جان واین

ماهیتِ درامِ شکسپیرَ

ترجمه ی شهراد تجزیه چی

شکسپیر در آغاز کارش در اوایل دهه ی ۱۵۹۰ ، وارث درامی بود آمیخته از عناصر مردمی و عناصر فرهیخته . از نظر شکل ، این درام در نمایش های اواخر قرون وسطی ریشه داشت که در فضای باز مهمانخانه ها اجرا می شدند . از نظر محتوا، این درام عناصری از تئاتر روم و نیز تئاتر رنسانس ایتالیا را در خود داشت . «کمدیا دل آرته» که بسیار محبوب بود، با آدم های معمولی و طرح های داستانی نیمه بداهه، برای نمایشنامه نویسان انگلیسی کاملاً شناخته شده بود، تراژدی های مطنطن و شاهانه ی سنکا نیز به هم چنین . درام الیزابتی به واسطه ی آمیختن این گرایش ها و سنت ها واجد برتری ای گشت که تئاتر مدرن فاقد آن است . این درهم آمیختگی ، درام را به تمامی اقشار مردم متعلق ساخت . توده ی عوام به همان اندازه مشتاقانه به تماشای آن می نشستند که تماشاگران پر و پا قرص فرهیخته . میان مشتریان این نوع تئاتر ، هم می شد مردان مبادی آداب خوشگذران را یافت هم جوان نابغه و دانشمند جویای نام را .

به این ترتیب ، درام شکسپیری از همان آغاز از آزادی عمیقی بهره مند شد . لزومی نداشت که این نوع درام انحصاراً برای یک طبقه از مردم نگاشته شود . این درام می توانست به اقتضای موضوع ـ دستمایه ، والا یا پیش پا افتاده باشد . اما این تنها برتری آن نیست . این نوع درام از تخیل آزاد نیز سود می جوید . درام شکسپیری نه هنری صرفاً مصرفی ، بلکه هنری ست مستلزم مشارکت مخاطب . منظورم این است که نقطه ی تمایز هنرها با هم در میزان دعوت از مخاطب برای مشارکت نهفته است . به عنوان مثال ، رمان تا اندازه ی زیادی در خود بسته است ، یعنی به شکل کامل در اختیار خواننده قرار می گیرد و شیوه ی نگاه کردن آدم ها ، آنچه می گویند و آنچه درون ذهن شان می گذرد ، توصیف شده است . علاوه بر این ، رمان به زبان روزمره نگاشته می شود . خواننده تنها باید آن را بخواند و بفهمد . در مقایسه ، شعر مستلزم مشارکت خواننده است . شعرخوانی یعنی پیوستن به رقصی ذهنی . درست است که ضرباهنگ ، وزن و رنگ شعر قرار است بر ما اثر بگذارد ، اما احساس شاعر را باید به واسطه ی احساس خودمان درك کنیم . و هرچه شعر را با احساس تر بخوانیم ، برداشت مان از آن عمیق تر است .

یک

در درام از یک سو با هنری همچون سینما رودررو هستیم که تنها از تماشاگر می خواهد به خلسه فرو رود و از دیگر سو با هنری مستلزم مشارکت کامل ، هنری از آن دست که روت دریپر (Ruth Draper) ارایه می کند . خانم دریپر بر صحنه ی تئاتر راه می رود و نمایش های کوتاهی را اجرا می کند که خود تنظیم کرده است و تمام نقش ها را نیز خود بازی می کند . جذابیت اجرای او ، که خرد و کلان از آن لذت می برند در آن است که از تماشاگر می خواهد که تخیّل خود را به کار گیرد . و طبیعی ست که همه از خیال پردازی لذت می برند . (کیست که از قصه گفتن

برای بچه ها لذت نبرد؟) *روت دریپر* بر صحنه ای خالی، فضای بارگاه، گمرك خانه، و قهوه خانه ی روستایی را می آفریند. او در یکی از طرح هایش قصد داشت حالت میزبانی را برساند که برابر شومینه ای بزرگ ایستاده بود. به همین خاطر یک پایش را حدود سی سانتیمتر از زمین بلند کرد، به شکلی که انگار آن را روی لبه ی پایین شومینه گذاشته باشد؛ و در تمام طول نمایش پایش را به همان شکل نگه داشت: تمام تماشاگران، شومینه را دیدند.

در دیگر سو، سینما قرار دارد که به گفته ی *ژان کوکتو* رویایی ست که آدم های بسیار همزمان از ذهن می گذرانند. این رویا، رویابین ها را سحر می کند و به خلسه فرو می برد: خلسه ای که هرچند بسیار سرخوشانه و خلاقانه است اما به هر تقدیر گونه ای خلسه است؛ در حالی که هنر *روت دریپر* تماشاگر را به مشارکت برمی انگیزد. آن ها به لذت آفرینش *روت دریپر* می پیوندند.

در زمانه ی شکسپیر، نمایش هنری بود سرشار از مشارکت تماشاگر. زیرا علاوه بر این که از شعر استفاده می کرد، و شعر هنری ست که شنونده را به پیوندی کامل با گوینده می رساند؛ از شگرد *روت دریپر* نیز سود می جست و تماشاگر را وادار می ساخت تا پس زمینه ی بصری را تنها به یاری تخیل خود بیافریند. حاصل کار، فراغ بالی بود که تا زمان آغاز نمایش های رادیویی در دهه ی ۱۹۲۰، هیچ گاه دیگر به دست نیامد. در این گونه نمایش، می توان بی آن که منتظر تغییرات کُند صحنه آرایی نه چندان قانع کننده ماند، کنش را از کشوری به کشور دیگر، از عرشه ی کشتی به خیابان های شهر یا از مجلس رقص به میان باغ کشاند.

زمانی که کودك بودم، مردم بر این نظر بودند که صحنه ی تئاتر الیزابتی چیزی بوده است خام و سردستی، زیرا نه از پرده های پس‌زمینه خبری بود نه از «سیکلوراما»؛ نه از کشتی خبری بود نه از بندینگ های فراوان، نه «پیش صحنه» (proscenium) وجود داشت نه جایگاه بزرگ ارکستر. همه معتقد بودند که این نوع صحنه به گونه ای اسف بار بدوی بوده است! شاید اکنون اوضاع بهتر شده باشد. قطعاً تماشاگر امروز تئاتر، روشن بین تر و بلندنظرتر است و نسبت به سی سال پیش از حالت های گوناگون درام آگاه تر است. او می داند که اگر درام یونان باستان و نمایش های «نو» ژاپنی یا نمایش کلاسیک چین می توانسته اند بدون نیاز به توهم صحنه و نورهای رنگی از پس کار برآیند، قطعاً این اضافات اهمیت چندانی ندارند. تماشاگر امروز حتی آماده است تا بازگشت نسبی به شگردهای بازی و صحنه پردازی الیزابتی را بپذیرد.

نمایش مدرن، هنری ست مصرفی. بازیگران به پشت قوس پیش صحنه (proscenium Arch) عقب رانده شده اند و در صحنه ای قاب گرفته و روشن، همچون یک تابلوی نقاشی، محصور گشته اند. نتیجه، قراردادی ست که بر مبنای آن بازیگران یکسره با یکدیگر صحبت می کنند و تماشاگر تنها

اجرایی از «نیون آتی»

شنونده است. برای آشنایی با شیوه ی اجرای الیزابتی، بهترین روش آن است که به نمایشی یک اپرا بنشینیم. زمانی که خواننده آوازی تک نفره (Recitative) را اجرا می کند، مستقیماً با بازیگر مقابلش سخن می گوید اما زمانی که قدم پیش می گذارد تا آریا (Aria) یی مهم را بخواند، خطاب به تماشاگر می خواند. طبق قراردادهای اپرا، لازم نیست که حضور تماشاگر انکار شود. در نوع کمیک های قدیمی «موزیک هال» (Old-style music-Hall comic)، آن نوعی که بازیگران از دوسوی صحنه به سرعت جملاتی را رد و بدل می کنند، از همین شگرد اپرا استفاده می شود. آن ها پیوسته جملاتی را خطاب به تماشاگران بازگو می کنند. بر صحنه ی نمایش الیزابتی که فاقد پیش صحنه بود و بازیگران آزادانه به میان جمعیت رفت و آمد می کردند، تماشاگر نه تنها به مشارکت در نمایش دعوت می شد بل ناچار از مشارکت بود. در چنان نمایشی، شاعرانگی جزو ذات نمایش بود، اما بر صحنه ی مدرن، شاعرانگی مصنوعی به نظر می آید. در چنان حالتی که بازیگر با تماشاگران رابطه ی مستقیم داشت، تک گویی نیز پذیرفتنی تر بود.

