نشر بیدگل | Bidgol Publishing co.

SHAKESPEARE & SOCIETY | Critical Studies in Shakespeare Drama
شکسپیر و جامعه | مطالعات انتقادی در باب نمایش شکسپیری

نشر بیدگل

سرشناسه: ایگلتون، تری، ۱۹۴۳– م. Eagleton, Terry
عنوان و نام پدیدآور: شکسپیر و جامعه: مطالعات انتقادی در باب نمایش شکسپیری/ تری ایگلتون؛ ترجمهٔ رضا سرور
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۳
مشخصات ظاهری: ۲۵۱ص.؛ ۱۴/۵×۲۱/۵ س‌م.
شابک: ۴-۱۵۵-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی:فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Shakespeare and society: critical studies in Shakespearean drama, 1967
عنوان دیگر: مطالعات انتقادی در باب نمایش شکسپیری
موضوع: شکسپیر، ویلیام، ۱۵۶۴ - ۱۶۱۶م. -- دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی
موضوع: Shakespeare, William -- Political and social views
موضوع: ادبیات -- جنبه‌های اجتماعی -- انگلستان -- تاریخ -- قرن ۱۶م
موضوع: Literature and society -- Great Britain -- History -- 16th century
موضوع: مسائل اجتماعی در ادبیات
موضوع: Social problems in literature
شناسهٔ افزوده: سرور، رضا، ۱۳۵۵ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره:PR۲۹۷۶
رده‌بندی دیویی: ۸۲۲/۳۳
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۶۸۶۳۶۳

| SHAKESPEARE & SOCIETY | TERRY EAGLETON | REZA SOROOR |
| شکسپیر و جامعه | تری ایگلتون | رضا سرور | تئاتر: نظریه و اجرا |

نشر بیدگل

| شکسپیر و جامعه: مطالعات انتقادی در باب نمایش شکسپیری |
| تری ایگلتون |
| ترجمهٔ رضا سرور |
| نسخه‌پرداز: مارال فرخی |
| نمونه‌خوان: آرمینا میلانی |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |
| صفحه‌آرا: نرگس نیک‌زاد |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول | زمستان ۱۴۰۳ تهران | ۵۰۰ نسخه |
| شابک: ۴-۱۵۵-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. | نشر بیدگل |
| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷-۶۶۴۶۳۵۴۵ |

| همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| bidgol.ir |

مجموعهٔ تئاتر: نظریه و اجرا

چرا به نظریه و عمل تئاتر نیاز داریم؟ جدایی نظریه و عمل در تئاتر ایرانی چه پیامدهایی را به همراه داشته است؟ بعد از سپری‌شدن چندین دهه از عمر تئاتر ایرانی نیاز به ترجمهٔ آثار کلاسیك نظریه‌پردازان و پیشروان تئاتر بیش‌از پیش در تئاتر ما حس می‌شود.

«مجموعهٔ تئاتر: نظریه و اجرا» با این نیت طراحی شده است تا به معرفی جریان‌های مهم تئاتری دنیا در دورهٔ ما بپردازد. سنت‌هایی که لزوم خوانش مجددشان ازهرجهت حس می‌شود. براین‌اساس، معرفی جریان‌های عمدهٔ تئاتر و اجرای معاصر، بازخوانی آنها، تأکید نهادن بر رابطهٔ میان عمل و نظریهٔ تئاتر، از اهداف اصلی این مجموعه است.

دبیر مجموعه
علی‌اکبر علیزاد

برای ریموند ویلیامز

فهرست

مقدمهٔ مترجم ۱۱

سپاسگزاری ۱۹

مقدمهٔ مؤلف ۲۱

۱. تریلوس و کرسیدا ۲۵

۲. هملت ۵۵

۳. چشم در برابر چشم ۸۷

۴. کوریولانوس و آنتونی و کلئوپاترا ۱۲۱

۵. مکبث ۱۵۷

۶. داستان زمستان و طوفان ۱۶۷

۷. یادداشتی در باب تیمون آتنی ۲۰۳

۸. فرجام سخن ۲۰۹

پی‌نوشت‌ها ۲۴۱

نمایه ۲۴۹

مقدمهٔ مترجم

وجود دو صحنهٔ چشمگیر در نمایش هملت باعث می‌شود در انبار وسایل هر گروه نمایشی، همواره دو شیء به چشم بخورد: جمجمه و نی‌لبک. تصویر هملتی که جمجمه‌ای را به دست گرفته است به‌اندازهٔ تک‌گفتارِ «بودن یا نبودن» شهرت دارد، این جمجمه گاهی مصنوعی ــ برساخته از گچ یا مقوا ــ و گاهی واقعی است: سارا برنار در دوران اوج بازیگری‌اش، هنگام ایفای نقش هملت، جمجمه‌ای واقعی را که ویکتور هوگو بدو داده بود در دست گرفت، این پیشگام دگرپوشی جنسیتی، در واقع‌گرایی نیز پیشگام آندره آنتوان بود. اما این جمجمه تخیل مفسران بسیاری را شعله‌ور ساخته و معانی استعاری گسترده‌ای یافته است. اگرچه ما از گفت‌وگوی هملت و گورکن درمی‌یابیم که این جمجمه به یوریک، دلقک پیشین دربار، تعلق دارد اما گمانه‌زنی‌ها دربارهٔ ماهیت این جمجمه کماکان ادامه یافته است. دامنهٔ تخیل پل والری چنان گسترده بود که در این صحنه نه یک جمجمه بلکه جمجمه‌هایی را می‌بیند که گورکن هنگام حفر قبر پیاپی به بیرون پرتاب می‌کند و هملت آنها را یکایک از زمین برمی‌گیرد:

> هر جمجمه‌ای که هملت به دست می‌گیرد به مردی نامدار تعلق دارد. «این جمجمهٔ چه کسی بوده است؟» این یکی به

