یـان کات[۶] و ملشـینگر[۷] بگیریـد تـا ایگلتون[۸] و سـایرین، توفـان را در سـاحت‌های مختلفی از هـم قلمـی کرده‌انـد، آنچـه کـه در زیـر می‌آیـد نیـز تنهـا شـاهد رسـوای شـاهکاری اسـت کـه پـس از چند قرن در سـر یـک نفر در ایـران ۱۴۰۱ می‌گـذرد همان‌گونـه که هنر آبسـتن زمانه‌اش اسـت، نقـد دو چنـدان بایـد این بـار را بر دوش بکشـد.

توفـان، آخرین نوشـتهٔ شکسـپیر اسـت. آخرین نوشـته که شـاید حامـل آخریـن توصیه‌هـای بزرگتریـن نویسـندهٔ قـرن شـانزده و هفـده یـا شـاید بـرای دوسـتدارانش، همـهٔ اعصـار باشـد. وصیتـی هـم بـرای خـودش هم بـرای حاکمـان و هم بـرای تماشـاچیان. در دهـهٔ نخسـتین قـرن هفدهـم جهـان در حال بسـط و پهناور شـدن اسـت. آنگونـه کـه می‌دانیـم هـر روز اخبار جهان گشـایی و کشـف سـرزمین‌های جدیـد در انگلسـتان قـرن هفدهـم دهـان بـه دهـان می‌گشـته اسـت. هرچنـد دنیـا هنـوز بـرای ایـدهٔ انقلابـی گالیلـه[۹] آمـاده نشـده و هنوز فیزیک نیوتنـی[۱۰] پا به عرصه ظهور نگذاشـته، امـا علم‌گرایـی مرزهـا را یـک بـه یـک در می‌نـوردد و جهـان آماده می‌شـود کـه علـم را جایگزیـن عقایـد کهنـه کند.

در روزی از روزهـای معمولـی خبـری عجیـب و بهـت‌آور از منهدم شـدن یـک کشـتی کاوشـگر در نزدیکـی اقیانوس اطلـس جایی که بـه آن برمـودا می‌گوییـم، در انگلسـتان می‌پیچد. احتمـالا این خبر غیرمنتظـره می‌توانـد منشـا اولیهٔ نوشـتن توفان باشـد. هـر چند در نمایشـنامه بـه طـور متقـن نمی‌توانیم بگوییـم جزیرهٔ مـورد نظر در کجـای جغرافیـا واقـع شـده اسـت؛ امـا در طـول اثـر از دو نقطه به عنـوان جغرافیـای جزیـره نام بـرده می‌شـود، دو نقطه‌ای که بسـیار دور از هـم قـرار گرفته‌انـد و شـاید همیـن دور بـودن بـر ابهـام اثـر می‌افزایـد. در جایـی متوجـه می‌شـویم کشـتی در دریـای مدیترانه جایـی میـان ناپـل و تونـس غرق شـده اسـت، امـا در جایـی دیگر، پروسـپرو موقعیـت جزیـره را بـه برمـودا نسـبت می‌دهـد. امـا ایـن جزیره کجاسـت؟

همـه جـا و هیـچ جـا... با اتخـاذ رویکـرد رمانتیک می‌تـوان گفت، گویـی جزیـره سـیاه‌چاله‌ای در فضـا - زمان اسـت. بعـدی دیگر که تنهـا بـه مـدد تخیل و رویـا می‌توان به آن دسـت یافـت. رویایی که قـرار اسـت شکسـپیر برای مـا بسـازد. اما نگارنـده بر این باور اسـت کـه جزیـره، مرکـز روانـی و جایـگاه امر سـرکوب شـده، اردوگاه تن آزرده انسـان و ناخـودآگاه مدرنیته متقدم اسـت.

توفـان داسـتان سـلطنت از دسـت رفتـهٔ پروسـپرو حاکـم بـر حـق میـلان اسـت که بـه واسـطهٔ دسیسـهٔ بـرادرش آنتونیو بـا همکاری پادشـاه ناپـل، آلونزو، متواری می‌شـود و کشـتی‌اش از روی اتفاق به جزیـره‌ای مرموز می‌رسـد. پروسـپرو بقایای جادوگـر و ارباب جزیره سـیکوراکس را شکسـت می‌دهـد، فرزنـد جادوگـر یعنـی کالیبان و پریـان جزیـره را بـه بندگـی می‌گیـرد، و ارباب جزیـره می‌شـود. سـال‌ها بعـد بـه فرمـان جادویـی او کشـتی دشـمنان و خائنیـن سـلطنت دچـار توفان می‌شـود. در واقـع نمایش توفـان از اینجا آغاز می‌شـود. جایـی کـه کودتاچیـان پـای در جزیـرهٔ مرمـوز می‌گذارند و پـس از رویدادهایـی عبـرت آمـوز سـرانجام با بخشـش پروسـپرو مواجـه مـی شـوند و قـرار بـر ایـن می شـود کـه همگـی بـه ایتالیا بازگردنـد و پروسـپرو دوبـاره سـلطنت را بـاز یابد.