شکسپیر، در چنین بستر آزادی، نمایشنامه هایی نگاشت که متون ادبی آن را «درام شاعرانه» می نامند. این عبارت بسیار دچار کج فهمی شده است. مطلقاً قضیه این نیست که درام شاعرانه همان درام منثور است جز آن که بر حسب تصادف به نظم نگاشته شده است. درام شاعرانه، رسانه ای ست یکسره متفاوت. زبان شاعرانه تنها رویه ی کار نیست بل در کل کار تنیده شده است. درامی منثور را به نظم درآورید، حاصل چیزی ست مهمل. درامی منظوم را به نثر درآورید حاصل باز هم چیزی ست مهمل. روشن کردن این قضیه بسیار مهم است. پس اجازه دهید از

زاویه ای دیگر موضوع را بررسی کنم. اخیراً ـ یعنی طی نوشتن همین متن ـ برحسب تصادف در یک مسابقه ی ادبی شرکت کردم که در یک مدرسه ی دستور زبان برگزار می شد و شاگردان بزرگسال در آن شرکت داشتند. پرسش ها را پیشاپیش آماده کرده بودند. یکی از پرسش ها چنین بود: «آیا باید آثار شکسپیر را به نثر امروزی بازنویسی کرد تا عده ی بیشتری بتوانند آن ها را بخوانند یا خیر؟» واژه های کلیدی، «امروزی» و «نثر» هستند. این دو در واقع دو روی یک سکه اند. اگر زبان، قرار است امروزی باشد پس طبیعتاً نثر است و لابد ترجیحاً نثر روزنامه ای! این جوانان در دنیایی بار آمده اند که زبان را تنها به محدودترین شکل ممکن به کار می گیرند: تبادل اطلاعات. تمامی وجه خیالی زندگی به رسانه های دیداری سینما و تلویزیون سپرده شده است. جوانان امروز، به جای آن که روایت نثر را بخوانند و تصاویر و اصوات را خود در ذهن بسازند، این دو را به صورت مکانیکی در اختیار دارند. آن ها به مصرف کنندگان صرف بدل شده اند و زبان در حدّی چنان حقیرانه به کار گرفته می شود که هیچ نیازی به مشارکت آن ها وجود ندارد. طبیعی ست که به این ترتیب توان مشارکت آن ها تحلیل می رود. هنرهای تخیّلی استوار بر زبان ـ شعر و نثر توصیفی ـ به کلی غیرقابل فهم می شوند. وقتی تصاویر به جای ما خیال پردازی می کنند، زمانی که صداها در گوش مان می پیچند، نیاز ما به زبان محدود می شود به تأمین اطلاعاتی برای پیوند یک صحنه به صحنه ی دیگر. حکایت نیاز به «نثر امروزی» نیز همین است. اگر ناچار به استفاده از زبان هستید، هرچه صریح تر بهتر!.

تراژدی اینجاست که میان این جوانان و گنجینه ی غنی ای که می تواند مال آن ها باشد، تنها دیواری نازک قرار دارد. آن ها به صرف زیستن در این زمانه که همه چیز به قاطعیت به واسطه ی تصویر بیان می شود و هیچ چیز صرفاً به واسطه ی زبان توصیف نمی شود، در واقع بسیار به جهان درام شکسپیر نزدیک هستند؛ زیرا گوهر زبان شاعرانه ـ نه تنها زبان شکسپیر بل هر زبان شاعرانه ای ـ آن است که بسیار عینی، ملموس و واقعی ست. این زبان از انتزاع به دور است و به واسطه ی استعاره پیش می رود یا به واسطه ی تشبیهی که توان استعاری دارد. این زبان، تصویر پشت تصویر ارایه می کند بی آن که با مکث نابه جا، آن را تا حد کلام تنزّل دهد، یعنی چیزی که جوانان آموخته اند از سینما و تلویزیون توقع داشته باشند. تنها باید دریافت که زبان شاعرانه نه شگردی نخ نما شده برای وارونه نمایی هرچیز بل روشی ست جاودانه برای بیان همه چیز به نهایت صراحت ممکن. اگر جوانان این نکته را دریابند یکسره به درک شکسپیر نایل می شوند؛ یعنی به چیزی که نسل های پیش تنها با مطالعه و بررسی دقیق می توانستند به آن برسند.

مثالی می آورم تا به روشن شدن قضیه کمک کند. گفتار آنجلو در صحنه ی دوم از پرده ی دوم «چشم در برابر چشم» (measure for measure) را در نظر بگیرید. آنجلو، کلودیو را به خاطر زنا به مرگ محکوم کرده است و ایزابلا، خواهر مؤمن و پاکدامن کلودیو که پیش تر در صومعه ای دوران راهبگی را می گذراند، آمده است تا برای برادرش تقاضای عفو کند. طی گفت و گوی آن ها آنجلو ناگهان پیشنهاد معامله ای شنیع را از ذهن می گذراند ـ عفاف خواهر در برابر زندگی برادر. او که همواره خشکه مقدس و زاهد مآب بوده است از آشکار شدن لایه ی فرودست شخصیت خود، آزرده می شود و به محض رفتن زن، آسیمه سر به سخن می آید:

این چیست؟ این چیست؟ خطای اوست یا من؟
وسوسه گر یا وسوسه شونده، کدام گناهکارتر است؟ ها!
نه او، نه وسوسه گری او، تنها این منم،
منم که در آفتاب کنار بنفشه ای آسوده ام،
اما کردارم نه درخور گل، که به مردار مانند است.
در فصل پرفضیلت می پوسم.

کدام بنفشه؟ کدام مردار؟ این ها آشکارا تصاویری هستند برساخته ی ذهن آنجلو که پس از درک گناهش، دوباره حال خویش را بازمی یابد. این تصاویر بی هیچ توصیفی ارایه شده اند، و به هیچ توصیفی نیاز نیست.

کارگردانان امروز سینما از این شگرد بسیار استفاده می کنند. پس از فرازی از داستان که بیانگر عواطفی عمیق است، تصویر به یک شئ قطع می شود ـ مارمولکی بر دیوار، پیراهنی پاره پاره که آویزان بر طناب تکان می خورد ـ که در واقع گونه ای برابر نهاد نمادین دیداری ست. شکسپیر هم از همین شگرد سینمایی سود می جوید. درست جایی که آنجلو خود را محاکمه می کند، تصویر آفتاب سوزان آورده می شود، بنفشه ای که بر کناری می روید و در مجاورت آن لاشه ی رو به فساد یک سگ، خرگوش، گربه یا هر حیوانی. بلافاصله، بوی مشمئز کننده ای به مشام مان می رسد که بر رایحه ی گل غلبه می کند. به یاد کلمات لایرتیس درباره ی اوفلیا می افتیم: «و از تن پاک و زیبای او بنفشه خواهد رست.» اما جملات آنجلو از نظر صراحت بصری و عینی از کلمات لارتس پیشی می گیرند. «آسودن کنار بنفشه در آفتاب» بیانگر کنشی ست که او در حسرت آن است. آفتاب بر ایزابلا می تابد چون او جوان و در بهار عمرش است و آنجلو در «فصل پرفضیلت می پوسد.»

نمونه ی کوتاه دیگری را در نظر بگیرید. در صحنه ی دوم، پرده ی چهارم «تیمون آتنی» خدمتکاران تیمون برای آخرین بار گرد هم می آیند و سقوط ارباب شان را به سوگ می نشینند. اکنون که دارایی تیمون از کف رفته است، آن ها بی کار شده اند. ـ «اجزای شکسته بسته ی خانه ای ویران شده» جمله ای ست که فلاویوس در وصف آن ها می گوید ـ یکی از آن ها حال و روزشان را در چند سطر خلاصه می کند:

روح ما همه در گرو تیمون است.
از چهره مان چنان برمی آید که در غم امروز نیز
چون گذشته بندگان او هستیم. اکنون،
بر عرشه ی کشتی مغروق، تهدید امواج را به
نظاره ایستاده ایم. ناگزیر در دریای هوا از هم جدا خواهیم