لئوناردو (داوینچی) تعلق داشت، او «مردِ پرنده» را ابداع کرد، اما این مردِ پرنده نتوانست دقیقاً به خدمت اهداف مبدع خویش درآید... و این یکی جمجمه هم به لایب‌نیتس تعلق داشت، همو که رؤیای صلح جهانی را در سر می‌پرورد و آن یکی هم متعلق به کانت بود، همو که هگل را پدید آورد، و هگل مارکس را، و مارکس دیگران را...
هملت به‌سختی می‌تواند دریابد که با این‌همه جمجمه چه می‌تواند بکند. اما تصور کنید که او آنها را فراموش کند! آیا در این صورت او باز هم خودش خواهد بود؟[۱]

والری این جملات را یک سال پس از پایان جنگ جهانی اول نوشته است و این جمجمه‌ها را یادآور تاریخ اروپا و دستاوردهای آن برای رسیدن به صلحی ماندگار می‌داند. از نظر والری هستی اصیل هملت، به‌عنوان روشنفکر مدرن اروپایی، منوط به واکنش او به تاریخ و دستاوردهای دیگران است. او بدون تعامل با دیگران، بدون در نظرگرفتن سنت‌ها و دستاوردهای پیشینیان، یا در واقع در صورت فراموش‌کردن جمجمه(ها)، دیگر وجود نخواهد داشت و لاجرم تسلیم «اشباحِ» جنگ خواهد شد.

از طرف دیگر، هملتی که جمجمه‌ای را به دست گرفته است با واقعیت مادی مرگ روبه‌رو می‌شود و از طریق تأملات عمیق خویش در باب مرگ دیگران ــ مثلاً مرگ اسکندر ــ می‌تواند به شناختی واقعی از خویشتن دست یابد، در این لحظهٔ ناب مرگ‌آگاهی، خودشناسی جز از طریق ادراک دیگران رخ نمی‌دهد. هرگونه شناخت واقعی از خویشتن مستلزم شناخت و در نظرگرفتن دیگران است. در این ژست معروف هملت، هم عمیق‌ترین لحظات شخصی و هم ژرف‌ترین تأثیرات اجتماعی، به‌شکلی درهم‌تنیده، به چشم می‌خورد. او در صحنهٔ نهایی نمایش، با پوزش خواستن از رفتارهای پیشین خویش و انداختن گناه آن به گردن دیوانگی، به نفس منسجم خویش بازمی‌گردد، او از آن رو دیگر نیازی به تظاهر به دیوانگی و ایفای نقش ندارد که به هویت واقعی خود ــ آمیزه‌ای از نفس‌های فردی

و اجتماعی ــ دست یافته است، از این لحظه به بعد، او با تهوری آشکار به‌سوی انجام همان کاری می‌رود که چهار پرده آن را به تعویق افکنده بود. از آنجایی‌که نفس او وجوه دوگانهٔ فردی و اجتماعی را در خود نهفته دارد لاجرم نتیجهٔ عمل او ــ کشتن کلادیوس و تعویض حکومت ــ نیز هم به معنای گرفتن انتقام شخصی و هم اعادهٔ نظم اجتماعی خواهد بود. هملت در عین انجام عمل مسئولانهٔ اجتماعی، خواست فردی خویش را نیز به‌تمامی محقق می‌سازد. در تاریخ نمایش، این درخشان‌ترین لحظهٔ آمیزش امر فردی و اجتماعی است.

اما برخلاف جمجمه، واقعی بودن نی‌لبک یا ساختگی بودنش اهمیت چندانی ندارد چراکه هیچ‌گاه بر صحنه نواخته نمی‌شود. این نی‌لبک اساساً برای آن به دست گرفته می‌شود تا ناتوانی روزنکرانتز و گیلدنسترن در نواختن آن نشان داده شود. هملت نی‌لبک را به اصرار در دستان گیلدنسترن می‌نهد و از او می‌خواهد تا با قرار دادن انگشتان خود بر حفره‌ها و دمیدن در نی‌لبک از آن نوایی برآورد. در برابر اظهار عجز گیلدنسترن، هملت گفتار مشهور و کلیدی خود را بیان می‌کند:

> پس ببینید که چه ناچیزم می‌شمارید، دلتان می‌خواهد از من نغمه‌ای بیرون بکشید، می‌خواهید وانمود کنید که پرده‌های مرا می‌شناسید، می‌خواهید کنه راز مرا به چنگ بیاورید، می‌خواهید بم‌ترین و زیرترین نواهای مرا به طنین بیفکنید؛ و اما در مورد این ساز کوچک که نغمه‌های فراوان و آواهای بس دل‌انگیز در خود نهفته دارد، شما حتی نمی‌توانید آن را به سخن گفتن درآورید. به‌راستی آیا گمان می‌برید که به سخن درآوردن من از یک نی‌لبک هم ساده‌تر است؟ مرا هر سازی (instrument) که دلتان خواست بنامید یا مرا بیازارید اما نغمه‌ای از من بیرون نخواهید کشید.
> (پردهٔ سوم ـ صحنهٔ دو)

در این گفتار کنایه‌ای عمیق نهفته است، هملت هنگام اشاره به خویش، با به‌کار بردن کلمهٔ instrument جناسی را برمی‌سازد که یک معنای آن به

نی‌لبک ــ به‌عنوان آلت موسیقایی ــ اشاره دارد و معنای دیگرش ابزار، آلت دست و بازیچهٔ دست دیگران است. هملت از اینکه آلت دست دیگران شود سر باز می‌زند، او خود را نه ابژه بلکه سوژه و منشأ اثر می‌داند. خطاب این جملات در واقع به کلادیوس و جامعهٔ درباری است که خواهان شکل‌دهی و بازیچه قرار دادن هملت هستند. در واقع در این نمایشنامه هرکسی به‌نوبهٔ خویش هم سوژه و هم ابژه است، هملت در عین آنکه سوژه است ابژهٔ میلِ روحِ پدرش نیز به شمار می‌آید و به‌ناگزیر باید وظیفهٔ سنگینی را که روح بر دوشش نهاده است به انجام رساند؛ پولونیوس به‌عنوان پدر، هنگام تعلیم به افیلیا و لایرتیس، در مقام سوژه قرار دارد اما به‌نوبهٔ خویش ابژه و آلت دستِ کلادیوس نیز به شمار می‌آید، افیلیا هم سوژه‌ای عاشق و هم عامل (ابژهٔ) کلادیوس و پدرش است؛ در واقع، کلادیوس، لایرتیس، گرترود، هوراشیو ، گروه بازیگران و سایر شخصیت‌ها نیز (به‌استثنای آزریک، روزنکرانتز و گیلدنسترن که ابژه‌هایی محض هستند) چنین وضعیتِ دوگانه‌ای دارند، شرح مستوفای این چرخهٔ سوژه و ابژه را در فصل هملتِ این کتاب خواهید یافت. کنایهٔ شگرف نهفته در این صحنه آن است که هملت نی‌لبک را از گروه بازیگران نمایش تله موش (که خود ابژه‌ها و عاملان هملت هستند) می‌گیرد، بدان معنایی کنایی می‌بخشد و سپس آن را به روزنکرانتز و گیلدنسترن (ابژه‌ها و عاملان کلادیوس) می‌دهد، در واقع نی‌لبک نشانه‌ای سیال است که با حرکت نمادین خویش، چرخهٔ فروبستهٔ سوژه و ابژه را در جامعه نشان می‌دهد. اگر جمجمه نشانگر بیان خودانگیختهٔ شخصی و تعامل مثبت آن با جامعه بود نی‌لبک، به‌شکلی منفی، نشانهٔ آن است که چگونه جامعه هنگام شکل‌دهی به آدمیان می‌کوشد از آنها همان چیزی را بسازد که خود خواهان آن است.

در نمایشنامه‌های شکسپیر جدال دائمی میان زندگی خودانگیخته و زندگی مسئولانهٔ اجتماعی، تنش میان نفس اصیل شخصی و نفس اجتماعی، یا در واقع نبرد میان سوژه و ابژه، همچون درون‌مایه‌هایی تکرارشونده

به چشم می‌خورند، در برخی از آثار، چنین جدال‌هایی به انقسام شخصیت نمایشی و عاقبت به درهم شکستن انسجامِ درونی او می‌انجامد اما در آثار متأخر شکسپیر، تفاهمی خلاق میان زندگی خودانگیختهٔ شخصی و زندگی اجتماعیِ شخصیت‌ها صورت می‌گیرد و با فراهم شدن آمیزه‌ای پویا از نفس‌های توأمان آدمی ــ فردی و اجتماعی ــ چشم‌اندازی زیبا به جامعهٔ پسانمایش گشوده می‌شود. هر بازیگر که بخواهد در آثار شکسپیر ایفای نقش کند ناگزیر از اندیشیدن به این دو وجه از سرشت آدمی است و باید صورخیال توأمان جمجمه و نی‌لبک را در مخیلهٔ خویش داشته باشد.

کتاب شکسپیر و جامعه (۱۹۶۷) به همین درون‌مایهٔ ماندگار شکسپیری می‌پردازد و جدال میان نفس اصیل شخصی و نفس مسئولیت‌پذیر اجتماعی را پی می‌گیرد. این کتاب در زمانی نوشته شده است که تأثیر ژان پل سارتر کماکان در دانشگاه‌های اروپایی به چشم می‌خورد، اگرچه در فصول مختلف این کتاب می‌توان تأثیر متفکرانی مانند ریموند ویلیامز و اف. آر. لیویس را یافت اما رویکرد کلی کتاب متأثر از اگزیستانسیالیسم است، این تأثیر تا بدان‌جا پیش می‌رود که هنگام خواندن فصول تریلوس و کرسیدا، هملت، مکبث یا تیمون آتنی یک جمله بیشتر از سایر جملات به ذهنمان متبادر می‌شود: «دوزخ دیگران هستند». این جمله سوءتفاهمات بسیاری را برانگیخته و سارتر برای احتراز از کج فهمی‌های عمومی، در توضیح این جمله تأکید کرده است که آن را نباید جمله‌ای در تحقیر دیگران انگاشت بلکه اشارهٔ آن به الزامِ زیستن در میان دیگران و نیز داوری شدن بر اساس همان معیارهایی است که سایر مردمان با آن خود و ما را قضاوت می‌کنند. شناخت ما از خویش بر اساس همان معیارهایی است که دیگران در اختیارمان می‌نهند و لاجرم هرگونه خودشناسی منوط به شناخت دیگران است. اگر شناخت ما از دیگران (جامعه) مخدوش باشد یا اگر به‌خاطر تطابق با دیگران به کذب و دورویی روی آوریم یا آنکه زیر فشار خواست‌های جامعه میل واقعی خویش را سرکوب سازیم

آنگاه به‌راستی دوزخ دیگران خواهند بود. ایگلتون در سراسر فصول این کتاب، در پرتو نظریه‌ای شبه‌اگزیستانسیالیستی، تخاصم یا تعامل میان فرد و جامعه را بررسی می‌کند و بدین‌سان می‌توان دید که چگونه نمایشنامهٔ تریلوس و کرسیدا/در دستان ایگلتون به دست‌های آلوده یا مکبث به تهوع بدل می‌شود. از دیگر سو، تأثیر ریموند ویلیامز بر ایدهٔ مرکزی کتاب مشهود است، در بخش‌هایی که به محصور شدن آزادی فردی درون دایرهٔ مسئولیت اجتماعی پرداخته می‌شود می‌توان ردپای مباحث ویلیامز در باب نمایشنامه‌های برشت (به‌ویژه در مورد اقدامات انجام‌شده و زن نیک ایالت سچوان) را دید. بدین‌سان آمیزهٔ آرای سارتر و ویلیامز، درکنار ایده‌های ناب ایگلتون، دریچه‌ای نوین را بر نقد عملی می‌گشاید. اگرچه این کتاب عاری از طنز سبک‌بارانهٔ آثار آتی ایگلتون است، اما همان هوشمندی در گزینش آثار و شیوهٔ تحلیلیِ نافذ او به چشم می‌خورد. در این کتاب گزینش آثار به‌نحوی است که علاوه بر سیر تاریخی نگارش نمایشنامه‌ها، سیر تکوینی آنها را نیز مشاهده می‌کنیم و درمی‌یابیم که هنگام حرکت از تراژدی‌ها به‌سوی کمدی‌های متأخر شکسپیر، تخاصم میان زندگی خودانگیختهٔ فردی و زندگی مسئولانهٔ اجتماعی به آمیزه‌ای پویا و خلاق بدل می‌شود. اشارهٔ پایانی ایگلتون یکسره معطوف به نبوغ شکسپیر است که چگونه میان این دو نوع از زندگیِ انسان توازنی ظریف اما پایدار را برقرار می‌سازد.

همان‌گونه که ایگلتون پس از نگارش این کتاب نتوانست از مشغلهٔ ذهنی خویش به شکسپیر بگریزد و در سال ۱۹۹۱ بار دیگر کتابی به نام ویلیام شکسپیر را در تحلیل آثار او نگاشت، ایدهٔ برقراری سازش میان نفس اصیل فردی و نفس مسئولیت‌پذیر اجتماعی نیز تا چهار دهه دغدغهٔ ذهنی ایگلتون باقی ماند، او در خلال کتاب‌های آتی‌اش هر ازگاه به این موضوع بازگشت اما سرانجام در کتاب معنای زندگی: مقدمه‌ای بسیار کوتاه (۲۰۰۷)، به یاری تصویر مؤثری که از جی. آ. کوهن وام گرفته بود، تفسیری جذاب از تعامل میان کنش فردی و کنش اجتماعی به دست می‌دهد و آن را کم‌وبیش همچون راه‌حلی برای برقراری تفاهم میان فرد و جامعه پیشنهاد می‌کند:

یک گروه جاز را به‌عنوان تصویری از یک زندگی خوب در نظر بگیرید؛ یک گروه جاز با بداهه‌نوازی‌هایش آشکارا با ارکستر سمفونیک فرق دارد زیرا در گروه جاز هریک از اعضا می‌توانند تا حدود زیادی خود را آن‌طور که دوست دارند بیان کنند. اما این کار را با حساسیت نسبت به اجرای سایر نوازندگانی انجام می‌دهند که آنها هم خود را بیان می‌کنند. هارمونی پیچیده‌ای که به این ترتیب شکل می‌گیرد ناشی از اجرای یک پارتیتور جمعی نیست بلکه محصول بیان موسیقایی و آزادانهٔ هریک از اعضاست که همچون مبنایی برای بیان آزادانهٔ دیگران عمل می‌کند. هنگامی که یک نوازنده به فصاحت موسیقایی بیشتر دست می‌یابد، دیگران از او الهام می‌یابند و اوج‌های تازه‌ای را تجربه می‌کنند.[۲]

البته همان‌گونه که از تشبیه زندگی به ارکستر جاز برمی‌آید این تصویری غربی، و به‌غایت آرمان‌گرایانه، از زندگی است که هدف از زندگی را، همچون موسیقی، شادی فی‌نفسه می‌انگارد. واضح است که در جوامع غربی، پذیرش و تحقق بخشیدن به این استعاره اگرچه دشوار اما میسر به نظر می‌رسد ولی هنگام قیاس آن با جامعهٔ ایرانی، به نتیجه‌ای غم‌بار یا شاید مضحک می‌رسیم زیرا ادامهٔ منطقی استعارهٔ ارکستر جاز ایرانی، در بستر رئالیسم جادویی خویش، به تصویر ارکستری منتهی می‌شود که رهبر آن می‌تواند کسی مانند رکن‌الدین مختاری باشد، کسی که به‌رغم مهارتش در نواختن ــ چه نواختن ساز و چه نواختن افراد ــ نوازندگان را هنگام تک‌نوازی یا مخالف‌خوانی، به بهانهٔ خارج شدن از ریتم مقرر، به ضرب گلوله از ارکستر زندگی خارج و روانهٔ عدم می‌کند. جامعهٔ ایرانی در شرایط کنونی، به‌جای ارکستر فعلاً به همان استعارهٔ نی‌لبک بسنده کرده است.

همان‌گونه که اشاره شد ایگلتون بحث خویش را در بستر فرهنگ غرب مطرح می‌کند و در فصل پایانی کتابش نشان می‌دهد که چگونه در قرن نوزدهم تعامل میان فرد و جامعه یکی از موضوعات اصلی تفکر غربی بوده است و خیل عظیمی از متفکران که گسترهٔ آن از متیو آرنولد، کارلایل و

بنتام تا جان استوارت میل، کروپوتکین و کارپنتر گسترده است به‌شکلی متمرکز به این موضوع پرداخته‌اند و هریک بر مبنای نظر پیشینیان گامی به جلو نهاده‌اند. این فصل از کتاب، که گویا شکلِ موجز تز دکترای ایگلتون در باب ادوارد کارپنتر است، نشانگر ریشه‌هایی است که ایده‌های ایگلتون برای تحلیل آثار شکسپیر از آنها تغذیه می‌کنند. ایگلتون صرفاً اهل نظریه است بنابراین واضح است که این کتاب او به‌همراه کتاب دیگرش، ویلیام شکسپیر، به‌رغم غنای نظری‌شان، التفاوت بسیار کمی به وجوه اجرایی نمایشنامه‌های شکسپیر دارند و تنها از منظر درون‌مایه‌های ادبی و اجتماعی به این آثار می‌نگرند؛ بااین‌حال، خواندن این کتاب درکنار سایر کتبی که به تئاتریکالیسم گستردهٔ آثار شکسپیر پرداخته‌اند می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای برجسته از نقد عملی، راهگشای مخاطبان و مفسران تئاتر باشد.

در پایان مایلم همچون همیشه متذکر شوم که به‌جای ترجمهٔ مجدد نقل‌قول‌های آثار شکسپیر ترجیح داده‌ام از تلاش مترجمان زبردست آثار شکسپیر بهره ببرم و جز در مواردی اندک، برای همخوانی بیشتر با تأکیدات مؤلف بر معانی خاص کلمات، تغییری در آنها ندهم، بنابراین قدردان زحمات آقایان به.آذین، داریوش آشوری، پازارگادی و امید طبیب‌زاده هستم. همچنین از دوست فاضل و بزرگوارم، محسن ملکی سپاسگزارم که با خواندن پیش‌نویس ترجمه نکات ارزنده‌ای را پیشنهاد داد.

ترجمهٔ این کتاب تقدیم به تمام آن گروه‌های کوچک و جوان ایرانی است که امروز با بلندپروازی‌های متهورانهٔ خویش، به بقایای تئاتر «تقدس» می‌بخشند و در صحنه‌هایی پنهان، آشکاراترین محور تئاتر، آزادی، را بر صحنه به نمایش می‌گذارند. بر فراز چنین صحنه‌هایی «عقابی کتاب مقدس می‌خواند».

ر.س

سپاسگزاری

مایلم از کسانی تشکر کنم که به‌خاطر تأثیرگذاری یا کمک‌هایشان در نگارش این کتاب وام‌دار آنها هستم: از آقای آر. دی. لینگ سپاسگزارم که اگرچه کتاب او را پس از شکل‌گیری بسیاری از ایده‌هایم کشف کردم اما بینش عمیق کتابش کمک بزرگی به من کرده است، همچنین از همسرم متشکرم که حین نگارش کتاب، واکنش‌هایش به آن برایم در حکم ارزشمندترین نقدها بود، همچنین سپاسگزار چارلز سوآن هستم که در آخرین مراحل نگارش کتاب از کمک، توجه و نقد مداوم او برخوردار بوده‌ام. به‌هرحال، بیش از همه وام‌دار ریموند ویلیامز هستم که کتاب حاضر همچون گسترش کاوش‌های پیشین اوست و بدون دوستی و تأثیرگذاری‌اش، این کتاب نوشته نمی‌شد.

تمامی نقل‌قول‌ها برگرفته از مجموعه آثار شکسپیر، ویراستهٔ پیتر الکساندر (انتشارات کالینز، ۱۹۵۱) است.

مقدمهٔ مؤلف

در این کتاب مطالعات انجام‌شده روی برخی از نمایشنامه‌های معمایی، تراژدی‌ها و کمدی‌های متأخر شکسپیر می‌کوشند تا درون‌مایه‌هایی مشخص در آثار او را پی بگیرند و بدین طریق، برای نگریستن به آثار شکسپیر ــ که به‌نظرم ارتباط ویژه‌ای با دوران خود ما دارند ــ شیوه‌ای کلی را فراهم آورند. من نکوشیده‌ام شمار زیادی از نمایشنامه‌های شکسپیر را به‌طور جامع بررسی کنم و در این میان برخی آثار به‌وضوح از قلم افتاده‌اند اما در عوض خود را به گروهی کوچک از نمایشنامه‌هایی محدود کردم که به‌نظرم با ایده‌های مورد جست‌وجویم ارتباط ویژه‌ای دارند.

در فصل پایانی کتاب، هنگام نتیجه‌گیری، گزارشی مختصر ارائه کرده‌ام از اینکه چگونه مسائلی که در آثار شکسپیر به آنها پرداخته‌ام بعداً، در قرن نوزدهم، با اصطلاحاتی متفاوت، اما اساساً با همان معنا، ادامه می‌یابند و سپس به دوران ما منتقل می‌شوند. بدین‌ترتیب هدف از نگارش فصل پایانی آن است که دلالت و معنایی معاصر را وضوح بخشد، امیدوارم چنین دلالتی در سراسر کتاب وجود داشته باشد: انجام چنین کاری صرفاً به‌خاطر توجه‌کردن به جامعهٔ خودمان نیست، بلکه عملاً تجربه‌ای را توصیف می‌کند که در شکل‌گیری شیوهٔ نگرش ما به شکسپیر مؤثر است.

مسائلی که شکسپیر با آنها مواجه می‌شود به‌نحوی درست همان مسائلی هستند که امروز دغدغهٔ آنها را داریم؛ ما نمی‌توانیم جز از طریق تمرکز بر تجربهٔ خودمان مسائل نشان‌داده‌شده در نمایشنامه‌های شکسپیر را بررسی کنیم، چنان‌که بدون فهم آثار شکسپیر نیز نمی‌توانیم درک کاملی از تجربهٔ خویش به دست آوریم. آنچه ما درون خود و فرهنگمان می‌بینیم قضاوت ما در باب همان چیزهایی را شکل می‌دهند که هنگام دیدنشان در این نمایشنامه‌ها آنها را همچون موضوعاتی مرتبط با خویش ارزیابی می‌کنیم. به همین دلیل، هنگام بحث دربارهٔ آثار شکسپیر، از دایرهٔ واژگانی استفاده کرده‌ام که شاید به‌طرزی خودآگاه مدرن به نظر می‌آیند، احتمالاً واژگانی همچون «اصیل»، «خودانگیخته» و «تعامل» بیشتر به‌عنوان اصطلاحات نقد تکرار می‌شوند اما به‌نظرم به‌کارگیری چنین زبانی می‌تواند چونان راهی برای نزدیکی هرچه بیشتر به ایده‌ها و احساسات شکسپیر باشد. امیدوارم که در صورت خوانده شدن کل کتاب، این اصطلاحات بتوانند حضور و معنای خویش را توجیه کنند.

بررسی‌های ارائه‌شده در این کتاب را عموماً می‌توان همچون تأملی دربارهٔ روابط فرد و جامعه در نمایشنامه‌های شکسپیر توصیف کرد؛ اگر چنین تأملی صرفاً به اتکای خود و بدون تحلیل دقیق آثار شکسپیر انجام شود آنگاه آشکارا چیزی جز قاعده‌ای بس مبهم نخواهد بود. اثری که خواهان بحث در باب چنین رابطه‌ای است باید پیش از هر چیز اثری در زمینهٔ نقد عملی باشد تا در نتیجه، ارجاعات عملی بتوانند مدعای کلی بحث را تأیید کنند. اما بررسی‌های این کتاب نه‌تنها به قصد افزایش درک ما از شکسپیر بلکه در جهت گسترش ادراک ما از فرد و جامعه است. ما در روزگار خویش به کشف شکل‌هایی نوین و محتمل از رابطهٔ میان فرد و جامعه نائل شده‌ایم که ما را وادار می‌کنند در تعاریفمان از این دو اصطلاح بازاندیشی کنیم، همچنین می‌آموزیم که درکمان از این موضوع صرفاً به تضاد انتزاعی میان تجربهٔ فردی و اجتماعی محدود نماند و این انتزاع

را دقیقاً چنان‌که هست ببینیم. تجارب هم‌گرای شماری از متفکران در عرصه‌های فرهنگ، روان‌شناسی، سیاست و فلسفه تعاریفی از فرد و جامعه در اختیار ما قرار داده‌اند که دیگر تصور هرگونه تقسیم‌بندی سرراست میان زندگی فردی و شکل‌های اجتماعی (همچون فراهم‌کنندهٔ زندگی فردی) را ناممکن می‌سازد. در اینجا معضل خاصی وجود دارد: شناخت ما از این مسئله بدین‌گونه شکل گرفته است که جامعه عملاً زندگی فردی و خودانگیخته را آشفته و تحریف می‌کند و در نتیجه تنش میان فرد و جامعه ضروری به نظر می‌رسد. هنگام حفظ این تنش اساسی باید از عادتِ تصورِ جامعه به‌مثابهٔ مکانیسمی سرکوبگر و لاجرم بیرونی ــ و بنا به تعریفْ تهدیدگرِ اصالت فردی ــ اجتناب کنیم. تلاش برای عبور از این بن‌بست و دیدن اینکه چگونه کیفیات زندگی خودانگیخته‌ای که اکنون در اختیار ماست می‌توانند بی هیچ خسرانی بر شرایط کلی فرهنگ منطبق شوند، نیازمند روشی جدید برای نگرش به فرد و جامعه و نیز شکلی نوین از ترکیب میان آنهاست. چنین ترکیبی همواره مستعد آن است که یا به تأیید شخصی صرف یا به وظایف سازمانی محض تجزیه شود اما تلاش برای برساختن این آمیزه و استمرار بخشیدن بدان، نتیجهٔ طبیعی فهم ما از این مسئله است که تجربهٔ فردی دیگر امری صرفاً شخصی نیست چنان‌که جامعه نیز صرفاً پدیده‌ای عمومی به شمار نمی‌آید.

فهم ما از این مسئله مستقیماً برآمده از تجربه‌مان از جامعهٔ صنعتی است: ما در چنین بافتی به تفکر می‌پردازیم و مسائلمان نیز باید در همین بافت حل شوند. اما تجربهٔ خود ما به چنان نقطه‌ای رسیده است که باور دارم ما امروزه شکسپیر را به روش‌هایی می‌فهمیم که پیش‌تر میسر نبوده‌اند و ادراک این آثار درعین‌حال همچون نگریستن به درون شرایط خودمان است. در این کتاب برآنم که در برخی از نمایشنامه‌های شکسپیر تنشی را میان نفس‌های دوگانهٔ انسان نشان دهم: میان نفس (آن‌گونه که در عمق فردی‌اش برای خود شخص به نظر می‌رسد) و نفس (آن‌گونه که هنگام

عمل ــ به‌عنوان بخشی از جامعه و مسئول در قبال آن ــ به نظر دیگران می‌آید). شکسپیر هم تجربهٔ گسست و هم تجربهٔ التیام‌بخش را در فرمی فشرده از سر می‌گذراند، تلاش برای سازش میان زندگی خودانگیخته و مسئولیت اجتماعی دغدغهٔ همیشگی اوست. مسئله آن نیست که چیزی را به‌سادگی از شکسپیر بیاموزیم: ما و شکسپیر از مسائل صورت‌بندی یکسانی نداریم و بنابراین تجربهٔ ما و او در خصوص این مسائل با هم متفاوت هستند. اما فهم تلاش‌های او برای دست‌وپنجه نرم‌کردن با مشکلات بی‌شک به معنای عمق‌بخشی به ادراک خویش و شناختن راه‌های نوین پیش روی ماست.

نشر بیدگل

۱
تریلوس و کرسیدا

در نمایشنامهٔ تریلوس و کرسیدا، پردهٔ سوم، صحنهٔ سه، اولیس می‌کوشد با گفتن اینکه چیزی به‌عنوان تجربهٔ شخصی وجود ندارد به آشیل شوک وارد کند و او را به عمل وادارد:

> حتی کسی که ظاهر و باطنش سرشار از فضایل است
> باز صاحب هیچ‌چیز نیست
> مگر اینکه آنچه را دارد به دیگران ارتباط دهد و با آنان به اشتراک گذارد،
> او خود نیز نمی‌تواند به ارزش فضایلش پی ببرد
> مگر آنها را در لوای تحسین دیگران مشاهده کند.

در اینجا بحث اولیس صرفاً این نیست که فضایل انسانی، در صورت عدم ارتباطشان با دیگران، پست و بی‌فایده‌اند، اگرچه می‌توان معنای سه سطر آغاز این قطعه را چنین انگاشت ولی در این صورت چنین بحثی دیگر چیزی بیش از این نکتهٔ آشنا نخواهد بود که انسان موجودی «اجتماعی» است و هنگام برقراری ارتباط با دیگران در بهترین وضعیت خویش قرار می‌گیرد. اما قدرت واقعیِ عبارتِ «صاحب هیچ‌چیز» در سطور بعدی و در جایی

مؤکد می‌شود که اولیس می‌گوید اگر این فضایل با دیگران پیوند نیابند آنگاه دیگر واقعاً وجود نخواهند داشت؛ شناخت دیگران از انسان صرفاً از طریق ارتباط‌گیری میسر نیست بلکه انسان تنها هنگامی می‌تواند به شناخت تجربهٔ خویش نائل آید که آن را به‌شکلی انتقال‌پذیر درآورد. او به‌عنوان یک فرد، واقعیت خویش را نمی‌شناسد و بنابراین قادر به بیان و انتقال آن نیست: واقعیت تنها حین ارتباط شکل می‌گیرد. در نتیجه، ایدهٔ جداسازی خویشتن از جامعه که آشیل در پی تحمیل آن به دیگران است، موضوعی جدی به شمار می‌آید: کسی که از زندگی عمومی با مردم کنار می‌کشد عملاً از واقعیت کناره می‌گیرد و در نتیجه آدمی مرده محسوب می‌شود. هویت فردی پدیده‌ای اجتماعی است: انسان همان چیزی است که جامعه از او می‌سازد؛ او بدون واکنش‌های جامعه معنایی ندارد. در واقع، غیرممکن است که کاملاً بیرون از اجتماع قرار گیریم و خود را یکسره از بند آن رها سازیم، این جداسازیِ خود همواره نشانهٔ دیگری از جامعه، یا بخشی از واقعیت کلی آن، خواهد بود؛ درست همان‌طور که بدبینی آشیل و ترسیتس نیز بخشی از همان بیماری عمومی‌ای است که آنها پس از تحلیل و بررسی‌اش بدان حمله می‌برند.

نمایشنامهٔ تریلوس و کرسیدا\ بارها و بارها اشاره می‌کند که واقعیت عملاً فرایندی عمومی و آفریدهٔ دست همگان است و چنین به نظر می‌آید که این نمایشنامه با تکنیک‌های دراماتیک خویش دیدگاه اولیس را تأیید می‌کند. این مسئله به‌ویژه هنگامی آشکار می‌شود که شخصیت‌های نمایش از طریق توصیف‌های دیگران معرفی و شناخته می‌شوند: در اولین صحنهٔ نمایشنامه، پانداروس ویژگی‌های کرسیدا را برای تریلوس توصیف می‌نماید و بعد تریلوس با هیجان فریاد برمی‌آورد که:

> ... به تو می‌گویم که از فرط دلبستگی به کرسیدا دیوانه شده‌ام. تو می‌گویی او زیباست ولی با توصیف چشمان، مو، گونه، اندام و آهنگ صدایش نمک به قلب ریشم می‌پاشی...

تأثیر عینی چنین توصیفی بسیار مهم به نظر می‌رسد، این توصیف آغازگر اشاره‌ای است که در سرتاسر نمایشنامه بسط می‌یابد، اشاره‌ای مبنی بر آن که توصیف یک فرد برای فردی دیگر چیزی بیش از فرایندی غیرمستقیم به شمار می‌آید؛ در واقع، این روشی عملی برای وساطت و انتقال واقعیتِ انسان‌ها به یکدیگر، و نیز راهی برای بازآفرینی آنها به‌عنوان انسان است. از نظر تریلوس، در ابتدا واقعیت وجودیِ کرسیدا یکسره در تملک پانداروس است: «من به‌جز یاری پانداروس راهی برای نزدیکی به کرسیدا ندارم.» (پردهٔ اول ـ صحنهٔ یک) در صحنهٔ بعد، پانداروس، با توصیف کردن تریلوس برای کرسیدا، این فرایند را معکوس می‌سازد. آشیل نیز با تقلید رفتار سرداران یونانی و اجرای این نقش‌ها برای پاتروکلوس آنها را بازمی‌آفریند، اولیس می‌گوید که آینه‌ئاس قبلاً خصایل تریلوس را برای او «توصیف» کرده است (پردهٔ چهارم ـ صحنهٔ پنج) ، و آگاممنون نیز هنگام مواجهه با آشیل، نمی‌پذیرد که یک پیغام‌رسان یا «صدای دومی» به‌عنوان واسطه بدو پاسخ دهد (پردهٔ دوم ـ صحنهٔ سه). این تصویر از سوداگر، واسطه یا میانجیِ پیغام‌رسان بر سراسر نمایشنامه مستولی است و بیش از همه در شخصیت پانداروس نمود دارد، همچنین در توطئه‌چینی اولیس برای فرستادن آژاکس به نبرد تن‌به‌تن با هکتور نیز به چشم می‌خورد: در اینجا از طریق شخص ثالث، و مطابق با نظر او، مقدمات مواجههٔ دو نفر فراهم می‌شود. هنگامی که برای نخستین بار ایدهٔ انتخاب آژاکس برای رویارویی با هکتور به ذهن اولیس خطور می‌کند، گفتهٔ او به نستور نشانگر اهمیت و معنای این فرایند است:

> مطلب تازه‌ای به فکرم رسید، تو نقش مرور زمان را ایفا کن و آن را به کمال برسان.
>
> (پردهٔ اول ـ صحنهٔ سه)

نستور میان اولیس و ایدهٔ اولیس نقشِ میانجی را ایفا خواهد کرد، او همان عنصری خواهد شد که از طریقش ایده به واقعیت بدل می‌شود. دو نفر

می‌توانند به‌طور متقابل واقعیتی را بیافرینند، در روابط میان تریلوس و کرسیدا، نستور و اولیس، و نیز آشیل و پاتروکلوس، شکل کاملی از تجربه آفریده می‌شود و سپس تداوم می‌یابد، در واقع تجربهٔ عینی به‌نحوی بر اساس این رابطه پدید می‌آید. آشیل و پاتروکلوس روایت‌های خویش از دیگر یونانیان را چنان می‌آفرینند که به رفتار واقعی یونانیان شکل می‌بخشد:

> و به تقلید از این دو نفر، که طبق گفتهٔ اولیس در نظر مردم مظهر قدرت هستند، افراد بسیاری تحت‌تأثیر امر ناشایست قرار می‌گیرند.
> (پردهٔ اول ـ صحنهٔ سه)

آنها واقعیت عینی را در قالب روایتِ تحریف‌شدهٔ شخصی‌شان می‌ریزند: آشیل رفتار یونانیان را تقلید می‌کند و یونانیان نیز به‌نوبهٔ خویش از تقلیدهای او تقلید می‌کنند. به همین طریق می‌تواند دید که واقعیت تروا، به‌مثابهٔ شهری تسخیرنشده، نه به‌دلیل استحکام خودش بلکه برآمده از انفعال یونانیان است:

> برای آنکه به این داستان طولانی پایان دهم باید بگویم که ایستادگی تروا به‌خاطر ضعف ماست، نه قدرت خودش.
> (پردهٔ اول ـ صحنهٔ سه)

مردم، اشیا و حوادث تنها «به‌خاطر» بافت‌ها و واقعیت‌هایی دیگر ــ و صرفاً بر اساس آنها ــ می‌توانند به هستی خویش دست یابند.

به عقیدهٔ اولیس، از آنجایی که واقعیت آفریدهٔ دست همگان است امری نسبی به شمار می‌آید: واقعیت مایملکِ مشترکِ گروهی از انسان‌هاست و با دگرگونی مردمان می‌تواند تغییر کند. همچنین واقعیت بدان‌خاطر امری نسبی است که روایات متعدد و مختلفی از واقعیت می‌تواند به‌طور هم‌زمان وجود داشته باشد و هریک از آنها نیز خود را روایت اصلی بپندارد. این مسئله به آشکارترین شکل ممکن در خود تریلوس و کرسیدا به چشم می‌آید. عشق

آنان آفریده‌ای نوین و پدیدآورندهٔ واقعیتی ماندگار و خودآیین است: آنها میان خویش «معامله» یا تعهدی متقابل را به انجام می‌رسانند و پانداروس نیز با صحّه‌گذاشتن بر آن تأییدش می‌کند:

خوب است، معامله تمام شد. آن را مُهر کنید، آن را مهر کنید. من گواه شما خواهم شد. اکنون با این دستم، دست تو را می‌گیرم و با این‌یکی، دست برادرزاده‌ام را. از آنجایی‌که برای به هم رساندن شما رنج بسیار برده‌ام، اگر روزی برسد که نسبت به هم بی‌وفایی کنید آنگاه باشد که نام مرا بر تمام میانجی‌های بدبخت دنیا بگذارند و آنها را پانداروس بخوانند. بگذار نام تمام بی‌وفایانْ تریلوس و تمام زنان خائنْ کرسیدا و تمام دلالان محبتْ پانداروس بشود! بگویید آمین.

(پردهٔ سوم ـ صحنهٔ دو)

اکنون هریک از آنان خود را بر اساس دیگری درک می‌کند: آنها نفس واقعی و اصیلشان را درون واقعیتِ نوینِ رابطهٔ عاشقانه بازمی‌یابند:

من نفس پرمهری دارم که در وجود تو جای گرفته است و نیز نفس بی‌مهری که خود را آلت تمسخر دیگران می‌سازد.

(پردهٔ سوم ـ صحنهٔ دو)

عشق از طریق در آمیختن دو انسان، نفس جدیدی را پدید می‌آورد و بدین‌ترتیب، ترک یکدیگر به معنای ترک نفس و دست‌کشیدن از اصالتشان است. به همین خاطر واکنش تریلوس، به‌هنگام مواجهه با بی‌وفایی کرسیدا، آن است که او را همچون دو نفر می‌بیند: «او هم کرسیدا هست و هم نیست.» برای او، کرسیدا همان کرسیدای رابطه‌شان است، در خارج از این رابطه کرسیدا برای او وجود یا معنایی ندارد، درست همان‌گونه که از نظر اولیس، آشیل نیز خارج از قضاوت‌های جامعه (که برسازندهٔ هویتش هستند) وجود ندارد. چنین به نظر می‌رسد که اشیا و مردم معنایشان را از

موقعیت‌ها و شرایط پیرامونشان کسب می‌کنند، اما از آنجایی که شرایط و بافت‌های بسیار متفاوتی وجود دارند، تمام آنها در معرض تغییر هستند و بنابراین ارزش‌ها و معانی «واقعی» می‌توانند دائماً دستخوش آشفتگی شوند. کرسیدا، پیش از بی‌وفایی‌اش، عشق خویش به تریلوس را همچون ایستادن در مرکز دایرهٔ واقعیت می‌داند:

... اما بنیان عشق من چنان استوار است که همچون مرکز زمین همه‌چیز را به‌سوی خود می‌کشاند.

(پردهٔ چهارم ـ صحنهٔ دو)

آشیل نیز خود را همچون یک مرکز می‌بیند:

او هرگز نمی‌گذارد جز آنچه در نفس خویش دارد مطلب دیگری که مربوط به جهانیان است به‌خاطرش خطور کند.

(پردهٔ دوم ـ صحنهٔ سه)

آژاکس نیز یک مرکز است، گرچه این مرکز را دیگران آفریده‌اند. از نظر اولیس، واقعیت شخصی بخشی از مایملک کل جامعه است اما متقابلاً، تمام این واقعیتِ عام و مشترک می‌تواند در وجود یک نفر تمرکز یابد، یعنی در وجود کسی که منطبق با معیار جامعه و همچون محور آن است. یونانیان آژاکس را به‌عنوان نماینده و بازنمود خویش در جنگ تروا انتخاب می‌کنند:

و این‌طور تصور خواهد شد که فرد روبه‌روشونده با هکتور برگزیدهٔ ماست و چون برگزیدن عملی است که با توافق فکری انجام می‌گیرد به آن شایستگی می‌بخشد و به‌اصطلاح او را به‌صورت مردی درمی‌آورد که چکیده و عصارهٔ کلیهٔ فضایل ماست. و اگر نتیجه بر وفق مراد نباشد کدام قلب یونانی آن‌قدر استوار خواهد ماند که در مقابل شکست ایستادگی کند؟

(پردهٔ اول ـ صحنهٔ سه)