پروسـپرو شـاه مخلـوع میـلان از پـس سـالها خیانتـی که بـه او روا شـده اسـت، همچنـان بـه دنبـال سـلطنت از کـف رفتـه‌اش اسـت. پروسـپرو در دیالوگـی طولانـی خـود را حاکمی اهل علـم و مطالعه، هنـر و فرهنـگ معرفـی می‌کند. او چنـان وقف مطالعاتـش بوده که حکومـت را بـه بـرادرش سـپرده و در کتابخانه‌اش که بـه گفتهٔ خود او کـم از یـک قلمرو نـدارد، کنج عزلت گزیده بوده اسـت. پروسـپرو در پـرده یکـم و صحنـه دوم خـودش را در کسـوت دوک میـلان از زاویهٔ سـوم شـخص برای دختـرش، میراندا، چنیـن معرفی می‌کند:

> پروسـپرو، گزیده‌تریـن دوک، در شـان و شـرف بلنـد آوازهٔ در فرهنـگ و هنـر بی‌همتـا... مـن کـه بدین سـان پشـت به کارهـای دنیـا کرده و خویشـتن را وقف خلـوت و پروردن فکر

به شیوه‌ای کرده بودم خویی پدید در برادر برانگیختم... برادرم من بی‌نوا را که کتابخانه‌ام به وسعت یک دوک نشین بود... سزاوار حقوق دنیوی و مادی سلطنت نمی‌یابد... پس آنگاه ارتشی خیانتکار فراهم می‌آورد و شبی به کاخ حمله می‌کند...
(پرده اول/ صحنه دوم)

این تاریخی است که تا این لحظه بر پروسپرو گذشته و به دستان او نوشته شده است. ما در نمایشنامه فرصت این را نمی‌یابیم که جملات پروسپرو را راستی آزمایی کنیم. نمی‌دانیم در دوران سلطنت او در میلان چه برسر مردم گذشته است، آیا او آنگونه که خود می‌گوید پادشاهی عادل و خردمند بوده یا حاکمی عافیت طلب و بی‌عرضه؟ ارباب مستبد و خودرای یا ناتوان و سودجو؟

اما شکسپیر برای قضاوت ما برگی درخشان رو می‌کند... او سرزمینی جدید به پروسپرو می‌بخشد تا تاریخی نو رقم بخورد. اما این‌بار بر خلاف میلان که غیابش از زبان پروسپرو احضار می‌شود، شکسپیر جزیره‌ای بر روی صحنه در جلوی چشم تماشاچیان می‌سازد که پروسپرو ارباب استعماری آن است، اگر تاریخ سلطنت پروسپرو به دستان او نوشته شده، قرار است تاریخ مالکیتش بر جزیره به دست تماشاچیان نگاشته شود. اما تاریخ جزیره از قول چه کسی روایت می‌شود؟ از قول فرودستان از قول شکست خوردگان، از قول استعمارشدگان، یا درست تر: از قول صاحبان اصلی جزیره که حالا به بردگی گرفته شده‌اند. آنانند که راویان حقیقی جزیره هستند:

کالیبان: این جزیره ملک من است، از سوی سیکوراکس، مادرم، که تو از من گرفته‌ای. نخست که بدینجا آمدی مرا می‌نواختی و به من زیاد می‌پرداختی... به من می‌آموختی و من به تو مهر ورزیدم و همه ویژگی‌های جزیره را، چشمه‌های آب شیرین، شوراب چاله‌ها و شورزارها و زمین‌های حاصلخیز را به تو نمودم لعنت به من که چنین کردم!...
(پرده یکم/ صحنه دوم)

شکسپیر به عنوان یک طبیعت‌گرای شکاک که خاستگاه شخصیت‌های شرورش را همچون ادموند حرامزاده در لیرشاه، ریچارد معلول در ریچارد سوم[11] و کالیبان در همین اثر، پسماند و مازاد طبیعت می‌داند این‌بار یکی از بزرگترین و مهیب‌ترین نشانه‌های طبیعت را برای نام اثرش برگزیده است: توفان.

در توفان، حضور جادوگران، ارواح و پریان و همزیستی آنها با آدمیان نشانگر یک جور هماهنگی باستانی پیشاتاریخی میان عناصر طبیعی و آدمی است. پروسپرو از شهری می‌آید (میلان) که در شروع مدرنیته و رنسانس متاخر با یک اقتصاد سیاسی جهان گستر و مرکانتلیستی[12] روبه‌رو است. میلانِ مخترعین و صنعت‌گران پیشرو که با دانشِ علم مکانیک و ریاضیات جدید سعی در ساخت صنایع بدیع داشتند. پروسپرو از این تمدن در حال پیشرفت پای در جزیره‌ای می‌گذارد که در آن طبیعت، تعادلی یکنواخت و زمانی پیشاتاریخی دارد؛ تاریخ و تجربهٔ تاریخی مسیحی هنوز به جزیره پای نگذارده است. به جای آن تجربه‌ای باستانی در جزیرهٔ حاکم است، مهمتر از آن، جزیره حاکمی دارد؛ سیکوراکس جادوگر سیاه.