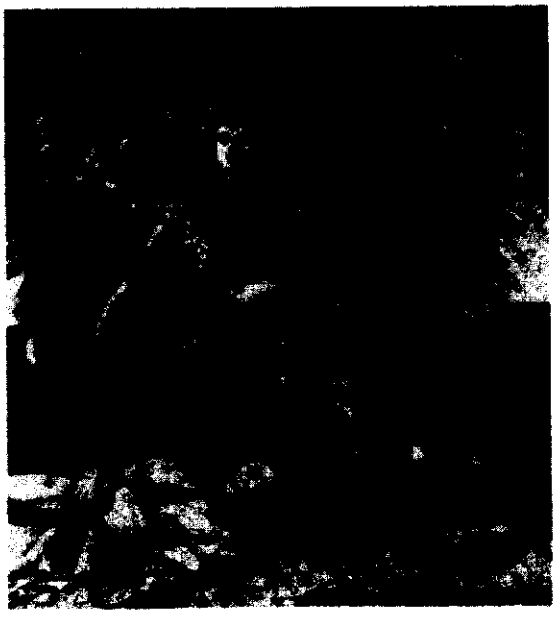
شد.[1]

اگر گروهی وفادار به هم در رنج و سختی را در نظر بگیریم، نخستین تصویری که به ذهن می آید، تصویر قایقی ست که سوراخ شده و در آستانه ی غرق شدن است. همه بر عرشه ی کشتی ایستاده اند. پیشینه ی مشترك خدمتگذاری تیمون و همکاری آن ها، اکنون به ترس مشترك بدل شده است. لحظه ای دیگر همه باید درون آب بپرند و جدا از هم به درون امواج بروند. اما در آخرین کلمات، استعاره فراتر می رود. آنچه که گرد این خدمتکاران را فراگرفته است نه غلظت آب که رقّت هواست. آنچه که این بخت برگشتگان از آن هراس دارند نه این است که در آب غرق خواهند شد و خواهند مرد؛ بل آن ها از زنده ماندن و طبیعتاً گرسنه ماندن در هراس اند. آنچه رودرروی آن هاست نه غلظت امواج که هوای نامریی ست. این استعاره هم، چون دیگر استعاره های شکسپیر در نمایشنامه های دیگرش؛ به گونه ای تحسین آمیز با معانی عمیق تر نمایش، پیوند می یابد. این «هوا» که خدمتکاران نگون بخت را در بر گرفته است، همان خلأیی ست که به زمان مدد جویی تیمون از دوستانش، در برابر او قرار گرفت. تیمون نه به خاطر دریغ ورزی دوستانش از کمک به او، بل به واسطه ی غیاب آن ها آسیب می بیند. غیاب آن ها، و نه حضورشان سبب جنون تیمون شده است. پس تغییر ناگهانی از تلاطم و تهدید دریا به هیچِ ساکن هوا وصف چنین حالی ست.

دو

تا این جا دریافتیم که درام شکسپیر ماهیتی شاعرانه دارد و تماشاگر را به مشارکت فرامی خواند. اکنون باید از این برداشت ساده فراتر برویم. چیزی که سبب درگیری تماشاگر با درام شکسپیر می شود، نه تنها مشارکت او که تغییر لحظه به لحظه ی خیال پردازی پراحساس او است. لازم نیست که نابغه باشیم؛ تنها باید خود را به شکسپیر واگذاریم و نشانه هایی را که او به دست می دهد پی گیریم، نشانه هایی همواره آشکار. دستمایه های شکسپیر اصلاً پیچیده نیستند مگر این که ما برای آن ها معنایی بیافرینیم.

در نمایش مدرن، از همان آغاز میزان واقع گرایی نمایش مشخصاً بیان می شود. در صورتی که نمایش یکسره به نثر نگاشته شده باشد توقع آن است که آدم ها به زبان روزمره سخن بگویند و اگر در جایی از نمایش متوجه شویم که آن ها احساسات شان را به ظرافت و تناسبی ورای ظرفیت آن ها در زندگی روزمره بیان می کنند بلافاصله از نمایش ایراد می گیریم. اگر خواهان زبانی ظریف و متناسب با عواطف انسانی باشیم به تماشای نمایشی «شاعرانه» می نشینیم که آن هم در آغاز سطح و ساحت خود را مشخص می کند و در همان ساحت نیز ادامه می یابد. در درام الیزابتی، و از همه ظریف تر در آثار شکسپیر، ساحت نمایش دایماً تغییر می کند. در جایی از نمایش آدم های نمایش مثل آدم های کوچه و بازار سخن می گویند؛ جایی دیگر



اجرایی از «آنتونی و کلئوپاترا»

از نهایت بن مایه های شاعرانه استفاده می کنند. طبیعی ست که زبان به گونه ای پرداخت شده است که با شخصیت آن ها بخواند. اما به هیچ وجه به سطحی تنزل داده نشده است که از ناهمخوانی آن با لحن ناتورالیستی چند سطر پیش، پرهیز شود. بر عهده ی مخاطب است که زبان را متناسب با شخصیت آدم ها تنظیم کند.

البته شکسپیر از تمهیدات شناخته شده ی ساده و مشخصی استفاده می کند تا به تغییر لحن اشاره کند. واضح ترین این دست تمهیدات، گذر از نثر به شعر و برعکس است. به عنوان یک اصل کلّی، شکسپیر نثر را برای واقع گرایی و شعر را برای نگارشی غریب تر و عمیق تر، که از واقع گرایی برمی گذرد، به کار می گیرد. نمونه ها فراوان اند. در «آنتونی و کلئوپاترا» (صحنه ی دوم- پرده ی دوم) زمانی که شورای سه نفره ی متشکل از سزار، آنتونی و لپیدوس با هم ملاقات می کنند و برای لشکرکشی به پمپی نقشه می کشند، طبیعتاً به نثر سخن می گویند. پس از پایان جلسه ی محرمانه و پرشأن و وقارشان، صحنه را ترك می کنند و سه فرمانده زیرك و نابه کار و خشن، انوباربوس، مکاناس و آگریپا به صحنه می آیند. این آدم های زمینی، طبیعتاً به نثر روزمره سخن می گویند- اما زمانی که انوباربوس توصیف زیبایی فرازمینیِ کلئوپاترا و ملازمانش را آغاز می کند، تغییر لحن به طَبیعی ترینَ شکل صورت می گیرد:

انوباربوس نخستین باری که مارك آنتونی را بر روی رود سیدوس ملاقات کرد، قلبش را تسخیر کرد.

اگریپا در واقع آن جا بود که او ظهور کرد! یا شاید هم خبر چین من غلو کرده باشد.

انوباربوس برای تان خواهم گفت:

زورقی که در آن نشسته بود، چونان تختی
مرصّع برروی آب می درخشید.[۲]

آن «برای تان خواهم گفت» حکم هشداری را دارد برای تغییر لحن یعنی گفت و گو را از سطح نثر به شعر می کشاند، به دو دلیل: نخست این که ضرباهنگ مناسبی دارد و دیگر این که سکوت و توجه شنوندگانش را طلب می کند. می توان مثال پیچیده تری از همین نمایش را در نظر گرفت. در صحنه ی دوم- پرده ی پنجم کلئوپاترا تصمیم گرفته است که خودکشی کند. تصمیم او برخاسته از دلایل دنیوی ست. طبیعتاً او کاملاً شاعرانه سخن می گوید:

... اکنون سراپا به استواری مرمر هستم. دیگر ماه دگرگون شونده سایه اش بر سر من نیست.[۳]

در این لحظه «مردکی دهاتی» با سبد انجیری در دست وارد می شود که درون آن افعی ای قرار دا رد و مرگ را که کلئوپاترا در آرزوی آن است برایش به ارمغان می آورد. زن از او چیزی می پرسد و او به زبانی پیش پا افتاده و کم و بیش خنده دار پاسخ می گوید. (تنها نویسنده ای به خلاقیّت شکسپیر می تواند از بار تلخ چنین لحظه ای با استفاده از طنز بگریزد. در واقع او با تغییر ناگهانی از مصر باستان به انگلستان دوره ی الیزابت گریز می زند. البته دلیل این کار آن است که مرد روستایی از هیچ نظر به مصریان شباهت ندارد. این جا قانون فراگیر شکسپیری حکم فرماست: مهم نیست که مکان وقوع داستان کجا باشد، آدم های مسخره و مبتذل فقط می توانند انگلیسی و ترجیحاً اهل وارویک شایر باشند!)

