براساسِ دوشِس مَلفی

براساسِ
دوشس ملفی

نوشتهٔ جان وبستر
ترجمهٔ ناهید قادری

www.ketab.ir

نمایشنامه‌های بیدگل: رضایی‌راد (٤)

نغمه ثمینی ـ محمد رضایی‌راد

www.ketab.ir

سرشناسه : ثمینی، نغمه، ۱۳۵۲ - Samini,Naghmeh
عنوان و نام پدیدآور : براساس دوشس ملفی نوشتهٔ جان وبستر/نغمه ثمینی و محمد رضایی‌راد.
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری : ۱۲۰ ص.
شابک : 978-600-7806-43-2
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : کتاب حاضر اقتباسی از نمایشنامهٔ دوشس ملفی نوشتهٔ جان وبستر است.
موضوع : وبستر، جان، ۱۵۸۰ م. دوشس ملفی -- اقتباس‌ها
موضوع : نمایشنامهٔ انگلیسی-- قرن ۱۶م.
موضوع : English drama -- Early modern and Elizabethan, 1500 - 1600
شناسهٔ افزوده : رضایی‌راد، محمد، ۱۳۴۵ -
شناسهٔ افزوده : وبستر، جان، ۱۵۸۰ - ۱۶۲۵ م. دوشس ملفی
رده‌بندی کنگره : ۱۳۹۵ ۴۳ب۸م/ PIR۸۰۰۲
رده‌بندی دیویی : ۸فا۲/۶۲
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی : ۴۵۱۰۱۵۵

براساسِ دوشِس مَلفی

نغمه ثمینی ـ محمد رضایی‌راد

| ویراستار: بابک بیات |
| نمونه‌خوان: شیرین افخمی |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش نصاعدیان |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول، ۱۳۹۷ تهران |
| ۱۰۰۰ نسخه |
| شابک: ۲-۴۳-۷۸۰۶-۶۰۰-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. | بیدگل |
| تلفن انتشارات: ۱۷ ۱۷ ۴۲ ۲۸ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۱۷ ۳۶ ۹۶ ۶۶ ، ۴۵ ۳۵ ۴۶ ۶۶ |

| bidgolpublishing.com |

| حق تجدید چاپ و هرگونه بهره‌برداری به هر شکل در صحنه و سینما و غیره محفوظ و موکول است به کسب اجازهٔ رسمی از نویسنده یا ناشر. |

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه: براساس خودبودگی ۷

دوشس ملفی ۲۱

صحنهٔ نخست: منظر دربار ۲۵

صحنهٔ دوم: منظر شهر ۴۱

صحنهٔ سوم: منظر رُمی ۵۱

صحنهٔ چهارم: منظر جشن ۵۷

صحنهٔ پنجم: منظر وداع ۶۷

صحنهٔ ششم: منظر بازار ۷۵

صحنهٔ هفتم: منظر حصر ۷۹

صحنهٔ هشتم: منظر دیوانگان ۸۷

صحنهٔ نهم: منظر فرجام ۱۰۷

www.ketab.ir

| مقدمه |
| براساس خودبودگی |

نغمه ثمینی، محمد رضایی‌راد

اول: در پرانتز این متن؟

ما در گروه تئاتر خانه به دنبال متن‌های ویروسی و یا ویروسی‌کردن متن‌ها هستیم. ناگهان تمام متن‌های انتخابی برای اجرا در گروه تئاتر خانه کنار رفت و دوشس مَلفی روی میز ماند. آن اجرا می‌توانست براساس متنی باشد از برشت یا ژُنه، مثلاً ننه دلاور یا بالکن، یا نوشته‌ای مهجور از کُلتس، یا متنی از خودمان؛ ولی این دوشس مَلفی بود که عاقبت تمام رقبایش را کنار زد و با انبوه شخصیت‌ها، زبان پیچیده و تاریخ بسیار دورش باقی ماند تا برای ما سخت‌ترین انتخابِ ممکن باشد و دیگران را به این سؤال برانگیزد که، چرا این متن؟

دوشس ملفی حتی در تاریخ ادبیات نمایشی اروپا نیز متن مهجوری است و نویسنده‌اش، جان وبستر، نیز به دلیل هم‌دوره‌بودن با شکسپیر، همچون سایر درام‌نویسان الیزابتی و جاکوبی در سایهٔ او قرار گرفته است. آیا علاقهٔ جنون‌آمیز به شکسپیر و دوره‌اش دست‌کم در یکی از ما دو نفر نبود که دوشس ملفی را احضار کرد؟ یا علاقه‌ای جنون‌آمیز قطعاً در یکی از ما دو نفر، برای اجرای متنی که می‌توانست ژست و فرم و بازی را به هم بیامیزد؟ یا جنون و خشونت و عشق و روابط پیچیدهٔ انسانی در بطن و باطن متن که آن‌قدر قدرت داشت تا ما را از قرن هفدهم صدا بزند و خودش را منطبق

www.ketab.ir

کند با جهانی که در آن زندگی می‌کنیم تا ما بکوشیم پاره‌ای از دغدغه‌ها و معضل‌های خودمان را نه در مقیاس کلی و جهانی، بلکه در محدوده‌های زیست‌جهان همین سرزمین خودمان بجوییم و آشکار کنیم؟ اما جدا از هر دلیلی ما چیزی در این متن جسته بودیم که شاید در نخستین مواجهه شقاوت آن بود و به ویروسی‌شدن راه می‌داد.