اما جادوگر کیست؟ جادوگر کسی است که به شکل متفاوتی از مدرنیته با طبیعت سر و کار دارد. شکلی که با نظم نوینِ سرمایه سالار جور در نمی‌آید. مدرنیته‌ای که رابطهٔ تنانهٔ آدمیانی در آن جاری است که باید به حاشیه رانده شوند: زن‌ها، جادوگران، از کارافتادگان،بیکاران، بیمارن لاعلاج و ... به معنای دیالکتیکی ارباب و برده هگل[13] ای آدمی با طبیعت همواره درگیر است، پیوسته طبیعت را به زوال می کشد تا از طریق این تخریب برآن سلطه یابد و آن را به سرمایه‌اش بیافزاید.

جادوگر شکلی از طبیعت است، یا بهتر بگوییم طبیعت را به میانجی می‌گیرد تا در امور طبیعی مداخله کند. جادوگر همانند مدرنیته، طبیعت را از جایش تکان نمی‌دهد یا مسیر آن را تغییر نمی‌دهد. در واقع جادوگر به اندازه‌ای با طبیعت یکی می‌شود که می‌تواند به عنوان عنصری طبیعی، جزئی از آن شود. جادو بر این باور مبتنی بوده است که جهان دارای روح و غیر قابل پیش‌بینی است و در هر چیزی نیرویی وجود دارد: آب، درختان، کوه و ... تا جایی که هر رخدادی همچون تجلی قدرتی نهانی تفسیر می‌شود که باید رازگشایی و تسلیم ارادهٔ فرد شود. بنا به گفتهٔ استفن ویلسن[14] ، انجام دهندگان مناسک جادو عمدتا اشخاص فقیری بودند که برای بقا می‌جنگیدند، همواره می‌کوشیدند مصیبت را دفع کنند و در پی آن بودند این نیروهای کنترل کننده را مهار کنند، راضی نگه دارند و حتی دست‌کاری کنند تا از رنج و شر دور بمانند و خیری به دست آورند که شامل حاصلخیزی، سعادت، سلامت و زندگی بود. اما این درک آشفته از انتشار قدرت در جهان، از نگاه طبقهٔ سرمایه‌دار جدید منفور بود. چرا که اینان جادو را مانعی در برابر عقلانی سازی فرآیند کار و تهدیدی برای استقرار اصل مسئولیت فردی می‌دانستند. چرا که جادو شکلی از خودداری از کار، نافرمانی و مقاومت مردم عادی در برابر قدرت به شمار می‌آمد. فدریچی[15]

در کتاب **کالیبان و ساحره**[۱۶] نشان می‌دهد که سرمایه‌داری و توسعه چگونه به جادوگرها که نمی‌توانند با مدرنیتهٔ هار جمع شوند، حمله می‌کند و آن‌ها را قلع و قمع می‌کند. به نوشتهٔ او در قرن شانزده و هفده در انگلستان (همزمان با تاریخ نمایش توفان) با تلاش پیوریتن‌ها[۱۷] که اتفاقا ملشینگر پروسپرو را یکی از آنها می‌داند، نزدیک به چهارهزار ساحره قتل و عام شدند.

پروسپرو قرار است خراب شده‌ای را نجات دهد اما ماموریت او از طرف میلان نیست بلکه شکسپیر او را به این کار وا داشته، پروسپرو نمایندهٔ عقل سرمایه‌داری اولیه و آریستوکراسی متاخر به عنوان یک پیوریتن، (آنگونه که ملشینگر به ما نشان داده است) همانند مسیحیان همان عصر و حتی قرن‌های بعد که ماموریت داشتند به دورترین نقاط جهان سفر کنند و مسیحیت را بسط دهند، پای در جزیره می‌گذارد. در بدو امر باقی‌ماندهٔ سیکوراکس را که نماینده جادوی سیاه است، نابود می‌کند، فرزندش و سایر اهالی جزیره را به بردگی می‌گیرد تا به مدد امر سیاسی و به یاری جادوی سفید، نیروی کار جدید و منبعی بکر و حاصلخیز برای مدرنیتهٔ در حال توسعهٔ میلان فراهم کند. موردی که در انتهای این نوشته دوباره به آن بازخواهیم گشت؛ اما پروسپرو چگونه پادشاهی برای میلان بوده است؟ آنگونه که شکسپیر به ما می‌نمایاند او علم و دانش یک پادشاه را در اختیار داشته اما با تفویض امور حکومتی به برادرش به گونه‌ای از خلا پراکسیسی در امر قدرت و سلطنت روبه‌رو بوده. تقدیر پروسپرو حامی اندرزهای تعلیمی است، او از مسیر سلطنت خارج می‌شود تا عده‌ای را از شر جادوگر نجات دهد، سرزمینی را آباد و متمدن کند تا اخلاق پادشاهی‌اش کامل شود. پروسپرو با بخشیدن تمدن که اینجا از طریق زبان اتفاق می‌افتد با ارواح خیر و باستانی پیوند برقرار می‌کند. ابزار مقابلهٔ پروسپرو جادوی سفید است. جادوی سفید همان فنونی است که پروسپرو در میلان آموخته است: علم. پروسپرو جادوگر بدون جادو است. در طول اثر هیچ عمل جادویی را به معنای کلاسیکش از او نمی بینیم هر جادویی که هست به دستان آریل (روح نیک‌سیرت بومی جزیره) روی می‌دهد. اما همچون عملیات مستعمره‌سازی همهٔ ممالک، بومیانی که در این استعمار با مستعمره‌گر شراکت می‌جویند (آریل و سایر ارواح پاک) جزو نیروهای خیر قرار می‌گیرند اما آنان که از این بیعت سرباز می‌زنند(کالیبان) در طرف مقابل، در میان نیروی‌های شر جای دارند.

