

سی افسانه درباره‌ی شکسپیر

نوشته: لائوری مگوایر، اما اسمیت

برگردان: سارا کاظمی منش



لائوری مگوایر، اما اسمیت

سی افسانه درباره‌ی شکسپیر

برگردان: سارا کاظمی منش

سرشناسه: مگوایر، لائوری، ۱۹۵۹ء - م. Maguire, Laurie E.

عنوان و نام پدیدآور: سی افسانه درباره‌ی شکسپیر / نوشته‌ی لائوری مگوایر، اما اسمیت؛ برگردان سارا کاظمی‌منش.

مشخصات نشر: تهران: آوند دانش، ۱۳۹۵.

مشخصات ظاهری: ۳۶۴ ص.: مصور.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۰۲۲-۸۶-۳

وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا

یادداشت: عنوان اصلی: 30 great myths about Shakespeare

عنوان گسترده: سی افسانه درباره‌ی شکسپیر

موضوع: شکسپیر، ویلیام، ۱۵۶۴-۱۶۱۶م. -- نقد و تفسیر

موضوع: Shakespeare, William Appreciation

شناسه افزوده: اسمیت، اما، ۱۹۷۰-، م.

شناسه افزوده: Smith, Emma (Emma Josephine)

شناسه افزوده: کاظمی‌منش، سارا، ۱۳۶۷-، مترجم

رده‌بندی کنگره: PR

رده‌بندی دیویی: ۸۲۲/۳۳

شماره کتابشناسی ملی: ۴۲۷۵۴۱۸



آوند دانش

مجموعه‌ی ادبیات

سی افسانه درباره‌ی شکسپیر

نوشته‌ی لائوری مگوایر، اما اسمیت

برگردان: سارا کاظمی‌منش

ویراستار: فاطمه تقی

نمونه‌خوانی: طاهره صباغیان، لیلا ملکی

طراحی گرافیک: استودیو آوند دانش

تاریخ انتشار: تابستان ۱۳۹۵ - چاپ اول

شمارگان: ۲۰۰۰ جلد

لیتوگرافی: ترام‌نگار

چاپ و صحافی: مجتمع چاپ پرسیکا

نشانی ناشر: ابتدای خیابان پاسداران، خیابان نوری، بن‌بست طلایی، پلاک ۴

مرکز پخش: میدان انقلاب، خیابان‌زاده شمالی، بعد از چهارراه نصرت، کوچه دعوتی، شماره ۱۲

صندوق پستی: ۱۹۵۸۵/۶۷۲

تلفن: ۲۲۸۹۳۹۸۸ نمابر: ۲۲۸۷۱۵۲۲ تلفن مرکز پخش: ۶۶۵۹۱۹۰۹

شابک: ۹۷۸۶۰۰۷۰۲۲۸۶۳

قیمت: ۱۸۵۰۰ تومان

کلیه حقوق این کتاب نزد ناشر محفوظ است

فهرست

- ۱.....مقدمه.....۱
- ۲.....شکسپیر محبوب‌ترین نویسنده‌ی دوران خود بود.....۹
- ۳.....شکسپیر چندان تحصیل کرده نبود.....۱۹
- ۴.....نمایشنامه‌های شکسپیر باید در لباس‌های الیزابتی اجرا شوند.....۳۱
- ۵.....شکسپیر علاقه‌ای به چاپ نمایشنامه‌هایش نداشت.....۴۳
- ۶.....شکسپیر هرگز سفر نمی‌کرد.....۵۷
- ۷.....نمایشنامه‌های شکسپیر سیاست‌ستیز هستند.....۶۷
- ۸.....شکسپیر کاتولیک بود.....۷۹
- ۹.....نمایشنامه‌های شکسپیر صحنه‌سازی نداشتند.....۹۱
- ۱۰.....تراژدی‌های شکسپیر از کمدی‌های او جدی‌ترند.....۱۰۳
- ۱۱.....شکسپیر از همسرش متنفر بود.....۱۱۳
- ۱۲.....شکسپیر با ضرب‌آهنگ گفتار روزمره می‌نوشت.....۱۲۳
- ۱۳.....هملت به نام پسر شکسپیر نام‌گذاری شده بود.....۱۳۵
- ۱۴.....درشت‌زبانی‌های شکسپیر برای عوام است و فلسفه‌بافی‌هایش برای ازما بهتران.....۱۴۷
- ۱۵.....شکسپیر یک نمایشنامه‌نویس استراتفوردی بود.....۱۵۹

- ۱۵ شکسپیر یک سارق ادبی بود..... ۱۶۹
- ۱۶ ما چیز زیادی درباره‌ی شکسپیر نمی‌دانیم..... ۱۸۱
- ۱۷ شکسپیر در خلوت می‌نوشت..... ۱۹۳
- ۱۸ غزل‌واره‌های شکسپیر خودزندگی‌نامه‌ای هستند..... ۲۰۵
- ۱۹ اگر شکسپیر امروز بود، برای هالیوود می‌نوشت..... ۲۱۵
- ۲۰ شکسپیر با طوفان از صحنه خداحافظی کرد..... ۲۲۳
- ۲۱ گستره‌ی واژگان شکسپیر وسیع بود..... ۲۳۵
- ۲۲ نمایشنامه‌های شکسپیر تعلق زمانی ندارند..... ۲۴۷
- ۲۳ مکبث برای تئاتر، خوش‌یمن نیست..... ۲۵۹
- ۲۴ شکسپیر، نمایشنامه‌هایش را ویرایش نمی‌کرد..... ۲۶۹
- ۲۵ مردان جوان به‌جای زنان ایفای نقش می‌کردند..... ۲۸۱
- ۲۶ نمایشنامه‌های شکسپیر برای ساخت فیلم مناسب نیستند..... ۲۹۱
- ۲۷ مجموعه‌ی یوریک واقعی بود..... ۳۰۳
- ۲۸ ملکه الیزابت شیفته‌ی نمایشنامه‌های شکسپیر بود..... ۳۱۷
- ۲۹ شخصیت‌های شکسپیر به آدم‌های واقعی شبیه‌اند..... ۳۲۷
- ۳۰ شکسپیر خالق آثار شکسپیر نبود..... ۳۳۹
- سخن آخر..... ۳۴۹