دوم: درام باروکی

دوشس ملفی می‌تواند خودش را با جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم مطابق کند. می‌تواند خاکش را بتکاند و از چند قرن پیش، درست از آغاز قرن هفده، خود را به زمان معاصر پرتاب کند و امروزی شود. شاید این خصیصهٔ کلی بسیاری از نمایشنامه‌های هم‌دورهٔ جان وبستر باشد و از همه بیشتر نمایشنامه‌های مکسیر. اقتضای سبک و سیاق باروک در نمایشنامه‌های آن دوران پیرنگ‌های بسیار پُرشاخه با شخصیت‌های بسیار است که همه جان دارند و همه قرار است همراه با رنسانس در آفرینشِ دوبارهٔ انسان هم‌نوا شوند؛ و این لایه‌های داستانی و این شخصیت‌های تودرتو با انگیزه‌های انسانی و پیچیده، غالب نمایشنامه‌های انگلیسی قرن شانزدهم و هفدهم را مستعد تفسیر و بازخوانی می‌کنند. تا پیش از ابداع رئالیسم و کشف انسانِ جزئی در تئاتر، قهرمان‌های درام را آدم‌های تاریخی یا اساطیری‌ای تشکیل می‌دادند که مسائل و جدل‌هایشان عواطف و انگیزه‌های کلی انسان بود، این جدل‌ها در متن خودِ تاریخ رخ می‌داد و بی‌تردید همین است که درام‌های پیشین را چنین مستعد بازخوانی و تفسیر مجدد می‌کند. دوشس ملفی در زمرهٔ چنین درام‌هایی است. جووانا د آراگونا و برادرانش چون در متن تاریخ قرار دارند، می‌توانند از آن جدا شوند و در گسترهٔ بسیط درام بشری قرار بگیرند. بدین‌ترتیب، دوشس ملفی می‌تواند نمونه‌ای باشد از قهرمانی عاشق و تراژیک که تا به انتها بر سر خواستش می‌ایستد و پس موضوع شقاوتی هولناک قرار می‌گیرد.

دوشس ملفی در اواخر دوران طلایی نمایشنامه‌نویسی قرن شانزدهم و اوایل هفدهم نوشته شده است. در فاصلهٔ سال‌های ۱۶۱۳-۱۶۱۲؛ یعنی

www.ketab.ir

ده سال پس از سرآمدن دورهٔ تئاتر الیزابتی و در میانهٔ هیاهوی تئاتر جاکوبی، که اولی به دوران حکمروایی ملکه الیزابت بازمی‌گردد و دومی به دوران حکومت جانشین او، جیمز اول. نمایشنامه‌های هر دو دوره کم‌وبیش دارای خصایص باروک هستند، اما در نمایشنامه‌های عصر الیزابت، با وجود نقد اقتدار سیاسی تمامیت‌خواه، هنوز می‌توان ردی از پایان خوش و امید به تغییر شرایط دشوار زندگی آدمی یافت. درحالی‌که، در دورهٔ جاکوبی نمایشنامه‌ها خشن‌تر و ناامیدترند، و در آنها قدرت، جایگزین مخوفی برای سرنوشت است؛ این درست همان جایی است که تراژدی شخصیت‌ها آغاز می‌شود. در تقدیر الهی ممکن است طرح و نقشه‌ای معطوف به رستگاری وجود داشته باشد که در آن رنج واجد خصلتی رهایی‌بخش است، اما در تقدیر قدرت، رنج الزاماً به رستگاری ختم نمی‌شود. چنان‌که نشانی از رستگاری در اتللو، هملت، مکبث و حتی لیر نمی‌توان دید.

در این میان دوشس ملفی یک تراژدی است که در آن داستان‌های متعدد به‌هم می‌پیچند و موقعیت‌های قرینه گاه متوازن و گاه معکوس همدیگر را دنبال می‌کنند و شخصیت‌ها در پنهان‌ترین لایه‌های وجودشان رازهایی حمل می‌کنند که گاه هیچ‌وقت بر زبان نمی‌آورند. نمایش هرگز آشکارا به ما نمی‌گوید که آیا فردیناند عاشق دوشس هست یا نه. بااین‌همه، داستان دوشس و فردیناند قرینه‌های معکوس‌اند هر دو عاشق‌اند، اما با دو سویهٔ کاملاً متفاوت؛ بوزولا و کاردینال هم قرینه‌های همانندند که در دو سوی محور قدرت ایستاده‌اند: محور فرادست و فرودست، و در پایان، ما نبرد نهایی نیز میان این دو رخ می‌دهد.