در تناقض میان تاریخ و طبیعت، مسیحیت جزیره را وارد ساحت تاریخ می‌کند و با آیین ازدواج مسیحی (میراندا و فرناندو) امپراطوری ایتالیا را گسترش می‌دهد و این تملک را متبرک و مشروع می‌سازد. در دیالکتیک میان تاریخ و طبیعت در قرائت شکسپیر انگار این طبیعت است که محکوم می‌شود تا مسخر آدمیان باشد. اما این کنده‌شدگی از مدرنیتهٔ در حال شروع (میلان) برای پروسپرو یک ضایعهٔ روانی نیز باقی می‌گذارد: ماخولیا.

پروسپرو به عنوان شاهی مخلوع چیزی را از دست داده است: تاج شاهی که نمی‌تواند غیابش را فراموش کند. همین‌طور آرمان‌های سلطنتی با افکار مترقی. پروسپرو هرگز نمی‌تواند با این کنار زده شدن کنار بیاید. او از سوگواری برای آنچه از دست داده، عاجز است. فروید[۱۸] درباره شخصیت ملانکولیک در مقالهٔ ماتم و ماخولیا به ما می‌گوید، ماخولیا بر خلاف سوگواری که سوژه قادر است فقدان ابژه را پشت سربگذارد و سرمایه‌گذاری شهوانی یا لیبدویی خویش را در ابژه‌ای دیگر جست و جو کند، عملا موفق به گذراندن دورهٔ ماتم نمی‌شود. یعنی عمل سوگواری به نتیجه نمی‌رسد.

پروسپرو نمی‌تواند کسوت پادشاهی از کف رفته‌اش را فراموش کند و برای همیشه با آن خداحافظی کند. شاید بشود همهٔ شاهان معذول شده را اینگونه دانست. ناتوانی در فراموشی مزهٔ در قدرت بودن. هم از آن روست که پروسپرو به جای ابژهٔ از دست رفته‌اش - سلطنت - حالا کالیبان را بر جای آن نشانده است. فروید بر این اعتقاد بود که بیمار ملانکولیک نمی‌تواند ابژهٔ از دست رفته (مرده) را فراموش کند، بلکه ابژهٔ دیگری را به جای آن می‌نشاند و به آن نفرت می‌ورزد.

در ماخولیا ما با اندوه و رنجی برزبان‌نیامدنی روبه‌رو هستیم. به عبارتی فرد ماخولیایی در اندوه خویش غرقه است و نمی‌تواند آن را به ساحت نمادین و قلمرو اجتماعی بکشاند؛ چرا که در این وضعیت فرد ملانکولیک در جهانی پیشاادیپی به سر می‌برد و هنوز به جهان نمادین وارد نشده است. گویی جزیرهٔ نمایش توفان که عاری از هرگونه تاریخمندی است و زمان اسطوره‌ای و نه خطی بر آن می‌گذارد همان میدانی است که فرد ماخولیا (اینجا پروسپرو) در آن زندگی می‌کند.

فروید در ماتم و ماخولیا مشخص‌ترین وجه تفاوت ماخولیا از ماتم و سوگواری را در ارتباط با ابژه می‌داند. فرد ماخولیایی نمی‌تواند به ابژهٔ محبوب از دست رفته‌اش واکنش نشان دهد چرا که ابژه از کف رفته که مایهٔ عشق سوژه است همزمان عامل نفرت نیز هست چرا که سوژه را تنها و بی‌کس گذاشته است. پس سوژه به جای نفرت از ابژهٔ واقعی باید چیزی دیگر را به جای آن بنشاند تا کینه‌اش معطوف به ابژهٔ اصلی نشود. در نمایشنامهٔ توفان این ابژهٔ جایگزینِ تنفربرانگیز، کالیبان است. شکسپیر حتی به کالیبان سیمایی کریه بخشیده و از او هیولا می‌سازد. ظاهری زشت، بدسیما و هیولاوش. ریشهٔ کلمهٔ کالیبان احتمالا از ریشهٔ لاتین کانیبال[۲۰] به معنی هیولا و آدمخوار وام گرفته شده است. اما ظاهر او ما را به یاد هیولای راونا می‌اندازد.