این کتاب بر آن است تا افسانه‌پردازی‌های ما درباره‌ی شکسپیر را به بوته‌ی نقد بگذارد. سؤال این است که چرا به این پنداره‌ها افسانه می‌گوییم. گرایش ما به افسانه‌خواندن محتوای شکسپیری فصل‌های این کتاب از آن روست که «افسانه» پیش‌زمینه‌ای است برای قصه‌گویی و عمدتاً بر کارکرد فرهنگی چنین داستان‌هایی تأکید می‌کند، نه بر درستی آن‌ها؛ زیرا افسانه ریشه در خاستگاه خصوصی ندارد و بیشتر بر پایه‌ی باورهای پذیرفته‌شده استوار است و نیز به این دلیل که افسانه بیش از آنکه از فکر آدم‌هایی که آن را باور یا خلق می‌کنند یا به آن نیاز دارند، نشئت گرفته باشد، به ماجرای داستان‌ها برمی‌گردد. تمام افسانه‌های ما غیرواقعی نیستند: با «افسانه» خواندن این ماجراها، بیش از آنکه بخواهیم آن‌ها را ابلهانه یا بی‌پایه بشماریم یا دریابیم که روی فهم ما از نوشته‌های شکسپیر چه تأثیری دارند، سر آن داریم که به علل تجسم‌یافتن و تثبیت آن‌ها در طول زمان پی ببریم.

کتاب تاریخ مختصر اسطوره (۲۰۰۵)، نوشته‌ی کارن آرمسترانگ دربرگیرنده‌ی مشاهدات تأثیرگذاری است که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌کنیم. افسانه‌ها خاصیتی پویا دارند: در گذر زمان تغییر می‌کنند، با پیشرفت‌های فرهنگی و تاریخی هماهنگ می‌شوند، افزوده و کاسته می‌شوند و تناقض‌هایشان رفع یا انباشته می‌شود. افسانه‌ها صحت تاریخی ندارند: براساس حقایق پیش نمی‌روند و معنای رخدادها را بر فعل وقوعشان ترجیح می‌دهند. افسانه قرار است تأثیرگذار باشد،

نه مستند. افسانه آنچه را که از حوزه‌ی آگاهی ما خارج است، توضیح می‌دهد و به این ترتیب خیالمان را آسوده می‌کند. افسانه‌ها در زمان‌های گوناگون هدف‌های مختلفی دارند و به این طریق به تاریخ ملی، مذهبی و سیاسی یک فرهنگ راه پیدا می‌کنند. آرمسترانگ در ضمن، اصرار دارد که انسان‌ها موجوداتی افسانه‌جو هستند. این یعنی ما اساساً موجوداتی هستیم که به داستان گرایش داریم. افسانه ترجمه‌ی فارسی myth و ریشه‌ی یونانی آن *muthos* به معنای چیزی است که گفته/نقل می‌شود: سخن، روایت، داستان یا پیرنگ. از اینجا به بعد، افسانه را مجموعه‌ای از باورها (شخصی یا عمومی) می‌پنداریم.

و فوراً افسانه‌های شکسپیری تا حدی حاصل خاطرات نصفه‌نیمه و دانش منقضی دوران مدرسه است، زیرا شخص شکسپیر یک دارایی فرهنگی پر جذبه و فزار است و نیز به این خاطر که مداخله‌هایی که در مطالعات شکسپیری صورت می‌گیرد - خصوصاً در بخش‌های مربوط به زندگی‌نامه و تئاتر - سروصدای خبری به پا می‌کنند. گواه این مدعا بخش «مسئله‌ی نویسندگی» (به افسانه‌ی شماره‌ی ۳۰ رجوع کنید) یا گمانه‌زنی درباره‌ی باورها یا تمایلات جنسی شکسپیر است (به افسانه‌های شماره‌ی ۷ و ۱۸ رجوع کنید). اگر بخواهیم مسئله را ساده عنوان کنیم، دلیل نقل چندین و چندباره‌ی افسانه‌های شکسپیری این است که هیچ نویسنده‌ی دیگری به اندازه‌ی او برای دنیا اهمیت ندارد. جریان نقد حکیمانه‌ی شکسپیر در آلمان قرن نوزدهم، قبل از انگلیس، رو به رشد نهاد؛ هند نیز پیش از انگلیس، دارای جامعه‌ی شکسپیرشناسی بود و در عین حال آثار شکسپیر به‌طور متناوب در سطوح مبتدی و پیشرفته و در قالب ترجمه در سراسر جهان اجرا می‌شوند. شکسپیر صرفاً انگلیسی نیست (همان‌طور که آلمانی‌ها با گفتن عبارت «شکسپیر ما»^۱ این موضوع را تصدیق می‌کنند). در نتیجه افسانه‌های شکسپیری تا حدی داستان ساخته‌وپر داخته‌ی خودمان را نقل می‌کنند.

آن چنان که آرمسترانگ شرح می‌دهد، افسانه‌ها می‌توانند ساختگی و نادرست باشند. که بسیاری از افسانه‌های شکسپیری، نه تمام آن‌ها، چنین‌اند. اما اغلب اوقات آن‌ها به اشکالی مهم و افشاگرانه، دو مورد از تعاریف واژه‌ی Myth، از فرهنگ لغات انگلیسی آکسفورد را متجلی می‌سازند. تعریف اول عبارت است از:

یک داستان سنتی که معمولاً شامل موجودات یا نیروهای فراطبیعی می‌شود، متضمن و تجلی‌بخش توضیح، ریشه‌یابی یا توجیه چیزی نظیر تاریخ اولیه‌ی یک جامعه، باور، آیین مذهبی یا پدیده‌ی طبیعی است.

با اینکه شکسپیر موجودی «فراطبیعی» نیست، بسیاری از افسانه‌هایی که درباره‌ی آن‌ها بحث می‌کنیم، باورهایی را تشریح می‌کنند که بسیار همه‌گیرند و در عین حال به بوت‌هی آزمایش گذاشته نشده‌اند؛ باورهایی درباره‌ی هنر، نویسندگی و ارزش‌های فرهنگی. دومین تعریف واژه‌ی افسانه (Myth) از این قرار است: «درک متداولی از یک فرد یا شیء که در حقیقت آن اغراق می‌کند یا آن را به شکلی آرمانی به تصویر می‌کشد». بسیاری از افسانه‌های ما صرفاً همین هستند: ایده‌هایی متداول و اغلب تکرار شده که ریشه‌ای در حقیقت دارند، اما بیش از حد بر شواهد موجود تأکید می‌کنند یا برای پر کردن جای خالی مستندات، به گمانه‌زنی روی می‌آورند. اغلب اوقات پاسخی که برای سؤالات مربوط به شکسپیر داریم، باید حاکی از عدم اطمینان ما باشند اما افسانه‌ها به جای ابراز این عدم اطمینان، «حقایق» تسلی‌بخش و مثبتی درباره‌ی موضوع فراهم می‌کنند. در این کتاب، ما تلاش می‌کنیم مشت گره‌شده‌مان را باز و این پوشش تسلی‌بخش را رها کنیم، حتی اگر این کار نتیجه‌ای مغشوش‌کننده به بار بیاورد و در پی آن بفهمیم که از آنچه فکر می‌کردیم، کمتر می‌دانیم.

کتاب پیش روی شما، حاصل علاقه‌ی ما به کتابی مشابه در رشته‌ای متفاوت

است: پنجاه افسانه‌ی بزرگ درباره‌ی روان‌شناسی عمومی (۲۰۰۹).^۱ این کتاب دربرگیرنده‌ی مفاهیم کاربردی آشنایی مانند این‌هاست: گرایش متضادها به یکدیگر؛ استفاده‌ی صرفاً ۱۰ درصدی ما از قدرت مغزمان؛ افزایش هوش کودکان در اثر شنیدن موسیقی موتزارت؛ ابراز خشم از کنترل آن بهتر است. این افسانه‌ها به حقایق سنتی تبدیل شده‌اند؛ درواقع آن‌ها همان طوری که عناوین مثل گونه‌شان نشان می‌دهد- شکل ضرب‌المثل به خود گرفته‌اند. عنوان فرعی این کتاب، درهم‌شکستن باورهای غلط رایج درباره‌ی رفتار انسان، پرده از هدف آن برمی‌دارد: افسانه‌زدایی. در توضیح نویسندگان آمده است: «در این کتاب می‌کوشیم به شما بیاموزیم که در عرصه‌ی روان‌شناسی عمومی، حقیقت را از داستان بازشناسید و با مهارت‌های افسانه‌یابی آشنا شوید تا بتوانید ادعاهای روان‌شناسی را به طریقه‌ی علمی ارزیابی کنید». [۱] ما از خودمان پرسیدیم که کدام افسانه‌ها هستند که به همین طریق درک عمومی رایجی از شکسپیر ایجاد کرده‌اند؟

پیش‌تر نیز کتابی در توضیح این موضوع نوشته شده است: آیا چیزهایی که درباره‌ی شکسپیر می‌گویند حقیقت دارند؟ [۲]، نوشته‌ی استنلی ولز. دانش دایرةالمعارف وارولز در این کتاب بر آن است تا به ۸۹ افسانه درباره‌ی زندگی و حرفه‌ی نویسندگی شکسپیر بپردازد. او در این کتاب به شایعات و افسانه‌هایی از قبیل «صوری بودن از دواج شکسپیر»، «روابط او»، «مرگ او در اثر سفلیس»، «اینکه او نمایشنامه‌ای به نام کار دنیو را نوشته است یا خیر»، «حین نوشتن شخصیت پراسپرو خودش را به تصویر کشیده است یا خیر» و «استفاده یا عدم استفاده‌ی او از دایره‌ی واژگانی که به شکلی استثنائی گسترده است» می‌پردازد. کتابی که ولز نوشته، درست مثل کتاب پنجاه افسانه‌ی بزرگ درباره‌ی روان‌شناسی عمومی، یک کتاب افسانه‌زداست. ولز مقوله‌های لازم را با چابکی اطمینان‌بخشی بررسی می‌کند و هر فصل را با یک حکم نهایی به پایان می‌رساند: «بعید است»، «شاید» و

1. *Fifty Great Myths of Popular Psychology*

«شک دارم». ما هم به بسیاری از مقوله‌هایی که ولز بررسی کرده می‌پردازیم، اما نه به این دلیل که با نتیجه‌گیری‌های او مخالفیم، بلکه به دلیل علاقه‌مان به مسائلی متفاوت. برای مثال وقتی سؤال «شکسپیر محبوب‌ترین نویسنده‌ی دوران خودش بود؟» را در نظر می‌گیریم، تمایل داریم توضیح دهیم که اصلاً چطور می‌شود شروع به ارزیابی چنین مقوله‌ای کرد، برای پیدا کردن شواهد لازم برای اثبات یا نقض این مسئله به کجا باید مراجعه کرد یا اساساً چه چیزی را می‌توان در زمره‌ی «شواهد» قرار داد (تیراژ آثار؟ چاپ‌های مجدد؟ اشاراتی که به شکسپیر شده؟ میزان حضور و توجه مخاطبان به آثار)؛ ما به رسیدن به پاسخ بله یا خیر علاقه‌ای نداریم.

تعداد مقالات این کتاب - عدد ۳۰ در مقایسه با ۸۹ مقاله‌ی کتاب ولز یا ۵۰ مقاله‌ی کتاب روان‌شناسی - نشان‌دهنده‌ی تفاوت کانون توجه ماست. بسیاری از افسانه‌های ولز در قالب یک بند یا حتی یک جمله خلاصه شده‌اند. ما برای هر یک از افسانه‌هایمان ۲۰۰۰ تا ۲۰۵۰۰ واژه در نظر گرفته‌ایم که برابری این میزان با تعداد واژه‌های لازم برای نوشتن مقاله‌های دوران کارشناسی در دانشگاه (یا مقالات روزنامه‌ها) تصادفی نیست. ما در مقام یک قشر دانشگاهی، به نوشتن فصل‌های ۸،۰۰۰ تا ۱۲،۰۰۰ واژه‌ای عادت داریم، اما در اینجا هدف این بود که ببینیم چه اطلاعاتی را می‌توان در مقاله‌ای کوتاه‌تر گنجاند، چه میزان داده را می‌توان در یک مقاله‌ی ۲،۰۰۰ کلمه‌ای بسط داد (و اینکه چنین مقاله‌ای چند وجه مباحثاتی را می‌تواند پوشش دهد) و به‌طور خلاصه اینکه این مقاله چطور می‌تواند بدون غرقه‌شدن بیش‌از حد در جزئیات، شواهد موجود را پیگیری کند. نوشتن این کتاب بر این اساس، به‌واقع آموزنده بوده و امید است دانشجویان نیز بتوانند از خواندن مثال‌ها در قالبی که باید مباحثشان را در آن بنویسند، چیزی بیاموزند.

ضمن اینکه نمی‌خواهیم کتاب حاضر را به عنوان یک کتاب آموزش انشا معرفی کنیم، امیدواریم عموم مخاطبان و دوستداران شکسپیر به مطالب مطرح شده

علاقه نشان دهند و بتوانند از میان ایده‌های مشهور و غالباً متداول موجود درباره‌ی نمایشنامه‌ها، رویکردها و زوایا به حوزه‌هایی راه پیدا کنند که سابقه‌ی آشنایی چندانی با آن‌ها ندارند. در هر فصل، تلاش ما در این راستاست که به تناقضات و اختلافات کارشناسانه رویکردی مستقل، به‌روز و یکپارچه داشته باشیم. رویکرد ما، رویکردی پژوهشی است، نه توصیفی. ما می‌کشیم که شواهد موجود برای هر دو طرف مباحثه را بررسی کنیم و ببینیم بحث‌ها چگونه مطرح شده یا ممکن است، مطرح شوند. در ضمن، ما به لحظاتی تاریخی که در آن‌ها گمانه‌زنی‌های گذرا به حقایق بدیهی تبدیل شده‌اند، علاقه داریم و مهم‌تر از آن تلاش می‌کنیم تا جذابیت افسانه‌ها و قدرتشان در جلب توجه طرفداران سینه‌چاک را درک کنیم. این کتاب به ارزیابی شواهد له و علیه افسانه‌ها می‌پردازد تا نشان دهد که مطالب و اطلاعات تاریخی - و کمبود آن‌ها - چگونه می‌تواند به درستی یا به غلط تفسیر شود و طی این فرایند چه مطالبی را درباره‌ی میزان اعتقاد شخصی مان به داستان‌هایی که درباره‌ی این شاعر ملی (و بین‌المللی) نقل می‌کنیم، بر ملا می‌سازند. هدف ما این نیست که از بالا و در مقام دانای کل به این داستان‌ها بنگریم؛ ما درست به اندازه‌ی تمام خواننده‌های شکسپیر درگیر پیش‌فرض‌های موجود هستیم و در تلاش برای درک افسانه‌ها، خودمان هم ممکن است به انتشار بیش از پیش آن‌ها دامن زده باشیم. در اینجا لازم است قدردانی خود را از یکی از خوانندگان ناشناس آثار انتشارات وایلی - بلکول ابراز کنیم که ضمن اشاره به برخی از این تناقض‌ها ما را وادار به تصریح مواضعمان کرده است.

کانون توجه کتاب حاضر بر زندگی نامه‌ی شکسپیر است. زندگی نامه‌ی شکسپیر مزرعه‌ی پرثمری برای رویش افسانه‌هاست: از خاطره‌ی باطراوت شکار گوزن (که نیکولاس روی در ابتدای قرن هجدهم آن را توصیف کرد) گرفته تا جزئیات فنی ازدواج او (به گواه دفترهای اسناد) و سال‌های گمشده (که شواهد و مدارکشان در

هیچ کجا موجود نیست). طبعاً پدیدآورندگان مجبور بوده‌اند برخی از این مثال‌ها را به کار بندند، اما در حد امکان سعی بر آن بوده تا بیشتر درباره‌ی خود نمایشنامه‌ها و شعرها بحث شود. با وجود اینکه در اکثر افسانه‌ها لایه‌هایی از تفاسیر اضافی مشهود است - و پا از توضیحات ارائه‌شده‌ی کارشناسان دوران الیزابت فراتر گذارده شده - صرف خواندن آثار شکسپیر می‌تواند از میان بخشی از این پیرگویی‌های روایی میان بر بزند؛ اما در تحلیل گفته‌ها و نوشته‌های شکسپیر هنوز هم قطعیت چندانی وجود ندارد. برای مثال ما هرگز نخواهیم فهمید که عملکرد اجرایی گروه بازیگران شکسپیر چگونه بود، زیرا «واقع‌گرایی» مفهومی نسبی است یا اینکه هرگز نمی‌توانیم بگوییم که تجربه‌ی تماشای نمایش شب دوازدهم در سال ۱۶۰۱ چگونه بوده است، اما می‌توانیم راه‌هایی پیشنهاد کنیم که از طریق آن‌ها اجراهای جدید - که می‌توان آن‌ها را تماشا کرد - این امکان را به ما بدهند که برخی از احتمالات را در اجرای این نمایشنامه‌ها بسنجیم. در بازشناساندن آثار شکسپیر (به جای عقاید شخصی یا زندگی خصوصی‌اش) به عنوان پرمهرترین و برانگیزنده‌ترین قلمرو موجود جهت ارائه‌ی تفسیرهای متعدد، سعی پدیدآورندگان بر این است که راه‌هایی پیشنهاد کنند که به واسطه‌ی آن‌ها استقبال آزادانه از معانی گوناگون این متن‌های پیچیده، مطابق با ضوابط خاص خودشان، امکان‌پذیر شود.

در این کتاب، هر یک از افسانه‌های یک داستان کامل و مستقل در نظر گرفته شده است (و این کار حتی زمانی که سعی بر به‌کمینه‌رساندن تکرار بوده، ادامه یافته است). با آگاهی از این نکته که نشرهای دانشگاهی آب‌دیده، اغلب در عین روشنگری باعث سردرگمی مخاطب می‌شوند، مطالب تا حد امکان به‌شکلی خوانا بیان شده‌اند تا مخاطب در تار درهم‌تنیده‌ای از گفته‌ها اسیر نشود. در ضمن، برای انجام بررسی‌های بیشتر، مراجع متعدد و هدفمندی به خواننده‌ها پیشنهاد می‌شود. امید است که برآیند این مقاله‌ها مجموعه‌ای از «مهارت‌های افسانه‌زدایی»

را، آن گونه که در نمونه‌ی کتاب روان‌شناسی موجود است، به خواننده‌ها عرضه کند تا بتوانند این مهارت‌ها را برای انتقاد از فرضیات و نقاط کور موجود در کتاب حاضر به کار گیرند.

*

برای تمام نقل‌قول‌های شکسپیر از نسخه‌ی آکسفورد، به ویراست استنلی ولز و گری تیلور (ویراست دوم، آکسفورد: Clarendon، ۲۰۰۵) استفاده کرده‌ایم. در جایی که آکسفورد، دو متن از شاه لیر را استفاده کرده (تاریخ شاه لیر و تراژدی شاه لیر) ما از متن تراژدی کمک گرفته‌ایم، مگر اینکه به منبع دیگری ارجاع داده شود. همچنین برای نقل‌قول‌های نامدوَن شکسپیر از سایت <http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/homepage.html>، رونوشت تهیه کرده‌ایم. در ضمن املای سایر متن‌های متعلق به دوران رنسانس نیز به‌روز شده است.

این کتاب به یکی از موفق‌ترین پژوهشگران افسانه‌های شکسپیری، خانم کاترین دانکن- جونز تقدیم می‌شود. از او انتظار نداریم که با تمام مباحث مطرح‌شده موافقت کند، اما مایلیم بگوییم که تفکرمان در این کتاب یا در سایر مواقع به‌واسطه‌ی حضور او در طول سالیان متوالی برانگیخته شده و شکل گرفته است.

لاری مگوایر
اما اسمیت
آکسفورد، ۲۰۱۲

پی‌نوشت:

[۱]. Scott Lilienfeld, Steven Lynn, John Ruscio, and Barry Beyerstein, *Fifty Great Myths of Popular Psychology: Shattering Widespread Misconceptions about Human Behavior* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009), p. 3.

[۲]. Stanley Wells, *Is It True What They Say about Shakespeare?* (Ebrington, Glos.: Long Barn Books, no date).

۱ شکسپیر محبوب ترین نویسنده‌ی دوران خود بود

در یکی از وب‌سایت‌های پر بازدیدی که افراد در آن به طرح پرسش و ارائه‌ی پاسخ می‌پردازند، چنین سؤال‌ی مطرح شده است: «آیا شکسپیر در دوران خودش محبوب بود؟» کل جوابی که یکی از خواننده‌ها به این سؤال داده، این است: «البته، ناسلامتی او شکسپیر بود!» [۱] این پاسخ، خلاصه‌ی منصفانه‌ای از فرضیات کلی موجود است: شکسپیر - که آثار او پس از مرگش چهارصد مرتبه خوانده و اجرا و در قالب چندین زبان، رسانه و اقلیم ترجمه شد - چطور می‌توانست بدون محبوبیت در دوران خود، شکسپیر باشد؟ اما این موضوع که ما محبوبیت را چطور تعریف می‌کنیم و اینکه آیا شواهدی وجود دارد که این افسانه را تصدیق کند، نشان‌دهنده‌ی این است که باید بیشتر در این باره تحقیق کنیم و همچنین باید بین محبوبیت در تئاتر و محبوبیت در عرصه‌ی آثار چاپی، تمایز قائل شویم.

ابتدا به سراغ تئاتر می‌رویم. از سال ۱۵۹۴ به بعد، وقتی شکسپیر به عنوان سهام‌دار (شریک) و نمایشنامه‌نویس ثابت به گروه نمایشی «مردان چمبرلین» پیوست، محبوبیت وی ذاتاً به محبوبیت این گروه پیوند خورد. بنابراین، ضمن اینکه موفقیت مردان چمبرلین و چیرگی فزاینده‌ی این گروه بر اقتصاد تئاتر لندن را نمی‌توان صرفاً حاصل نمایشنامه‌های شکسپیر دانست، تفکیک این دو مقوله نیز جایز نیست. سالن گلوب^۱ که توسط شرکت مردان چمبرلین و در سال ۱۵۹۹

1. Globe Theater

بنا شد، ظرفیت ۳,۰۰۰ تماشاگر را داشت؛ در سال ۱۶۰۸، این شرکت یک سالن سرپوشیده‌ی دیگر را با عنوان «بلک فرایر»^۱ احداث کرد تا میزبان اجراهای زمستان باشد. گروه در سال ۱۶۰۳، حمایت پادشاه جدید، شاه جیمز، را به دست آورد و تبدیل به گروه «مردان پادشاه» شد و اجراهای منظمی را در دربار به روی صحنه برد. ثروت شخصی شکسپیر نیز در این دوره افزایش پیدا کرد: در سال ۱۵۹۶، خانواده‌ی شکسپیر دارای نشان مخصوص شد و به همراه آن شایستگی دریافت لقب «جنتلمن» را نیز به دست آورد. یک سال بعد او یک خانه‌ی پنج شیروانی در استراتفورد، محله‌ی جدید^۲ خرید که شایع است از نظر مساحت دومین خانه‌ی بزرگ شهر بود. تمام این نشانه‌های اقتصادی و منزلتی حاکی از این هستند که شرکت مردان چمبرلین و نمایشنامه‌نویس ثابتش، کامیابی زیادی داشتند و این به نوبه‌ی خود یعنی آثار شکسپیر- همانند کارهای نمایشنامه‌نویسان دیگری چون تامس میدلتون و بن جانسون- که این شرکت به روی صحنه می‌برد، محبوبیت زیادی داشتند.

با این حال، نمی‌توان با قطعیت نظر داد. از میان افرادی که در این دوران به تئاتر می‌رفتند، تقریباً هیچ‌کس درباره‌ی آنچه به تماشایش نشسته بود، یادداشتی ننوشته است. جان مَنینگهام، دانشجوی حقوقی که در فوریه‌ی ۱۶۰۲ نمایش شب دوازدهم را در میدل تمپل دید، موردی استثنائی و نادر است؛ وی در این باره نوشته است: «روندِ جالبی در [این نمایش] وجود داشت که طی آن، با جعل نامه‌ای از سوی شخص بانو، جناب دوک مجاب شد که معشوقه‌اش او را دوست دارد. کلیت این نامه از این قرار بود که بانو الیویا چه چیزهایی را در جناب دوک می‌پسندد و در آن، حالت لبخند، طرز لباس پوشیدن و انجام مواردی دیگر به دوک دیکته شده بود. اما بعد، وقتی دوک [آنچه را که نامه از او خواسته بود] عملی کرد، به دیوانگی

1. Blackfriar

2. New Place

متهم شد.» [۲] مَنینگهام از طنز موقعیتی شوخی‌ای که با مالوولیو (جناب دوک) می‌شود لذت می‌برد، اما عجیب است که او از پنهان شدن وایولا در لباس مردی به نام سزاریو یا نحوه‌ی به تصویر کشیده شدن دو قلوهای ناهمسان حرفی به میان نمی‌آورد: تصویر چیزهای به یادماندنی یا دوست داشتنی این نمایش، تصویر بسیار فزّاری است. همین گفته را می‌توان در مورد تعاریفی که سایمن فورمن، پزشک و ستاره‌شناس دوران ژاکوبین، از اجراهای حکایت زمستان، مکبث و سیمبلین ارائه می‌دهد، تکرار کرد (به افسانه‌ی شماره‌ی ۱۳ رجوع کنید). تنها جزئیات موثق و پایداری که درباره‌ی اقتصاد تئاتر دوران الیزابت می‌دانیم، از یک شرکت رقیب (به نام مردانِ آدمیرال) و اسناد مربوط به مدیر تجاری‌شان، فیلیپ هِنس‌لو، استخراج شده است. این اسناد نشان می‌دهند که یهودی مالت نوشته‌ی کریستوفر مارلو، با شخصیت محوری پویا و بی‌اخلاقی به نام باراباس، از پربیننده‌ترین اجراهای آن زمان بود؛ برنامه‌ی زمانی این نمایش، شامل ده اجرا در بازه‌ی زمانی شش ماه می‌شد، که این آمار در مقایسه با اجراهای آثار شکسپیر بسیار بیشتر است. در سال ۱۶۲۴، وقتی نمایش یک دست شطرنج (هجو تندی درباره‌ی روابط بریتانیا و اسپانیا)، به قلم تامس میدلتون در سالن گلوب به روی صحنه رفت، محبوبیت آن به حدی رسید که نه اجرای پی‌درپی را از آن خود کرد؛ هیچ کدام از نمایشنامه‌های شکسپیر نمی‌توانند مدعی چنین موفقیتی در گیشه‌ی فروش شوند. شاید شمایی که برای ما مرجع بی‌بدیل تئاتر ادبی کلاسیک محسوب می‌شود، همان تصویر هملت باشد که مجموعه‌ی یوریک دلقک را در دست گرفته است (به افسانه‌ی شماره‌ی ۲۷ رجوع کنید) اما در اوان دوران مدرنیسم، آثار شکسپیر بی‌واسطه‌ترین و مشهورترین آثار نبودند. در آن دوران، این جایگاه به یک تراژدی خون‌بار انتقام، به نام تراژدی اسپانیایی به قلم تامس کید (نوشته‌شده در حدود سال ۱۵۹۰) تعلق داشت. نمایشنامه‌ی کید، الهام‌بخش یک پیش‌درآمد و یک نسخه‌ی افسانه‌ای منظوم شد؛ سایر نمایشنامه‌نویس‌ها برای ماندگار کردن آن بر روی صحنه، دست

به بازآفرینی‌اش زدند؛ نقل قول‌هایش بر سر زبان‌ها افتاد؛ نسخه‌ی هجوآمیزش تولید شد و به‌طور کلی تا تعطیل شدن تئاتر، نمایشنامه‌نویس‌ها از این متن دست نشستند. در حال حاضر هیچ مدرکی وجود ندارد که اثبات کند، نمایشنامه‌های شکسپیر توانسته باشند به چنین درجه‌ای از محبوبیت برسند. البته ما می‌دانیم که سایر نویسندگان اقدام به تقلید از آثار وی و بازآفرینی آن‌ها کرده‌اند؛ برای مثال، رگه‌هایی از هملت در دو نمایشنامه‌ی تقریباً معاصر مشهود است: انتقام آنتونیو نوشته‌ی جان مارس‌تن و تراژدی هافمن به قلم هنری چتل. در ضمن، در اوایل قرن هفدهم، جان فلیچر نمایشنامه‌ی پاداش زن را نوشت که دنباله‌ی کمدی جدال دو جنس، یعنی رام کردن زن سرکش از شکسپیر است.

البته در یک زمینه‌ی بخصوص از نمایشنامه‌نویسی شکسپیر می‌توان محبوبیت معاصر قابل توجهی را مشاهده کرد: توصیف شخصیت بدنام، دوست‌داشتنی و چاق شوالیه‌ای به نام سر جان فالستف. فالستف ابتدا در نمایشنامه‌ای دیده می‌شود که ظاهراً هنری چهارم نام دارد. در این متن، او به‌طرز مشخصی نسخه‌ی ناقهرمانانه و هجوآمیز دیگر شخصیت نمایش است: نجیب‌زاده‌ای که در درگیری‌های ناشی از عزل شاه ریچارد دوم به مبارزه می‌پردازد. فالستف، به‌عنوان ملازم پرنس هال، پسر ارشد و مال پرست شاه هنری، شاهزاده را با دنیایی از نیرنگ و میخوارگی آشنا می‌کند و در این میان، هم ولیعهد به تخت سلطنت نزدیک می‌شود و هم مخاطب از محتوای سیاسی نمایشنامه فاصله می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد محبوبیت فالستف دوام چندانی نداشته است. در دنباله‌ای که برای این نمایشنامه نوشته شد - هنری چهارم بخش ۲ - فالستف به محل کاملاً متفاوتی پیوند زده شد: شهر بورژوازی وینزور، در کمدی زنان شوخ طبع وینزور (به افسانه‌ی شماره‌ی ۲۸ رجوع کنید). در نامه‌های متعلق به این دوران، شواهدی دال بر محبوبیت یافتن مضاعف نام او وجود دارد. در کتاب اشارات شکسپیری^۱ که مجموعه‌ی کلاسیکی از اشارات

معاصر به نمایشنامه‌هاست، آمده که «با توجه به اهدافی که این کتاب اعلام دنبال می‌کند، فالستف به عنوان یک اثر در نظر گرفته خواهد شد» و به این ترتیب اشاراتی که به فالستف شده، شدیداً بر اشاراتی که به هر وجه یا نمایشنامه‌ی دیگری شده‌اند، سایه افکنده است. در میان شناسه‌های این کتاب اعلام، نظراتی درباره‌ی نمایشنامه‌های مسینگر، میدلتون و ساکلینگ و همچنین صحبت‌های خصوصی از جمله گفته‌های غیبت‌گونه‌ی کنتس ساوتهمپتون در نامه‌ای که به همسرش نوشته بود، آمده است: «تنها خبری که می‌توانم برای بفرستم و فکر می‌کنم موجبات شادمانی‌ات را فراهم خواهد کرد، این است که سر جان فالستف توسط بانو دیم پنت‌پات به مقام پدری یک بچه‌ی فربه نائل آمده است.» [۳] همچنین می‌توان گفت فالستف به نوعی آغازگر بررسی‌های کارشناسانه‌ی شکسپیری بوده است: بحث‌هایی درباره‌ی شخصیت‌پردازی‌های او که در قالب یکی از اولین کتاب‌های شکسپیری نوشته شده (دفاعیه‌ی موريس مورگان در سال ۱۷۷۷ با عنوان مقاله‌ای در باب شخصیت دراماتیک سر جان فالستف).

برخی از نمایشنامه‌هایی که می‌دانیم در اجراهای تئاتری محبوبیت داشته‌اند، ظاهراً به خاطر چاپ نشدن گم شده‌اند: برای مثال، دانای وست چستر مدت زیادی - فاصله‌ی سال‌های ۱۵۹۴ تا ۱۵۹۷ [۴] - اجراهای مکرری داشته است. البته این سؤال که نمایشنامه‌های شکسپیر چگونه به چاپ رسیدند، در افسانه‌ی شماره‌ی ۴ به تفصیل بررسی شده است. اگر بخواهیم از اسناد چاپی موجود درباره‌ی شکسپیر استفاده کنیم تا محبوبیت او را در دوران خودش به تصویر بکشیم، جالب است به این موضوع توجه کنیم که تنها نیمی از نمایشنامه‌های او در دوران زندگی‌اش چاپ شدند: مثلاً در آن زمان برای یک کوارتو از مکبث، بازاری وجود نداشته است و دلیل این موضوع می‌تواند عدم محبوبیت نمایشنامه (اینکه هیچ‌کس نمی‌خواست آن را بخرد) یا محبوبیت زیاد آن (به قدری که شرکت مجری تئاتر نمی‌خواست

نسخه‌ی چاپی آن را به فروش برساند) بوده باشد. لوکاس ارن مدعی است که در سال ۱۶۰۰، سالی که در آن شکسپیر بیش از هر زمان دیگری در عرصه‌ی چاپ و نشر به چشم آمد، حدود ۴ درصد خروجی صنعت نشر در تمام ژانرها به شکسپیر اختصاص داشته است. ارن ۴۵ ویراست مجزا از نمایشنامه‌های چاپ‌شده‌ی شکسپیر را در طول عمر او شناسایی می‌کند که این رقم از تمام نمایشنامه‌نویسان معاصر شکسپیر بیشتر است: از میان نمایشنامه‌هایی که در آن دوران به علت تیراژ بالایشان محبوبیت زیادی داشته‌اند، می‌توان به نمایشنامه‌های ریچارد دوم (شش چاپ قبل از سال ۱۶۱۶)، ریچارد سوم (پنج چاپ) و به لطف فالستف، هنری چهارم (که مانند بسیاری از دنباله‌ها، بخش دوم آن چندان موفقیتی در پی نداشت) اشاره کرد. [۵] اگر بخواهیم مقایسه کنیم، شش ویراست از تراژدی اسپانیایی نیز در همین بازه‌ی زمانی چاپ شده است؛ اما، پرفروش‌ترین نمایشنامه از نظر تجدید چاپ، یک متن عاشقانه‌ی شبانی به نام ماسدروست است (که برای اولین بار در سال ۱۵۹۸ چاپ شد) و طی سه دهه، بیش از یک دو جین ویراست از آن به چاپ رسید. نسبت دادن متن‌ها به شکسپیر یا به‌شکلی رمزی‌تر به "W. S." که امروزه عموماً شکسپیری تلقی نمی‌شوند، نشان‌دهنده‌ی این موضوع است که ذکر نام شکسپیر باعث فروش اثر می‌شده؛ از میان آثاری که این چنین به شکسپیر نسبت داده شده‌اند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: داستان اسطوره‌ای بناشدن لندن، لاکرین (۱۵۹۵)، یک کمدی شهری به نام لندن تجملی (۱۶۰۵) و داستان جنایی واقعی تراژدی یورک‌شایر (۱۶۰۸).

به‌علاوه شواهدی دال بر وجود رابطه‌ای معکوس، بین بقای تاریخی متن‌ها و محبوبیت معاصر آن‌ها وجود دارد. به‌نظر می‌رسد برخی از متن‌های چاپ‌شده آن قدر خوانده شده‌اند که به نابودی گرویده‌اند. برای مثال، تنها دو نسخه از اولین ویراست هملت (۱۶۰۳) وجود دارد که هیچ‌کدام از آن‌ها کامل نیستند و تنها یک

نسخه از اولین ویراست شعرو نوس و آدونیس (۱۵۹۳) از شکسپیر وجود دارد؛ اثری که شکسپیر با آن وارد دنیای چاپ شد. این اثر با شعر روائی تراژیک تعرض به لوکریس (اولین چاپ آن مربوط به سال ۱۵۹۴) همراه بود که شهرت شکسپیر در طول عمرش بیشتر مدیون خلق این اثر است. عمده‌ی اشارات معاصر به شکسپیر، مربوط به آفرینش این دو شعر محبوب بود که پیش از سال ۱۶۱۶ هر کدام به ترتیب نه و پنج بار دیگر تجدید چاپ شدند. واژه‌ی «مردمی»^۱ در لغت‌نامه، به معنای «متعلق به عموم مردم» آمده است؛ بنابراین، دشوار است که بگوییم هر نویسنده‌ای در دوران الیزابت به چنین درجه‌ای از محبوبیت دست یافته بود. در آن دوران، همان‌طور که دیوید کرسی تخمین می‌زند، آمار باسوادى در سال ۱۶۰۰ شامل حدود ۳۰ درصد از مردان و کمتر از ۱۰ درصد از زنان می‌شد. [۶] به علاوه در آن دوران اجازه‌ی چاپ بیش از ۱۰۵۰۰ نسخه به هیچ کتابی داده نمی‌شد (یادتان باشد که سالن گلوب گنجایش ۳۰۰۰ تماشاگر را داشت). بنابراین آثار ادبی از هر نوعی، تنها بخش کوچکی از بازار چاپ و نشر را تشکیل می‌دادند و عمده‌ی کتاب‌هایی که بر این بازار سلطه داشتند، آثار مذهبی شامل خطابه، کتاب دعا، انجیل، تفاسیر و ترجمه‌های سرودهای مذهبی و دفترچه‌های راهنما شامل کتاب‌های آموزشی مثل اندرزنامه‌ها و «شیوه‌نامه‌ها» بودند؛ با تمام این‌ها و با وجود محدودیت بسیار زیاد حاکم بر این حوزه، شکسپیر همچنان مهره‌ی تأثیرگذاری بود.

محبوبیت، آوازه‌ی شخصی یا شهرت هنری لزوماً مفهوم یکسانی ندارند؛ اگر ما به کتاب‌های پرفروش دوران خودمان نگاه کنیم، احتمالاً انتظار نداریم که حوزه‌ی دربرگیرنده‌ی این کتاب‌ها هم‌پوشانی بسیار زیادی با آثار ادبی «کلاسیک» یا آثاری که منتقدان از آن‌ها تعریف و تمجید می‌کنند، داشته باشد. شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد، معاصران شکسپیر آثار او را تمجید و تحسین می‌کردند. فرانسیس مرس، در سال ۱۵۹۸ درباره‌ی برتری شکسپیر چنین می‌نویسد:

همان‌طور که پلوتوس و سنه‌کادر ادبیات لاتین به ترتیب بهترین نویسندگان کمدی و تراژدی محسوب می‌شوند، شکسپیر نیز در میان انگلیسی‌زبانان عالی‌ترین آفریننده‌ی هر دوی این انواع ادبی برای صحنه‌ی تئاتر است؛ برای کمدی می‌توانید به دو نجیب‌زاده‌ی ورونا، اشتباهات، رنج بیهوده‌ی عشق، رنج پیروز عشق، رؤیای نیمه‌شب تابستان و تاجر ونیزی نگاه کنید و در میان تراژدی‌ها نیز می‌توانید به ریچارد دوم، ریچارد سوم، هنری چهارم، پادشاه جان، تایتس آندرو نیکوس و رومئو و ژولیت نگاهی بیندازید.

ماهیت «رنج پیروز عشق» نامشخص است، اما مِرس در جای دیگری در تحلیل خود به جای اینکه شکسپیر را نسبت به نویسندگان هم‌عصرش - از نظر کیفیت آثار یا محبوبیت - دارای جایگاهی ممتاز بداند، او را برابر با آن‌ها به‌شمار می‌آورد. برای مثال، به فهرستی که او از «بهترین طنزنویسان زمان ما» تهیه کرده است، دقت کنید:

ادوارد اِارل و دکتر گیجر از آکسفورد، استاد رولی که زمانی کارشناس نخبه‌ی سرای عالمانه‌ی پن‌بروک در کمبریج بود، استاد ادواردز از اعضای کلیسای علیاحضرت، جان لیل خوش‌زبان و دانا، لاج، گاسکوین، گرین، شکسپیر، تامس‌نش، تامس هیوود، آنتونی ماندی که خالق بهترین پیرنگ‌هاست، چپمن، پورتر، ویلسن، هتوی و هنری چِتل. [۷]

این متن در واقع نوعی حضور و غیاب نویسندگان تئاتری دوران شکسپیر است، نه گلچینی از خدایان تئاتر. وجود یک ویراست از مجموعه آثار دراماتیک شکسپیر که پس از مرگ وی به چاپ رسید (در سال ۱۶۲۳) دفتر بلندپایه و گرانقدری که بیشتر به کتاب‌های مقدس، رساله‌های جدی تاریخی یا مجموعه نقشه‌های عوارض زمین شباهت دارد، گواهی بر این مدعا است. این مجموعه بیش از آنکه بر محبوبیت

شکسپیر صحنه بگذارد، نشان‌دهنده‌ی ارزش ادبی- و مادی- اوست. درضمن حتی با وجود اینکه ویراستاران و دبیران این دفتر، آن را به «طیف گسترده‌ای از خوانندگان، از داناترین آن‌ها گرفته تا کم‌سوادترین‌شان» تقدیم می‌کنند و با لحن طنزی اظهار می‌کنند که ای کاش می‌شد به جای شمردن خوانندگان، آن‌ها را سنجید، تمام این اظهارات آن‌ها در ابتدای مجلدی می‌آید که هزینه‌هایش آن را از هر چیزی که می‌تواند «محبوب» و به معنای واقعی کلمه «مردمی» تلقی شود، فراتر می‌برند.

پی‌نوشت:

[۱]. http://wiki.answers.com/Q/Was_shakespeare_popular_in_his_day

[۲]. Quoted in Emma Smith (ed.), *Blackwell Guides to Criticism: Shakespeare's Comedies* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), p.1.

[۳]. F.J. Furnivall, C.M. Ingleby, and L.T. Smith, *The Shakespeare Allusion-Book* (London: Oxford University Press, 1932), vol.2, p. 536; vol. 1, p. 88.

[۴]. <http://www.lostplays.org>

[۵]. Lukas Erne, "The Popularity of Shakespeare in Print," *Shakespeare Survey* ,62 (2009), pp. 12-29 (pp. 13-14).

[۶]. David Cressy, *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p.177.

[۷]. Francis Meres, *Palladis Tamia. Wits Treasury* (London, 1598), pp. 282, 284 (sigs. 202^v, 203^v).