روستایی ساده لوح با کلئوپاترا به نثر سخن می گوید. پاسخ های او کوتاه هستند و اکثراً ده سیلاب بیشتر نمی شوند و به همین سبب می توان آن ها را نثر یا نظم فرض کرد. زمانی که کلئوپاترا می گوید «*تو مرخصی، خوش آمدی*» یا «*مرا خواهد بلعید؟*» هیچ نوع ناهمخوانی محسوس نیست. پاسخ های طولانی تر کلئوپاترا نیز همه در حدود همان جملات ده سیلابی هستند. شکسپیر با ظرافتی که غلوآمیز نیست اما تأثیر گذار است، جملات کلئوپاترا را در مرز میان شعر و نثر نگه می دارد. به این ترتیب «*آیا کسی را می شناختی که از نیشش آسوده باشد؟*» و یا «*نگران نباش. می دانیم چطور با آن کنار بیاییم.*» کاملاً با گفتار مردك مسخره همخوان است بی آن که با شاعرانگی فرازهای قبل و بعد تضاد داشته باشد. به این ترتیب، شکسپیر پیش از رسیدن به نقطه ی اوج نمایش، صحنه ای را به نثر نگاشته است تا ما بتوانیم کمی بیاساییم؛ آن هم بی آن که کلئوپاترا به نثر سخن بگوید، که در واقع در طول نمایش هیچ گاه چنین نمی کند.

اگر کسی تصور می کند که این نمونه تصادفی ست می تواند به نمونه ی روشن دیگری در همین نمایشنامه (صحنه ی دوم، پرده ی اول) رجوع کند. آنتونی با انوباربوس صحبت می کند. آنتونی هم مانند کلئوپاترا تنها به شعر سخن می گوید. شخصیت مغروری چون او طبیعتاً کلام را با ضرباهنگی شاهانه بر زبان می راند. شخصیت او اما از شخصیت آدمی چون هملت ساده تر است. هملت پیوسته از نثر به شعر و برعکس گریز می زند زیرا افکار و احساسات او طیفی گسترده را در بر می گیرند. در این صحنه ما با آنتونی رودررو می شویم که از خبر مرگ همسرش فولویا به شدت متأثر شده است. او فوراً تصمیم می گیرد که به رم بازگردد و این تصمیم را با کلامی فاخر بیان می کند. او سپس انوباربوس را احضار می کند. انوباربوس به زبان ساردونی همیشگی سخن می گوید. آنتونی اجازه می دهد که بیشتر او سخن بگوید و تنها با جملاتی کوتاه سخن او را قطع می کند: «*باید هرچه زودتر از این جا برویم.*»، «*من ناگزیرم بروم.*»، «*او بیش از حد تصوّر نیرنگ باز است.*»، «*ای کاش او را هرگز ندیده بودم.*»، «*فولویا مرده است.*» این جملات کوتاه را می توان نثر دانست یا شعر فرض کرد، اما به محض آن که آنتونی دوباره رشته ی کلام را به دست می گیرد زبان صحنه را با خطابی شاهانه و کوبنده به شعر باز می گرداند. «*از مهمل گویی دست بردار!*» آغازی که تأثیری دارد مشابه تأثیر «*برای تان خواهم گفت*» خود انوباربوس در جایی دیگر از نمایش. اکنون انوبارَبوس است که منقطع پاسخ می گوید و کلام او کم و بیش موزون است: «*چنین خواهم کرد.*»

شکسپیر در اوج دوران نویسندگی اش چنین ساده و روان، نثر و شعر را کنار هم می آورد، آدمی از نمایش به نثر سخن می گوید و دیگری به شعر، آن هم بی هیچ سکته ای بین این دو. این تردستی او از سال ها تجربه حکایت می کند. چنین کیفیتی آسان به چنگ نیامده است. شکسپیر در آثار اولیه اش، اغلب بن مایه های نثر را به نظم می کشید- مثلاً گفته های ندیمه در «رومئو و ژولیت» - و هر زمان از نثر استفاده می کرد می کوشید نثرش طنزآلود و عامیانه باشد.

گاهی در آثار تاریخی اولیه ی او طبقه ی اجتماعی سبب تمایز زبان می شود: آدم های کوچه و بازار به نثر و آدم های طبقه ی فرادست به شعر سخن می گویند. اما شکسپیر به تدریج بیشتر به نثر اعتماد می کند واحساسات بکر شاعرانه را از طریق آن بیان می کند. اما در زمان نگارش هملت این دو وسیله ی بیانی را به یک اندازه هوشمندانه به کار می گیرد و هر دو را به سطحی می رساند که قابلیت بیان موضوع های پر اهمیت را پیدا کنند. به این ترتیب سخنرانی هملت: «آه، یوریک بخت برگشته» به همان اندازه شاعرانه است که «بودن یا نبودن». همچون همیشه، تفاوت آن ها در درجه های متفاوت واقع گرایی آن هاست. آن سخنرانی در گورستان ادا می شود، گورکنان در گوشه و کنار ایستاده اند. این صحنه ی بسیار خوش پرداخت به نثر نگاشته شده است. این که هملت به شعر سخن نمی گوید بیانگر آن است که او در صحنه ای که بخشی از آن است عمیقاً درگیر است. او تک گویی می کند اما کاملاً از حضور شنوندگانش آگاه است. اگر قصد شکسپیر آن بود که هملت را کاملاً جدا و در حال سخن گفتن با خود بنمایاند احتمالاً گفتار او را به شعر درمی آورد.

اکنون که از تک گویی سخن به میان آمد خوب است به ماهیت متغیّر واقع گرایی نزد شکسپیر بازگردیم. واژه ی «تک

گویی» طیف گسترده‌ای را در بر می گیرد. نخست، گفتاری که به مخاطب اطلاعات می دهد ـ تا همین اواخر درام نویس ها ناخودآگاه در استفاده از تک گویی به این منظور زیاده روی می کردند ـ این نوع تک گویی را می توان در پخته ترین آثار شکسپیر و نیز آثار خام دستانه تر او مشاهده کرد. (تمهیدات ساده‌ای چون بلندخوانی یک نامه و چیزهایی از این قبیل نیز جزو همین نوع تک گویی ست. دوم، تک گویی یکی از آدم های نمایش در حضور دیگران. کارکرد این نوع تک گویی، آشکار کردن افکار و احساسات آن آدم برای مخاطب است. گاهی منظور آن است که این گفتار کاملاً در حاشیه قرار گیرد و طبق قرارداد، سایر آدم های روی صحنه نباید نشان دهند که از بیان آن آگاه هستند. در موارد دیگر، تک گویی مخاطب مشخصی ندارد و نسبت آن با گوینده هم چون نسبت ما با آن است. یک مثال این نوع تک گویی، گفتار ترویلوس پس از مشاهده ی خیانت کرسیدا است. در این مثال، شنوندگان روی صحنه عبارتند از اولیس که همراه ترویلوس است و ترسیته که پاورچین پاورچین راه می رود و استراق سمع می کند. ترویلوس نسبت به حضور هر دوی آن ها بی اعتناست تا زمانی که اولیس از او می پرسد آیا به آنچه که لحظه ای پیش گفته اطمینان دارد و پای آن خواهد ایستاد؟ آنچه اولیس می پرسد در واقع پرسشی ست که اگر خود ما می توانستیم در روند نمایش دخالت کنیم، می پرسیدیم. در این بین ترسیته گوش می کند و سخنان او را به خاطر می سپرد که در واقع خطاب به هیچ کدام از آن ها نیست بل خطاب به شنوندگان است. در پایان صحنه، ترسیته برجا می ماند تا آخرین کلام را به زبان آورد: «*شهوترانی، شهوترانی؛ هنوز، جنگ و شهوترانی. جز این ها چیزی باب نشده است.*»

به طور خلاصه، این مسئله که «چه کسی با چه کسی سخن می گوید؟» همیشه به ظرافت در آثار شکسپیر وجود دارد و هیچ گاه نمی توان با واژه های مطلقی چون «تک گویی» پاسخ را یافت. قرارداد نمایش مدرن ـ استوار بر این که آدم های نمایش همدیگر را خطاب قرار می دهند و تماشاگر استراق سمع می کند ـ در آثار شکسپیر وجود دارد اما این یکی از قراردادهای بی شمار آن است که هر یک مفید فایده ای هستند. این قاعده ی استراق سمع مدرن از جهاتی دست و پاگیر است. مثلاً امکان وجود همسرایی (کُر) برای بیان کنش و فراخوانی تماشاگر برای جان بخشیدن به آن وجود ندارد. بسیاری از بزرگ ترین آثار نمایشی جهان بدون وجود این همسرایی، متصور نیستند. شکسپیر از همسرایی استفاده می کند اما به طریقی کاملاً متفاوت از درام کلاسیک یونان؛ یعنی به صورت تنیده در کنش نمایش. در درام شکسپیر هر آدمی ممکن است در هر لحظه ای چیزی را به زبان آورد که کارکرد واقعی آن، در حکم همان همسرایی ست.