کودکی ناقص‌الخلقه که در ۱۵۱۲ در شهر راونای ایتالیا در کنار یک کلیسا یافت شد که به دلیل ظاهر عجیبش به هیولای راونا مشهور شد. احتمالا شکسپیر از ماجرای هیولای راونا آگاه بوده، در توصیفات و تصاویر نقاشی شده که از این هیولا به دست رسیده است، شواهد خاطرنشان می‌کند که هیولا سری آدمین و دم و بالی همچون ماهیان داشته و بدنش با فلس پوشیده بوده است. این تصویر ما را به یاد توصیفات ترینکولو از کالیبان در نمایشنامه می‌اندازد:

ترینکولو: چه می‌بینم؟ آدم یا ماهی؟ مرده یا زنده؟ ماهی! بوی زهم ماهی می‌دهد...ماهی‌ای شگفت. اگر در انگلستان بودم این هیولا، آدم را به نوا می‌رساند، در آنجا هر جانور غریبی آدم را به نوا می‌رساند... پاهایش چون پای آدمیان و بالش چون بازو!
(پرده دوم/ صحنه دوم)

شکسپیر پلشتی کالیبان را حتی به ساحت زبان نیز کشانده است. زبان کالیبان که متعلق به او نیست و به او روا شده، زبانی زشت و سخیف است که تبدیل به ضد زبان شده:

کالیبان: تو به من زبان آموختی اما بهرهٔ من از آن این است که میدانم چگونه نفرین کنم. طاعون سرخ بکشد تو را با زبانی که به من آموختی.
(پرده اول/ صحنه دوم)

فحاشی و استفاده از الفاظ ناخوشایند توسط کالیبان ما را به یاد آموختن زبان به مرغان مقلد می‌اندازد، معمولا نخستین واژه‌هایی که به این گونه از پرنده‌ها آموزش داده می‌شود فحش و ناسزاست؛ یعنی آنچه که برای آموزش دهنده به عنوان سرکوب زبانی رویداده با آموزش به حیوانی زبان بسته دوباره به ساحت زبان این‌بار از جانب بنده‌اش باز می‌گردد.

رابطهٔ پروسپرو با کالیبان شبیه به نمایش‌های **کمدیا دل آرته**[۲۱] ایتالیایی است، یعنی موطن اصلی پروسپرو. پروسپرو در نقش **ارباب پانتالونه** و کالیبان در نقش **نوکر**. در این نمایش‌ها معمولا نوکرها مشکلات زبانی و یا لهجه‌ای روستایی و بدوی داشتند که خود باعث خندهٔ حضار می‌شد. شبیه به نمایش رو حوضی خودمان، آنجا که لغزش‌های زبانی (سیاه) و ناتوانی‌اش در فارسی صحبت کردن نوکر باعث عصبانیت حاجی (ارباب) و خندهٔ تماشاچیان می‌شود. کل‌کل‌ها و دعواهای پروسپرو با کالیبان اگرچه نشان از شکافی عمیق در روایت استعمارزدگی و بردگی ساکنان اولیهٔ سرزمین دارد، اما احتمالا برای تماشاچیان شبیه به نمایش‌های **کمدیا دل آرته** و **روحوضی** خنده‌دار و سرگرم کننده است.

اما کالیبان اینجا چیزی مازادتر از کارکترهای نمایش‌های سنتی ایتالیایی و حتی نمونهٔ ایرانی در خود دارد. کالیبان یک هیولاست. شاید این نخستین‌بار است که در آثار شکسپیر ما واقعا تجسد یک هیولا را بر صحنه به نظاره نشسته‌ایم.

هنر جایی است که همهٔ ایده‌های تکه‌تکه شده قرار است دوباره به یکدیگر برسند و از همین نامتشکل بودن و عدم تجانس و از همین بی‌شکلی، به شکل جدید در قالب هنری زیبا رخ بدهند. هنر، زیبایی درونش را از زیبایی طبیعت وام می‌گیرد، زیبایی ِهنری تلاشی است برای به‌دست آوردن و یا نزدیک شدن به زیبایی طبیعی، در حالیکه هنرمند پیشاپیش می‌داند که نمی‌تواند آن را به‌دست بیاورد. شیئی هنری نه از طریق نزدیک شدن به طبیعت و بازنمایی جهان بیرونی بلکه از طریق تقلید این زیبایی می‌تواند واجد امر زیباشناسانه باشد. به همین منظور هنر شکل را تقلید نمی‌کند بلکه باید زیبا بودن را به محاکات در بیاورد. این زیبا بودن از فشردگی نامتجانس ِمتشکل از ساختن میدان نیروهای متعارض حاصل می‌شود، تعارضی همیشگی میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری که ما را بر آن می‌دارد که بگوییم: هنر محصول بی‌شکلی طبیعت است. اما خلقت موجوداتی غریب یا ناقص الخلقه و یا به عبارتی نزدیک‌تر در این نوشته هیولا، تنها نقطه‌ای است که گویی طبیعت دست به کار شده و به رسم خلق شیئی هنری قدم بر می‌دارد و از قضا اینبار برعکس، این طبیعت است که به سیاق هنرمند دست به تقلید فرم هنری می‌زند: هیولا.