جیمز اول می‌کوشید به قدرت خود، از طریق نسب‌دادن به تاریخی دینی، مشروعیت ببخشد. شخصیت کاردینال در نمایشنامهٔ دوشس ملفی بازتاب پُراعوجاجی از اوست، چنان‌که می‌توان دوشس را براساس الگوی نمایشنامه‌های الیزابتی و جاکوبی، طرحی معکوس از ملکه الیزابت دانست، ملکه‌ای که تا پایان عمر دوشیزه ماند، زیرا اگر ازدواج می‌کرد و به نشانهٔ عینی ازبین‌رفتن بکارت، یعنی حاملگی تن می‌داد، تمام قدرت سیاسی‌اش از دست می‌رفت. رمز قدرت الیزابت در تن باکره و آبش‌نشدهٔ او بود. بنابراین،

www.ketab.ir

دوشس ملفی در خوانش تماشاگران عصر وبستر می‌توانست ملکه الیزابت بی‌خردی باشد که عشق را بر عقل برتری داده، و پس قدرتش را از دست می‌دهد و جانش را می‌بازد. آیا با این تفسیر، دوشس ملفی ستایشی حسرت‌آلود بود از الیزابت ملکهٔ درگذشته که دریافته بود بدن سیاسی‌اش مهم‌تر از بدن زنانه‌اش است، و بنابراین توانسته بود از عقوبتی که در نمایشنامه دامن دوشس را گرفته، بگریزد؟ یا اثری تراژیک بود در ستایش عشق و مصائب آن، جهانی که جیمز اول آن را نمی‌شناخت و ملکهٔ عاشق‌پیشهٔ باکره، الیزابت، با آن مأنوس بود، گرچه البته می‌توانست مرزهای عشق و قدرت را چنان دقیق بچیند که هرگز در دامی نیفتد که دوشس در آن افتاد و به‌راحتی زندگی‌اش را باخت.

هرچند بود دوشس ملفی برای تماشاگران عصر جاکوبی می‌توانست نمایشنامه‌ای جذاب باشد که با دو مایهٔ تکرارشوندهٔ نمایشنامه‌های باروک بازی می‌کرد: عشق و انتقام. «عشق» که بیشتر و پیش‌تر موضوع کمدی‌ها بود، با رنسانس انگلیسی پا به عرصهٔ تراژدی گذاشت؛ «انتقام» نیز مستقیم از تراژدی‌های اسپانیایی و بالاخص فضای رنسانس به نمایشنامه‌های شکسپیر و هم‌دوره‌هایش راه یافت. پیش‌تر شکسپیر این دو امکان تماتیک را در نمایشنامه‌هایش به‌هم آمیخته بود. مهم‌تر از همه در هملت، که عشق و میل به انتقام هر دو در جان شخصیت اصلی درهم آمیخته بود. اما دوشس ملفی شاید از این جهت ویژه است که این دو امکان را به یک میزان و در یک طرح به‌هم‌پیوسته احضار می‌کرد. دوشس چون عاشق است، موضوع انتقام قرار می‌گیرد و مقابل او فردیناند، چون حاسد است انتقام می‌گیرد. عشق و انتقام و البته «قدرت». و توان متن در به‌هم‌پیوستن این سه فضای بی‌زمان و مکان که زندگی هر روزهٔ ما را در هر زمان و مکان در چنگ خود گرفته، از دورها و از اوایل قرن هفدهم بود که ما را صدا زد.

سوم: چگونگی بازخوانی

نمایشنامهٔ دوشس ملفی از دورها و از اوایل قرن هفدهم بود که ما را صدا زد. اول قرار بود تنها دستی به سر و روی دیالوگ‌ها کشیده شود، تا به‌اصطلاح در دهان بازیگران بچرخند و صحنه‌ای شوند. اما بازی با اولین دیالوگ،

www.ketab.ir

بازی‌های دیگر را در پیِ خود آورد و «کشیدن دستی به سر و روی دیالوگ‌ها» به دراماتورژی، بازنویسی و بعد به بازخوانی بدل شد؛ یعنی نگارش دوبارهٔ متن و تغییر زبان و ساختار و حتی بازی با شخصیت‌ها، در عین حفظ طرح اصلی نمایشنامه و حفظ آن سه امکان تماتیک اصلی (عشق، انتقام و قدرت). ما کوشیدیم لایه‌های پنهان متن و شخصیت‌ها را در بازخوانی‌مان آشکار کنیم.

پیش از همه، پرده‌بندی که سنتی کلاسیک بود، کنار گذاشته شد و نمایشنامه به کلی یکپارچه بدل شد که پاره‌هایش برهم می‌لغزید و درهم می‌تنیدند، شاید شکلی شبیه به جهان امروز که مرزهای حوادث و اتفاقاتش چندان روشن نیست و نیز شبیه‌تر به نمایشنامه‌های امروزی که دیگر به تقسیم‌بندی‌های پرده و صحنه چندان وابسته نیستند.

سپس یک بار دیگر به شخصیت‌ها نگاه کردیم: آنها دوباره از صفر ساخته نشدند، اما ظرفیت‌های پنهانشان را با توجه به مناسبات پیچیدهٔ انسانِ معاصر آشکارتر بردند و شاید بیش از همه دلیو، بوزولا و فردیناند از این امکان بازخوانی بهره‌مند شدند.

دلیو نخستین گام مدرنی گستره مفهوم مدرنِ نمایش بود. دلیو در اصل نمایشنامه شخصیتی فرعی است بنا به تعاریف سنتی، او یک «محرم راز» است. محرم راز نقشی است که به شخصیت اصلی امکان طرح نقشه‌ها و عقایدش را می‌دهد. دلیو در نمایش اصلی همین نقش را دارد، نقشی در سایه که ظرفیت بالقوه‌اش نظارهٔ خشونت است این ظرفیت بالقوه در بازخوانی متن، بالفعل شد. دلیو از پوسته‌اش درآمد و تبدیل شد به کسی که بار ثبت تاریخ را برعهده دارد. کسی هم درون و هم بیرون تاریخ و ناظری که هرآنچه را رخ داده با خودآگاهی دردناکی به ما منتقل می‌کند. در واقع، او محرم راز تاریخ است و پس تاریخ قهرمان ماست. اما او هم محرم رازِ تاریخ است و هم درعین‌حال افشاگر آن. او به‌عنوان نماینده و نماد تاریخ، و نماینده و نماد ما در درون متن؛ می‌کوشد این ایدهٔ بنیامینی را طرح کند که بازخوانی تاریخ کوششی است برای ممانعت از تکرار فاجعه.

بوزولا هم در متن اصلی مهرهٔ غریبی است که حتی در نمایشنامه‌های رنسانسی هم کم‌نظیر است. او آدمی است با ظرفیتی هیولاوار برای رذالت و

www.ketab.ir

همین ظرفیت هیولاوارش از او یک فیلسوف شر ساخته است. او مردی است از طبقهٔ فرودست که خود را در بازی قدرت فروخته و در جریان نمایشنامه تعریف تازه‌ای از خود می‌یابد، اما این مسیر خودآگاهی در متن اصلی محو و نامشخص است، و درست اینجا، در بازخوانی ما همان جایی بود که بوزولا شروع به گسترش خود می‌کرد. بوزولا باید متحول می‌شد، اما نه فقط تحولی عاطفی و وجدانی، گرچه مرگ دوشس او را تحت تاثیر قرار می‌دهد، اما تحول او باید تحولی آگاهانه می‌بود و از بطن درک و دریافتش از آگاهی به فساد دربار و رذالت خود به‌عنوان انسان خودفروخته بیرون می‌آمد، و بنابراین، کنش نهایی او را نه به انتقام باروکی‌اش، بلکه باید در انفجار خودآگاهی جست‌وجو کرد. شقاوت باروکی بوزولا در این بازخوانی انگار به نفرت یک آنارشیست و میل او به ویران‌کردن تمام ساختارهای قدرت تبدیل می‌شود.

اما شاید در این بازخوانی بیش از همه این فردیناند بود که با امکانات پیچیده‌ای که پیش‌روی ما گذاشت مسیر نمایشنامه را جابه‌جا کرد. عشق محو و ناممکن او به خواهرش برای ما بدل شد به نشانه‌ای از میلی بزرگ‌تر به کسب هر امر ناممکنی و به نسخه‌ای از ذات خودکامگی. بدین‌معنا، فردیناند یک شهریار ماکیاولی و یا یک حاکم اشرافیتی نیست، او نمود میل سیری‌ناپذیر قدرت به کسب هر چیز است. ما برای ترسیم دوبارهٔ چهرهٔ فردیناند شمایلی در برابر خود داشتیم: کالیگولا. فردیناند در بازخوانی ما به یک حکمران کالیگولایی بدل شد، کم‌وبیش با همان خصلت‌هایی که کامو ترسیمش کرده بود: آمیزه‌ای از خودکامگی و شاعرانگی یا آمیزهٔ شقاوت و ظرافت. از همین مسیر است که فردیناند برای ما به یکباره از شخصیتی کلاسیک به شخصیتی مدرن تبدیل شد، کسی که تراژدی در درونش بود: در خواب‌های آشفته‌اش، در خاطراتش، در اضطراب‌ها و در موقعیت روانی پیچیده‌اش. کلیدواژهٔ «شبدرهای خیس» کلید تمام امکانات بالقوهٔ شخصیت فردیناند بود که ما آن را در گوشهٔ بی‌اهمیتی از متن یافتیم و از آن استعاره‌ای ساختیم برای عشق ناممکن، میل سیری‌ناپذیر و کودکیِ ازکف‌رفته‌اش.

در کشف دوبارهٔ شخصیت‌ها، طرح نمایشنامه نیز امکانات تازه‌ای یافت، مثلاً دیوانه‌خانه که گوشه‌ای مجزا و خاموش در متن داشت، ناگهان مانند

چتری گشوده شد و کل درام را دربرگرفت. فکر کردیم اگر این دیوانگی را به یک جور بافت در متن بدل کنیم، و اگر دارالمجانین را به مکانی بدل کنیم که تمام خاطی‌ها و عصیانگرها و تمام آنهایی که نظم زوری قدرت حاکم را برنمی‌تابند، به آنجا روانه می‌شوند، آن‌گاه این دیگر یک دیوانه‌خانه نیست، بلکه نمودی از اختناق و خودکامگی است و بدین‌ترتیب، دیوانه و دیوانه‌خانه تفسیرهای امروزی‌اش را پیش می‌کشید و بدل می‌شد به حاشیه‌ای که موجودیت یکپارچهٔ حاکم، مزاحم‌هایش را به آنجا می‌راند. دیوانه‌خانه همین‌سان کلیت طرح را دربرگرفت و حتی کمکمان کرد که بعد از تمام این بازی‌ها دوباره متن را براساس نسبت آنچه در نمایشنامهٔ اصلی مفقود بود، یعنی مردم و نسبت آنها با حاکم، بازخوانی کنیم. مردم غایب اصلی متن وبستر بودند و نگارش مجددِ ما آنان در شمایل فرودستان و دیوانگان به متن راه یافتند. این دومین مرحلهٔ بازخوانی بود: نگارشی براساس تفسیر، براساس «ایده». ما پس از پایان بازنویسی نخست وقتی چیدمان مجدد و به‌زعم خودمان، مدرنِ به نمایش وبستر دادیم، تازه دریافتیم هنوز هیچ کاری نکرده‌ایم مگر اینکه تفسیر خودمان را به متن بیفزاییم.

اما سومین مرحله زمانی رخ داد که فکر می‌کردیم کار به پایان رسیده است (حتی یک بار متن برای بازیگران خوانده شده بود و تمرین‌ها آغاز شده بود). زمانی که داشتیم تغییرات کوچک و اعلا با مرتبط با ویراستاری متن را انجام می‌دادیم، یکی از ما گفت که انگار این متن هنوز نتوانسته عصارهٔ این گسترش و تغییر و تفسیرهای جدید باشد و یکی بلافاصله پذیرفت. پیش از مرحلهٔ سوم، متن با کشته‌شدن تصادفی آنتونیو به دست بوزولا و سپس مرگ کاردینال به پایان می‌رسید، تقریباً به همان شکلی که در متن اصلی وجود داشت. مرگ تصادفی آنتونیو کاملاً برآمده از سنت آشوب‌انگیز و جاکوبی بود، که مرگ‌های تصادفی را برمی‌تابید، اما در زمان معاصر کارایی نداشت. در آخرین مرحلهٔ بازنویسی پایان به‌کل دگرگون شد و البته بر دگرگونی صحنه‌های پیش از خود نیز تأثیر فراوان گذاشت. اما متن بازنویسی چهارمی هم داشت و این به زمانی بازمی‌گشت که ما پس از چند ماه تمرین ناگهان دریافتیم که اجرای چنین متنی بالغ بر چهارساعت و نیم خواهد بود و پُرواضح

www.ketab.ir

است که حوصلهٔ تنگ تماشاگران امروز تئاتر هنوز و یا هیچ‌گاه چنین زمانی را برنمی‌تابد، این بود که با بی‌رحمی برخی صحنه‌ها را مجدداً حذف کرده و یا در هم ادغام کردیم. آنچه اکنون در متن باقی مانده بسیار نزدیک به متن اجرایی است، مگر در پاره‌ای از موارد که ما برای حفظ پیوستگی بیشتر درام اصل را بر نوشتار نهادیم و نه اجرا. بنابراین متن حاضر در مواردی جزئی کامل‌تر از متن اجراست، که زمانی حدود سه ساعت و نیم را به خود اختصاص داد.

هرحال، پس از بازنویسی‌های بسیار متن بازخوانی به شکلی در آمده ... می‌بینید و اگر بخواهیم خلاصه بگوییم این بازخوانی بر چه اساسی شکل گرفت، خواهیم گفت براساس کشف امکانات بالقوهٔ مستتر در خودِ متن. انگار شخصیت‌ها، موقعیت‌ها در متن اصلی وبستر در فاصله‌ای دورتر نسبت به نویسنده قرار گرفته‌اند و اینجا نزدیک‌تر شده‌اند و حتی جاهایی از ما و تجربیات‌مان نیز عبور کرده‌اند. انگار آنچه متن‌ها را امروزی و امروزی‌تر می‌کند همین نزدیک‌ترشدن فاصله‌شان با نویسنده است؛ همین نزدیک‌ترشدن به موقعیت‌های انسانی، طرح‌های داستانی و از همه مهم‌تر به تفسیری که نویسندهٔ متأخر از متن متقدم می‌کند... یک بازخوانی البته شخصیت‌ها، صحنه‌ها، دیالوگ‌ها و روند داستانی را مجدداً تعریف می‌کند، اما اگر هر بازخوانی واجد عنصری مازاد بر متن اصلی باشد، آن‌گاه به‌زعم ما این عنصر مازاد همین عنصر تفسیری متن است که آن را امروزی و ما بن می‌کند.

ـ برای من ـ نغمه ثمینی ـ این عنصر مازاد، وضعیت «براساسِ خودبودگی» دوشس ملفی بود که نسبت او را با موقعیت‌ها و تعاریف از پیش تعیین‌شدهٔ اجتماعی تعیین می‌کرد. در براساس دوشس ملفی هرکس براساس تعریفی است از پیش تعیین‌شده. هیچ‌کس براساس خودش نیست. یعنی هیچ کس نیست که تعریفش با خودش آغاز شود، مگر دوشس ملفی. اوست که به‌واسطهٔ عشقی مهیب و جسور و بی‌مرز می‌تواند فردیتش را بیرون از ترس‌ها و نقش‌های اجتماعی شکل دهد و مَنشی تراژیک بیابد. دوشس بر اساس خودش است، از همان آغاز بر اساس خودش و نه خواست برادرانش و یا تعریف یک دوشس درباری. او عاشق می‌شود و تاوان «براساسِ خود بودگی» خود را با مرگ پس می‌دهد. عنصر مازاد و به‌عبارتی

www.ketab.ir

عنصر تفسیری نمایشنامه برای من عشقی است که از موقعیتی فردی فراتر می‌رود و کل شهر را با خود درگیر می‌کند و حتی می‌تواند خودفروخته‌ای فیلسوف چون بوزولا را متحول کند.

- برای من ـ محمد رضایی‌راد ـ این عنصر مازاد، مفهوم «رخداد» بود در جان این نمایش. جووانا عشق را در درون خود همچون یک رخداد کشف می‌کند و همین رخداد است که او را از براساس‌بودگی نقش‌های بیرونی‌اش به براساس‌بودگی خودش می‌کشاند و به او مَنشی تراژیک می‌دهد. و از دل همین رخداد عشق است که رخداد عظیم‌تری رخ می‌دهد. عشق جووانا نقش‌های پنهان دربار را آشکار می‌کند و آن را از طریق پیوند خوردن با رخداد آشوب از درون می‌پاشاند. عشق به جنون پیوند می‌خورد و همچون سلول سرطانی در شهر پراکنده می‌شود. او به همین خاطر از مرتبهٔ فرادست اجتماعی خود خودخواسته نزول می‌کند و به شمایل مردم فرودست درمی‌آید و به طرز عجیبی همان مرگ آنان می‌میرد؛ و مرگ فرودستانهٔ اوست که سلول‌های طاعونی را در شهر می‌پراکند و عشق را به جنون و سپس به آشوب پیوند می‌زند. من با ایدهٔ «تئاتر ویروسی» دلبسته و وابسته‌ام، این رخداد عشق و آشوب است که دنیای دوشس، بلکه درام دوشس را هم ویروسی می‌کند.

منظر تفسیری نمایش حاصل درهم‌آمیختن این دو عنصر مازاد بود.

چهارم: بازی بینامتنی

دراماتورژی متن از همان ابتدا ما را متوجه نقش پنهان دلیو کرد. در سطری از مقدمه‌ای که مترجم بر نمایش نوشته بود به این نکته برخوردیم که مأخذ اصلی به قلم یکی از دوستان آنتونیو و حدود یک سال پس از واقعه نگارش یافت. ما از خود پرسیدیم آیا این دوست گمنام همان دلیوی نمایش وبستر نیست؟ بنابراین، دلیو برای ما ثبت‌کنندهٔ واقعه بود و می‌توانست در یک بازخوانی به راوی نمایش بدل شود و شکل نمایش را از فرمی دراماتیک به شکلی اپیک و روایی بدل کند. بنابراین، بازخوانی ما به‌ویژه در بخش نخست نمایش کاملاً یادآور سنت نمایش‌های اپیک برشت است و کوشیدیم همان

www.ketab.ir

لحن سرخوش و کمیک برشت را در این بخش حفظ کنیم. حتی یک جا تلمیحی بازیگوشانه به نمایش آدم آدم است برشت کردیم. از سوی دیگر بنیامین در تفسیر خود از درام اپیک گفته است که هیچ ژانری در درام همچون درام‌های تاریخی مستعد شیوهٔ اپیک نیستند و این برای بازخوانی ما از درام تاریخی دوشس ملفی ایده‌ای بس برانگیزاننده و راه‌گشا بود. نمایش وبستر به لحاظ تاریخی می‌تواند حامل جنبه‌هایی از تکنیک اپیک باشد، مثلاً در صحنه کلیسا (که البته در بازخوانی ما حذف شده است)، اما به‌هرحال فرم دراماتیک بر فرم اپیک سایه افکنده است و ما کوشیدیم با بالفعل‌ساختن نقش دلیقه پیشنهاد بنیامین را در بازخوانی خود از این درام تاریخی محقق کنیم و آن را به شکلی کاملاً اپیک یا روایی درآوریم.

اما آرتو در بخش فرضی که برای درام آیینی خود برمی‌شمارد، دوشس ملفی را یک اثر از منابع تاریخ تئاتر شقاوت دانسته است و بنابراین، آرتو دومین مأخذ ما شد. ما در بخش دوم خود حاصل برخورد تئاتر شقاوت آرتو با تئاتر اپیک برشت است و البته این همه در بستر تئاتر الیزابتی رخ می‌دهد که مهم‌ترین فیگور آن شکسپیر است و بازخوانی ما از درام وبستر در هر لحظه‌اش در زیر سایه و نگاه شکسپیر رخ داد. بنابراین، بازخوانی ما از دوشس ملفی به لحاظ فرم دراماتیک حاصل برخورد چند فیگور مهم تئاتری است: برشت، آرتو، شکسپیر و البته فیگور دیگری که شاید اهمیتش به اندازهٔ دیگران نباشد، اما در ذکر منابع بینامتنی باید از آن نمی‌توان به او اشاره نکرد، دورنمات است. وبستر در پردهٔ چهارم نمایش خود صحنه‌ای را خلق کرده که هیچ ارتباط منطقی با کل نمایش ندارد و نمی‌توانست به‌کل از آن چشم‌پوشی کند. او در اینجا مجلس مبهوت‌کننده‌ای از دیالکتیک را خلق می‌کند که تقریباً نمونه‌ای از آن را در تئاتر الیزابتی نمی‌توان یافت. صحنه‌ای چنان جسارت‌بار و ناگهانی که به متن استعدادی مدرن و رادیکال می‌دهد. صحنهٔ دیوانگان آن‌گونه که وبستر نوشته بود، به کار ما نمی‌آمد، حفظ و بازنویسی آن به راهنمای دیگری احتیاج داشت و این راهنما برای ما شکل و نحوهٔ بازنمایی دورنمات از مفهوم جنون در جهان جدید بود. پزشکان دوقلوی نمایش ما در زیر سایهٔ پزشک‌های خوفناک دورنمات نوشته شده

www.ketab.ir

و البته خودمان می‌دانستیم سایهٔ تاریخ جنون و تاریخ کلینیک فوکو در بازنمایی صحنهٔ دیوانگان هیچ کمتر از دورنمات نیست، پزشکان گروتسک نمایش ما ایده‌ای بود برای صحنه‌ای‌کردن اقتدار گفتار پزشکی و کلینیکی در تبارشناسی‌های فوکو. همان‌طور که ایدهٔ «حاکم» کارل اشمیت و «شهریار» ماکیاولی و «کالیگولا»ی کامو در بازپرداخت مجدد چهرهٔ فردیناند ایده‌ای راه‌گشا و بنیادین بودند. در بازی‌های بینامتنی ناگهان فیگور اصلی ماقبل رنسانس، دانته با کمدی الهی‌اش حضوری پنهان اما همه‌جانبه یافت، برای جووانای فرهیختهٔ بازخوانی ما که دلبستهٔ اشعار سافو، ویرژیل و دانته است، ناگهان [illegible] بصیرتی هولناک کل فاجعهٔ ملفی و دیوانگان تبعیدیش بدل به کمدی شقاوت‌بار و ملعونی می‌شود که می‌تواند ترجمانی از کمدی الهی دانته [illegible] عصر ملفی نیز بدل به اسفل‌السافلین دوزخ دانته می‌شود. این تصویری اجتناب‌ناپذیر است که پیتر بروگل در پرده‌هایش آن را ترسیم کرده و اگر نه در بازخوانی [illegible] راه ما بی‌تردید در اجرای گروه خانه از این بازخوانی پرده‌های شقاوت‌بار بروگل ملی‌ترین منبع تجسمی‌مان بود.

اما شاید در میان منابع فکری نمایش هیچ‌کس همچون بنیامین و تزهایی در فلسفهٔ تاریخ او در تار و پود نمایش نتنیده است. دلیو ثبت‌کنندهٔ تاریخ و راوی نمایش یک فیگور بنیامینی است. او این گفتهٔ بنیامین در تحلیل درام‌های تاریخی برشت را عیناً تکرار می‌کند: «تاریخ این‌گونه رخ داد، اما می‌توانست به‌گونه‌ای دیگر رخ دهد.» و به همین دلیل او به‌عنوان یک فیگور بنیامینی می‌کوشد در شب تاریخ لحظه‌های رانه همچون پرتوهایی ناگهان می‌درخشند تا برای همیشه خاموش شوند، به چنگ آورد تا از طریق درخشش مجددشان تاریخ ستمدیده را بازخوانی کند و به این بازخوانی مجدد راه را برتکرار مجدد فاجعه ببندد. از همین‌روست که در بازخوانی ما مجلس دیوانگان صحنه‌ای اتفاقی و تزیینی نیست، بلکه عنصری اساسی و بنیادین است که تاریخ ستمدیده را بازسازی و بازنمایی می‌کند و بازخوانی دوشس ملفی را از صحن دربار به صحن شهر می‌کشاند و مرگ‌های الیزابتی را از شمایل باروکی خود جدا می‌کند و به رخداد آشوب پیوند می‌زند و بنابراین، اگر معاصرشدنی در بازخوانی ما رخ داده باشد، احتمالاً در همین نقطه است.

www.ketab.ir

آنچه دوشس ملفی را از همهٔ متن‌های دیگری که می‌توانست موضوع اجرا (و بازخوانی) باشند برکشید و پیش روی‌مان قرار داد، همین بازی بینامتنی‌ای بود که اکنون در بازخوانی ما میان متن وبستر با شکسپیر، دانته، بروگل، ماکیاولی، دورنمات، فوکو، کامو، اشمیت و بنیامین برقرار شده است و آن را از یک اقتباس ساده فرابرده و به متنی بدل کرده که ما می‌توانیم آن را متن خود بدانیم و این دلیل اصلی چاپ این متن به‌عنوان یک بازخوانیِ مستقل است.

پنجم: در چرایی این مقدمه؟

مقدمه‌نوشتن بر یک نمایش چندان رایج نیست، به‌ویژه آنکه این نمایش نه نمایشی مستقل، بلکه یک بازخوانی باشد. اصولاً چاپ بازخوانی هم چندان رایج نیست. اما این مقدمه برای نویسندگان این نمایش ضروری است تا بیش از هر چیز اساساً دلیل چاپ این متن را به‌عنوان یک بازخوانی آشکار کنند. آنچه قرار بود در ابتدا شکلی دراماتورژی درام باشد تا نمایش را به یک «متن اجرایی» بدل کند، هرچه پیش‌تر رفت هرچه بیشتر از مبدأ خود گسست و به چیزی تبدیل شد که اگرچه اکنون نمی‌توان آن را مستقل از مأخذش دانست، اما می‌توان ادعا کرد به لحاظ مفاهیم، دیگر کاملاً دیری است امروزی و به لحاظ شکل تئاتری، اثری است مدرن. مقایسهٔ میان این دو متن به‌خوبی بر شکل اجرایی و مدرن‌شدگی آن گواهی می‌دهد. نمایش براساس دوشس ملفی برای ما چیزی بیش از یک اقتباس است، بلکه چیزی است میان یک متن دراماتورژی‌شدهٔ اجرایی، یک اقتباس و از همه مهم‌تر یک بازخوانی؛ که اگرچه در خط درام وابسته به درام جان وبستر است، اما حاصل به‌زعم ما بیش متفاوت از آن است. نام نمایش: «براساس دوشس ملفی» قرار است بازتابانه همین براساس‌بودگی و درعین‌حال کوشش ناکامش برای استقلال را آشکار کند. از همین‌رو ما کوششی نکردیم تمامی دیالوگ‌های نمایش را تک به تک تغییر دهیم. آنچه را که به کارمان می‌آمد عیناً یا با تصحیح زبانی اندکی حفظ کرده و ترجمهٔ خانم ناهید قادری از این متن را مأخذ خود قرار دادیم (بخش‌های ایتالیک در متن نشان‌دهندهٔ ترجمهٔ ایشان است).

www.ketab.ir

از سویی آنچه از دوشس ملفی در تاریخ ادبیات مستتر است، چیزی نیست جز زنجیره‌ای از بازخوانی‌ها، و درام دوشس ملفی وبسترنیز خود ادامهٔ زنجیرهٔ بازخوانی‌ها از واقعهٔ رخ‌داده در ۱۵۱۱ م است. درام وبستر برگرفته از کتابی با عنوان قصر عیش نوشتهٔ ویلیام پینتر است که آن نیز خود از اثر دیگری با نام تراژدی‌های تاریخی نوشتهٔ بلفوره اقتباس شده بود که تازه این یک نیز مأخذی اصیل داشت که تنها یک سال پس از واقعه و به قلم یکی از دوستان آنتونیو، احتمالاً همین دلیو، نوشته شده بود. بنابراین، آنچه به متن ما اصالتی پنهان می‌بخشد همین تداوم بخشیدن به زنجیرهٔ بازخوانی‌هاست. در واقع، چنان‌که گفتیم، نوشتن مقدمه بر این نمایش جز آشکارکردن این متن به‌عنوان بخشی از یک سلسله بازخوانی‌ها نیست. دلیل آنکه نام بازخوانی خود را بر اساس درشس ملفی گذاشته‌ایم، جز آنچه پیش از این گفتیم، ارجاعی است به همین زنجیرهٔ بازخوانی در خصوص دوشس ملفی.

www.ketab.ir