به عنوان مثال در «حکایت زمستان» جایی که لئونتس در تک گویی از حسادت خورنده ای می گوید که وجود او را می تراشد، و روند کنش نمایش را تغییر خواهد داد؛ ناگهان و تقریباً به صورت معترضه می گوید:

اجرایی از «ترویلوس و کرسیدا»

چنین بوده است، یا من فریب خورده‌ام،
قوّادان گذشته و حال.
بسیار پیش می‌آید که مردی حتی اکنون که من سخن می‌گویم،
بازوی زنش را بگیرد،
زنی که به گمان مردك حقیر در غیاب او خیانت کرده است،
و همسایه‌ی دیوار به دیوار او، آقای اسمایل، همسایه‌اش، از برکه‌ی او ماهی گرفته است.

چنین عباراتی مناسب بیان همسرایان هستند؛ به خصوص همسرایانی بدطینت هم چون ترسیته. تأکید «*حتی اکنون که من سخن می گویم*» خطاب به تماشاگر است، و به همه ی ما یادآوری می کند که در حال تماشای یک نمایش هستیم، در میان آدم هایی غریبه که هر کدام می توانند تهدیدی باشند برای حریم خصوصی ما ـ درست مثل بخشی از هملت که درباره ی هنر بازیگری بحث می شود و ذهن ما را به سوی ماهیّت توهّم دراماتیک می کشاند، آن هم درست در حالی که تحت سیطره ی آن نوع توهم قرار داریم. همه ی این ها کاملاً به جاست، زیرا ما باید به سوی اوج احساس رانده شویم، و این حس گسست پنهان درست در میان مشارکت تامّ ما در نمایش، طرح یک بازی در بازی را به ذهن القا می کند. تماشای بازیگرانی که در حال تماشای بازیگران دیگر هستند، آگاه شدن از توهّمی که آن ها می آفرینند و واقعیتی که ما درك می کنیم و هماهنگ کردن این دو، نیازمند همدلی خیالی و خونسردانه ی ماست. این که هملت در پیش چشمان ما بازیگران را تعلیم می دهد سبب می شود ما به راحتی با آنان همذات پنداری کنیم.

تلاش هایی که طی قرن بیستم برای احیای «درام شاعرانه» صورت گرفته، به ندرت موفق بوده است. زیرا همگی دچار این پیش فرض بوده اند که شعر و زبان تصویر گر به خودی خود بسنده هستند. در واقع دشمن اصلی «درام شاعرانه» نه نثر، که قوس پیش صحنه است. نشستن در تاریکی، در حالی که جایگاه ارکستر بین ما و صحنه قرار دارد چنان ما را از کنش صحنه جدا می کند که مشارکت غیرممکن می شود. هنوز هم نمایشی که شاهد آن هستیم ما را تکان می دهد، اما دیگر در تغییرات لحظه ی به لحظه دیگر نیستیم؛ و درام شاعرانه اساساً استوار به این درگیری ست.

دلیل وقوع چنین حالتی با بررسی تاریخچه ی صحنه روشن می شود. پس از دوران فترت پیوریتن، تئاترها در سال ۱۶۶۰ بازگشایی شدند و قوس پیش صحنه ساخته شد اما نه به شکل متکامل امروزی. تئاترهای نوسازی شده (Restoration) از یک قوس پیش صحنه ی کوچک تشکیل شده بود و درهای تاشویی داشت که باز می شدند و بر آن ها مناظری را نقاشی کرده بودند. به این ترتیب بدون نیاز به افتادن پرده می شد صحنه را تغییر داد. اما بخش اعظم کنش ها در فضایی در جلوی قوس- که هرچند کاهش یافته بود اما هنوز هم قابل توجه بود- صورت می گرفت. به عبارت دیگر تماس میان بازیگران و تماشاگران کاسته شده بود اما از میان نرفته بود. در این دوره هنوز هم در نمایش ها از شعر به وفور استفاده می شد. هنوز هم به کار بردن شعر، به هر میزان؛ برای بیان موضوعات والا طبیعی بود. چه نوع شعری؟ عمدتاً اشعار حماسی موزون متشکل از دو بیت؛ با وزنی معمولی و پایان مقفی که بر قافیه ها تأکید داشت. چنین شعری فاقد سیالیّت مکالمه ای شعر سپید الیزابتی بود، درست به همان صورت که تئاترهای نوسازی شده فاقد آزادی و صمیمیّت تئاترهای الیزابتی بودند. استفاده از دوبیتی های حماسی در واقع روشی بود برای خطاب قرار دادن مردم. این شعر با صدای رسا خطاب به تماشاگر بیان می شد و معنایش را به صراحت فریاد می زد. شکل گیری چنین روش بیانی به طور همزمان با خزش قوس پیش صحنه به سمت جلو، به روشنی رابطه ی میان درام «شاعرانه» و حسن تفاهم بازیگر- تماشاگر را نشان می دهد.

صحنه ی نوسازی شده نمی توانست از پس تغییر مکرّر قراردادهای نمایشی، در مثلاً «شاه لیر» (پرده ی اول، صحنه ی دوم) برآید. وضع صحنه ی مدرن هم به همین ترتیب است. این صحنه از «شاه لیر» با حضور پسر نامشروع گلوستر- ادموند- آغاز می شود. او خطاب به تماشاگران به شعر سخن می گوید و رنج نامشروع بودن را بیان می کند و نیز این نکته که اجازه نخواهد داد نامشروع بودن او را از هیچ یک از حقوق زندگی محروم کند. ضمناً قصدش برای برکنار کردن برادر بزرگ تر و مشروعش را به هر طریق ممکن بیان می کند. این گفتار سراسر به شعر است، یعنی هرچند عمیقاً نمایشی ست اما حالت رسمی دارد و نه طبیعی. زمانی که گلوسستر وارد می شود، ادموند عهدنامه ی جعلی ای را که در دست دارد به گونه ای ناشیانه پنهان می کند تا گلوسستر آن را ببیند و خواهان خواندن آن شود. گلوسستر پیش از دیدن ادموند در حال تک گویی به شعر درباره ی وقایع سرنوشت سازی در بارگاه «شاه لیر» که به تازگی از آنجا آمده، گذشته است. این تک گویی کوتاه کارکردی دوگانه دارد: از یک سو بیانگر حیرت است و از دیگر سو اطلاعاتی را به تماشاگر منتقل می کند. تماشاگر اکنون متوجه می شود که پادشاه فرانسه شورش کرده و لیر از قدرت کناره گیری کرده است و توان مالی او تا حد *«اندکی کاهش یافته است»* و تنها کفاف امرار معاش او را می کند. این اطلاعات در سه خط ارایه می شود و بلافاصله پس از آن گلوسستر متوجه حضور ادموند می شود و طی مکالمه ای ناتورالیستی خواهان دیدن نامه می شود. او نامه را به نفع تماشاگران بلند می خواند و بلافاصله به ناتورالیسم بازمی گردد تا باز هم از ادموند پرس و جو کند. گاهی فریادهایی می کشد که مخاطب مشخصی ندارند، درست مثل رفتار آدم ها در زندگی روزمره. او چنان از نیّت قتلی که در نامه افشا شده است حیرت زده می شود و برمی آشوبد که به ذهنش خطور نمی کند که از اصالت نامه مطمئن شود. او مطلقاً از آن چه که بر زبان می آورد آگاه نیست، مکرراً به ادموند دستور می دهد که برود و ادگار را پید کند، اما با پرسش های پراکنده اش او را معطل می کند. در ادامه ی *«برو، او را بیاب و نزد من بیاور»*[۴] چنین می آید *«ادموند، او را بیاب.»*[۵] سپس گلوسستر به صورت پراکنده تک گویی و درباره ی وضعیت مخاطره آمیز پیش آمده تأمل می کند و به پیش آگهی آن می اندیشد. *«این کسوف و خسوفی که به تازگی رخ نموده فال نیکویی برای ما در بر ندارد.»* پس از این فشار روانی، ادموند را می بیند که هنوز ایستاده است و گوش می کند و صد البته نیشخندی بر لب دارد. گلوسستر تکرار می کند: *«این جنایت پیشه را بیاب، ادموند. و یقین داشته باش که در این کار زیانی نخواهی دید.»*[۶] پس از این فرمان، دوباره به مشغله ی ذهنی اش درباره ی وقایع اخیر دربار «لیر شاه» می پردازد و زیر لب می گوید: *«امیر کنت پاك قلب و درستکار به گناه درستی و شرافت تبعید گردید. عجیب است.»*[۷]