اصولا ساخت هیولا در آثار هنری مبین همین بیرون زدگی خلقت‌های نامتجانس ِطبیعت است که نمی‌توان آن‌ها را توضیح داد. اما این امر غریب یا هیولا چگونه در دستگاه روانشناسی آدمیان درک می‌شود؟

از نظر فروید، سوژهٔ حقیقی داستان‌های هیولایی تمامی آن چیزهایی‌ست که تمدن ِما را سرکوب و تهدید می‌کند. در **فرانکشتین**[۲۲] مرلی شلی،[۲۳] با هیولایی طرف هستیم که به‌دست خالق(ویکتور) خلق شده است، هیولای فرانکشتین آموزش ناپذیر است. شبیه به کالیبان که از یاد گرفتن عاجز است.

هیولای مرلی شلی میل سرکوب شدهٔ ویکتور است که حالا بازگشته، میلی که ارضایش همیشه به تعویق افتاده. رانهٔ سرکوب شده همیشه خانمان برانداز است و قصی القلب. مخلوقْ معشوق ویکتور را می‌کشد چرا که می‌خواهد جایگاه لیبدوی آن را کسب کند. چنان که کالیبان نیز قصد تجاوز به میراندا یعنی دختر و تنها عشق باقیماندهٔ زندگی پروسپرو را داشته:

پروسپرو: من با همه ناپاکی‌ات با تو چون یک انسان

رفتار کردم و تو را در کلبهٔ خویش جای دادم، تا آنگاه که خواستی به دخترم تجاوز کنی

کالیبان: کاش که این کار شده بود...

(پرده یک/ صحنه دو)

همان‌گونه که گفتیم هیولا بازگشت امر سرکوب شده است. اما هیولاهای داستان‌های گوتیک همچون فرانکشتین و یا هیولاهای داستان‌های ادگار آلن پو[۲۴] با کالیبان تفاوت دارند. در داستان‌های گوتیک بازگشت میل سرکوب شده سعی در نابودی سوژهٔ حقیقی دارد، اما توفان شکسپیر به قبل از این دوره باز می‌گردد. دوره‌ای که طبیعت یکی از مضامین اصلی نمایشنامه‌های شکسپیر است. در واقع کالیبان همان بازگشت قهرآمیزِ طبیعت و غریزهٔ محض سرکوب شده است. همان پروژهٔ مدرنیته در حال بسط در قرن هفدهم که به قول وبر[۲۵] سعی در سرکوب رازآمیزی جهان یا افسون‌زدایی از آن را داشت. یا به قول آدورنو[۲۶] که بر این باور بود: کل پروژهٔ روشنگری در سرکوب طبیعت بیرونی (طبیعت محض در اینجا جزیره و کالیبان) و طبیعت درونی (نفس بشر در اینجا خود پروسپرو و حتی خائنین به سلطنت) خلاصه می‌شود. در نمایشنامهٔ توفان، امر غریب در مقام امر سرکوب شده می‌تواند تجسد بازگشت هیولایی کار جسمانی باشد. در هیبت کالیبان و جزیره.

اگر در عصر شکسپیر بدن بی‌شکلِ هیولا را ناشی از همخوابگی جادوگران با شیاطین می دانستند اما تن اندام‌وار حکومت را قدسی و روحانی می‌شمردند. در نمایشنامهٔ توفان بر روی این بدن متبرک لکه‌ای افتاده است که آن را بی‌شکل و بی‌هویت کرده. نظم اندام‌وار جامعهٔ آریستوکراسی برهم خورده، شاه به عنوان حافظ یکپارچگی قدرت به خیانتی از حکومت کنارگذاشته شده است، این براندازی نه به دست طبیعت بلکه به دست اطرافیان شاه روی داده. سابقهٔ آشوب و هرج و مرج در تراژدی‌های شکسپیر که شاهان و اربابان به دست کودتا و یا خیانت از قدرت کنار گذاشته شده‌اند به ما یادآوری می‌کند که اگر شاه نه به دست طبیعت که از روی قدرت‌طلبی آدمیان کنار زده شود، تراژدی به بار خواهد آمد: **لیرشاه، مکبث، هملت، ریچارد سوم** و...

بدن در فئودالیسم به معنای تن‌وارهٔ سیاسی و جمعی به شمار می‌آید. تن واره‌ای که به نحوی سلسله مراتبی است ولی در عین حال وحدتی اندام‌وار دارد. پروسپرو مجبور است به فرمان شکسپیر تن دهد و سلطنت از کف رفته را بازجوید، وگرنه چه جایی بهتر از یک جزیرهٔ دورافتاده و آرام برای مردی اهل دانش و مطالعه. اصولا این همان یوتوپیایی است که هرکدام از ما در ذهنمان می‌سازیم. جایی به دور از تمدن و فرصتی برای نوشتن و خواندن. ولی پروسپرو چاره‌ای ندارد. او باید به سلطنت بازگردد چرا که باید نظم را به حکومت بورژوازی مرکانتلیستی ایتالیایی عصر روشنگری بازگرداند. نظم سنتی فئودالی باید به جای خود بازگردانده شود. نظمی که به قول ایگلتون بر خویشاوندی خونی و تقدس جسمانی شاه و اشکالی از کار و مناسبات اجتماعی نسبت به مناسبات تولید سرمایه‌داری کمتر انتزاعی‌اند.

همانگونه که دیدیم در طول نمایش، پروسپرو با سرکوب و حاکمیت خودخواسته بر جزیره، توانایی پراکسیس حکمرانی را بازمی‌یابد و می‌تواند به پادشاهی کامل بدل شود. و دیگر نیازی به عصای جادویش هم ندارد چرا که حالا پادشاه، اندیشه و عمل را یکجا در مالکیت دارد.

در صفحات پایانی نمایشنامه، پروسپرو تنها یک گام تا سلطنت دوباره فاصله دارد اما او باید از هر چه دارد رها و آزاد شود تا به ابژهٔ میلش برسد. او باید از دخترش، پیشکار و روح نیک‌سیرتش، توان جادوییش، عصای سحرآمیزش، برده‌اش، کتاب‌هایش و جزیره‌اش بگذرد. اما شکسپیر با فاصله‌گذاری غریبی در پایان نمایش چیزی دیگر را نیز از او کسر می‌کند، صحنهٔ تئاتر.

پروسپرو به شیوه‌ای کاملا فاصله‌گذارانه از تئاتر جدا می‌شود و احتمالا در اجراهای متفاوت نوری موضعی بر روی او می‌افتد تا مکان او را از تئاتر جدا سازد و در عین حال سیمای نورانی به او ببخشد. پروسپرو در پایان نمایش زاهدی را می‌ماند که از مخاطبانش می‌خواهد او را برای سلطنت دوباره یاری دهند، گویی اخلاق پیوریتنی پروسپرو اینبار در هیبت حکومتی مشروع به او باز می‌گردد. شاه باید از جانب مردمش تایید شود.

پروسپرو: اینک که دوک نشینم را باز گرفته و جنایتکار را آمرزیده‌ام مگذارید با افسونتان در این جزیره بی‌حاصل سکنی گزینم، بلکه به یاری دستهای مهربانتان مرا از این اسارت برهانید.

(پرده پنج/ صحنه اول)

مونولوگ پروسپرو به گونه‌ای پیش می‌رود که وسوسه می‌شویم بگوییم شکسپیر در پایان حیاتش به این باور رسیده است که پادشاه باید مشروعیتش را از مردمش بگیرد نه از ژن متفاوتش. این نخستین‌بار در آثار شکسپیر است که شاه چشم در چشم مردم واقعی (مردمی که در جایگاه تماشاچیان تئاتر نشسته‌اند) سخن می‌گوید. او از تماشاچیانش یا مردمش می‌خواهد از گناهانش درگذرند، اجازه دهند به سلطنت بازگردد و پادشاهی‌اش را مشروعیت بخشند، چرا که حالا او فرمانروایی کامل شده است، فکر و عمل را حالا یکجا در اختیار دارد.

پروسپرو: بگذارید گذشتتان مرا آزاد سازد.

(پرده پنج/ صحنه اول)

دیالوگی پرهیزگارانه که یادآور دعای مسیح برای شاگردانش است: خطاهای ما را ببخش چنان که ما نیز خطاهای دیگران را نسبت به خود می‌بخشیم.

اما در پایان چه برسر کالیبان می‌آید؟

کالیبان یک شورش ناکام را از سر گذرانده است. او به همراهی چند خدمهٔ دون پایهٔ توفان‌زده (دلقک و شراب‌دار) نقشهٔ کودکانه‌ای می‌کشد تا پروسپرو را از سر راه بردارد.اما همچون بسیاری از شورش‌های استعمارزدگان علیه قدرت مستقر شکست می‌خورد. شورش ناکام است چرا که ایدهٔ آن تنها براندازی قدرت و جابه‌جایی حاکم است. کالیبان چهرهٔ یک آزادی‌خواه انقلابی همچون استعمارستیزان امریکای لاتین یا آزادی‌خواهان افریقایی را به خود ندارد، او چیزی از ایده‌های ناب انقلاب نمی‌داند، طغیان او کودکانه و از پیش شکست خورده است، سناریویی که از پیش برای تماشاچیانش لو رفته، این شورش از نظر شکسپیر آنقدر حقیرانه است که او از دادن هر تعلیقی به این براندازی طفره می‌رود.

پس از نمایش احتمال به یقین پروسپرو و سایرین جزیره را ترک خواهند گفت. کالیبان در جزیره می‌ماند و ولایت جزیره را به‌دست می‌آورد اما نه آنگونه که تا قبل از این مادرش در دست داشت. بلکه به شکل سیاست ادغام در نظام سرمایه. جزیره به تیول ایتالیا اضافه خواهد شد و اربابْ کالیبان به عنوان والی دست نشاندهٔ حکومت مرکزی همان لباسی را بر تن خواهد کرد که حاکم قبلی بر تن کرده بود: استبداد.