در تمام این قسمت ها که میان تک گویی و غیر آن در تغییر است، لحن گفته ها یا ناتورالیستی ست یا بسیار نزدیک به ناتورالیسم. هر دو طرف به نثر واقعی سخن می گویند. با خود سخن گفتن گلوسستر نزد آدم هایی که عمیقاً درگیر موضوعی هستند، طبیعی ست. تنها نکته ای که به عنوان یک قرارداد نمایشی مشخص است، بلندخوانی نامه است و چون لحن نامه نیز ناتورالیستی ست چندان وقفه ای در سیر زبان وجود ندارد. اکنون که گلوسستر رفته است ادموند رگه ی ناتورالیستی را ادامه می دهد و در تک گویی استهزاگر، خوش باوری پدرش و باور او را به پیش آگهی های کواکب به سخره می گیرد. با ورود ادگار، دوباره ناتورالیسم بر صحنه حاکم می شود و طی گفت و گوهای دو برادر ادامه می یابد. سپس ادگار به شتاب خارج می شود و ادموند را بر صحنه تنها می گذارد تا صحنه را در

اختیار بگیرد. او دوباره به شعر رو می کند، همان لحن شاعرانه ای که در ابتدای ورودش به صحنه از آن سود می جست:

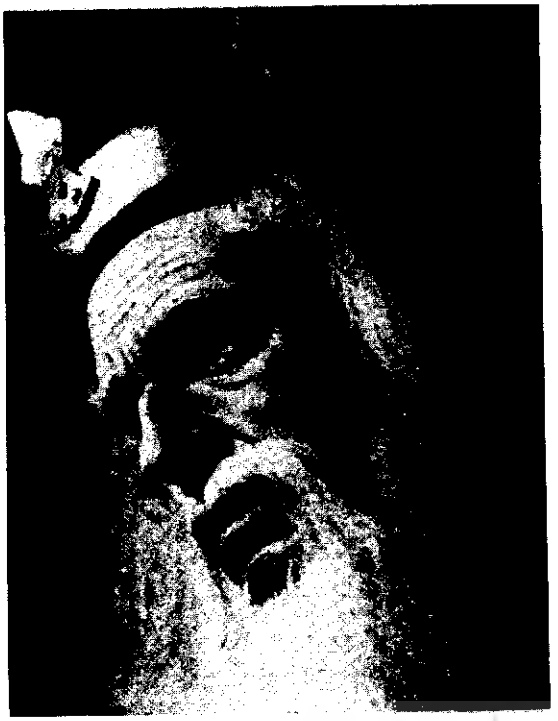
چه پدر ساده‌لوحی و چه برادر شریفی که سرشتش به همان اندازه که بی‌آزار است، هرگز هم به هیچ چیز بدگمان نمی‌شود. بدین شیوه نیرنگ های من می‌توانند به آسانی بر سادگی ابلهانه و صفای او فایق آید. من وظیفه ی خویش را می‌دانم- بگذار اگر از راه فرزندی ضیاع و عقاری نصیم نمی‌شود به زیرکی و فطانت صاحب آن شوم. هرچیز را که مناسب کار خود بدانم برای کمک درکارم مناسبش می سازم.[8]

این سخنان، با دو بیت پایانی اش نشان دهنده ی این است که صحنه اکنون به پایان رسیده و به طور کامل از فضای ناتورالیستی خارج شده است. این بخش رگه ای ست از درام خامدستانه تر و ساده تر سی سال پیش. «ادموند» باز هم به بی ریشگی خویش یقین می یابد و موقعیت خود را در ماجرایی پیچیده و متغیر روشن می کند. منش او می تواند تماشاگر را به ستوه آورد زیرا به روشنی به ما می گوید که سگی کثیف است و قصد ندارد جوانمردانه عمل کند. با چنین کاری، او وجه نمایشی طرز فکر واقع گرا واستوار به توهّم صحنه را، که در زمانی حدود سه دقیقه به ما ارایه شده است، کامل می کند. تنها نمایش الیزابتی می تواند از پس دستمایه ای چنین متغیر برآید. و به همین دلیل است که در زمانه ی ما، هم سینما و هم رادیو از سیطره ی قراردادهای نمایشی خارج شده اند و تا حدودی بار تخیّل شکسپیری را به دوش کشیده اند. این دو رسانه آزادی لازم برای تغییر لحن، ترکیب دو قرارداد با هم و شبیه سازی «تخیّل سریع ذهن» را دارند.

سه

شکسپیر از دستمایه های فرهیخته تا عامیانه، از مسایل جاری و سطحی تا بنیادین و نمادین سیر کرد. کمدی های اولیه ی او دنباله روی او از سنت های ایتالیایی شیک (Chic Italianate) را نشان می دهند.

این دنباله روی سبب می شود که طنز او از ذهنیت کند روستایی وارویک شایر فراتر رود و به حد بذله گویی خردمندانه ارتقا یابد. رگه ی تراژیک در آثار اولیه ی او چندان قوی نیست. چه در نقل قصه های عاشقانه و رمانتیک به سبک ایتالیایی که آدم های اصلی آن زوجی جوان و بذله گو هستند و پایان نمایش نه پایانی خوش که تراژیک است؛ و چه در روایت خودبزرگ بینی رنانسی در «ریچارد سوم» که یادآور روح تفکر ماکیاولیستی ست. اما هرچه او به دوران بلوغ کاری اش نزدیک تر می شد، دستمایه ی آثار او چنان شکلی به خود می گرفتند که تنها می توانیم بگوییم از تخیل جمعی ناشی شده بودند. طرح آثار او به داستان عامیانه شبیه می شوند، آدم ها به «سر نمون» (Archetype)های پیچیده تر بدل می گردند. آدم های نمایش های او از جنبه ی رئالیسم روانشناختی گسترش می یابند



لارنس اولیویه در «شاه لیر»

و در همین حال، بیشتر و بیشتر به دنیای خیال، افسانه و ناخودآگاه جمعی نزدیک می گردند. در هملت داستانی عامیانه در بستری تاریخی و سیاسی روایت می شود. در «شاه لیر» کل وضعیت داستان در همان تخیلی ریشه دارد که جک غول کش یا سیندرلا و خواهران بدسیمایش. یا اگر خلاصه ی «هرچه عاقبتش خیر است، خوب است» را به نثر در نظر بگیریم، باز در چنان فضایی قرار خواهیم گرفت.

در «چشم در برابر چشم» دوك که اعلام می کند به سافرت می رود اما در عوض با لباس مبدل به میان رعیت هایش می رود تا زندگی آن ها را از نزدیک مشاهده کند، شخصیتی ست یکسره متعلق به جهان داستان های عامیانه. در آخرین نمایشنامه های شکسپیر، در «رمانس» های او، حتی رئالیسم روانشناختی نیز کنار گذاشته می شود و تمام نمایش بر افسانه-شعر (Mythopoeic) بنا می گردد. ریشه های «طوفان» آخرین نمایشنامه ی شکسپیر را نمی توان در یک منبع خاص پید کرد، بل تمام نکات نمایشنامه از بن مایه های پراکنده گردآوری و به شکل نو درآورده شده اند. فرانک کرمود در مقدمه ای بر چاپ این نمایشنامه توسط انتشارات «آردن» می نویسد:

نهایتاً، بن مایه ی «طوفان» موتیفی ست باستانی که در تمام جهان وجود دارد؛ در ساگا (Saga)، در بلد (ballad)، در قصه های جن و پری و داستان های عامیانه. داستان های مشابه بسیاری با «طوفان» وجود دارند. این که هم پروسپرو و هم پدر آیریس تندخو هستند در تحلیل نهایی ناشی از این حقیقت است که نسبت هردوی آن ها به جادوگران غول آسای بدسگال می رسد [جاکوب آیرر (Jacob Ayrer) نمایشنامه نویس آلمانی معاصر شکسپیر، نمایشنامه ای دارد به نام «سیده آی زیبا» که برخی

درونمایه های «طوفان» در آن به چشم می خورند.] به همین ترتیب، بخشی از کهن الگو آن است که شاهزاده خانم، مثلاً میراند و سیده آ، باید به شاهزاده ی دربند کمک، و عشق خود را بی دریغ و صادقانه نثار او کند. حمل الوار نیز ریشه ای کهن دارد و در بخش آغازین نمایشنامه آورده شده است، جایی که وظیفه ی شاهزاده، قطع درختان، در جهت آمادگی برای وظیفه ی دوم است، یعنی شخم زدن زمین. سپس شاهزاده باید محصول را درو کند و تمام این کارها باید در یک روز انجام شود. داستان «جیسون» که پیشتر از نمایشنامه ی شکسپیر نگاشته شده، مشابه آن است. اشکال گوناگون این حکایت در اروپا و آسیا نیز وجود دارد.»

به عبارت دیگر، هنر شکسپیر برخلاف نویسندگان مدرن، نه یافتن دستمایه های تازه و بکر که درهم آمیزی عناصر آشنا با خودآگاهی اروپایی، به شکلی کاملاً بدیع است. نویسندگان مدرن مثل روزنامه نگارها می کوشند تا قلمرویی «انحصاری» بیابند؛ اما شکسپیر به نیرویی طبیعی می ماند که دستمایه های دیرآشنا و کهن را در ترکیبی جدید و ارزشمند شکل می دهد.

این ماهیت حقیقی بداعت و بکر بودن شکسپیر است. ذهن او در سطح امور گرفتار نماند بل از عمیق ترین لایه ها به سمت بالا حرکت کرد، دستمایه های گوناگون را گرد آورد و طی شکل دادن، آن ها را مستحیل کرد. این شگرد برای ذهنیت قرن بیستمی چنان ناآشناست که دانشجویان جوان هنگامی که برای نخستین بار درمی یابند که طرح های داستانی نمایشنامه های شکسپیر برساخته ی خود او نیستند، شگفت زده می شوند. نزد آنان، تکیه بر داستان هایی که پیش تر واگو شده اند، نقطه ی ضعف به حساب می آید. به زعم آنان، چنین کاری از ناتوانی برای یافتن چیزی نو ناشی می شود. بسیاری از کهنسالان نیز که قاعدتاً باید بهتر بفهمند همین نظر را داشته اند، از جمله *برنارد شاو*. در واقع این امر اعتبار طرفداران سبک الیزابتی را می رساند که به «بداعتی» از نوع آثار *برنارد شاو* که از قماش دست اول بودن دستمایه های هر نویسنده ی بازاری ست، روی خوش نشان نداده اند. این گروه هنوز هم هویتی قرون وسطایی دارند یعنی زمانه ای که خود داستان بیش از داستانگو اهمیت داشته است. به نظر *چاسر* (Chaucer) وظیفه ی اصلی شاعر بازگویی ست، بازگویی «نوآورانه» و تأثیرگذار حکایت هایی که همواره توجه بشر را به خود جلب کرده اند. *چاسر* از اشاره به این نکته که آنچه او به خواننده ارایه می کند در «کتاب های قدیمی» یافت می شوند لذت می برد. نویسنده ای چون *مالوری* (malory) حتی تا آنجا پیش می رود که بن مایه را به دوران پیش از خلقت انسان نسبت می دهد؛ یعنی درونمایه را مهم ترین بخش اثر می داند. اگر این نکته را دریابیم، آن وقت متوجه خواهیم شد که حضور عنصر افسانه ای و قصه های جن و پری در آثار شکسپیر، کاملاً ناخودآگاه است. ما اکنون از پس دو قرن ادبیات عمدتاً رئالیستی به آثار شکسپیر نگاه می کنیم. دید امروزی ما استفاده از افسانه یا داستان های عامیانه را سنّت بازی یا حقه بازی می داند. به زعم نویسنده ی مدرن- مثلاً گریگ (Grieg) - استفاده از دستمایه های فرهنگ عامه نشان دهنده ی برنامه ای از پیش اندیشیده شده برای بازگشت به سخن گذشته است. برای شکسپیر چنین گرایشی درست مثل نفس کشیدن غریزی بود. دوران تجارت، منطق و صنعت، خیال پردازی عامیانه را به مهد کودک ها پس راند و آن را همان جا نگاه داشت. اما در زمانه ی شکسپیر، و نیز *اوید* (Ovid) چنین اتفاقی نیفتاده بود.

اکنون شایسته است که کمی هم به *اوید*، شاعر محبوب شکسپیر، بپردازیم. او نیز چون شکسپیر «دستمایه ی بکر» ابداع نکرد. او از اسطوره هایی سود جست که برای همه آشنا بودند. هنر او از توانایی او در خیال پردازی ناشی می شد. او می توانست داستان هایی را با هم هماهنگ کند و بر تن روایت از کلام و خیال جامه کند. (نویسندگان و شاعران پس از شکسپیر تا امروز نیز چنین مدعایی دارند) اثر اصلی *اوید* «دگردیسی» (Metamorphoses) مجموعه داستانی گسترده است که تنها وجه مشترک آن ها، آن است که در هر داستان کسی به چیزی استحاله می یابد. این کتاب، جهانی را پی می افکند که سرشار از تخیل سوررئالیستی غنی از تصاویر است. در این اثر، صور استحاله چنان سریع از پی هم می آیند و حس و حال آن ها چنان سریع تغییر می کند که هیچ کدام ملکه ی ذهن خواننده نمی شوند. آنچه در ذهن او می ماند فضای یکسره ناپایدار و در حال دگرگونی ست. فضایی که تا هنگام پیدایش سینمای آوانگارد در دهه ی ۱۹۲۰ به فراموشی سپرده شد. این جهان، جهان کوکتوست در «خون شاعر» (Le Sang d'un poete) که در آن آینه ها دست در می آورند، قوانین جاذبه ی عمومی در آن مصداق ندارد، جهان کنایه های هراسناک و طنزآلود، جهانی که تماشاگر پیش از آن که با سرنوشت آن یا آدم های آن درگیر شود خود شخصاً به درون خیال پردازی سوررئالیستی آن فرو می رود و فضای آن را با گوشت و پوست خویش لمس می کند. احساس پالایشگر ذوب شدن، تغییر و حل شدن «دگردیسی» همواره هنرمندان -به ویژه هنرمندان بصری- را به خود جذب کرده است؛ زیرا دید موشکاف و گزینش دقیق *اوید* آن ها را به هماوردی فرا می خواند. *ازراپاوند* (Ezra Pound) در دورانی حساس از حیات شاعری اش، اسیر بازگویی دستمایه های «دگردیسی» بود. در این دوره او به شعر چندبندی (Cantas) گرایش داشت. شعری در مقیاس حماسی که از جهان *ویرژیل* (Virgil) فاصله می گیرد و به سوی جهان *اوید* می رود. یعنی از فراشد متین و برنامه ریزی شده ی *ویرژیل*، حرکت مطنطن از نقطه ای به نقطه ی دیگر آن هم به گونه ای قابل پیش گویی، فاصله می گیرد و به شگردهای *اوید* رو می آورد: چندپارگی، پرش های ناگهانی در صراحت بیان صحنه و تغییر سریع آن.

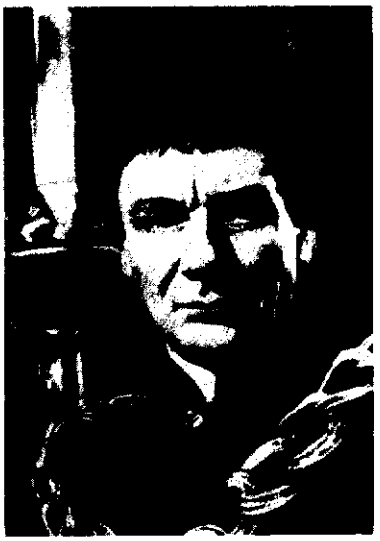
نسبت شکسپیر با *اوید*، از سطح به عمق، از بیرون به درون شکل می گیرد. در آثار اولیه ی شکسپیر حس و حال جوانی را باز می یابیم که از خیالی بودن نوشته های *اوید* لذت می برد. در

«هنری چهارم» (Henry IV) (بخش اول پرده ی اول، صحنه ی دوّم) هاتسپر (Hotspur) از خشم رجز می خواند و می کوشد به شاه بقبولاند که پسر عموی او مورتیمر (mortimer) دلیرانه با گلندوور (Glendower) پیکار کرده است. او یک نفس تکه ای از استعاره های دور از ذهن *اویدی* را بازگو می کند:

... آن ها سه بار دست از نبرد کشیدند
تا نفس تازه کنند و سه بار با موافقت همدیگر
از تندآب پرخروش «سورن» نوشیدند
که در آن هنگام از سیمای خونین شان به هراس افتاده بود
و وحشت زده از میان نی های لرزان جاری بود
و تارك پرشکنش را در شکاف های ساحل
که از خون این رزم آوران دلاور رنگین بود،
پنهان می کرد ... [۹]

این استعاره هیچ تناسب دراماتیکی ندارد و چنین خیال پردازی ای بسیار از شخصیت هاتسپر به دور است. اما این استعاره، «اویدی» ست، و همین کافی ست. آثار شکسپیر در دوران بلوغ حرفه ای اش، زمانی که از سیطره ی جذابیت صرف آثار *اوید* بیرون آمده نشان می دهند که او تا کجا به حس ذوب شدن، تغییر سیّالیّت و دگرنمایی *اوید*، دل بسته است.

جز این هم انتظاری نیست. آثار شکسپیر در کل، شرح یک استحاله ی گسترده است. در تمام داستان های او، آدم ها به لباس مبدل درمی آیند، خود را تغییر می دهند، به چیزی تظاهر می کنند که نیستند. گاه این استحاله، گونه ای نیرنگ عمدی ست. گاه، خودفریبی ست. ادگار در «شاه لیر» لباس دهاتی بر تن می کند و خود را به جنون می زند اما کاملاً عاقل است. از طرف دیگر، مالولیو لباس هایی به تن می کند که در شأن او نیست. در نتیجه دیگران او را مجنون فرض و زندانی اش می کنند. آدم ها لباس عوض می کنند و به جای هم گرفته می شوند. فالستاف وهال لباس بُرلسک (Burlesque) بر تن می کنند و هر کدام به نوبت با صدای پادشاه سخن می گویند. لباس مبدّل، نقاب و درهم آمیزی در تمام آثار شکسپیر وجود دارند. هر کمدی او در واقع کمدی استوار برخطاهاست و هر تراژدی نیز، تراژدی استوار بر خطاهاست. یکی را به جای دیگری گرفتن، برداشت نادرست و توهم، آغازگر هر کنشی ست. یاگو، اتللو را فریب می دهد، اما این اتللوست که با ترك جهان قهرمانانه ی آزادش و پرسه در جهان پنهانی ونیز، خود را در خور این فریب کرده است. او غریبه است، رنگ پوستش بر غرابت او می افزاید. او مجبور است همه چیز را باور کند چون معیاری برای داوری ندارد. لیر که «*هیچ گاه چنان که شایسته است خود را نشناخته است*» خود فریفته است. هاملت در جهان آینه ها سرگردان است. آنتونی اسیر شهوت و احساس است. مکبث از واقعیتی که دانکن غمگینانه بیان می کند سود می برد: «*هنر چهره خوانی وجود ندارد.*» اما مکبث هم درست به اندازه ی دانکن فریب چهره هایی را می خورد که به آن ها اطمینان می کند. در آخرین آثار شکسپیر، این سردرگمی به



جان گیلگاد در «چشم در برابر چشم»

گونه ای بسیار نمادین تر و بصری تر ارایه می شود: غرق شدن کشتی، مسافران را به جزیره ای می کشاند که در آن ناگزیر با واقعیت وجودی شان رودر رو می شوند: تندیس ملکه ی متوفّی جان می گیرد، هدیه ی هنر به زندگی.

همین نکته است که شکسپیر را با تخیل عامه پیوند می دهد. جادوگران و شعبده بازان، کوتوله ها و غول ها، چراغ علاء الدین و تخت سیندرلا همه بازتابی از این احساس فراگیر هستند که اشیا به گونه ای مرموز تغییر می کنند، هیچ دو نفری یک چیز را به یک شکل نمی بینند و جهان پیوسته می گریزد و تغییر می کند. آنچه از ماهیت غیرقابل شناخت واقعیت آغاز می شود، با خودفریبی وخطای انسان به پایان می رسد. ادبیات «واقع گرا» تاریخچه ای کوتاه و نه چندان معتبر دارد، گاهی پیدا می شود (و معمولاً در شرایط آبَر شهرها) و سپس برای قرن ها ناپدید می شود. معمولاً زمانه ی ما را عصر واقع گرایی فرض می کنند؛ اما این برداشت، ژورنالیستی ست. در واقع، زمانه ی ما بیشتر «اویدی» یا «شکسپیری» ست.

آثار شکسپیر بسیار به استحاله و تغییر دیدگاه ها وابسته هستند. پس طبیعی ست که نمایشنامه های او به یاری لطیفه، پنهانکاری، نمایش درنمایش، هویت های جابه جا شده و تغییر ظاهر نمادها و نشانه ها پیش روند. همچنین طبیعی ست که حاصل کار پس از طی قرن ها به فراگیری و اصالت اسطوره دست یافته باشد. با بررسی اسطوره های گرانقدر نوع بشر، از اسطوره های مصر باستان گرفته تا قهرمانان آسگارد (Asgard)، از اسطوره های کلاسیک یونان تا اسطوره های سرخ پوستی، به کیفیتی پی می بریم که نامی برای آن متصور نیست و تنها شگفتی زاست. غیرممکن است که بتوان ابداع آن ها را به فرد مشخصی نسبت داد. این اسطوره ها از ازل بدون تغییر و جاودانه وجود داشته اند؛ به سان کوه ها. و همین تعریف در مورد آثار شکسپیر هم صدق می کند. هرچند آثار اوهویتی مشترك دارند، اما چیزی به نام «سبک» شکسپیری، همچون سبک میلتونی یا دانته ای؛ وجود ندارد. از شکسپیر نمی توان تقلید کرد. او نشان

و علامت خاصی ندارد. همزمانی های آثار او به طور تصادفی پدید آمده اند؛ همچون گره های تنه ی بلوط. آثار او، به سان اسطوره های عظیم بشر، چنان والا مرتبه هستند که نمی توان آن ها را محصول هنرآگاهانه و طرح های ابداعی دانست. پس از سال ۱۶۰۰، دیگر نمی توان آثار شکسپیر را محصول «ابداع» تنها یک ذهن و خیال دانست؛ هرچند واقعیت چنین است. هرچه بیشتر در آثار او دقیق شویم، بیشتر به ذهن مان خطور می کند که یکسره آوای نوع بشر را می شنویم نه کلمات یک انسان را.

پانوشت ها

۱) *در ترجمه ی «تیمون آتنی» (دکتر رضی معظمی) این قسمت چنین آمده است: (ص ۹۹)*

«با وجود این روح ما همه لباس بندگی تیمون را در بردارد و چهره ی ما نمودار آن است که در غم و شادی شریک او بوده و بندگان او هستیم. اینک کشتی ما سوراخ شده است و ما بینوایان همدرد بر فراز عرشه ی مرگ زای آن تهدیدهولناك امواج را به گوش خود می شنویم. بنابراین باید از هم جدا شده و در این دریای بی کران چون ملوانان کشتی مغروق به دست امواج سپرده شویم.»

۲) *آنتونیوس وکلئوپاترا» ترجمه ی محمدعلی اسلامی ندوشن:*

انوبارنوس: وقتی که نخستین با در برابر آنتونیوس ظاهر شد، در کنار رودخانه ی سیدنوس، آرام و قرار را از او گرفت.

آگریپا: درست است، همانجا بود که با او روبرو شد. اگر کسی که این را به من گفت خیالبافی نکرده باشد.

انوبارنوس: الآن برای شما تشریح می کنم:

زورقی که کلئوپاترا در آن تکیه زده بود، مانند افسری می درخشید و آب را آتش افشان کرده بود...

«آنتونی وکلئوپاترا» ترجمه ی دکترعلاء الدین پازارگادی

انوباربوس: وقتی برای اولین بار آنتونی را در کنار رود سیندوس ملاقات کرد قلب او را در کیسه ی خود گذاشت.

اگریپا: بلی، او همانجا حضور یافت وگرنه راوی این مطلب را از خود ساخته و پرداخته است.

انوباربوس: شرح قضیه را برای شما خواهیم گفت. آن کشتی که کلئوپاتر در آن نشسته بود چون تخت درخشانی به نظر می رسید که بر روی آب تلألو داشت...

۳) *ترجمه ی دکتر علاء الدین پازارگادی، ص ۲۰۴ چنین است:*

... و از سر تا پا چون سنگ خارا استوار هستم
اکنون دیگر ماه، سیاره ی محبوب من نیست[۱]

(۱) *(مترجم در پانویس توضیح می دهد: «چون ماه که تغییرپذیر است علامت کسی محسوب می شد که چندین عاشق داشت.»)*

(۴)، (۵)، (۶)، (۷): همه *نقل از ترجمه ی «لیرشاه» جواد پیمان.*

(۸) نقل از «لیرشاه» جواد پیمان. طبیعی ست که در ترجمه، حالت شعری (از جمله قافیه ها) درنیامده است (و تازه این یکی از بهترین ترجمه های اثری از شکسپیر به فارسی است!). در اصل متن، کاملاً به شعر آمده است:

A Credulous father! And a brother noble'
whose natur e is so far from doing harms.
That he suspects none; on whose foolish honesty
my practices ride easy! I see the business
let me, if not by birth, have lands by wit:
All with me's meet that I can fashion fit.

(۹) ترجمه ی احمد خزاعی، ص ص ۵۱-۵۰

اریک بنتلی

تراژدی در جامه ی خیال

ترجمه ی محمد نجفی