وضعیت آشنایی است. شبیه به آنچه غرب در جهان سوم می‌کند: این که با دو ابزار نرم و پرقدرت سرمایه‌داری یعنی صندوق بین‌المللی پول و بانک جهانی و آتشبار سخت و سنگینش یعنی جنگ و سپس گماردن حاکمان بومی دست نشانده به بهانهٔ دموکراسی جعلی، این کشورها را به نسخه دست چندم خودش بدل کند.

اما سطرهای پایانی نمایش خالی است، شاید حوصلهٔ شکسپیر سالخورده بیش از این نبوده یا شبیه به اغلب متفکرین غرب سرنوشت این ملت‌ها برایش چندان مهم نبوده است. اما ما که در ایرانیم عاشق این سطرهای خالی هستیم، سطرهایی که هیچگاه برای ما نوشته نشده‌اند اما خیال و اوهام می‌تواند آن‌ها را پر کند. این هم از معجزات تئاتر است. برای اجرای توفان می‌توان به دوران رمانتیک بازگشت و با تفسیری سمبولیک به مدد ماشینری صحنه، نورپردازی و طراحی خیال انگیز، گریم و لباس عجیب و غریب و موسیقی زنده تئاتر توفان را به نمایش پریان و افسونگران بدل کرد و احتمالا در گیشه موفق شد. یا می‌توان چیزی دیگر در آن دید: رویاهای از دست رفته و خشونت اخلاقی به همراه قساوتی که بر بدن‌ها وارد می‌شود، نگاهی که بیشتر با جغرافیا و اقتصاد سیاسی امروز ایران همخوانی دارد. در اجراهای ایرانی نمایش توفان، بسیاری از کارگردانان این نمایشنامه را شبیه به **رویای شب نیمه تابستان** دیده‌اند و راه اول را رفتند. به هر تقدیر این نوشته هدفش نقد اجراهای ایرانی توفان نیست، تنها خواستار نگاهی دوباره به نمایشنامه است. آنچه که امروز ما در ایران زندگی می‌کنیم تئاتر خودش را می‌خواهد چرا که تئاتر حقیقتا عین زندگی است.

پی‌نوشت

[1].The Tempest
[2].William Shakespeare
[3].King Lear
[4].Macbeth
[5].Hamlet
[6].Jan Kott
[7].Siegfried Melchinger
[8].Terry Eagleton
[9].Galileo Galilei
[10].Isaac Newton
[11].Richard III
[12].Mercantilism
[13].Georg Wilhelm Friedrich Hegel
[14].Steven Wilson
[15].Silvia Federici
[16].Caliban and the Witch
[17].Puritans
[18].Sigmund Freud
[19].Mourning and melancholia
[20].Canibal
[21].Commedia dell›arte
[22].Frankenstein
[23].Mary Shelley
[24].Edgar Allan Poe
[25].Max Weber
[26].Theodor W.Adorno

منابع

- آدورنو، تئودور؛ هورکهایمر، ماکس. (۱۳۸۹). دیالکتیک روشنگری، ترجمه مراد فرهادپور/ امید مهرگان، تهران، گام نو .
- اوئه، ماری الن. (۱۳۹۲). نشانه‌های شر، ترجمه شهریار وقفی پور، تهران، چشمه.
- ایگلتون، تری. (۱۳۹۵). ویلیام شکسپیر، ترجمه محسن ملکی/ مهدی امیر خانلو، تهران، نشر مرکز.

- تراورسو، انزو. (۱۴۰۱). مالیخولیای چپ، ترجمه مهرداد رحیمی مقدم، تهران، مان کتاب.
- ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۲). لاکان به روایت ژیژک، ترجمه فتاح محمدی، زنجان، هزاره سوم.
- شلی، مری. (۱۳۹۲). فرانکشتین، ترجمه کاظم فیروزمند، نشر مرکز.
- شکسپیر، ویلیام. (۱۳۸۳). طوفان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، دادار.
- فدریچی، سیلویا. (۱۴۰۰). کالیبان و ساحره زنان بدن و انباشت بدوی، ترجمه مهدی صابری، تهران، چشمه.
- فروید، زیگموند. (۱۳۸۲). ماتم و ماخولیا، ترجمه مراد فرهادپور، تهران، نشریه ارغنون.
- کات، یان. (۱۳۹۰). شکسپیر معاصر ما، ترجمه رضا سرور، تهران، بیدگل .
- ملشینگر، زیگفرید. (۱۳۷۷). تاریخ تئاتر سیاسی جلد اول، ترجمه سعید فرهودی، تهران، سروش.
- وبر، مارکس. (۱۳۹۴). اخلاق پروتوستانی و روح سرمایه داری، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران، جامی.
- وقفی پور، شهریار. (۱۳۹۷). محبوس در هزار تو، تهران، نیماژ.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی