نمایشنامه

شب دوازدهم

ویلیام شکسپیر

ترجمه‌ی حمید الیاسی

شب دوازدهم

(نمایشنامه)

ویلیام شکسپیر

ترجمه‌ی حمید الیاسی

انتشارات روشنگران و مطالعات زنان

(nbookcity.com) شهر کتاب

سخنی با خواننده

اثر حاضر نخستین ترجمه از آثار ادبیات کلاسیک جهان است که انتشارات روشنگران تقدیم خوانندگان خود می‌کند. از شکسپیر آثاری چند به فارسی ترجمه شده و ترجمه‌ای به نثر از شب دوازدهم نیز در دست است. اما زبان نمایش‌نامه‌ای شکسپیر آمیخته‌ای از نظم و نثر است که وی آن را برای انتقال دقیق مفاهیم و فضای مورد نظر خویش به کار می‌گیرد. شاید به همین دلیل، در بازگویی دقیق‌تر اثر به زبانی دیگر نیز کاربرد چنین ترکیبی برای معرفی جهان شکسپیری ضروری به نظر رسد.

مترجم شب دوازدهم نیز با اعتقاد به اهمیت «قالب» در بیان شکسپیری کوشیده است، چارچوبی حتی‌الامکان نزدیک به ساختار کلامی اصل اثر را به کار گیرد. به این منظور و در انطباق با متن اصلی، نثر و نظم، هر دو، مورد استفاده قرار گرفته و سعی بر آن بوده است تا در حدود الزامات ادب فارسی، ترجمه ارتباطی جزء به جزء با اصل داشته باشد.

به دلیل انتخاب چنین روشی، ترجمه‌ی حاضر را باید نوعی نوآوری در برگردان آثار شکسپیر دانست.

در مورد درجه‌ی توفیق مترجم و کشش ترجمه قضاوت برعهده‌ی خوانندگان است. اما در صورتی که این قالب نمایشی بتواند از نظر مطالعه‌ی متن و احتمالا اجرا سودمند و مؤثر واقع شود، شاید امکاناتی نو را در شیوه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی فارسی مطرح کند. این سبک نه فقط در برگردان آثار شکسپیر و سایر نویسندگان کلاسیک می‌تواند کارساز باشد، بلکه با توجه به گنجینه‌ی عظیم مضامین تاریخ و ادبیات مردمی فارسی، شاید امکان سودبردن از آن در تدوین نمایشی این موضوعات نیز وجود داشته باشد.

انتشارات روشنگران از علاقه‌مندان به نمایش‌نامه‌نویسی تجربی دعوت می‌کند تا ضمن انتقاد و بررسی این اثر، ما را در جریان کارهای خود بگذارند. وظیفه‌ی خود می‌دانیم در این زمینه با آنان همکاری کنیم و در صورت امکان، به نشر آثارشان همت گماریم.

شکسپیر و تئاتر شکسپیری

۱ـ زندگی و محیط اجتماعی: درباره‌ی شکسپیر بیش از هر نویسنده‌ی دیگری پژوهش شده است. گرچه هنوز هم جنبه‌هایی از زندگی او نامکشوف مانده‌اند، اما حاصل حداقل سه قرن تفحص، گنجینه‌ای عظیم از آگاهی‌ها را به ویژه درباره‌ی آثار او فراهم آورده است. یکایک نمایش‌نامه‌ها و دیگر آثار او، از دیدگاه‌های مختلف چون ویژگی کلامی، روان‌شناختی، فلسفی، تاریخی، نمایشی و مانند این‌ها موضوع تحقیقاتی مفصل بوده است. و این نیز عجیب نیست. شکسپیر دنیایی را آفرید که گرچه شاید ورود به آن نیازمند اندکی تلاش باشد، اما جهانی سرشار از زیبایی، شگفتی و شناخت بشری است و چشم‌اندازی چنان پرکشش و تنیده از عجایب را در برابر دیدگان می‌گشاید که می‌توان همیشه در آن به گشت‌وگذار پرداخت و از عالی‌ترین دستاورد هنری انسان در نهایت عمق و پیچیدگی آن لذت برد.

اما آفریننده‌ی این دنیای حیرت‌آور که بود؟ تا آن‌جا که اتفاق‌نظر وجود دارد، ویلیام شکسپیر در آوریل ۱۵۶۴ تعمید یافت و در آوریل ۱۶۱۶ به خاک سپرده شد، اطلاعاتی که بایگانی کلیسا در اختیارمان نهاده است. زادگاه او قطعاً شهر استراتفورد[۱] در شمال‌غرب لندن بود. مادرش مری آردن[۲] دختر یک زمین‌دار معتبر بود که در سال ۱۵۵۷ با جان شکسپیر[۳]، دست‌کش‌ساز و فروشنده‌ی کالاهای زراعی ازدواج کرد. با معیارهای زمان، جان شکسپیر شخصی موفق و بالنسبه مرفه تلقی می‌شد که پس از خدمت در سمت‌های شهری، از جمله شورای شهر استراتفورد، در سال ۱۵۶۵ به مقام عضویت امنای شورا رسید و از حق افزودن لقب «آقا» به نام خود برخوردار گردید. به این ترتیب، ویلیام جوان نیز به احتمال زیاد از آموزش متداول در زمان خود بهره برد و تا سن پانزده‌سالگی زبان و ادبیات انگلیسی، لاتین، منطق و مقدار زیادی مطالب دینی را فرا گرفت. روز ۲۷ دسامبر ۱۵۸۲، جواز ازدواج به نام ویلیام شکسپیر هیجده‌ساله و آن هاثاوی[۴] بیست‌وشش‌ساله صادر شد. این اختلاف سنی موضوع گمان‌پروری‌های متعدد قرار گرفته، از جمله این‌که احتمالا این دو از

سر اجبار با یک‌دیگر ازدواج کردند. تولد نخستین فرزند آنان در پانزدهم ماه مه ۱۵۸۳ ـ یعنی پنج ماه بعد ـ به این گمان قوت می‌بخشد. از سوی دیگر، این واقعیت را باید منظور داشت که شرایط ازدواج و آداب و رسوم آن در قرن شانزدهم با زمان حاضر متفاوت بودند. امروزه به‌طور قطع می‌دانیم که در آن دوره، عقد کلیسایی گاه مدت‌ها بعد از اعلام نامزدی اجرا می‌شد، در حالی که زوجین پیشاپیش خود را زن و شوهر رسمی می‌دانستند. دو سال بعد، خانواده‌ی شکسپیر صاحب دو فرزند دوقلو شدند و وسوسه‌انگیز است که به تخیلات روی آوریم و جذابیت دوقلوهای نمایشی او، از جمله در شب دوازدهم، را به این تجربه‌ی شخصی نسبت دهیم، همان‌طور که تشابه نام‌خانوادگی مادر ویلیام با جنگل آردن در «آن‌گونه که پسندید» جلب توجه می‌کند.

تا این زمان، زندگی شکسپیر عمدتاً در زادگاهش سپری می‌شد. این که آیا این دوره شاهد فعالیت هنری او نیز بوده، پاسخی قطعی نیافته است. آن‌چه که قطعاً می‌دانیم در زمانی بین سال‌های ۱۵۸۵ و ۱۵۹۲ شکسپیر عازم لندن شد و به بازیگری و نمایش‌نامه‌نویسی پرداخت. هجونامه‌ای که یکی از نمایش‌نامه‌نویسان باسابقه‌تر معاصرش به سال ۱۵۹۲ نوشت نشان می‌دهد که شکسپیر بازیگری سرشناس بوده و به نمایش‌نامه‌نویسی هم روی آورده بود. آگهی‌های بازمانده از سال‌های ۱۵۹۸، ۱۶۰۳ و ۱۶۰۸، از ویلیام شکسپیر با عناوین «کمدین اصلی»، «تراژیدین اصلی» و یکی از بازیگران مرد نام می‌برند. مهم‌تر این که این هنرپیشه‌ی تئاتر با سرعتی کم‌نظیر به تدوین نمایش‌نامه‌هایی اشتغال داشت که بی‌شک توسط گروه نمایشی خود او بر صحنه می‌آمدند. بین سال‌های ۱۵۸۸ و ۱۶۰۹، سی و سه کمدی، تراژدی و نمایش‌نامه‌ی تاریخی و نیز چهار مجموعه‌ی منظوم ـ از جمله تجاوز به لوکرس که در شب دوازدهم به ماجرایش اشاره می‌شود ـ نوشته شدند. در خلال سه سال بعد چهار نمایش‌نامه‌ی دیگر آفریده شدند. احتمالا با خاتمه‌ی این دوره فعالیت شدید، ویلیام شکسپیر که پول کافی به دست آورده و با

خرید نشان خانوادگی برای پدرش عنوان زادمرد را کسب کرده بود، باقی‌مانده‌ی زندگی خود را در استراتفورد به رفاه گذراند.

۲ـ اوضاع اجتماعی: شکسپیر در یکی از حساس‌ترین مقاطع تاریخ انگلستان متولد شد. پس از قرن‌ها که اروپای باختری مجموعه‌ای از سرزمین‌هایی تلقی می‌شد که سلاطین و امرای محلی ـ به متن نمایش‌نامه‌ی حاضر رجوع شود ـ به اعتبار کلیسای کاتولیک بر آن‌ها فرمان می‌راندند، قرن شانزدهم با تکامل رنسانسی از راه رسید. این انقلاب عظیم فکری آثاری را بر تمام جوانب زندگی اروپاییان باقی نهاد. از نظر سیاسی، پدیده‌ی دولت ملی و مفهوم ملی‌گرایی به ویژه در انگلستان ریشه دواند.

در سال ۱۵۳۵، هنری هشتم، پادشاه عشرت‌طلب انگلستان، خود را مستقل از کلیسای روم اعلام کرد و با تقبل رهبری عالی مذهب در انگلستان، عملا کشوری کاملا مستقل را بنا نهاد. البته هنری هم‌چنان یک کاتولیک غیررومی باقی ماند و به همان اندازه که با پاپ مخالفت می‌کرد با نهضت اصلاح‌طلبی پروتستان نیز خصومت می‌ورزید. اما بین جدایی از روم و ظهور یک مذهب ملی فاصله‌ای چندان وجود نداشت.

پس از مرگ هنری به سال ۱۵۴۷، پسر ده ساله و بیمارش با عنوان ادوارد ششم به تخت نشست و شش سال را در نهایت بی‌لیاقتی سلطنت کرد. این دوره شاهد قدرت‌گیری پروتستانیسم به عنوان نماد ملی‌گرایی انگلستان بود. مرگ ادوارد خواهرش مری را به سلطنت رساند، کاتولیکی متعصب که ازدواجش با فیلیپ پادشاه اسپانیا پنج سال تفتیش عقاید و سوزاندن «مرتدین» را بر انگلستان تحمیل کرد. اما این زن، که در تاریخ به مری خونین شهرت یافته، قبل از تحکیم مجدد کاتولیسیسم و بدون وارث درگذشت. اینک اشراف انگلستان که عواقب بازگشت کلیسای کاتولیک را به چشم دیده و آن را عامل تسلط دربارهای فرانسه و اسپانیا بر کشورشان می‌دانستند، پیرامون الیزابت، ناخواهری پروتستان‌مذهب مری، حلقه زدند.

الیزابت اول را یکی از نوابغ سیاسی جهان دانسته‌اند. واقعیت این است که

شخصیت و تفکر این زن جوان از همان ابتدا چنان با ضروریات زمان سازگاری داشتند که حاصل آن جز موفقیت چشم‌گیر نمی‌توانست باشد. او نمونه‌ی کامل یک پادشاه «رنسانسی» بود: زنی ملی‌گرا که به گفته‌ی یکی از مورخین، سرنوشت خود را با سرنوشت کشورش یکسان می‌دانست.
درباره‌ی تأثیر رنسانس بر هنرها نیز بسیار نوشته‌اند و بازگویی آن در این‌جا موردی ندارد. تا آن‌جا که به نمایش‌نامه‌های شکسپیر موبوط می‌شود، رنسانس، چه در جنبه‌ی سیاسی و اجتماعی و چه در جنبه‌ی هنری قطعاً بر او اثر نهاد. در نمایش‌نامه‌های شکسپیر، اشاره به ادبیات کلاسیک یونان و روم بسیار است. مضافاً، آن دیدگاه رنسانسی که «انسان‌گرایی» یا «انسان‌مداری» نام داده‌اند، به نحوی بارز در آثار او نمود می‌یابد. اما از نظر سیاسی، حتا در نمایش‌نامه‌های تاریخی او نیز شاهان قرون وسطایی با شخصیت فرمان‌روایان رنسانسی بر صحنه ظاهر می‌شوند. در همان حال، مطلب مهم‌تر نمود بارز سیاست و جامعه‌ی عصر الیزابت در نمایش‌نامه‌های اوست. ملکه که در دنیای سیاست مردسالار قرن شانزدهم به یکی از نیرومندترین سلاطین اروپایی تبدیل می‌شد، زنی که از یک کشور ضعیف یک نیروی عمده‌ی اروپایی را پدید می‌آورد، بی‌شبهه نفوذ معنوی عظیمی بر اتباع خویش داشت. و شکسپیر نمی‌توانست از این تأثیرپذیری مصون بماند.
به ویژه در نمایش‌نامه‌های کمدی، این تأثیرپذیری در تصویری که از زنان ترسیم می‌شود به نحوی بارز نمود می‌یابد. در بسیاری موارد، می‌توان الیزابت سیاس، مدبر و در عین حال رئوف و مادرانه را پشت سیمای قهرمانان زن مشاهده کرد. شب دوازدهم نمونه‌ای بارز را ارایه می‌دهد. گردانندگان اصلی ماجرا زنان هستند و برخلاف مردان که در احساسات، رویاها و تخیلات خویش گرفتار آمده و مرز بین واقعیت و اوهام و حتا ماهیت عواطف خویش را نمی‌شناسند، زنان با جهان عینی سروکار دارند و در همین جهان نیز به خواسته‌هایشان می‌رسند. در نمایش‌نامه‌ی «رویای شب نیمه‌ی تابستان» قهرمانان زن عاقلانه عاشق می‌شوند و مردان آشفته‌خیال را به مسیری

می‌برند که قاعده‌ی طبیعت و نظم جامعه را به خطر نیندازند. زمینه‌ی تأدیب شایلوک در «تاجر ونیزی» را زنان، آن هم در جامه‌ی مردانه، فراهم می‌آورند. آنان نیز چون ویولا، در شب دوازدهم، نشان می‌دهند که اگر لباس دست‌وپاگیر زنانه نباشد، بهتر از مردان حکم عدالت را جاری می‌سازند. اما این زنان، آن‌گاه که شرایط را به مسیر عادی باز می‌گردانند و اشتباهات را رفع می‌کنند، زیرکانه به جامه‌ی زنانه باز می‌گردند و نقشی را که جامعه برای آنان تعیین کرده با طیب خاطر ایفا می‌کنند. «زنان شادمان ویندزور» نیز این انگاره را تکمیل می‌کنند و نگرانی مردانه در این باره را که آزادی زنان ممکن است به بی‌عفتی منجر شود، با اثبات عکس قضیه، مرتفع می‌سازند. البته ممکن است این نوع «زن ـ مرکزی» نمایش‌نامه‌ها را به عواملی دیگر نسبت داد. ویلیام هجده ساله با زنی بیست‌وشش‌ساله ازدواج کرد و مگر این‌که او را موجودی فوق‌بشری بدانیم، جوانی خود را در تلاش مستمر و موفق گذراند. بنابراین شاید بتوان برخورد او با زنان را موضوعی شخصی‌تر دانست، اما به نظر من استنباط اول، با توجه به سایر آثار آن زمان، معتبرتر است.

در پردازش نمایش‌نامه‌ها نیز شکسپیر ناگزیر تحت تأثیر شرایط عصر الیزابت قرار گرفت. ملکه‌ی مقتدر در عین حال زنی بود علاقه‌مند به ظرایف زندگی. دربار او از آخرین «مدها» تبعیت می‌کرد که در آن زمان از کانون فرهنگی اروپا، یعنی ایتالیا، می‌رسیدند. بی‌شک طبقات شهری لندن نیز ملکه را الگوی خود قرار داده بودند، اسامی قهرمانان عاشق‌پیشه و حتا نه چندان عاشق‌پیشه، معمولا آهنگی ایتالیایی دارند و اسامی انگلیسی برای شخصیت‌های درجه‌ی دوم، افراد مبتذل و احمق به کار می‌رود (به فهرست اسامی شب دوازدهم مراجعه شود).

۳ ـ تئاتر شکسپیر: ویلیام شکسپیر در سرآغاز شکوفایی هنر نمایشی در انگلستان می‌زیست. زبان انگلیسی که تا یک قرن قبل از آن فاقد ارزش علمی و هنری دانسته می‌شد و عنوانِ نه‌چندان افتخارآمیزِ Vulgaris را یدک می‌کشید، اینک زبان ملتی نیرومند و مستقل بود. تضعیف تعصب کلیسایی و

رفاه نسبی جامعه نیز متضمن افزایش تقاضا برای «تفریحات» از جمله هنر نمایشی بود. تا زمان الیزابت، هنر نمایشی در انگلستان عمدتاً به گروه‌های بازیگران سیار و مستمند محدود می‌شد که غالباً در میادین روستایی و بازارهای مکاره متونی دینی و اخلاقی را اجرا می‌کردند. گه‌گاه کلیسا و اشراف نیز برای تهذیب اخلاق رعایا از این گروه‌ها و تصنیف‌خوانان دوره‌گرد بهره می‌بردند (به گفت‌وگوی توبی و آندرو با لوده قبل از اجرای ترانه در پرده‌ی دوم، صحنه‌ی سوم شب دوازدهم مراجعه شود). از این نوع نمایش‌هاتعدادی نیز در دست است. آن‌چه که جلب توجه می‌کند، این است که استفاده از سخن منظوم برای بیان نمایشی کاملا متداول بوده است، هر چند شاید متون نثر تنها به خاطر دشواری در به‌یادسپردن آن‌ها از میان رفته باشند.

این‌که شرایط دقیق اجرای نمایش‌نامه‌های سیار چه بوده، کاملا روشن نیست. تنها می‌توان تصور کرد که فقدان محل ثابت و تلقی عمومی از بازیگری به عنوان حرفه‌ای پست نمی‌توانستند مشوق توسعه‌ی هنر نمایشی باشند. اما از دوره‌ی الیزابت، این وضعیت به تدریج دگرگون شد. گرچه سوءنظر نسبت به تئاتر کاملا از میان نرفت ـ و تضییقاتی که شورای شهر لندن فراهم می‌آورد نشانه‌ای از آن است ـ اما موقعیت تئاتر به عنوان یک هنر تثبیت شد. این تحول با توسعه‌ی کار نمایش‌نامه‌نویسان همراه شد و متون نمایشی دیگر به افسانه‌هایی که سینه‌به‌سینه نقل می‌شدند، منحصر نمی‌شد.

بدین‌گونه، هنگامی که شکسپیر به لندن آمد، این امکان را داشت که تئاتر را به عنوان حرفه‌ی خود برگزیند، از حمایت اشراف هنرپرور برخوردار شود و استعداد حیرت‌آور خود را وقف این هنر کند. در آن زمان، چند گروه نمایشی در لندن فعالیت داشتند و به نظر می‌رسد که شکسپیر گروه مخصوص خود را اداره می‌کرد.

اما نکته‌ی مهم‌تر در درک فضای نمایش‌نامه‌های شکسپیر، آشنایی با محدویت‌های فنی نمایشی در آن زمان است. به‌ویژه، ساختمان تماشاخانه‌ها

که نمایش‌نامه می‌بایست در آن‌ها اجرا شود قابل توجه است. در دهه‌ی ۱۵۸۰، دو تماشاخانه در لندن ساخته شده بودند. از آن‌جا که قوانین شورای شهر بسیار دست‌وپاگیر بودند، هر دو محل ـ یکی به نام تئاتر Theatre در سال ۱۵۷۶ و دیگری به اسم پرده Curtain در سال ۱۵۷۷ ـ در بیرون از حوزه‌ی اداری لندن بنا شدند. در سال‌های ۱۵۸۷، ۱۵۹۵ و ۱۵۹۹، سه تماشاخانه‌ی دیگر به نام‌های رُز[۵]، قو[۶] و کره[۷] تأسیس شدند و توسعه‌ی این هنر را امکان‌پذیر ساختند. البته تمام این تماشاخانه‌ها هم‌زمان مشغول به کار نبودند و گه‌گاهی بعضی از آن‌ها تعطیل یا ویران می‌شدند.

گرچه هیچ‌یک از این تماشاخانه‌ها به‌طور کامل بر جا نمانده‌اند اما توصیف آن‌ها در نوشته‌های گوناگون، راهبردهای کارگردان در نمایش‌نامه‌های شکسپیر و مهم‌تر از همه، یافتن بقایای «کره» و «رُز» در حفاری‌های لندن تصویری بالنسبه کامل را ارایه می‌دهند. یک تماشاخانه‌ی شکسپیری بیش‌تر به یک استادیوم ورزشی شباهت داشت که تماشاگران عملا دور صحنه می‌نشستند. ساختمان آن عبارت بود از تعدادی بالکن چوبی که روی هم قرار گرفته و دیواری مدور یا چندضلعی، و فضایی را در وسط ایجاد می‌کردند. به عبارت ساده‌تر، می‌توان یک دیوار بلند مدور یا چندضلعی را تجسم کرد که در سطح داخلی آن بالکن‌هایی مسقف ساخته شده بودند. در این بالکن‌ها تماشاچیان به نحوی می‌نشستند ـ یا می‌ایستادند؟ ـ که بتوانند بر محوطه‌ی میانی دایره یا چندضلعی مشرف باشند.

در محوطه‌ی میانی «صحنه» قرار داشت: سکویی چوبی که قسمتی از آن مسقف بود و از یک طرف به دیوار داخلی وصل می‌شد. بازیگران روی این سکو به ایفای نقش می‌پرداختند و از قسمت متصل به دیوار، یا دیوارها، برای ورود و خروج به صحنه استفاده می‌کردند. احتمالا اتاقکی نیز بر صحنه ساخته می‌شد و نیز می‌دانیم که برای یادآوری متن به هنرپیشه‌ها و نیز برخی «افکت» های هنری، فضای خالی زیر صحنه مورد استفاده قرار می‌گرفت. به این ترتیب، تماشاگران از بالا یا سطح صحنه ناظر هنرنمایی بازیگران بودند.

کسانی که پول خرید «بلیت» بالکن را نداشتند، می‌توانستند با پرداخت مبلغی کم‌تر کنار صحنه بایستند و بازی را مشاهده کنند.
برای ورود و خروج از صحنه معمولا دو در تعبیه می‌شد. این ترتیب را می‌توان از مطالعه‌ی متن نمایش‌نامه‌ها دریافت. به عنوان مثال، در پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی اول «ریچارد سوم»، می‌خوانیم: «وارد شوند در یک سو ملکه الیزابت، دوشس یورک... و در سوی دیگر دوشس گلوستر.» احتمالا فاصله‌ی این دو در زیاد بود و شاید هم در دو سوی صحنه ساخته می‌شدند: «ژول سزار» پرده‌ی اول، صحنه‌ی سوم: «تندرو آذرخش. وارد شوند از دو سوی متقابل کاسکا با تیغ آخته و چیچرو»، یا شب دوازدهم، پرده‌ی دوم، صحنه‌ی اول: «وارد شوند ویولا و مالولیو از درهای جداگانه.» برای نمایش‌نامه‌های خاص، ترتیباتی چون «برج و باروی شهر و ایوان مخصوص رومئو نیز تعبیه می‌شدند». تماشاخانه فاقد روشنایی مصنوعی بود و نمایش‌نامه‌ها هنگام روز اجرا می‌شدند.
بدیهی است که بر صحنه‌ای چنین بی‌پیرایه، مددخواستن از صحنه‌آرایی در انتقال موضوع چندان ممکن نمی‌نمود. در همان‌حال، تا آن‌جا که به نمایش‌نامه‌های شکسپیر مربوط می‌شود، برخی از صحنه‌ها در فضاهایی بسیار پیچیده اجرا می‌شوند و مضافاً، گاه تغییر در فضاها بسیار سریع و اساسی است. برای نشان‌دادن این واقعیت، ذکر چند نمونه کافی است.
۱ ـ رویای شب نیمه‌ی تابستان:
پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول: آتن، کاخ تسیوس.
پرده‌ی دوم، صحنه‌ی اول: درخت‌زاری نزدیک آتن.
۲ ـ ژول سزار
پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول: رم، یک گذرگاه.
پرده‌ی دوم، صحنه‌ی اول: رم، میوه‌ستان بروتوس.
پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی اول: خانه‌ای در رم
پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی دوم: اردوگاه نزدیک ساردیس، برابر خرگاه بروتوس.

۳ ـ توفان

پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول: ناوی بر دریا.

پرده‌ی اول، صحنه‌ی دوم: آبخست.

۴ ـ آن‌گونه که پسندید:

پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول: میوه‌ستان سرای اولیور.

پرده‌ی اول، صحنه‌ی دوم: چمن‌زار برابر کوشک امیر.

پرده‌ی اول، صحنه‌ی سوم: اتاقی در کوشک.

(nbookcity.com)

پرده‌ی دوم، صحنه‌ی اول: جنگل آردن.
روشن است که بر صحنه‌ای ساده که حتا پرده‌ای نیز در برابر آن آویخته نیست، آراستن صحنه‌هایی چنین متنوع، آن‌هم در برابر دید تماشاگران، تقریباً ناممکن بود. در واقع، یک نظریه بر آن است که نمایش‌نامه‌های شکسپیر بی‌وقفه و بدون تقسیم آن‌ها به پرده و صحنه‌های مختلف اجرا می‌شد و معرفی پرده و صحنه توسط ناشران و بدون نظارت نمایش‌نامه‌نویس صورت گرفت. البته این‌که این تقسیم‌بندی گاه چندان معقول نیست (مثلا به پرده‌ی پنجم شب دوازدهم مراجعه شود) قابل قبول است. اما در مقابل می‌توان مدعی شد که از آن‌جا که شکسپیر خود بر اجرای نمایش‌نامه‌ها نظارت داشت، نوعی تقسیم‌بندی و تنفس را اعمال می‌کرد که لزوماً با تقسیم‌بندی ناشران انطباق نداشت. با این‌همه، حتا تفکیک به پرده و صحنه نیز چندان تأثیری در پردازش فیزیکی صحنه باقی نمی‌گذاشت. احتمال این‌که مثلا خیابانی در رم را بتوان سریعاً و به شکلی قانع‌کننده در برابر دید تماشاگر به یک میدان نبرد تبدیل کرد چندان زیاد نیست. در مجموع باید پذیرفت که نمایش‌نامه‌ها با حداقل میزان صحنه‌آرایی اجرا می‌شدند.
۴ـ مشکل کارگردانی: این مسئله به بحث‌هایی در میان کارگردانان بعدی منجر شده است. در اوایل قرن حاضر و احتمالا با این نظر که باید امکانات تئاترهای مجهز را برای انتقال نمایش‌نامه‌ها به کار برد، گرایش عمومی به سوی صحنه‌آرایی مفصل و واقع‌گرایانه بود. به گفته‌ی یکی از مورخین، سبک دوره‌های ویکتوریا و ادوارد ـ یعنی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن حاضر ـ با پردازش صحنه‌های تصویری پیچیده در اجرای شکوهمند رؤیای شب نیمه‌ی تابستان همراه بود، تا حدی که یکی از تهیه‌کنندگان خرگوش‌های زنده را در صحنه‌ی جنگل آردن رها کرد. امروزه مجدداً صحنه‌آرایی ساده‌تر مورد توجه قرار گرفته، با این استدلال که زبان شکسپیر در چنین فضایی بهتر درک می‌شود.
البته حدود صحنه‌آرایی به سلیقه و نگرش کارگردان بستگی دارد. اما اگر

اظهار نظری شخصی مجاز باشد، به عقیده‌ی من می‌توان هر دو حد افراطی ـ یعنی صحنه‌ی کمابیش تهی و فاقد امکانات اکوستیک و صحنه‌ای بسیار مفصل ـ را به دلایلی برای اجرای شکسپیر مردود دانست.
درست است که نمایش‌نامه‌های شکسپیر بدوآ بر صحنه‌ای ساده و واجد کم‌ترین میزان آرایش اجرا می‌شدند، و شاید هم تقسیم‌بندی به پرده و صحنه وجود نداشت، اما این کم‌بود را دو عنصر اساسی جبران می‌کردند. نخست جامه‌های بازیگران. به خاطر بیاوریم که هنرپیشه‌های عهد شکسپیر، مخصوصآ در کمدی‌ها، جامه‌های همان عصر خود را بر تن داشتند مگر این‌که متن نمایش‌نامه کاملا این طرز لباس‌پوشیدن را ناموجه جلوه می‌داد. بهترین دلیل من برای این استنباط این است که در کمدی‌ها به مسایل روز نیز اشاره می‌شود (به عنوان مثال، به پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی اول و کنایه‌ی لوده به «عناصر» مراجعه شود). و می‌دانیم که انگاره‌ی لباس‌پوشیدن در آن زمان بر مبنایی کاملا مشخص قرار داشت و موقعیت اجتماعی، شغلی و حتا روحیه‌ی افراد را منعکس می‌کرد. امیران، درباریان، نجبا، صنعتگران، درباریان، مستخدمان هر شخص خاص، همگی «اونیفورم» های خود را می‌پوشیدند. عادت پوشیدن لباس مشخص برای مستخدم یک شخص خاص حتا تا قرن گذشته نیز با عنوان Livery رواج داشت. آن‌گاه، جامه‌ی سفر با جامه‌ی حضر، جامه‌ی شکار با جامه‌ی بزم، جامه‌ی رزم با جامه‌ی کوچه و بازار متفاوت بود. شاید روحیه‌ی افراد و موقعیت زمانی هر کس نیز در نوع لباس‌پوشیدن منعکس می‌شدند: فرد عاشق لباسی می‌پوشید که تماشاگران به‌واسطه‌ی آن عشق او را تشخیص می‌دادند، همان‌طور که در یکی از روستاهای اروپایی، درازای کفش بیان‌گر شدت عشق بود. و بیوه‌زنان نیز در مراحل مختلف بیوگی خود لباس‌هایی معین را در بر می‌کردند. پس پوشاک بازیگر به ترسیم صحنه کمک می‌کرد.
اما مهم‌تر از این، عادت و تجربه‌ی تماشاگر است. برای ما که بر پرده‌ی سینما صحنه‌هایی بسیار واقع‌گرایانه را دیده‌ایم، بازیگری بر صحنه‌ای فاقد تزئینات

نمی‌تواند «تئاتر» تلقی شود. اما تماشاگر عصر شکسپیر که با نقش‌پردازان دوره‌گرد خو کرده بود، همان صحنه‌ی ساده همراه با لباس‌های متنوع را ابداعی عجیب می‌دانست. پس پافشاری بر استفاده از صحنه‌ی تهی در حال حاضر به نظر من صرفاً نشانه‌ی نوعی تعصب نخبه‌گرایانه است که تئاتر شکسپیر را از دست‌رس همگان، جز کسانی که کاملا به متن مسلط هستند، دور نگاه می‌دارد.

از سوی دیگر، تصور می‌کنم باید حدودی را منظور داشت. زیبایی نمایش‌نامه‌ی شکسپیر به کلام آن است و به گفته‌ی یکی از پژوهشگران باید نمایش‌نامه را شنید. و هر آن‌چه را که لذت‌بردن سمعی و تمرکز حواس بر کلام را مختل سازد، زاید است. نمایش‌نامه‌های شکسپیر بیش از آن‌که کیفیتی بصری داشته باشند، واجد لذتی سمعی هستند. عدم توجه به این مسئله می‌تواند دشوارهایی را در امر اجرا پدید آورد.

امروزه اجرای نمایش‌نامه‌ی شکسپیر معیاری برای سنجش مهارت بازیگران، تهیه‌کنندگان و کارگردانان تئاتر است. مگر می‌توان کسی را «تئاتری» ای زبده دانست بی‌آن‌که هنر خویش را در بوته‌ی اجرای شکسپیری آزموده باشد؟ با این‌همه، تعجب‌آور است که در زمان خود او، بسیاری از بازیگران کسانی بودند که در مقایسه با بازیگر معاصر، مبتدی و فاقد مهارت تلقی می‌شوند. تماشاخانه‌های شکسپیر منحصراً از بازیگران مرد استفاده می‌کردند. بعضی از آنان سال‌ها بر صحنه کار کرده و می‌توان پذیرفت که از تخصصی قابل توجه برخوردار بودند. اما ایفای نقش زنان، با اهمیتی که در برخی نمایش‌نامه‌ها دارند، همیشه به کودکان و پسران جوانی محول می‌شد که صدای‌شان هنوز دست‌خوش دگرگونی بلوغ نشده بود. اینان در واقع نوآموزان تئاتر بودند که در همان‌حال می‌بایست وظایفی سنگین را برعهده گیرند. بعضی از این کودکان بسیار خردسال بودند، همان‌طور که بازیگر نقش ماریا در شب دوازدهم چنان جثه‌ی کوچکی داشت که در متن بارها به آن اشاره می‌شود. البته می‌توان مدعی شد که بعضی از این خردسالان از نبوغ

بسیار برخوردار بودند و بازیگرانی پیش‌رس تلقی می‌شدند. اما بی‌شبهه در اکثر موارد عاملی دیگر می‌بایست کم‌بود تجربه را جبران کند.
با توجه به بیان شکسپیری، این معما نیز راه‌حلی می‌یابد و نیز برخی از معضلات تهیه‌کننده‌ی امروزی را آشکار می‌سازد. گفتیم که قدرت نمایش‌نامه‌ی شکسپیری در کیفیت عالی سمعی آن نهفته است. بنابراین بازیگری که از گوش حساس برای درک آهنگ کلام، و بیانی شیوا برای بازگویی آن برخوردار باشد، قادر به ایفای نقش هست. تأکید بر رسایی کلام نه تنها فقر صحنه را جبران می‌کند، بلکه اجرای نقش را برای بازیگر ممکن می‌سازد.
بر صحنه‌ای مجلل، بازیگر برای حفظ توجه تماشاگر ناچار است همراه با به‌کارگیری توان گویایی خود، چنان بر صحنه حرکت کند که در کانون دید تماشاگر قرار گیرد. تلفیق این دو خواسته، یعنی نیروی بیان و حرکت، به وضوح وظیفه‌ای دشوار را بر بازیگر تحمیل و نقش‌پردازی مؤثر را به کابوسی هولناک برای او تبدیل می‌کند. این مسئله به‌خصوص در ترجمه‌های منثور شکسپیر با وضوحی بیش‌تر مشهود است. از آن‌جا که آهنگ کلام در ترجمه از دست می‌رود، بازیگر از بدن خود برای رساندن مضمون استفاده‌ای بیش از اندازه می‌برد. به این ترتیب، این امکان که یک بازی‌ای طبیعی و یک‌دست ارایه شود، کاهش می‌یابد.
در واقع، به نظر من افراط در صحنه‌آرایی وضعیتی را پدید می‌آورد که نتیجه‌ی آن اجتناب از اجرای بیش‌تر تئاتر شکسپیری در زمان ماست. عدم توازن بین صحنه‌آرایی و اهمیت کلامی نمایش‌نامه نه تنها بازیگر را به هراس می‌اندازد، بلکه ذهن تماشاگر را نیز مغشوش می‌سازد. به عنوان مثال، در کمدی‌هایی چون رؤیای شب نیمه‌ی تابستان، توفان و حتا شب دوازدهم، صحنه‌ای کاملا واقع‌گرایانه آن فضای تخیلی و نامحتمل را که با موضوع و مضمون نمایش‌نامه سازگاری دارد، از میان می‌برد. تماشاگر در برابر خود دنیایی متعارف را می‌بیند، پس بیان ماجرایی رویاگونه عملا به سردرگمی او منجر

می‌شود. شاید بتوان با مثالی این وضعیت را روشن ساخت، هرچند مثالی چندان مناسب نباشد. اگر یکی از افسانه‌های کودکان را بر صحنه‌ای واقع‌گرایانه اجرا کنیم و هنرپیشگان نیز حتی‌المقدور «جدی» و ملموس باشند، آن‌گاه حاصل کار بیش‌تر به نقص در متن نمایش‌نامه و بی‌مهارتی در اجرا تعبیر می‌شود تا به یک بازی خوب. به همین دلیل است که افسانه‌های کودکان در قالب فیلم‌های کارتون به مراتب بیش از استفاده از بازیگران زنده جذابیت دارند.

به‌هرحال، به زمان شکسپیر بازمی‌گردیم و برخی دیگر از تمهیداتی را که برای جبران نواقص صحنه‌آرایی ذکر کرده برمی‌شماریم. در نمایش‌نامه‌های آن زمان، معمولا بخشی از کلام بازیگر به توصیف غیرمستقیم صحنه اختصاص می‌یافت. البته ظاهراً شکسپیر خود افراط در این شیوه را نمی‌پسندید و تصور می‌کنم به‌مسخره‌گرفتن بازیگران ناشی آتنی در رویای شب نیمه‌ی تابستان کنایه‌ای به فنون نمایش‌نامه‌نویسان معاصر اوست. چهار یونانی کودن، افراط در توصیف صحنه و حتا معرفی خود را تا حد بلاهت پیش می‌برند و هر کدام، فارغ از متن، به تشریح صحنه و نقش خود می‌پردازد (پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی یک).

«دیوار:.....

و چون دیواری، آن‌سان که خواهم پندارید
که سوراخی سوفاریده یا شکافی در خود داشت
کز آن میان عشاق، پیراموس و ثیزبی
نجواها می‌کردند، و چه بسیار...»

«ماه: این فانوس ماه دو شاخ را نمایاند
من خود مردی در ماه به نظر آیم.»

اما شکسپیر خود در تمام نمایش‌نامه‌ها، چه آثار اولیه و آثار پخته‌تر بعدی، از صنعت توصیف صحنه بهره می‌برد. البته موضوعِ تقریباً تمام نمایش‌نامه‌هایش برای تماشاگران آشنا بود و این تا حدودی مکان وقایع را

تداعی می‌کرد. اما کلام سحرآمیز شکسپیر، صحنه را تا حد یک تابلوی زنده به تصویر می‌کشد. به نمونه‌های زیر توجه کنید.

۱ـ آن‌گونه که پسندید (پرده‌ی دوم، صحنه‌ی شش). آدام (مصاحب ارلاندو) شکایت می‌کند که:

«خدایگان گرامی، بیش از این نتوانم ره سپرد: آه، برای توشه‌ای می‌میرم...» و پاسخ ارلاندو صحنه را مجسم می‌کند:

«هان، ایدون چه گفته‌ای است، آدام! تو را دلی استوارتر نباشد؟ اندکی بیش زنده بمان، لختی بیاسای و چندی دل خوش‌دار! اگر این جنگل ناپیراسته‌را ددی‌باشد، یا خوراک‌او شوم یابرای خوراک تو با خود آرم.»

۲ـ توفان (پرده‌ی یک، صحنه‌ی یک) صحنه‌ی کشتی دست‌خوشِ کولاک چنین تصویر می‌شود:

«دکل‌بان:... فراز بادبان را بگیرید. به سوت ناخدا گوش فرا دهید. ای توفان! وزان باش، چندانک باد خویش بشکافی، اگر جایی مانده باشد!»

۳ـ ژول سزار (پرده‌ی دوم، صحنه‌ی یک) میوه‌ستان بروتوس. بروتوس با خادم خود، لوسیوس، گفت‌وگو می‌کند:

«لوسیوس: مرا آواز دادید، سرورم؟

بروتوس: شمعکی در کتاب‌خانه‌ی من بیفروز، لوسیوس، و آن‌گاه که برافروخته شد، باز آی و مرا فراخوان

لوسیوس: شمعک در حجره‌تان می‌سوزد، آقا.»

۴ـ شب دوازدهم (پرده‌ی یک، صحنه‌ی یک):

«ویولا: چه سرزمینی است این، یاران؟

ناخدا: ایلیریاست بانو.»

آن‌چه که باید مورد توجه قرار گیرد این‌که جهان شکسپیر، پهنه‌ی شگفتی واژه‌هاست و در ویژگی‌های کلامی اوست که می‌توان به راز جاودانگی نمایش‌نامه‌نویس پی برد. خواندن متن تنها با صدایی بلند و اجرای آن با بیانی شیوا می‌تواند این راز را در برابر ما مکشوف سازد.

ویژگی‌های کلامی شکسپیر

۱ـ زبان عصر شکسپیر: تا ظهور شکسپیر، زبان انگلیسی از پیشینه‌ی ادبی ممتازی برخوردار نبود. از آن‌چه که باقی مانده، در کنار برخی ترانه‌های محلی، می‌توان از اشعار چوسر (۱۳۴۳ ـ ۱۴۰۰)، توماس وایات (۱۵۴۲ ـ ۱۵۰۳)، هنری هوارد (۱۵۴۲ ـ ۱۵۱۷)، فیلیپ سیدنی (۱۵۸۹ ـ ۱۵۵۴) و ادموند اسپنسر (۱۵۹۹ ـ ۱۵۵۲) و یکی دو اثر منثور نام برد. در واقع، تا عصر الیزابت زبان انگلیسی «گویشی بومی» در جهان مسیحیت بیش نبود که جز برای محاورات روزمره به کار نمی‌رفت. این گویش نه دستور زبان منظمی داشت و نه حتا املایی یک‌نواخت ـ هرچند این دو نقیصه تا یکی دو قرن بعد به‌طور کامل برطرف نشدند. ادبیان از زبان فرانسه برای مذاکرات خود بهره می‌بردند.

اما چنین زبانی بود که توانست ابزار کافی را برای دو تحول حیرت‌آور به فاصله‌ی کوتاهی از هم فراهم آورد. تحول اول ظهور شکسپیر بود، و دومین تحول ترجمه‌ی کتاب مقدس مشهور به نسخه‌ی «شاه جیمز» که در زمان جانشین الیزابت صورت گرفت. اگر بگوییم در آثار مهم ادب انگلیسی تا به امروز هم می‌توان تأثیرات این دو منبع حیات‌بخش را ملاحظه کرد، سخنی به گزاف نگفته‌ایم. در همان‌حال، جهش سریع ادبیات انگلیسی با پیشرفت سیاسی و اقتصادی کشور هم‌زمان شد، پدیده‌ای که شاید بارزترین گواه بر تأثیر متقابل فرهنگ و شرایط عمومی جامعه باشد.

تا آن‌جا که به بحث ما ارتباط می‌یابد، باید پیشاپیش اعتراف کنیم که بررسی آثار شکسپیر، با وجود مجموعه‌ای عظیم و رو به تزاید پژوهش‌های مختلف، امری آسان نیست. همگان بر این باورند که آفریده‌های شکسپیر زیبا هستند اما این‌که این زیبایی دقیقاً حاصل چه ترکیبی از چه عناصری است پاسخ نهایی نیافته است. و این به نوبه‌ی خود ابداع یک نظریه‌ی کارآمد زیبایی‌شناسی را گوشزد می‌کند. بنابراین آن‌چه که در این‌جا عرضه می‌شود، بیش‌تر یک استنباط شخصی است تا یک تحلیل ژرف یا حتا مروری کامل بر

نوشته‌های موجود.
زیبایی آثار شکسپیر برای هرکس که به‌طور جدی با آن‌ها مواجه می‌شود محسوس است. اما آن‌چه که باید مورد توجه قرار گیرد، و مخصوصاً در امر برگردان این آثار نادیده گرفته نشود، پی بردن به مفهوم دقیق زیبایی در این‌جاست. زیبایی یک نمایش‌نامه‌ی شکسپیر را نباید به معنی متعارف آن به کار برد. دقیق‌تر بگوییم، زیبایی اثر از آن‌جا حاصل نیامده که نمایش‌نامه‌نویس در هر جمله مجموعه‌ای از واژه‌های خوش‌آهنگ یا پر معنی را بدون توجه به روحیه‌ی گوینده و شرایط زمان و مکان به کار می‌گیرد، یا در سرتاسر اثر نوعی کیفیت واحد، ولو به‌طور مجرد زیبا، سیلان دارد. اگر چنین بود نمایش‌نامه‌ی شکسپیر به یک شیئی زینتی تقلیل می‌یافت و ای بسا با تغییر در سلیقه‌ها به دست فراموشی سپرده می‌شد ـ همان‌طور که مثلا ادبیات رمانتیک قرن نوزدهم امروز مشتاقان چندانی ندارد. زیبایی در مفهوم شکسپیری آن به منزله‌ی وجود کششی توصیف‌ناپذیر، اما مطلوب و تأثیری بی‌پایان، اما ماندگار است که در «کلیت» اثر تجلی می‌یابد. این کلیت در هر سطحی که منظور گردد، چه از نظر قالب و چه محتوا، جنبه‌هایی متفاوت، متنوع و گاه متضاد دارد، جنبه‌هایی که برخی بسیار لطیف، برخی تکان‌دهنده، و پاره‌ای حتا بسیار متعارف و معمولی هستند. بدین‌گونه، نمایش‌نامه‌ی شکسپیر ابعاد مختلف ادراک را سیراب می‌سازد، و زیبایی آن از توازنی بین عناصر پدید می‌آید که با تنوع روحیات بشری انطباق دارد. نبوغ شکسپیر در فراهم‌آوردن مجموعه‌ای سازگار و قویاً منسجم از مفاهیم و واژه‌هاست که نیاز مصرف‌کننده را در عالی‌ترین سطح برآورده می‌کند.
بدین‌گونه و برخلاف آن‌چه که شاید تصور شود، شکسپیر به خلق آثاری برای نخبگان فرهنگی مبادرت نورزیده است. آن‌چه او آفریده و هم بازاری پر تقاضا را در برابر داشته است.
برای اجتناب از درگیری در مقولاتی که به وضوح بیرون از حیطه‌ی کار حاضر قرار می‌گیرند، به ساده‌ترین انگاره‌ی ممکن روی می‌آوریم با این هدف که

صرفاً مطالعه‌ی متن نمایش‌نامه‌ی حاضر را آسان‌تر سازیم. برای این منظور، بی‌مناسبت نیست اگر نوعی رده‌بندی (یا سلسله‌مراتب) را در مورد آثار او معیار سنجش قرار دهیم. به این ترتیب می‌توانیم ادعا کنیم که هر نمایش‌نامه از سه سطح مختلف، هرچند کاملا مرتبط، تشکیل می‌یابد که به خاطر نداشتن اصطلاحاتی مناسب‌تر، آن‌ها را به ترتیب موضوع، مضمون و قالب می‌نامیم.

۲ـ موضوع، مضمون، قالب: منظور از موضوع در این‌جا ماجرایی است که نمایش‌نامه در صدد انتقال آن است. موضوع همان «داستان» نمایش‌نامه است که با شنیدن آن بتوانیم به کلیات حوادث پی ببریم. در این زمینه، موضوعات نمایش‌نامه‌های شکسپیر عموماً اقتباس‌هایی از آثاری هستند که در دست‌رس او بوده‌اند. برخی از این‌ها، چون «حیات مردان نامی» پلوتارک از نوشته‌های معتبر کلاسیک هستند، و برخی دیگر چون موضوع شب دوازدهم از «نُوِل» های زمان اقتباس شده‌اند. در برخی موارد، که تماشاگران با اصل اثر مأنوس بوده‌اند، شکسپیر حتی‌المقدور از نزدیک ماجرا را دنبال کرده، و در برخی‌دیگر به‌افزودن و کاستن مطالب، حتا بیش از آن‌که ضروریات هنر نمایش‌نامه‌نویسی نیز الزامی می‌ساخته، دست زده است. واقعیت این است که شکسپیر نمایش‌نامه‌نویس بوده، نه داستان‌سرا.

اما اگر موضوعات شکسپیر ابتکاری نبوده‌اند، آن‌چه مضمون می‌نامیم در هر مورد مشخصه‌ی اوست. در این‌جاست که نبوغ شکسپیر موضوعی شناخته‌شده را چنان می‌پروراند که در نمایش‌نامه‌ای، خرده‌کیهانی از تجربه‌ی بشری را در مقابل دید قرار می‌دهد. البته میزان «مضمون‌پردازی» او در تمام نمایش‌نامه‌ها یک‌سان نیست. گاه، چون هاملت، ظرایف و ابداعات مضمونی می‌توانند چنان بر پیچیدگی‌های یک موضوع بیفزایند که نه تنها موضوع، که حتا قالب را نیز در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دهند و گاه، چون ریچارد سوم، قدرت موضوع و پرورش آن از چنان کششی برخوردار است که فرصت و ضرورتی برای توجه بیش‌تر به پردازش و قالب باقی نمی‌ماند. اما در

هر حال، از آن‌جا که بیان نمایشی عمدتاً به کلمات بازیگران متکی است، حتا در آثاری که شکسپیر به اصل موضوع وفادار بوده، باز هم هنر نمایش‌نامه‌نویسی او کاملا محسوس است.

برای نشان‌دادن اهمیت مضمون، یعنی مسیری روایی که موضوع طی می‌کند، می‌توان به هریک از نمایش‌نامه‌های شکسپیر استناد کرد. در مکبث، که موضوع آن تلفیقی از چند ماجرای تاریخی است، مضمون به بیان تبعات جدایی طبیعت، یا جامعه، یا انسان از نظم معقول می‌پردازد و مضمون‌پردازی شکسپیر را به اوجی دست‌نایافتنی ارتقا می‌دهد. ظرایفی که نمایش‌نامه‌نویس به‌کار می‌گیرد گاه چنان شکوهمند، ژرف، فکورانه و حتا پیچیده هستند که به واقع نمی‌توان به توصیفی قانع‌کننده از آن‌ها پرداخت. خیانت مکبث به ولی‌نعمت خود، هم‌زمان به خیانت به فطرت بشر، خیانت به خویشتن و به خرد انسانی مبدل می‌گردد و تعارض ازلی بین نیک و بد را بناگاه از چندین وجه مختلف آشکار می‌سازد. جادوگر نمایش‌نامه به مکبث می‌آموزد که «نیکی پلید است و پلیدی نیکو» و بدین‌گونه به موجزترین شکل واژگونی ارزش‌ها را بیم می‌دهد. اما کیست که نداند جادوگر از اعماق قلب مکبث، و قلب تمام انسان‌ها، سخن می‌گوید. اگر مکبث به خاطر انتفاع شخصی به واژگونی ارزش‌ها تن در می‌دهد، تنها گرایشی را عینیت می‌بخشد که با سرشت بشری درآمیخته است.

در ریچارد سوم که به اعتقاد من و به‌رغم انتقاداتی که از آن شده، یکی از جذاب‌ترین نمایش‌نامه‌های شکسپیر است، موضوع اثر دوره‌ای از تاریخ انگلستان است. در این‌جا خواننده با گزارشی تفصیلی مواجه نیست. اما پرورش شخصیت‌ها هر کدام را به تجسمی از بخشی از نیروهای تاریخی مبدل می‌سازد. قهرمان منفی ماجرا، ریچارد سوم، موجودی ناقص‌الخلقه، به نحوی هراس‌آور محیل و آشکارا خون‌ریز و جاه‌طلب است، اما کدام چیره‌دستی می‌تواند در پایان ماجرا خواننده را به این اندیشه فرو برد که ریچارد، همانند قربانیان متعدد خویش، اسیر دستی حیله‌گرتر و خون‌ریزتر است؟ و کدام

ویژگی‌های کلامی شکسپیر

نویسنده‌ای قدرت آن را دارد که خواننده را وادارد در صحنه‌ی مرگ ریچارد ناخودآگاه آرزو کند کاش این موجود شریر دست به جنایت نمی‌زد و زنده می‌ماند بی‌آن‌که حس عدالت‌جویی را جریحه‌دار سازد؟
اما اگر پردازش مضمون نشانه‌ی خرد و بینش ژرف شکسپیر است، قالب نمایش‌نامه‌ها، یعنی ویژگی کلامی آن‌ها را باید سحرآمیز و حیرت‌آور دانست. در یکایک نمایش‌نامه‌ها می‌توان نمونه‌هایی متعدد از کاربرد متناسب و استادانه‌ی قالب را برای رساتر کردن مضمون و حفظ توازن اثر ملاحظه کرد. گرچه گزینش یکی دو نمونه بحث تلقی شود، اما برای نشان‌دادن گوشه‌ای از این مهارت شگفتی‌آور کفایت می‌کند.
در رویای شب نیمه‌ی تابستان (پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی اول)، بازیگران ناشی آتنی‌بخشی از یک‌تراژدی را اجرا می‌کنند که در مجموع، مضحک‌ترین بخش این کمدی است. در این قسمت، دو قطعه‌ی منظوم، اولی در ستایش ماه و دومی در سرزنش طبیعت، خوانده می‌شوند. قالب ظاهری این دو قطعه یکی است، اما شنونده، حتا بدون توجه به معنی به خوبی می‌تواند این دو احساس متفاوت را صرفاً از روی آهنگ کلام تشخیص دهد (سطرهای ۲۹۹ ـ ۲۶۵).
در ژول سزار، آنتونی بر پیکر بروتوس سخنانی منظوم را ایراد می‌کند که تمامی بار نمایش‌نامه را بر جمله‌ی کوتاه: «این یک مرد بود!» قرار می‌دهد. آهنگ کلمات، خیز و فرود آن‌ها و تنش موجود به نحوی طبیعی همین جمله را به اوجی که منظور نمایش‌نامه‌نویس است ارتقا می‌دهد (پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی پنجم ۷۵ ـ ۷۳). و در شاه لیر، ترکیب واژه‌ها و آهنگ طبیعی کلام در یک عبارت ساده و کوتاه ـ «دوشس بورگاندی» ـ نه تنها مجموعه‌ای شخصیت‌ها را ترسیم می‌کند، بلکه بخشی عمده از کیفیات روایی ماجرا را پیشاپیش توضیح می‌دهد (پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول ۲۴۲ ـ ۲۴۰). با این همه، باید تأکید کرد که این‌گونه واژه‌ها، عبارات و جملات کلیدی، که زنجیره‌ای از آن‌ها کلام شکسپیری را می‌آفرینند، لزوماً و همواره خوش‌آهنگ‌ترین، خیال‌برانگیزترین و نافذترین واژه‌ها و عبارات نیستند. چه بسا آن‌ها از میان

جملاتی برگزیده شده‌اند که هر روز همگان بارها به کار می‌گیرند، اما آن زمان که در جایگاه دقیق خود واقع می‌شوند، کارکردی فراتر از زمان می‌یابند. و توجه به این نکته برای ارزیابی آثار شکسپیر ضرورت دارد.
اما در بررسی متن، آن‌چه که مهم‌تر جلوه می‌کند قالب اثر، یا ساختار کلامی است. گرچه در این زمینه نیز نمی‌توان یک تفسیر کلی را ارایه داد، اما امکان آن هست که قواعد مستولی بر آن را تعریف کرد. و در بخش بعد، به تعریفی مختصر از ساختار کلامی می‌پردازیم.
۳ ـ قالب کلامی: گفته می‌شود که نمایش‌نامه‌های شکسپیر تنها «تماشا» نمی‌شوند، بلکه باید آن‌ها را شنید، بدین‌گونه، بار اصلی انتقال موضوع و مضمون در جهت کسب تأثیر مورد نظر نمایش‌نامه‌نویس بر عهده‌ی گفتارها و ادای آن‌ها قرار می‌گیرد. پردازش بعدی عملا نقش عنصر مکمل را ایفا می‌کند.
شخصیت‌های شکسپیر عموماً به دو شکل مقصود خود را بیان می‌دارند: زبان نثر و زبان نظم. نسبت بخش‌های منثور و منظوم در نمایش‌نامه‌های مختلف یکسان نیست و به نوع موضوع، ماهیت مضمون ویژگی‌های شخصیتی و نیز تاریخ تدوین نمایش‌نامه بستگی دارد. به‌طور کلی، زبان «نامتعارف» و متعالی‌تر نظم در نمایش‌نامه‌هایی بیش‌تر کاربرد می‌یابد و موقعیتی مرکزی را اشغال می‌کند که موضوع، خیالی‌تر باشد. بدین‌گونه، در رویای شب نیمه‌ی تابستان، با فضایی کاملا تخیلی، بخش اعظم گفتارها به نظم بیان می‌شود. از نظر مضمون نیز مطالب مهم، شاعرانه، و در کمدی‌ها، عاشقانه در قالب نظم ریخته شده و بدین‌گونه نسبت به بقیه‌ی نمایش‌نامه بارزتر جلوه می‌کنند. در هر نمایش‌نامه، ویژگی شخصیتی و روان‌شناختی گوینده نیز در گزینش بین نظم و نثر تأثیر می‌نهد. قاعده‌ی عمومی بر این است که شخصیت‌های ممتاز اجتماعی هنگام بیان عواطف و افکار خویش، و در گفت‌وگو با هم‌ترازان به نظم سخن می‌گویند. افراد معمولی در میان خود، هنگام خطاب بزرگان و در صورت مخاطب‌واقع‌شدن توسط ایشان، به نثر روی می‌آورند.

البته این قاعده را نباید انعطاف‌ناپذیر دانست و در واقع، ترکیب این دو شیوه یکی از ابزارهایی است که برای ایجاد فضای مورد نظر به کار می‌رود. به عنوان مثال، در ژول سزار که عمدتاً به نظم است، خطابه‌ی بروتوس در برابر عوام به نثر بیان می‌شود، در حالی که یکی از مهم‌ترین بخش‌های نمایش‌نامه است. در همان‌حال، خطابه‌ی مارک آنتونی منظوم است در صورتی که شاید اهمیت کانونی خطابه‌ی اول را نداشته باشد. به نظر من معیار گزینش فوق محتوای هریک از خطابه‌هاست، اما مارک آنتونی مستقیماً احساسات مستمعین خود را مخاطب قرار می‌دهد. نتیجه‌ی کار نیز این نظر را تأیید می‌کند زیرا خطابه‌ی دوم است که عوام را برمی‌انگیزاند. به این ترتیب، شکسپیر با یک ترفند کلامی بخشی از روان‌شناختی توده‌ها را نیز مکشوف می‌کند.

از نظر تاریخی، کاربرد ترکیبی خاص از نظم و نثر برای تعیین زمان تدوین نمایش‌نامه‌ها مورد استفاده قرار گرفته، هرچند نباید نتایج حاصله را کاملا قطعی تلقی کرد. به‌هر حال، کاربرد قالبی خاص از نظم در تدوین نمایش‌نامه‌ها ـ آن‌چه که نظم سپید خواهیم نامید ـ پیش از شکسپیر برای نمایش‌نامه‌نویسی متداول بود. و پس از او نیز تا زمان نوشتن «بهشت گم‌شده» توسط میلتون (۱۶۷۴ ـ ۱۶۰۸) کاربرد آن کمابیش به نمایش‌نامه‌نویسی منحصر بود. بنابراین می‌توان تصور کرد که شکسپیر تازه‌کار نیز سنت را دقیق‌تر مراعات می‌کرد. البته این به آن معنی نیست که کاربرد نظم در نمایش‌نامه‌های بعدی کم‌تر است. اما در آثار پخته‌تر او، استفاده از نظم و نثر بیش از آن‌که به سنت‌ها مقید باشد، محصول ارزیابی دقیق‌تر کارآیی هر کدام در انتقال مضمون است.

درباره‌ی نثر شکسپیر نمی‌توان نظری قطعی اظهار کرد، چه زبان نثر نمی‌تواند تابع قاعده‌ای کاملا معلوم باشد. آیا نثر شکسپیر آهنگین است؟ اگر منظور «نثر جاندار» باشد، جواب مثبت است. کوتاهی و بلندی جملات، کندوتندشدن نواخت و توالی واژه‌ها قطعاً نثری تأثیرگذار را پدید می‌آورد. در همان‌حال، در مواردی شکسپیر نثر خود را به حد محاوره‌ی عادی می‌کشاند

با این مقصود که تأثیر مورد نظر را به واسطه‌ی سازگاری قالب و مضمون و نیز تقابل جملات کسب کند.
دو نمونه‌ی کوتاه در این‌جا کفایت می‌کند. در خطابه‌ی بروتوس درباره‌ی انگیزه‌ی قتل سزار می‌خوانیم:
زآن‌جا که سزار دوستم می‌داشت، بر او گریم، زآن‌جا که نیک‌بخت بود، بدان سرور ورزم، زآن‌جا که دلیر بود، گرامیش دارم: لیک چون زیاده‌جو بود، او را کشتم. (پرده‌ی سوم، صحنه‌ی دوم).
در شاه لیر، محاوره‌ی بین گلوستر و فرزندش، ادموند، دارای بار نمایشی بسیاری است. این گفت‌وگو نخستین گام در راه دسیسه‌ای هولناک است که در توازی با ماجرای خودفریبی و فلاکت خودخواسته‌ی شاه لیر ادامه می‌یابد (و تماشاگر بر این امر وقوف دارد). در هماهنگی با تنش موجود، گفت‌وگوها در این بخش حاوی جملاتی کوتاه، سریع، ساده و منقطع هستند. اضطراب تماشاگر بیش‌تر از آن است که آرایش کلامی را ضروری یا حتا دلپذیر بداند:
«گلوستر: ـ ادموند، چونی؟ تازه چیست؟
ادموند: خاوند شادان، هیچ (نامه را پنهان می‌کند.)
گلوستر: از چه رو چنین مصرانه برآنید آن نامه را پنهان سازید؟
ادموند: خبر تازه‌ای ندارم سرورم.

گلوستر: آن نامه‌ای که می‌خواندید چه بود؟
ادموند: هیچ، سرورم.
گلوستر: هیچ؟...» (پرده‌ی اول، صحنه‌ی دوم).
یا در «آن‌گونه که پسندید» (پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول) که ارلاندو با خادم برادرش درد دل می‌کند، واژه‌ها ساده و بی‌پیرایه و جملات یک‌نواخت و طولانی هستند. این ترکیب و مکث‌های آن فضایی دوستانه را تصویر می‌کنند (و احتمالا کارگردان امروزی، با توجه به این کیفیات آدام و ارلاندو را روبه‌روی هم و نشسته بر کنده‌ی درخت یا تکه‌سنگ تجسم می‌بخشد):
«ارلاندو: آن‌گونه که به‌یاد دارم، آدام، بنابرآن نهاده شده بود که وصیت‌نامه، مرا تنها یک‌هزار کراون ناچیز باقی نهد، و آن‌سان که می‌گویی، آن‌گاه برادرم را برکت داد و او را تکلیف کرد مرا نیکو پروراند. و آن‌جا شوربختی من آغاز شد... (و با شرح رفتار نامناسب برادر بزرگ‌تر، شکوه می‌کند) آیا شما این را منشی در خور پرورش نجیب‌زاده‌ای با نسب من می‌دانید که با آخور بستن ورزویی هیچ تفاوت نکند؟...» آن‌چه که باید در هرحال در نظر گرفت این است که زبان عصر شکسپیر با زبان امروزی تفاوت‌هایی داشت و این را در تعریف «واقع‌گرایی» شکسپیری نباید نادیده گرفت.
۴ ـ نظم شکسپیر: اما درباره‌ی بخش‌های منظوم می‌توان تصویری دقیق‌تر را ارایه داد زیرا نظم، بنابر تعریف، تابع نظم است. در نمایش‌نامه‌های شکسپیر، گفت‌وگوها و مونولوگ‌های منظوم عموماً در قالب نظم سپید ریخته می‌شوند. در کنار این‌ها، گاه قطعاتی ویژه مانند ترانه‌ها ممکن است از این قالب فاصله گیرند. بنابراین باید آن‌چه را که ـ به دلیل فقدان اصطلاحی دیگر ـ نظم سپید خوانده‌ایم، تعریف کنیم.
برای آشنایی با نظم سفید در شعر انگلیسی، بی‌فایده نیست اگر به قوالب سنتی (عروضی) شعر در آن زبان اشاره‌ای مختصر شود، مانند زبان فارسی، زبان انگلیسی از ترکیب مصوت‌ها و صامت‌ها پدید آید. هر کلمه بنابر تأکید یا مکثی که با برخی از مصوت‌ها همراه می‌شود، قابل تفکیک به هجاهایی است

که در زبان انگلیسی، از دم و بازدم، یا حجم هوایی که از ریه خارج می‌شود پدید می‌آید. کلمه‌ی «شهرستان» سه هجا و کلمه‌ی «ناقوس» دو هجا دارد. نظم فارسی (و اگر اشتباه نکنم عربی، یونانی و لاتینی) بر مبنای کمیت آوایی هجا و ترتیب آن‌ها وزن را تشکیل می‌دهد. اما بین نظم فارسی و انگلیسی تفاوت‌هایی وجود دارد.

در زبان فارسی، شش آوای بلند و کوتاه حجم‌هایی کاملا معلوم دارند و کمیت مصوت‌ها معدود و مشخص است. زبان انگلیسی، حتا انگلیسی به‌اصطلاح استاندارد، کاملا چنین نیست و به‌ویژه کمیت مصوت‌ها متنوع بوده و ادای آن‌ها گاه در معرض تفاوت‌های منطقه‌ای، زمانی و حتا فردی قرار دارد. مضافاً، حتا در خواندن اشعار نیز می‌توان این کمیت‌ها را کمابیش تغییر داد. بنابراین، حجم مصوت به عنوان عنصر اصلی وزن قابل اتکا نیست.

نخستین وزن‌هایی که در زبان انگلیسی به کار رفتند از ترکیب تأکید[۸] و انتظام صامت‌ها[۹] بهره می‌بردند. اما به تدریج نظم انگلیسی به ترتیبی از تأکیدها و مکث‌ها متکی شد. به عبارت ساده‌تر، هر مصرع شعر کلاسیک قابل تفکیک به مجموعه‌ای از حجم هوایی است که به هنگام ادای کلمات از ریه خارج می‌شود. در نظم سپید، هر مصرع از پنج رکن تشکیل می‌یابد و هر رکن حاوی یک هجای ضعیف است که یک هجای مؤکد در پی آن می‌آید. مضافاً، این قالب شعری مستلزم استفاده از قافیه نیست.

تفاوت دوم بین ساختار کلی شعر فارسی و انگلیسی به نحوه‌ی ارایه‌ی مضمون ارتباط می‌یابد. معمولا، در شعر کلاسیک فارسی هر مصرع یا حداکثر هر بیت «بیانی» کامل را ادا می‌کند. در شعر خوب، انسجام کلیت یک قطعه (و منظور از قطعه صرفاً اصطلاح بدیع آن نیست) از طریق سیر مضمون و اندیشه و تسری آن به ابیات پی‌درپی حاصل می‌آید. و در شعر نه‌چندان‌خوب، هر بیت موجودیتی مستقل به نظر می‌رسد که صرفاً با صنایع شعری، از جمله قافیه‌بندی، به بدنه‌ی اصلی اتصال می‌یابد.

شعر انگلیسی معمولا چنین نیست. تمامی شعر، یا هر یک از بخش‌های

مفهومی آن، که می‌کوشد تا بیانی را مطرح کند از عبور از مرز مصرع‌ها ابایی ندارد ـ چیزی شبیه امتداد مضمون در قالب «بحر طویل» فارسی. بدین‌گونه، گاه جمله یا حتا عبارتی از میانه‌ی یک مصرع آغاز می‌شود، برای چند مصرع ادامه می‌یابد، و شاید در میانه‌ی مصرعی دیگر خاتمه یابد. و همان‌جا جمله‌ای دیگر آغاز می‌گردد. از آن‌جا که ترجمه‌ی حاضر از قواعد شعر سفید انگلیسی تبعیت می‌کند ـ البته به استثنای وزن ـ می‌توانیم نمونه‌ای را از آن ذکر کنیم (پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول):

«امیر:.....

آن پرده دوباره! با فرودی سنگین
بر گوشم، وه، گذشت شهد آلوده
چون زمزمه‌ی نسیم سحرآمیزی
برخاسته از بنفشه‌زار لب جوی
خیزان و معطرا!...»

که جمله‌ی کامل از میانه‌ی مصرع اول آغاز شده و در میان مصرع پنجم تمام می‌شود. اگر این جمله را به نثر بیان کنیم، می‌گوییم: «آن پرده با فرودی سنگین، خیزان و معطر چون زمزمه‌ی نسیمی سحرآمیز و برخاسته از لب جوی، بر گوشم گذشت.» ملاحظه می‌شود که یک بیان واحد، یا حتا یک جمله، تابع مرزبندی مصرع‌ها نیست. تا آن‌جا که به قافیه‌بندی در نظم سپید شکسپیر مربوط می‌شود، آن نیز تابع نوعی قاعده است که بعداً به آن می‌پردازیم.

با این مقدمه، به نظم سپید در نمایش‌نامه‌های شکسپیر بازمی‌گردیم. در حالی که نمایش‌نامه‌نویس خود را به کاربرد این قالب مقید ساخته، اما برای ایجاد تنوع از تمهیداتی نیز استفاده می‌برد. لازم به توضیح است که منظور از تمهیدات یا اختیارات شاعری، همان ضروریات شعری نیست که در شعر انگلیسی نیز کراراً دیده می‌شود ـ از آن جمله می‌توان به کوتاه و بلند کردن کلمات، اتصال آن‌ها و یا تلفظ‌هایی خاص اشاره کرد، همان‌گونه که در نظم

عروضی فارسی نیز رایج است. منظور از تمهیدات شاعری، تغییرات یا ابداعاتی در صنعت شعر است که در نظم سپید انگلیسی، لااقل در مورد شکسپیر، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. اهم این تمهیدات را می‌توان به ترتیب زیر خلاصه کرد:
۱ـ افزودن یا کاستن یک یا گاه و ندرتاً سه تأکید،
۲ـ جابه‌جایی تأکیدهای شدید و ضعیف در یک رکن،
۳ـ تفکیک یک‌مصرع به دو یا چندپاره، که در محاورات دیده‌می‌شود،
۴ـ آوردن مصراع‌های شکسته،
۵ـ آوردن قافیه به منظور تأکید بر تغییر در احساس، فضا، پایان یک گفتار یا انتهای یک صحنه و در موارد گفت‌وگو با خود.
در حالی که مورد (۵) در نمایش‌نامه‌های اولیه بیش‌تر به‌کار می‌رفته، در نمایش‌نامه‌های بعدی، شکسپیر بیش‌تر به استفاده از چهار مورد دیگر روی آورده است. در ترانه‌هایی که در بعضی از نمایش‌نامه‌ها و به منظور همراهی با موسیقی آورده شده‌اند، انواع قالب‌ها و تغییرات در قوافی دیده می‌شوند.

(nbookcity.com

شب دوازدهم

۱ـ مشخصات نمایش‌نامه: این اثر ظاهراً در سال ۱۶۰۰ ـ ۱۵۹۹ تدوین شد. قبل از آن شکسپیر بیست نمایش‌نامه نوشته بود و پس از آن نیز او شانزده نمایش‌نامه‌اش را تکمیل کرد. بدین‌گونه شب دوازدهم به گروه میانی نمایش‌نامه‌ها، و نزدیک به انتهای گروه کمدی‌ها تعلق می‌یابد. قبل از آن کمدی‌هایی چون «آن‌گونه که پسندید»، «تاجر ونیزی»، «زنان شادمان ویندزور» و پس از آن آثاری چون «پریکل»، «سیمبلین»، «افسانه‌ی زمستانی» و «توفان» آفریده شدند.

شب دوازدهم یک اثر کمدی است و اطلاق این صفت در هر دو مفهوم کلاسیک و متداول آن مجاز است. این نمایش‌نامه یک کمدی است زیرا با سردرگمی، مشکل و دلتنگی آغاز می‌شود ولی سرانجام شخصیت‌ها ـ یا لااقل اکثر آنان ـ به آن‌چه که می‌خواهند می‌رسند و تماشگر می‌تواند با خیالی آسوده تماشاخانه را ترک گوید. و در اصطلاح امروزی نیز یک کمدی است زیرا با هدف انبساط خاطر تماشاگر نوشته شده و اگر لااقل بعضی از صحنه‌های آن نتواند تبسمی را بر لب او بنشانند، واقعاً هیچ شاهکار دیگری نیز نخواهد توانست.

قبل از هر چیز، شاید لازم باشد عنوان نمایش‌نامه را توضیح دهیم. برای این اثر عنوان فرعی «آن‌چه که خواهید» نیز ثبت شده که البته با موضوع نمایش‌نامه قرابت بیش‌تری دارد. در مورد عنوان اصلی، گفته می‌شود که این نمایش‌نامه برای اجرا در جشن دوازدهمین شب پس از زایش مسیح (ششم ژانویه) سفارش داده شده بود. برخی از پژوهشگران معتقدند که انجمن حقوق‌دانان لندن سفارش‌دهنده‌ی آن بوده، و برخی دیگر از دربار نام می‌برند. واقعیت این است که شکوه و کیفیت تزیینی نمایش‌نامه، طرح برخی مسایل روز و زبانی که به کار می‌گیرد، نشان می‌دهند که تماشاگران را گروهی از نخبگان جامعه تشکیل می‌دادند که برای تفنن به تماشای آن نشسته بودند. زبان نمایش‌نامه «جاافتاده» و تا حدودی محافظه‌کارانه است و کاربرد

شب دوازدهم

آشکار جناس به منظور «خنداندن» تماشاگر تسلط آنان بر ظرایف زبان انگلیسی را نشان می‌دهد.

موضوع شب دوازدهم قبلا به‌صورت داستانی کوتاه توسط بارنبی ریچ[۱۰] منتشر شده و قاعدتآ اکثر تماشاگران با آن آشنا بودند. اما شکسپیر اسامی اشخاص و مکان‌ها را تغییر می‌دهد و در مجموع شخصیت‌هایی ملایم‌تر، مبادی آداب‌تر و مقبول‌تر را به‌کار می‌گیرد.

موضوع شب دوازدهم به نوبه‌ی خود بسیار گیراست و به گفته‌ی یکی از منتقدین، به هر شکلی که نوشته می‌شد سرگرم‌کننده می‌بود. ارسینو، امیر (دوک) ایلیریا به عشق دختری جوان از اشراف گرفتار آمده که به تازگی پدر و برادر خود را به فاصله‌ای کوتاه از دست داده است. کنتس اولیویا، وارث منحصر به فرد خاندان، عشق امیر را نمی‌پذیرد و به‌عنوان بهانه‌ای برای گریز از ازدواج با او، یا شاید هم در اندوه واقعی مرگ برادر، مصمم است روزگار را در انزوا به سوگواری بگذارند.

در حالی که پیک امیر مجدداً با پاسخ منفی اولیویا نزد ارسینو باز می‌گردد. قایقی حامل بازماندگان یک کشتی شکسته به ساحل ایلیریا می‌رسد. در این زورق ویولا، دختر یک خاندان اصیل اهل مسالین، همراه با ناخدا و ملوانان خود را به خشکی رسانده‌اند. دختر جوان با برادر دوقلوی خود ـ سباستین ـ سفر می‌کرد که کشتی گرفتار کولاک شد. اینک او تصور می‌کند برادر خویش را از دست داده است اما به محض قدم نهادن به ساحل در صدد آن برمی‌آید تا امیدی به نجات برادر را در دل جای دهد. گزارش ناخدا حاکی از این‌که هنگام غرق کشتی سباستین را بر یک پاره‌ی چوب دیده، ویولا را دل‌گرم می‌کند.

دختر جوان، با کمک ناخدا، به اجرای نقشه‌ای مبادرت می‌ورزد که هدف از آن راه یافتن به دربار امیر ایلیریاست. بنابراین نقشه، قرار است ناخدا او را به‌عنوان خواجه‌ای به دربار بسپارد، اما در عمل، ویولا به عنوان مردی جوان و با نام سزاریو به خدمت امیر مشغول می‌شود. در آن‌جا سزاریو مورد عنایت امیر

واقع شده و وظیفه‌ی خواستگاری از اولیویا به او محول می‌گردد. ارسینو معتقد است که جوانی خوب‌رو و خوش‌زبان بهتر از سفرای قبلی قادر است دل اولیویا را به دست آورد. در ملاقاتی که بین سزاریو و الیویا دست می‌دهد، کنتس به عشق خادم جوان امیر گرفتار می‌آید. جالب‌تر این‌که ویولا نیز عاشق امیر شده است!

برادر ویولا هم که توسط ناخدایی به نام آنتونیو نجات یافته، به ایلیریا می‌رسد و راه دربار امیر را در پیش می‌گیرد. اما پیش از رسیدن به آن‌جا، ماجرایی عجیب رخ می‌دهد. واقعیت این است که در این میانه در خانه‌ی کنتس اولیویا جنجالی برپاست. سرتوبی بلچ، خالوی کنتس و مردی همیشه‌مست، سرآندرو اگیوچیک را به امید ترتیب‌دادن ازدواجش با خواهرزاده‌ی خود به خانه کشانده و مشغول خرج کردن پول اوست. در یکی از صحنه‌های نمایش‌نامه، سرآندرو، مردی ستیزه‌جوی و علاقه‌مند به نزاع، به تحریک سرتوبی و به این دلیل که کنتس به «جوانک» امیر نظری دارد، سزاریو (یا همان ویولا) را به دوئل می‌خواند. هنگامی که لحظه‌ی جدال ـ البته جدالی ساختگی ـ فرا می‌رسد، آنتونیو از راه می‌رسد و به گمان این‌که سزاریو همان سباستین است به دفاع از او برمی‌خیزد، اما آنتونیو زمانی به عنوان ناخدای جنگی در رزم بین ناوگان امیر و کشتی‌های شهر خود خصومت اهالی ایلیریا را برانگیخته است. اینک گزمگان ارسینو از راه می‌رسند و او را دست‌گیر می‌کنند. بدتر این‌که سزاریو که واقعاً آنتونیو را نمی‌شناسد، کسی را که مدعی است او را از کام امواج رهانیده است انکار می‌کند. در یک چرخش سریع، سباستین در محل حاضر می‌شود، آن‌هم زمانی که ویولا آن‌جا را ترک گفته است. هم‌زمان اولیویا از راه می‌رسد، مجدداً از سزاریو ـ که این‌بار سباستین است و نه ویولا ـ می‌خواهد عشق او را بپذیرد و او را به خانه می‌برد. این دو محرمانه با هم ازدواج می‌کنند.

از سوی دیگر، ارسینو برای طرح شخصی درخواست خود، به در خانه‌ی اولیویا می‌آید در حالی‌که ویولا همراه اوست. در آن‌جاست که آنتونیو را به حضورش

می‌آورند و اتهامات او را علیه «سباستین» که ظاهراً در کنار امیر ایستاده می‌شنوند. اولیویا نیز ظاهر می‌شود و از سزاریو ـ ویولا ـ می‌خواهد به ازدواج خود با او اعتراف کند. نتیجه‌ی کار خشم «خونین» امیر، اندوه و افسردگی اولیویا و حیرت ویولاست. معما را ظهور ناگهانی سباستین، پس از گوشمالی‌دادن به توبی و آندرو، حل می‌کند. آن‌گاه امیر با ویولا، اولیویا با سباستین، و البته بنابر گزارش، سرتوبی با ماریا ندیمه‌ی اولیویا ازدواج می‌کنند.

۲ ـ شخصیت‌ها: بر این چارچوب کلی، شکسپیر تاروپود یکی از جذاب‌ترین کمدی‌های خود را بافته است. در کنار ماجرای اصلی، این نمایش‌نامه از صحنه‌هایی شدیداً مضحک ـ به‌بندکشیدن پیشکار اولیویا، طعنه‌ها و کنایه‌های توبی و لوده، بلاهت آندرو ـ و گنجینه‌ای از جملات دو پهلو و جناس‌های لطیف آکنده است.

به جای خلاصه کردن ناممکن تمامی این صحنه‌ها، بهتر است به تحلیلی کوتاه از شخصیت‌ها بپردازیم و ارتباط عاطفی هر یک را با بدنه‌ی اصلی ماجرا تعیین کنیم. با ذکر این نکته که این برداشت‌ها عمدتاً جنبه‌ی شخصی دارند و بی‌تردید خواننده خود می‌تواند به تحلیلی متفاوت دست بزند.

برای سهولت کار، بی‌مورد نیست اگر شخصیت‌ها را به سه گروه «اصلی»، «فرعی» و «حاشیه‌ای» تقسیم کنیم. مبنای این تقسیم‌بندی ارتباط هر کدام با ماجرای اصلی داستان است و لزوماً بدان معنی نیست که شخصیت‌های اصلی در ایجاد کلیت اثر نقشی بارزتر ایفا کرده‌اند.

شخصیت‌های گروه اصلی عبارتند از امیر ارسینو، اولیویا، ویولا، سباستین و آنتونیو که داستان را شکل می‌دهند، ابهامات را پدید می‌آورند و سپس پایان ماجرا را امکان‌پذیر می‌سازند. در گروه «فرعی»، آفرینندگان طنز خارق‌العاده‌ی نمایش‌نامه جا می‌گیرند. اینان عبارتند از فسته (لوده)، سرتوبی بلچ، سرآندرو اگیوچیک، ماریا (یا مری) و مالولیو. گروه حاشیه‌ای از ناخدا دوست ویولا، گماشتگان و ملازمان، کشیش و نوازندگان تشکیل می‌یابد.

شب دوازدهم

امیر (دوک) ارسینو بر سرزمین ایلیریا فرمان می‌راند. نام او آهنگی ایتالیایی دارد و نشان‌دهنده‌ی روحیه‌ی عاشق‌پیشه‌ی اوست. از نظر اجتماعی و سیاسی، ارسینو را می‌توان در موقعیتی مشابه امرای محلی ایران در دوره‌ی قبل از صفویه قلم‌داد کرد. در واقع، او بیش‌تر به یک «سلطان بالاستقلال» با ارتش، نیروی انتظامی و دربار خصوصی خود شباهت دارد. به نظر من شکسپیر به ملاحظه‌ی حرمت و حساسیت مقام سلاطین رنسانسی، در کمدی‌ها، معمولا به جای پادشاه از واژه‌ی امیر یا دوک استفاده کرده است.
از نظر روانی، ارسینو شخصیتی بسیار جالب دارد. می‌دانیم او جوانی است مجرد، خوب‌رو، فرهیخته، خوش‌نام و البته عاشق‌پیشه. برای ما روشن نمی‌شود که عشق او به اولیویا در چه زمانی آغاز شده و خواستگاری نافرجامش در اولین صحنه‌ی نمایش‌نامه چندمین خواستگاری اوست. با این‌همه، می‌توانیم حدس بزنیم که او عامدآ در پی یافتن معشوقی بوده و او را در اولیویا یافته است. کنتس می‌تواند همسری کاملا مناسب برای امیر تلقی شود.
تک‌گویی آغاز صحنه، گنجینه‌ای از اطلاعات روان‌شناختی را در اختیار ما می‌گذارد. حضور ارسینو، مانند اکثر مواقع، با نوای موسیقی همراه است و او از نوازندگان می‌خواهد به نواختن ادامه دهند. تصور او بر این است که موسیقی خوراک عشق است، پس اشباع از آن به سیری در عشق می‌انجامد. در همان‌حال، می‌توان بازی او را کوششی در جهت کسب هم‌دردی درباریان تلقی کرد. این‌که این کوشش تا چه حد موفقیت‌آمیز است، معلوم نیست.
کیوریو، از ملازمان امیر، می‌کوشد با طرح پیشنهاد شکار، امیر آشفته‌خاطر را تسلی دهد، اما ارسینو از این پیشنهاد هم برای بیان احساسات عاشقانه‌ی خود سود می‌برد. آیا واقعآ او می‌خواهد پاسخ مثبت اولیویا را بشنود یا، به گفته‌ی یکی از تحلیلگران، صرفآ «عاشق عاشق‌شدن» است؟
در میان تک‌گویی دوم، پیک او، والنتین، از خانه‌ی اولیویا باز می‌گردد و جواب منفی کنتس را به همراه می‌آورد. به لحن گفتار ایلچی باید توجه کرد. این

شب دوازدهم

گفتار با مقدمه‌ای رسمی آغاز می‌شود و سپس والنتین مسموعات خود را، همان‌طور که شنیده، بازگو می‌کند. اولیویا او را نمی‌پذیرد و پاسخ کنتس در واقع حاوی پیامی است که ندیمه‌ی جوان او حامل آن بوده است. همان‌گونه که گفته شد، این پیام از انواع استعارات آکنده است اما به وضوح استنباطات عاشقانه‌ی ندیمه‌ای جوان، و نه لزوماً افکار بانویی چون اولیویا، به آن شکل داده‌اند. به‌هر حال، این جواب منفی نیز آتش اشتیاق امیر را شعله‌ورتر می‌سازد. امیر خود را سخت گرفتار عشق می‌داند و تظاهر به آن را نیز مجاز می‌داند. اما ظرفیت او برای عشق‌ورزی، لااقل در یک جلسه، محدود است. او با خواندن دو مصرع هم‌قافیه، صحنه را ترک می‌کند در حالی که تلویحاً می‌کوشد ما را قانع کند که برای فکر کردن به عشق به گلزاری پناه خواهد برد.

(nbookcity.com

شب دوازدهم

در صحنه‌ی دوم، با یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های نمایش‌نامه آشنا می‌شویم. مکان ساحل ایلیریاست و ویولا، همراه با ناخدا و ناویان تازه به ساحل رسیده است. او دختری جوان و اشراف‌زاده است ـ به عنوان بانو توجه شود ـ و بعدها خواهیم دید که از نظر سنی جوان‌تر از امیر و کمابیش هم‌سال اولیویاست. ویولا از زیبایی کامل نیز برخوردار است.

پس از واقعه‌ای چنان هولناک، یعنی غرق کشتی و مرگ متصور برادر، ویولا به‌حق پریشان‌خاطر و اندوهگین است. طبیعی است که سرنوشت برادر را مطرح کند، اما البته بعد از این‌که فوری‌ترین مسئله، یعنی محل به‌ساحل‌رسیدن زورق را در میان گذاشته است. برخلاف ارسینو، او شخصیتی نیست که خود را دست‌بسته، اسیر احساسات کند. گزارش ناخدا درباره‌ی این‌که سباستین را سوار بر پاره‌ی چوب دیده است، امیدی در دل او می‌افروزد و امکان آن را می‌دهد تا به واقعیات وضعیت حاضر بپردازد. ملاحظه می‌شود که ویولا چه‌گونه ناخدا را سؤال‌پیچ می‌کند تا حداکثر اطلاعات ممکن را به دست آورد. احتمالا، او در این فکر است که اگر برادر غرق نشده باشد، شاید به ایلیریا برسد، و اگر مرده باشد، بازگشت زن جوان به مسالین برای مدتی مقدور نخواهد بود. بنابراین باید برای دوره‌ای که اجباراً در ایلیریا سپری خواهد شد، برنامه‌ای تدوین شود.

بدواً در صدد برمی‌آید تا به اولیویا خدمت کند زیرا خود را هم‌درد او می‌داند. اما وقتی می‌شنود که چنین اقدامی امکان‌پذیر نخواهد بود، به فکر ورود به دربار امیر می‌افتد. انگیزه‌ی او در این تصمیم چندان روشن نیست. آیا این دختر جوان همان‌جا تصمیم می‌گیرد به نحوی با امیر ازدواج کند؟ یا واقعاً بر آن است که با سرگرم ساختن ارسینو، خاطر او را شاد سازد؟ به هرحال، او از ناخدا می‌خواهد تا به عنوان خواجه‌ای او را رهسپار دربار امیر سازد تا ارسینو را با آواز خود آرامش بخشد. البته این نقشه به چنین صورتی اجرا نمی‌شود. نه تنها در صحنه‌های بعد ویولا را با نام سزاریو مشاهده می‌کنیم که به‌عنوان «مردی جوان» در خدمت امیر است، بلکه موضوع آوازخوانی او نیز کاملا

فراموش می‌شود. در واقع، حتا هنگامی که سزاریو در خدمت امیر حضور دارد، لازم است شخصی به دنبال فسته برود و او را برای خواندن به دربار بیاورد. در این مورد گفته شده است که شکسپیر به این دلیل صحنه‌های آواز را برعهده‌ی فسته قرار می‌دهد که بازیگری خوش‌صدا و ماهر در ایفای نقش دلقک در گروه خود داشته است.

ویولا به عشق امیر گرفتار می‌آید، عشقی که در «جامه‌ی مرد» امیدی به فرجام آن نیست. در این‌جاست که خواننده با گونه‌های مختلف عشق‌ورزی آشنا می‌شود. عشق امیر عشقی است خودخواسته، اگر نه خودخواهانه، و پرغوغا. ملاحظه کردیم که امیر می‌کوشید درباریان را به هم‌دلی با خود وادارد در حالی‌که می‌توان تصور کرد که درباریان ترجیح می‌دهند اوضاع به روال عادی خود باز گردد. تماشاگر نیز بی‌تردید این عشق را چندان جدی نمی‌گیرد و احتمالا «دست ارسینو» را می‌خواند.

اما عشق ویولا این‌گونه نیست. این عشقی است واقعی، حتا عرفانی که بار آن به تنهایی برده می‌شود و تا حد ایثار جان پیش می‌رود. در این نمایش‌نامه سه عاشق دیگر هم هستند. اولیویا که عاشق سزاریو می‌شود، عشقی قانونمند و سنجیده، گرچه که در شور و اشتیاق چیزی از عشق امیر کم ندارد. ماریا نیز عاشق سرتوبی است، اما این عشقی کاملا متعارف و معمولی است، چنان معمولی که برای ادامه‌ی آن شرایطی هم وضع می‌شوند (دست‌کشیدن سرتوبی از باده‌گساری). و بالاخره، با پست‌ترین نوع عشق ـ یا کشش ـ نیز مواجه می‌شویم: عشق مالولیو به اولیویا، عشقی حساب‌گرانه، جاه‌طلبانه و نامعقول.

صحنه‌ی سوم از پرده‌ی اول با اشاره به اولیویا آغاز می‌شود. او زنی جوان، ثروتمند، خوب‌روی و دارای شخصیتی استوار است. اولیویا عشق امیر را نمی‌پذیرد و می‌توان حدس زد که مایل نیست استقلال و اقتدار خویش را قربانی ازدواج «با فرادست» خویش کند. حضور او در صحنه‌های بعد این گمان را قوت می‌بخشد. برای الیویا عشق واقعی باید با اوضاع فردی کاملا

سازگار باشد و به استقلال شخص لطمه‌ی چندانی نزند. (فراموش نباید کرد که در عصر شکسپیر، اموال زنان به هنگام ازدواج در اختیار شوهر قرار می‌گرفت). حتا در بحرانی‌ترین لحظات، در آخرین صحنه که اولیویا با خشم امیر، خیانت «سزاریو» و فریب‌خوردگی خود روبه‌روست، باز هم در رسیدگی به امور خادمان خویش تدبیر و تسلط بر اوضاع را از خود بروز می‌دهد. این زن از چنان اعتمادبه‌نفسی برخوردار است که ازدواج با گماشته‌ی امیر را نیز امری به قاعده می‌داند زیرا با تیزبینی دریافته که سزاریو جوانی اصیل و شریف است.

سباستین، برادر دوقلوی ویولا با شباهتی کامل به او، به مراتب دیرتر بر صحنه ظاهر می‌شود. او جوانی است شجاع و شریف. او و آنتونیو با حضور خویش در صحنه‌های پایانی نمایش راه‌حل نهایی را امکان‌پذیر می‌سازند.

در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی اول با سه شخصیت فرعی آشنا می‌شویم. از اینان، دو نفر ـ سرتوبی و سرآندرو ـ اسامی کاملا بامعنی انگلیسی دارند، ماریا اسمی با آهنگ ایتالیایی است که بنابر موقعیت، مری نیز خوانده می‌شود. سرتوبی بلچ خالوی اولیویاست. از آن‌جا که این مرد همیشه مست است، نامی مناسب هم بر او گذاشته شده است. توبی به معنی قدح آبجو، و بلچ به معنی باد گلوست. قطعاً خالوی کنتس اولیویا شخصی نجیب‌زاده است که به بهانه‌ی حمایت از خواهرزاده‌ی جوان خود در خانه او ساکن شده است. این نجیب‌زاده از مکنتی برخوردار نیست و نمی‌توان او را کاملا شرافتمند دانست زیرا برای تأمین مخارج باده‌گساری خویش، مردی ساده‌لوح و به وضوح نامناسب را به امید ازدواج با اولیویا به ایلیریا کشانده و مشغول خرج کردن پول اوست. با این همه، سرتوبی یکی از دوست‌داشتنی‌ترین شخصیت‌های نمایش‌نامه است و بدون حضور او شکسپیر هرگز نمی توانست طنزی چنین ناب را بپروراند. به جناس‌های او توجه کنید، به سؤ تعبیرهایش، به تعریف‌های توخالی و به وضوح غیرواقعی از سرآندرو و سبک‌سری درمان‌ناپذیرش. ضمناً نباید فراموش کرد که در صحنه‌ی آخر چه‌گونه

بزرگواری به خرج می‌دهد و زخم‌های خود را نادیده می‌گیرد.
شخصیت دوم ماریا (یا مری) است. او ندیمه‌ی اولیویاست و زبانی گزنده دارد. در طول نمایش‌نامه بارها به جثه‌ی کوچک او اشاره می‌شود، به احتمال زیاد به این دلیل که بازیگر اولین اجرای نمایش‌نامه پسرکی کوچک‌اندام بوده است. حمایت او از علایق بانویش و نیز از سرتوبی نشانه‌ی وفاداری اوست.
در این صحنه سرآندرو اگیوچیک هم حضور دارد. آندرو اهل ایلیریا نیست (به دلیلی نامعلوم، شاید به خاطر نامش یا به دلیل اشاره به این مطلب در ماخذی باشد که همواره تصور کرده‌ام، اسکاتلندی است). معنی نام اول را نمی‌دانم، اما اگیوچیک معنایی کاملا واضح دارد. اگیو به معنی زردی و لرزش ناشی از بیماری و چیک به معنی گونه‌های صورت است. توصیف طنزآلود سرتوبی و ماریا از او، سرآندرو را مردی درازقد و بی‌قواره، ابله و کودن، کم‌سواد، ستیزه‌جوی (اما نه شجاع) و البته ثروتمند با روابط عالی اجتماعی تصویر می‌کند (آندرو لقب خود را به ملاحظات قالی، یعنی ارتباط با دربار، دریافت کرده و نه به خاطر دلیری در میدان نبرد). نکته‌ای که باید در نظر داشت و تمام منتقدین به آن اشاره دارند این‌که ستایش توبی از آندرو قطعاً جنبه‌ی تمسخر دارد و نباید آن را جدی گرفت. به این نکته هم توجه کنید که چه‌گونه آندرو سخنان توبی را جدی می‌گیرد و نیز عادت دارد هر آن‌چه را که توبی می‌گوید عیناً تکرار کند.
احتمالا باید آندرو را نیز شخصیتی منفی دانست زیرا زیاده‌طلب و کم‌خرد است. به همین خاطر، در کنار مالولیو، تنها کسی است که در طول ماجرا متضرر می‌شود.
در صحنه‌ی پنجم از پرده‌ی اول با یکی از جذاب‌ترین شخصیت‌های شب دوازدهم آشنا می‌شویم. در نمایش‌نامه‌های شکسپیر، نقش لوده (یا دلقک) تا عالی‌ترین حد آن تکمیل می‌شود (به دلقک شاه لیر توجه کنید.) همان‌طور که اشاره شد، نظر بر این است که حضور بازیگری متخصص در این نقش با صدایی جذاب در گروه نمایشی شکسپیر مشوق نمایش‌نامه‌نویس در سپردن

نقشی حساس به لودگان بوده است. در شب دوازدهم نیز فسته‌ی فلسفه‌پرداز، آشکارکننده‌ی بلاهت عاقل‌نمایان و نیز خواننده‌ی ترانه‌ها است درباره‌ی او چیزی نمی‌توان گفت جز این‌که «بر مخ او جامه‌ی چل‌تکه نپوشانده‌اند». او جامه‌ی دلقکان را بر تن، عقلی نافذ در سر و زبانی حقیقت‌گو در دهان دارد. نامش نیز بی‌تردید ریشه در واژه‌ی لاتینی جشن دارد.

اما مالولیو، دیگر شخصیت فرعی داستان. بخش اول نام او کاملا گویاست و به نظر من از واژه‌ی Mal به معنی عیب و بیماری و کژی گرفته شده است و تصور می‌کنم بخش دوم را نیز باید به ریشه‌ی لاتینی آرزو یا آمال نسبت داد. واقعیت این است که مالولیو هم آمالی نابخردانه در سر دارد و هم اغراض آزاردهنده‌ی نسبت به سایرین. او پیشکار اولیویاست، پیشکاری صدیق، سخت‌گیر و مورد اعتماد بانویش. اما این محسنات نمی‌توانند خودبینی، کژخلقی و شخصیتی خشک را مخفی سازند. البته نویسنده‌ی مشهور انگلیسی، چارلز لمب به تفسیر جوانب مثبت شخصیت مالولیو نیز پرداخته و از جمله او را مردی مطلع، مؤدب، متشخص و ستم‌دیده دانسته است. به خاطر احترام نسبت به لمب می‌توانیم این ویژگی‌ها را به مالولیو نسبت دهیم، اما تصور نمی‌کنم قادر باشیم او را دوست بداریم. دیدگاه تماشاگر عصر شکسپیر از این هم منفی‌تر بود زیرا برای او تصور این‌که پیشکاری اندیشه‌ی ازدواج با بانویی اشراف‌زاده و احتمالا جوان‌تر از خود را در سر بپروراند چندان خوشایند جلوه نمی‌کرد. در عین حال، تماشاگران شب دوازدهم در تمام اعصار باید سپاس‌گزار مالولیو باشند زیرا یکی از خنده‌دارترین صحنه‌ها در تئاتر تمام قرون را امکان‌پذیر می‌سازد. هنگامی که توبی، ماریا، فابیان و فسته او را بازیچه‌ی تفریح خود می‌سازند، حتا خوددارترین تماشاگران نیز قهقهه سر می‌دهند.

در کنار این شخصیت‌های فرعی، مجموعه‌ای از شخصیت‌های حاشیه‌ای مسیر روایی داستان را فراهم می‌آورند. در میان این‌ها باید به فابیان و ناخدای اول، به کشیش و ملازمان اشاره کرد. کیوریو و والنتین نجبای ملازم امیر، یا به

اصطلاح کارمندان عالی‌رتبه‌ی دربار، را نیز نباید از یاد برد. خواننده‌ی نمایش‌نامه می‌تواند صحنه‌ای باشکوه و پرجمعیت را مجسم کند که گاه نوای دلنشین فسته آن را به هیجان می‌آورد.

۳ ـ نقد نمایش‌نامه: در این‌جا منظور انتقاداتی است که می‌توان از شب دوازدهم به عمل آورد. به اشکالات دومین صحنه از پرده‌ی اول اشاره کردیم. ویولا نقشه‌ای را طرح می‌کند و وعده‌ای می‌دهد که هرگز عملی نمی‌شود، بی‌آن‌که دلیلی برای آن ارایه شده باشد. مسئله‌ی تصمیم او به عزیمت به دربار امیر و عشقی که به امیر دارد نیز چندان قابل تفسیر نیست.

اما مهم‌ترین انتقاد بر پرده‌ی آخر نمایش‌نامه وارد است. در آخرین صحنه، حوادث و وقایع با سرعت و فشردگی بیش از اندازه اتفاق می‌افتند و به اعتقاد برخی از منتقدین، بهتر می‌بود اگر این صحنه به نحوی کندتر پرورده می‌شد. توجیهی که ارایه شده این است که شکسپیر با عجله این نمایش‌نامه را تمام کرده و یا به دلیل محدودیت زمانی اجرا، قضیه را به سرعت فیصله داده است. انتقاد دیگر به پس‌گویی یا اپیلوگ نمایش‌نامه ارتباط می‌یابد. در کمدی‌های شکسپیر معمولا نمایش‌نامه با گفتاری منظوم یا منثور تمام می‌شود. در بعضی از نمایش‌نامه‌ها، مانند رویای شب نیمه‌ی تابستان، این گفتار شامل ترانه‌ای حاوی تهنیت به عروس و دامادی است که نمایش‌نامه برای شب ازدواج آنان تدوین و اجرا شده است. در برخی دیگر، مانند «آن‌گونه که پسندید» پس‌گفتار به نثر است و تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد. در شب دوازدهم، پس‌گفتاری مشخص وجود ندارد، اما آخرین صحنه هنگامی به پایان می‌رسد که به استثنای فسته، صحنه خالی است. آن‌گاه فسته ترانه‌ای می‌خواند که در مصرع‌های پایانی تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد. متأسفانه این ترانه از استحکام و زیبایی چندانی برخوردار نیست و این نقص مخصوصاً در مقایسه با ترانه‌های قبلی آشکارتر جلوه می‌کند. پژوهشگران این احتمال را نادیده نگرفته‌اند که ترانه‌ی «هی هو» یکی از تصنیف‌های متداول و محبوب ولی عامیانه‌ای بوده که در آن زمان رواج داشتند. و شکسپیر نمایش‌نامه‌ی خود را

با اجرای آن با صدای دلکش بازیگر نقش فسته خاتمه داده است. این نظر را می‌توان پذیرفت و به عنوان دلیل نیز به تفاوت قالب چهار مصرع آخر با سایر مصرع‌ها استناد کرد. برخی دیگر معتقدند که این تصنیف توسط گردآورندگان آثار شکسپیر به این نمایش‌نامه منضم شده است. به همین دلیل، گاهی حتا توصیه شده است که این بخش از نمایش‌نامه حذف گردد.

(nbookcity.com) شهر کتاب

درباره‌ی ترجمه‌ی حاضر

سؤالی که باید پاسخ داد این است که آیا ترجمه‌ای دیگر از شب دوازدهم ضرروت داشته است، و هدف از ارایه‌ی ترجمه‌ی حاضر چیست؟
جواب به این سؤال جنبه‌ای شخصی نیز دارد. جهانی که شکسپیر در برابر شخص می‌گشاید چنان پرجاذبه است که نمی‌توان صرفاً شهروند انفعالی آن باقی ماند. اما گذشته از این، دلیلی عمومی‌تر هم هست. مقدمه‌ی کوتاهی که عرضه شد به وضوح اهمیت اجزاء و عناصر گوناگون آثار شکسپیر ـ موضوع، مضمون و قالب ـ را نشان می‌دهد. و زیبایی اثر صرفاً از طریق سازگاری و اندرکنش این عناصر پدید می‌آید. از آثار شکسپیر ترجمه‌هایی در دست هستند که گاه در انتقال موضوع و مضمون توفیقی ستایش‌انگیز داشته‌اند و در این‌جا به ترجمه‌ی منثور شب دوازدهم توسط آقای احمدرضا احمدی اشاره کنم. با این‌همه ترجمه به نثر یا حتا استفاده از نظم به شیوه‌ای جز بر روال نظم اصل اثر می‌تواند بخشی از کلیت آن را مخفی گذارد. این واقعیت را به ویژه در اجرای نمایش‌نامه‌هایی شکسپیر به زبان‌های دیگر ذکر کرده‌اند به نحوی که گاه کارگردان ناگزیر به تغییر متن مبادرت می‌ورزد تا فی‌المثل، تأکیدی را که طبیعتاً از طریق نظم منتقل می‌شد بدین وسیله انتقال دهد. و نیز باید به تفاوت در اجرا بین زبان انگلیسی و سایر زبان‌ها اشاره کرد که گروه اخیر معمولا حرکت فوق‌العاده بر صحنه و حتا اجرای تصنعی را ایجاب می‌کند.
در مورد کمدی‌ها، این نکته مهم‌تر است. موضوعات این آثار غالباً چندان پیچیده نیستند و پرورش مضمون نیز با محدودیت‌هایی مواجه است.
بدین‌گونه، بار اصلی انتقال اثر و کسب تأثیر مطلوب، که همانا انبساط خاطر تماشاگر و خواننده است، عمدتاً به قالب نظم ـ نثر و صنایع لفظی و معنوی محول می‌گردد. در همان‌حال، نباید فراموش کرد که نه تنها شعر انگلیسی، بلکه نظم کلاسیک در فارسی لاجرم اختیاراتی را در اختیار مترجم قرار می‌دهد که به نظر من وفاداری در ترجمه را افزایش می‌دهند.

درباره‌ی ترجمه‌ی حاضر

شب دوازدهم یک کمدی شکوهمند است، و شکوه آن جز از طریق ترکیب شکسپیری نظم و نثر حاصل نمی‌آید. مترجم نیز ناچار است حتی‌المقدور قالبی نزدیک به آن‌چه را که نمایش‌نامه‌نویس ترجیح داده تقلید کند. به عنوان مثال، در صحنه‌ی اول از پرده‌ی اول، تک‌گویی امیر را می‌شنویم که در صدد است هم‌دردی درباریان را جلب کند. اما ترتیب مصرع‌ها، تغییر در اوزان و قوافی است که نشان می‌دهد احتمالا شوریدگی امیر چندان اثری بر درباریان ندارد. و خواننده نیز قاعدتآ بیش از آن‌که طعمه‌ی صحنه‌سازی ـ ولو صحنه‌سازی از نظر خود او واقعی ـ امیر شود، سری تکان دهد و تبسمی هشیارانه را بر لب آورد.

یا اولین صحنه‌ی ملاقات اولیویا و سزاریو را در نظر می‌گیریم. به محض این‌که آن دو تنها می‌مانند، به نظم روی می‌آورند و پیشاپیش ما را از آینده‌ی روابط خودآگاه می‌سازند. پاسخ ویولا به این سؤال که «گو چه می‌کردی تو؟» به نظر من یکی از لطیف‌ترین قطعات نمایش‌نامه است و تنها با توجه به آن می‌توان پذیرفت که زنی هوشمند چون اولیویا چنان سرآسیمه به عشق او گرفتار آید. و در صحنه‌ی آخر، بیان منظوم مالولیو چه چیزی را نشان می‌دهد جز این‌که این مرد، حتا اگر امکان استفاده از کلام نظم را هم داشته باشد، باز هم خشک‌زبان و بادسر باقی خواهد ماند. او در دنیای لطیف و نیمه‌جدی نمایش‌نامه بیگانه است.

از نظر کمک توالی نظم و نثر به انتقال فضا نیز نمونه‌هایی متعدد را در دست داریم. به عنوان مثال، در صحنه‌ی اول از پرده‌ی سوم ملاحظه می‌شود که نخست گفت‌وگوها به نثر است، اما هنگامی که اولیویا و ویولا تنها می‌مانند، به نظم روی می‌آورند. گرچه این گفت‌وگو با تعارفاتی متداول آغاز می‌گردد، اما خواننده در می‌یابد که محیط سرشار از روابطی عاطفی است.

در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی اول، ویولا نوای سوگ برادر را سر می‌دهد. اما او زنی اندوه‌پرست نیست، پس با اندک دلداری ناخدا، آمادگی ترک اندوه را می‌یابد. و توجه کنیم که این تغییر در روحیه با تغییر در آهنگ کلام نمایانده

می‌شود.
به‌هر حال، داوری درباره‌ی این ترجمه را به خوانندگان می‌سپاریم. آن‌چه که نیازمند اشاره‌ای است ویژگی‌های فنی ترجمه است.
گفتیم که قالب اصلی نظم نمایشی شکسپیر، نظم سپید است. نظم سپید تابع وزنی است که در واقع وزن طبیعی زبان انگلیسی تلقی می‌شود به این معنی که رساتر از هر قالب دیگری پذیرای واژه‌های انگلیسی بوده و می‌تواند در کنار نثر قرار گیرد. ترتیب ساده و صریح ارکان و طول مصرع این امکان را می‌دهد تا حتا گفتارهای متعارف را نیز در آن قالب بریزیم و نیز طول مصرع، تقسیم آن به قطعات متعدد را در اختیار سراینده می‌گذارد.
یافتن قالبی چنین مناسب برای بیان نمایشی در زبان فارسی آسان نبوده است. وزن‌های «رایج‌تر» با این مسئله مواجه هستند که به دلیل عادت گوش خواننده طبیعتاً قافیه می‌طلبند حال آن‌که قافیه‌بندی ترجمه‌ی حاضر تابع اصلی اثر بوده است. مضافاً، برخی از اوزان فارسی چنان آهنگین هستند که کاربرد آن‌ها در محاوره تصنعی به گوش می‌رسد، و برخی دیگر بار احساسی معینی را القا می‌کنند. مهم‌تر از همه این‌که وزن مناسب می‌بایست واجد چند ویژگی معین باشد.
نخست آهنگ آن با زبان نثر تضادی بارز نیابد تا ابراز سخنان معمولی نیز در آن مصنوعی جلوه نکند و هم‌جواری آن با نثر و حرکت بین نثر و نظم به‌صورت جهشی آزاردهنده به گوش نرسد. دوم، قالب مناسب می‌بایست به اندازه‌ی کافی طولانی باشد تا حتی‌المقدور (هرچند نه همیشه) بتوان ترجمه‌ی مصرع به مصرع را به‌کار برد و یا لااقل از استفاده از مصرع‌های متعدد در برابر یک مصرع اجتناب ورزید. در عین حال، طول مصرع نمی‌بایست چنان طولانی باشد که سنگین و کشیده جلوه کند. سوم، ارکان وزن مناسب می‌بایست چنان باشد که بتوان یک مصرع را به چند پاره تقسیم کرد. و بالاخره، بدون آزردن گوش شنونده استفاده‌ی موردی از قوالب مجاور را میسر سازد. نکته‌ی اخیر اهمیتی ویژه داشته است. در حالی که نظم سپید

درباره‌ی ترجمه‌ی حاضر

انگلیسی اجازه‌ی آن را می‌دهد تا از تمهیداتی به منظور ایجاد تنوع ـ چون کاهش و افزایش تأکیدها، تعداد مکث‌ها، انتهای نرم یا به اصطلاح مادینه ـ استفاده شود، قوالب عروضی فارسی این گونه دست‌بردها را مجاز نمی‌دانند. انتقال به قوالب مجاور این وظیفه را بر عهده داشته است. در مورد ترانه‌ها، قافیه‌بندی و طول مصرع‌ها تابع انگاره‌های متن اصلی است.

در ترجمه، تلاش بر آن بوده است که متن ترجمه به متن اصلی نزدیک باشد. در مواردی که تفاوت‌هایی به ضرورت بروز کرده‌اند، مثلا در جناس‌ها، این اختلافات در پی‌نوشت‌ها ذکر شده‌اند.

در مورد عناوین و القاب، اشاره به ساخت طبقاتی عصر شکسپیر بی‌فایده نیست، ساختی که بر این کمدی نیز حاکم است. در رأس هرم اجتماعی، فرمان‌روا (در این جا امیر)، و پایین‌تر از او اشراف (کنتس اولیویا، احتمالا ویولا و سباستین) قرار دارند. پس از آنان نجبا جای می‌گرفتند که زمین‌داران بالنسبه بزرگ بودند و زادمرد یا آزادمرد خوانده می‌شدند. بعضی از آنان به واسطه‌ی مقام رسمی «شوالیه» یا «سردار» لقب «سر» را کسب می‌کردند (سرآندرو) و برخی دیگر این لقب را به ارث می‌بردند (احتمالا سرتوبی). در پی اینان نیک‌مردان، یا شهروندان مستقل از حاکمیت فئودال‌ها جای می‌گرفتند که به زراعت یا تجارت یا خدمت‌گزاری دربار یا سرای اشراف اشتغال داشتند (والنتین، کیوریو، آنتونیو، تا حدودی مالولیو). و بالاخره رعیت‌ها پایین‌ترین رده‌ی اجتماعی را تشکیل می‌دادند. در ترجمه‌ی حاضر القاب و عناوین انگلیسی یا اروپایی به شرح زیر ترجمه شده‌اند:

امیر/Duke

کنتش/Countess

کنت/Count

سر/Sir

سردار Knight

سرور، خداوند/Lord

درباره‌ی ترجمه‌ی حاضر

بانو/Lady

خانم، دوشیزه/Mistress

خانم/Madam

زادمرد/Gentelman

(nbookcity.com) شهر کتاب

منابع و مآخذ

منابع موجود درباره‌ی شکسپیر بسیار وسیع هستند. در واقع، مطالعه‌ی هر اثری درباره‌ی ادبیات انگلیسی ضرورتآ حاوی اطلاعاتی درباره‌ی شکسپیر نیز هست. مضافآ، مجموعه نمایش‌نامه‌های شکسپیر که بنگاه‌های انتشاراتی به قلم ویرایشگران مختلف منتشر می‌سازند معمولا اطلاعاتی عمومی را نیز ارایه می‌دهند. در ترجمه‌ی حاضر، اولین ویرایش زیر مبنی قرار گرفته و با سایر آثار در آن مجموعه و دو مجموعه‌ی بعدی مشورت شده است. مخصوصآ سومین نسخه با وجود قدیمی‌بودن آن، گنجینه‌ای از اطلاعات تحلیلی را ارایه می‌دهد. منابع دیگر برای تکمیل مقدمه مورد استفاده قرار گرفته است.

``Twelfth Night'' Editor: Herschel Baker (The Signet Classic ۱۹۶۵)

``Twelfth Night'' Editor: Charles Prouty (The Pelican Shakespeare ۱۹۵۶۹)

``Twelfth Night'' Editor: D.lnnes (Arden Shakespeare, Heath ۲ Co, ۱۸۹۸).

``Teaching Shakespeare'' Editor: Arthur Mizener (Mentor Book ۱۹۶۹).

``William Shakespeare: A Study of Facts and Problems'; Chambers, E.k. (Oxford ۱۹۳۰).

``Shakespeare's Plays''; Watt, H.A. (Barnes ۲ Noble Inc. ۱۹۶۳).

``The Norton Anthology of English Literature'' Adridged Edition: H۱ Honarvar, J.Sokhanvar (۱۹۸۵).

شب دوازدهم

(یا آن‌چه خواهید)

نقش‌های نمایش‌نامه:

ارسینو/امیر ایلیریا

سباستین/ برادر ویولا

آنتونیو/ناخدا، دوست سباستین

ناخدا/دوست ویولا

والنتین/ زادمرد ملازم امیر

کیوریو/ زادمرد ملازم امیر

سرتوبی بلچ/ خالوی اولیویا

سرآندرو اگیوچیگ

مالولیو/ پیشکار اولیویا

فابیان/ خادم اولیویا

فسته، لوده/ خادم اولیویا

اولیو/یاکنتس

ویولا/خواهر سباستین

ماریا/خادمه‌ی اولیویا

اشراف، یک روحانی، ناویان، گزمگان، نوازندگان و ملازمان

مکان: ایلیریا

پرده‌ی اول

صحنه‌ی یکم

(بازیگران: ارسینو امیر ایلیریا، کیوریو، والنتین، نوازندگان و ملازمان امیر.)

(آرایش صحنه: تالار کاخ امیر. نوازندگان در کار نواختن آلات موسیقی هستند. امیر، کیوریو و ملازمان وارد تالار می‌شوند. امیر سخن آغاز می‌کند. م)

واردمی‌شوندارسینوامیرایلیریا، کیوریو، سایراشراف ونوازندگان

امیر: موسیقی اگر خوراک عشق است، بنواز
بنواز! فزون مرا ده از آن شاید
سیراب شود، فرو نشیند، این شور.
آن پرده دوباره! با فرودی سنگین
بر گوشم، وه، گذشت شهدآلوده
چون زمزمه‌ی نسیم سحرآمیزی
برخاسته از بنفشه‌زار لب جوی
خیزان و معطر! آه، دیگر کافیست! (موسیقی را قطع می‌کنند)
آن‌گونه که می‌بود دگر شیرین نیست.
ای فرورَ عشق، با چنین گنجایش
پرشور، پراشتیاق چون دریایی
آغوش گشوده، لیک وارد نشود
در پهنه‌ی عشق شهپر شهبازی
جز آن‌که زبرترین فتد بر خذلان
در یک آن[۱۱]. عشق پر ز پندار و خیال
مالامال از شگفتی رویاهاست.

کیوریو: سرورم، آهنگ نخجیر ندارید؟

امیر: کدامین نخجیر؟

کیوریو: آن آهو[۱۲].

امیر: آزاده‌ترین کسان من، مشتاقم.

آن‌گه که نخست اولیویا را دیدم
پنداشتم از هوا تباهی[۱۳] برده است.
و آن لحظه هم آهویی پریشان گشتم
شوقم چون تازیان پر خشم و شریر
در در پی من، (سِر والنتین وارد می‌شود. امیر خطاب به والنتین)
تویی؟ پیام او چیست؟
والنتین: سرور شادان! بانویم بار نداد،
از خادمه پاسخ شما این باشد:
تا هفت تموز، چشم گردون خود نیز
از چهره‌ی او بهره نخواهد بردن
بل رو بسته، چو نوعروسان مسیح[۱۴]
هر روز به شور آب چشمش یک‌بار
نمناک کند حجره‌ی خود را، خواهد
آن مرده محبت برادر این‌سان
در خاطر غم‌دیده نگهبان باشد
از آفت دهر، جاودانش دارد.[۱۵]
امیر: آه آن‌که ورا دلی است این‌سان نازک
تا دِین برادر این چنین بگذارد،
چون ورزد عشق چون سنان زرین[۱۶]
مهر دگران به قلب او میراند
آن‌که که جگر، مغز و دل پژمانش[۱۷]،
این جایگهان برترین، شاهی را
تنها به سر سریر خود بنشانند؟
پیش، اینک، سوی باغ گل‌ها، شاید
چتری ز گل اشتیاق عشق افزاید.[۱۸] (خارج می‌شوند)

صحنه‌ی دوم

(بازیگران: ویولا، ناخدا و ناویان.)
(آرایش صحنه: کرانه‌ی دریا ـ یک قایق در گوشه‌ای به ساحل نشسته است.
م)
وارد می‌شوند ویولا، ناخدا و ناویان.
ویولا: چه سرزمینی است این، یاران؟
ناخدا: ایلیریاست، بانو.[۱۹]
ویولا: در ایلیریا چه حاجتم باشد
و آن‌گاه برادرم به سرمد[۲۰] در؟
بخت را که غرق نشده باشد، چه پندارید ناویان؟
ناخدا: بخت راست که خود رهیدید.
ویولا: آه، برادر مسکینم! بخت را که او نیز رهیده باشد.
ناخدا: آری، و برای این‌که بخت نیکو
رامش بخشد به قلب‌تان، آگه باش:
آن‌گاه که کشتی از میانه بشکافت،
بودید شما رهیدگان بر زورق
آویخته در تلاطم، او را دیدم
در مهلکه چالاک، در آغوشش داشت
(پامردی و امید مر او را استاد!)
یک پاره‌ی چوب بر فراز خیزاب[۲۱]،
چون آریون[۲۲]، سوار بر پشت نهنگ
او را دیدم ستیزه‌گر با کولاک
تا چشمم دید، این‌چنین‌اش دیدم.
ویولا: بایست بر این سخن زر افشاند!
آری که نجات من امیدی می‌بود
و این گفته‌ی تو مؤید چون اویی است.
دانی این سرزمین کجا باشد؟

ناخدا: آری، بانو، که زادبوم‌ام بوده است
در فاصله‌ی سه منزل از این‌جا.[۲۳]
ویولا: بر این بوم که فرمان راند؟
ناخدا: میری است نژاده، هم به نام و فطرت.
ویولا: نامش چیست؟
ناخدا: ارسینو.
ویولا: ارسینو؟ از پدر شنیدم نامش،
آن دوره نداشت همسری، تنها بود.[۲۴]
ناخدا: انگارم حال نیز حالش این است
یا تا چندی گذشته، چون می‌دانم
آن‌گاه که چند ماه پیش، از این شهر
رفتم به سفر، به توده نجوا می‌بود
(در کار مهان، عوام لب جنبانند[۲۵])
کاو عشق اولیویا به دل پرورده‌ست.
ویولا: او کیست؟
ناخدا: دوشیزه‌ی پاک، دختر کنتی است
کاو مرد به سال پیش و بسپرد او را
نزد پسرش، برادری کاو زان پس
بس زود بمرد و در فراق مهرش
گویند کرانه جسته بانو زجهان
وز صحبت مردمان.
ویولا: و ای کاش او بود
مخدومم، تا نهان ز دنیا ماند
آوازه‌ی من، مگر زمانی کان را
پرورده کنم.
ناخدا: و کار بس دشواری است.

زیراک او می‌گریزد از صحبت خلق
حتا ز امیر.
ویولا: در کار تو، ناخدا، نجابت بینم
هرچند بسا که با جداری زیبا
خلقت پوشد خباثت، اما در تو
می‌بینم سیرتی که هم‌ساز است آن
با این منش شریف و این صورت نیک.
بگذار (و زر تو را همی خواهد بود)
نشناخته مانم و مدد کن تا من
در البسه‌ای مطابق نیت خویش
خدمت کنم این امیر را پنهانی.
چون خواجه‌ای بر سراش بسپار مرا[۲۶]
پاداش در این تو راست، چون می‌خوانم
دستانی رنگ رنگ از موسیقی
پس صحبت من برای او پرارج است.
آن‌گه به زمانه می‌سپارم این کار
تنها به سکوت خویش باشم همیار.
ناخدا: تو خواجه سراش باش و بربند لبم
جنبانم گر زبان، نبیند بصرم.
ویولا: شکرت بادا، کنون مرا راه نمای. (خارج می‌شوند)

صحنه‌ی سوم

(بازیگران: سرتوبی، ماریا (مری) و سرآندرو.)
(آرایش صحنه: سرای اولیویا. م)
وارد می‌شوند سرتوبی و ماریا
توبی: خواهرزاده‌ام را چه می‌شود که سوگ برادر چنین دل‌نگرانش ساخته؟
شک ندارم دل‌نگرانی، خصم زندگی است.

ماریا: راستی را، سرتوبی، بایست شب‌ها زودتر به خانه در آیید. بانویم، خواهرزاده‌ی شما، اوقات نابهنجارتان را خیر نمی‌داند.

توبی: وه، بگذار بین خیرین مخیر باشد.[۲۷]

ماریا: آری، لیک شایسته است اندکی بسامان‌تر باشید.

توبی: بسامان‌تر؟ هرگز بسامان‌تر از این‌که هستم نتوانم بود. جامه‌ام چنان بسامان است که در آن باده توان نوشید، و موزه‌هایم نیز! و اگر چنین نباشند، بگذار از بندشان به‌دار آویزند.

ماریا: این باده‌گساری و می‌بارگی تباه‌تان خواهند کرد. دیروز بانویم را شنیدم از آن سخن می‌گفت، و از سرداری کالیوه که شبی به خواستگاری‌اش بدین‌جای کشاندید.

توبی: از که؟ از سرآندرو اگیوچیک؟

ماریا: آری، از او.

توبی: به بالا از هیچ‌کس در ایلیریا کم نیست.

ماریا: و این چه دخلی به ماجرا دارد؟

توبی: چه دخلی؟ سالی سه هزار دوکات[۲۸] دخل اوست.

ماریا: آری، و با این همه دوکات سالی بیش نیاساید. بسیار سبک‌سر و بسی هرزه‌خرج است.

توبی: زنهار که چنین نگویی! او ویولا دوگامبیس[۲۹] می‌نوازد و بی‌مراجعه‌به کتب، سه چار زبان را روان تکلم می‌کند و از تمام مواهب طبیعت به سادگی بهره برده است.[۳۰]

ماریا: به درستی که از سادگی بهره‌ای سرشار برده، چه نه تنها کالیوه‌ای است که چالش‌جوی نیز هست، و مگر موهبت بزدلی خارخارش به ستیزه‌گری را فرونشاند، حازمان برآنند که عن‌قریب موهبت گور ارزانی‌اش شود.

توبی: سوگند به این دست که ژاژخایان و هرزه‌درایان از او چنین یاد کنند. ایشان چه کسانند؟

ماریا: هم آنان که می‌افزایند هر شب در مجالست شما مست است.

توبی: که به تندرستی خواهرزاده‌ام می‌نوشد! تا مجرایی در گلویم و باده‌ای در ایلیریا یافت شوند، به شادکامی او می‌نوشم. بزدل و تبهکار است او که به دوست‌کامی خواهرزاده‌ام چندان ننوشد که چون افچه‌ی[۳۱] قریه سرش تا انگشتان پایش فروافتد. به هوش دخترک! کاستیلیانو وولگو[۳۲]، زیرا سرآندرو اگیوچهر[۳۳] است که این‌سوی آید.

وارد می‌شود سرآندرو

آندرو: سرتوبی بلچ، چونی سرتوبی بلچ؟

توبی: سرآندروی مهربان!

آندرو: خیرت باد، دوشیزه‌ی نیک‌روی.

ماریا: و شما را نیز، آقا.

توبی: فراخوان، سرآندرو، فراخوان!

آندرو: و چیست او؟

توبی: اطاق‌دار خواهرزاده‌ام.[۳۴]

آندرو: دوشیزه فراخوانِ مهربان! مشتاق آشنایی بیشترم.

ماریا: نامم مری است، آقا.

آندرو: نیکوست، دوشیزه مری فراخوان[۳۵].

توبی: در اشتباهی، سردار! «فراخوانی» تحبیب اوست، حضانت اوست، مطالبت اوست، مهاجمت بر اوست.

آندرو: قسم به ایمانم که در این انجمن او را تقبل نکنم. این است معنی «فراخوان»؟

ماریا: بدرود آقایان.

توبی: و می‌گذارید چنین بی‌پیرایه راه خود گیرد، سرآندرو؟ باشد زین پس تیغ برنتوانی کشید!

آندرو: و شمااین‌گونه ترک‌مان می‌کنید، خانم؟ باشد که هرگز تیغ برنتوانم کشید![۳۶] بانوی زیبا، پندارید ابلهان به دستتان افتاده‌اند؟

ماریا: دست شما را که به دست ندارم، آقا.
آندرو: به مریم که خواهید داشت. بگیرید، این دست من!
ماریا: حال، آقا، اندیشه را پروایی نباشد. التماس دارم دست خود به حلقه‌ی خُم‌خانه برید و بگذارید بیاشامد.
آندرو: از چه روی، محبوبم؟ استعاره‌تان چیست؟
ماریا: خشکیده است.[۳۷]
آندرو: همین‌گونه پندارم.[۳۸] چنان درازگوشی نیستم که دستم را خشک نتوانم نگاه داشت. اما طنزتان چیست؟
ماریا: طنزی است خشکیده، آقا.
آندرو: و از آن‌ها سرشارید؟
ماریا: آری آقا، و همه را بر سرانگشت خویش دارم. شما را به مریم، حال دستم را رها کنید که سترونم.[۳۹] (ماریا خارج می‌شود.)
توبی: سردارا، پیاله‌ای شراب قناری[۴۰] در بساطت یافت نشود؟ کدامین بار بود که تو را این‌گونه از پای فتاده دیدم؟
آندرو: گمانم هرگز در زندگی خویش مگر قناری را دیده باشید که از پایم افکنده. گاه می‌اندیشم مرا هوشمندی بیش از یک‌مسیحی یا مردی‌عامی نیست. اما خورنده‌ی حریص گوشت گاوم و باور دارم که هوش مرا زیان می‌رساند.
توبی: بی‌هیچ گفت‌وگو.
آندرو: و نیز اندیشه‌ی گریز از آن کرده‌ام. فردا به آهنگ زادبوم خویش خواهم تاخت، سرتوبی.
توبی: پورکوا[۴۱]، سردار عزیزم.
آندرو: «پورکوا» چیست؟ چنین کنم یا نکنم؟ کاش آن فرصتی را که در شمشیرزنی، رقصندگی و خرس‌گیری[۴۲] گذراندم به فراگیری واژگان[۴۳] دیگر مشغول می‌شدم و آه، ای کاش

هنرها را پی می‌گرفتم!

توبی: آن‌گاه سری پوشیده از موی اعلا داشتی.

آندرو: چرا؟ آیا موهایم را مرمت می‌کرد؟

توبی: بی‌هیچ سخنی، چه می‌بینی طبیعتاً جعد واژگون برنمی‌دارد.

آندرو: اما مرا نیک برازنده است، چنین نیست؟

توبی: عالی‌ست. چون فرموک بر محور دوک می‌ایستد، و آرزو دارم کدبانویی را بینم تو را میان زانوان خویش گرفته و تارهایش را مطلوب‌تر می‌آراید.

آندرو: ایمانم را که فرداروز راه وطن گیرم، سرتوبی. خواهرزاده‌تان رخ از من نهان می‌دارد و اگر دیداری هم دست دهد، چاربریک مرا نخواهد خواست. امیر خود سخت خواهان اوست.

توبی: امیر را نخواهد پذیرفت. به فرادست خویش در مرتبت، مکنت، ذکاوت و یا سال شوی نخواهد کرد، او را شنیده‌ام بر این معنی سوگند می‌خورد. زهی، هنوز هم تو را امیدی باقی است، مرد!

آندرو: [۴۴] پس ماهی دیگر نیز خواهم ماند. من مردی با غریب‌ترین امیال در جهانم. گاه یک‌سره از رامشگری و پای‌کوبی به وجد آیم.

توبی: آیا در این ریچار[۴۵] چیره‌دستی، سردار؟

آندرو: چیره‌دست‌تر از هر کس در ایلیریا، هر که باشد جز مهان خویش، هرچند لاف برابری با کارآزمودگان نمی‌زنم.

توبی: در سه گام[۴۶] کدام فن را بهتر می‌دانی، سردار؟

آندرو: ایمانم را که چون فلفل‌دانه می‌جهم.[۴۷]

توبی: من هم گوشت را برایت قیمه می‌کنم!

آندرو: و پس‌گام را به سهولت از هر مردی در ایلیریا نیکوترمی‌رقصم.

توبی: چندین هنر ز چه روی نهفته مانده؟ چراست که این ودایع را حجابی مستور ساخته است؟ مباد چون نقشینه‌های بانو مال[۴۸] غبار بر آن‌ها نشیند؟ چراست که آلیزان به نمازخانه نمی‌روی و دوان باز نمی‌آیی؟[۴۹] اگر به جای تو بودم، هر گامم هنری در پای‌کوبی می‌بود. حتا جز به ضرب، کاس آب

نمی‌افکندم![۵۰] سر چه داری؟ آیا این جهانی است که فضیلتی در آن کتمان گردد؟ با نگریستن به خلقت بی‌بدیل پاهایت، گمان دارم که در برج اسکیزه سرشته شده‌اند.

آندرو: آری، بس چالاکند و در جوراب یک‌پارچه آذرنگ غوغا می‌کنند. مایلید هنرمان را در رقص بیازماییم؟

توبی: جزاین چه‌توانیم‌کرد؟ نه‌این‌است‌که‌دربرج ثور زاده شده‌ایم؟

آندرو: ثور؟ اما آن‌که نگاهبان دل و پهلوهاست.[۵۱]

توبی: نه، چنین‌نیست آقا، ساق و ران را حافظاست. بگذار جهش فلفل‌دانه‌ات را ببینیم. ها، بالاتر! ها، ها! عالی‌ست. (خارج شوند جستان)

صحنه‌ی چهارم

(بازیگران: والنتین، ویولا (در جامه‌ی مردانه و با نام سزاریو)، امیر و ملازمان.)

(آرایش صحنه: تالار کاخ امیر. حاضران ورود امیر را انتظار می‌کشند. والنتین و ویولا گفت‌وگو می‌کنند. م)

وارد شوند والنتین، ویولا در جامه‌ی مردانه.

والنتین: هرگاه امیر هم‌چنان به لطف در شما نگرد، سزاریو، محتمل پایگاه‌تان بسی افزاید.

ویولا: [۵۲] شما یا از تلوّن خوی او بیم دارید یا ازغفلت من که دوام محبتش را این‌سان به پرسش می‌گیرید. آیا امیر در بذل احسان ناپی‌گیر است، آقا؟

والنتین: باورم دارید که چنین نیست.

وارد شوند امیر، کیوریو و ملازمان

ویولا: سپاس‌گزارتان هستم. امیر است که این‌سوی آید.

امیر: های، سزاریو را که دیده است؟

ویولا: در خدمت‌تان، امیر، حاضر هستم.

امیر: یک لحظه شوید دورتر! سزاریو، (به ملازمان) از راز دلم خبر شدی، بگشودم نزد تو کتاب بسته‌ی جانم را.

حالی، نیکوپسر، به سویش بشتاب

مگذار زِ در براندت بی‌حاصل،
برگو چو درخت ریشه خواهی افشاند
تا بار دهد تو را.
ویولا: ولی ای سرور،
گر بانو را، چنان‌که گویند، غمی است
آن‌سان سنگین، بدان که بارم ندهد.
امیر: بر در کوبش، نزاکت از سر بگذار
اما نزدم دست تهی باز میا.
ویولا: گر صحبت من شنود، آن‌گه چه کنم؟
امیر: شیدایی عشق من به او فاش بگوی،

(nbookcity.com

با شرح وفای من به حیرت دارش.
در وصف خیال من تو شایسته‌تری،
زیراک کلام نوجوان را بهتر
بنیوشد تا رسالت ایلچیان
با لحن فخیم و ظاهری بی‌احساس.
ویولا: باور نکنم چنین.
امیر: ولی باور کن.
فرزند ز سال‌های شاد عمرت
غافل بُوَد و دروغزن هر آن کاو
مردت داند. بلی، دیانا[۵۳] را لب
چون لعل تو نیست نرم و آن حنجره‌ات
ریز است و روان چو نغمه‌ی دخترکان.
گویی نقش زنان تو را باید داد.[۵۴]
می‌دانم من که اخترت شایسته است
در کار من. اینک از پی‌اش ره سپرید. (خطاب به ملازمان)
چار و پنج از شما، و گر می‌خواهید،
آری، همه‌تان، که عزلتم می‌بخشد
آرامش قلب. بخت یارت بادا!
و آن‌گاه چو سرورت بمانی آزاد،
آزاد بزی و بخت نیکویش را
از خود دانی،
ویولا: به جان خود می‌کوشم
در مطلب بانوی شما. (با خود) وه سخت است
پامرد کسی شدن که شویش خواهم. (خارج شوند)

صحنه‌ی پنجم

(بازیگران: ماریا، لوده، اولیویا، مالولیو، تویی، یک خادم و ویولا.)

پرده‌ی اول

(آرایش صحنه: سرای اولیویا. ماریا و لوده در انتظار ورود اولیویا گفت‌وگو می‌کنند. م)

وارد می‌شوند ماریا و لوده

ماریا: هان، هان، یا مرا گوی کجا بوده‌ای، یا به شفاعت لبان چندان از هم نگشایم که از میان‌شان مویی خلد. به خاطر غیبت، بانویم به دارت خواهد کشید.

لوده: بگذار به دارم کشد. او که در این جهان نیک به دار آویزد، از درفشی نهراسد.[۵۵]

ماریا: آشکارتر سخن بگوی.

لوده: یعنی کسی را نبیند که از او ترسد.

ماریا: پاسخی است بسیار سست[۵۶] می‌توانم تو را گویم که کجا این گفته ساخته شد که گویند «از درفشی نهراسد.»

لوده: کجا، خانم مری نیکو؟

ماریا: در رزم‌گاه، تا تو گستاخی ورزی و در لودگی خویش بر زبان رانی.

لوده: نیکوست. خداوند دانایی به آنان دهاد که دارند، و آنان که نادان‌اند، پس بگذار تالان[۵۷] خویش به کار گیرند.

ماریا: با این‌همه، به خاطر غیبتی چنین دراز به دارت خواهند آویخت، یا از درت خواهند راند. و آیا برای تو این به همان خوبی دار نیست؟

لوده: چه بسا دارهایی بجا که نکاحی گجسته را بازدارند، و در باب رانده‌شدن، ثمر را به تابستان واگذار.[۵۸]

ماریا: پس پایمردی می‌ورزی؟

لوده: نه، چنین نیز نباشد، تنها در باب دو بند پایمردی ورزم.

ماریا: که اگر یکی گسست، دیگری نگاهش دارد، یا هر دو بگسلند و پاجامه‌ات فروافتد.[۵۹]

لوده: ایمانم را که وصف‌الحال گفتید، وصف‌الحال. باری، راه خویش گیر که اگر سرتوبی باده‌گساری را بگذارد، او را

حوایی خواهی بود خوش‌تر از هر آن‌که در ایلیریاست.
ماریا: خاموش، هرزه‌داری، وز این بیش سخن مگوی! بانویم این سوی آید. عذر از سر هوشمندی آر که صلاح کارت در آن باشد. (خارج می‌شود ماریا)
وارد می‌شوند بانو اولیویا همراه مالولیو و ملازمان
لوده: به هوش باش، وگر خوش داری، با لودگی خویش مرا نیک در مزاح آر. آن هوشمندانی که پندارند تو را دارند، بسا نادانی‌شان آشکار گردد، و من که دانم تو را ندارم، باشد در شمار فرزانگانم انگارند. قوئینوبولس[۶۰] چه می‌گوید؟ «نیکوتر که لوده‌ای زیرک تا زیرکی لوده». خدایت خیر دهاد، بانو.
اولیویا: لوده را دور سازید.
لوده: نشنیدید، یاران؟ بانو را دور سازید.
اولیویا: بس است زیرا لوده‌ای خشکیده‌زبانی و دمی بیش تو راتاب نیارم. وانگهی، بر تو اطمینان نتوان بست.
لوده: دو آسیب، بانویم، که باده و اندرز نیک چاره کنند. زیرا به لوده‌ی خشکیده‌زبان ساغری دهید، دیگر خشک‌زبان نباشد. به مردی نامطمئن بفرمایید در مرمت خویش کوشد، اگر چنین کند، دیگر نامطمئن نماند و اگر نتواند، بگذارید پاره‌دوز به سامانش آرد. هر آن‌چه سامان پذیرد، ناگزیر پینه دارد. فضیلتی که معصیت کرد، پس پینه از معصیت گرفته است. حالی گر این قیاس ساده کفایت کند، چه به، و اگر نه، چاره چه باشد؟ از آن‌جا که به‌درستی هیچ پژوندی جز شوربختی نباشد[۶۱]، پس
زیبایی گلی است.[۶۲]
اولیویا: آقا، امرشان دادم تا شما را دور سازند.
لوده: سوءتشخیص در اشد درجات، بانو. چوخای رهبانی، رهبان نسازد[۶۳].
غرض این‌که بر مخم جامه‌ی چل‌تکه[۶۴]
نپوشانده‌ام. بانوی نیک، اذنم دهید تا نادانی‌تان آشکار کنم.
اولیویا: یارای آن دارید؟
لوده: به چرب‌دستی، بانویم.[۶۵]

اولیویا: حجت خویش عرضه کنید.
لوده: باید برای آن به پرسش و پاسخ توسل جویم، بانویم. نیکو جوجگک پارسایی[۶۶] پاسخ ده.
اولیویا: بسیار خوب، آقا، از آن‌جا که ملعبه‌ای دیگر ندارم، می‌فرمایم برهان خویش عرضه کنید.
لوده: بانوی نیکم، از چه روی سوگواری؟
اولیویا: در سوگ برادرم، لوده‌ی نیک.
لوده: انگارم روانش در دوزخ است، بانویم.
اولیویا: دانم که روانش در مینوست، لوده.
لوده: زهی نادان‌تر، بانویم که ماتم روان برادر دارید، هم او که در مینوست. آقایان، لوده را دور سازید.
اولیویا: چه‌گونه انگارید این لوده را، مالولیو؟ آیا بهی نمی‌پذیرد؟
مالولیو: بلی، و تا لرزش مرگ او را نوان سازد، هم‌چنان بهی پذیرد. آن سستی که دانایان را تباه سازد، هماره لوده‌ای فحل‌تر پدید آرد.
لوده: خداوند شما را سستی عاجل عنایت کناد تا بلاهت‌تان بیش‌تر افزاید. سرتوبی سوگند می‌خورد که من روبه‌صفت نیستم[۶۷]، اما سخنش را دو پشیز ارج نگذارد اگر بگوید
شما نادان نیستید.
اولیویا: به این چه پاسخ گویید، مالولیو؟
مالولیو: در حیرتم که چنین بدکاره‌ی سبک‌سری بانویم را فرح افزاید. دیگر روز خود دیدم لوده‌ای فرومایه با مخی کم از یک سنگ‌ریزه، چه‌گونه بر او چیره شد. بنگرید هم‌اینک چسان خود را باخته است. مگر این‌که شما بخندید یا او را مجالی دهید، زبانش بسته است. اذعان دارم مردانی هوشمند را که در برابر این‌گونه لطائف خنک قهقهه سر می‌دهند، از مزاح نامرغوب لودگان برتر نمی‌انگارم.
اولیویا: آوخ، شما به درد خوددوستی مبتلایید، مالولیو، و به خویی سرشار از

شهوت کج‌خلقی. سخاوتمند، بی‌آک و آزادمنش بودن همان است که آن‌چه را که شما گلوله‌ی توپ می‌دانید گروهه‌ی پرنده‌زنی دانند. بر زبان لوده‌ای مجاز هرگز ناسزا روان نشود هرچند جز هزالی هیچ نکند، و نیز از مردی نامور به متانت هزل شنیده نشود، هرچند جز عتاب بر لب نراند.

لوده: باشد که مرکور[۶۸] شما را خلعتی سزاوار عنایت فرماید زیرا لودگان را به نیکی یاد کردید.

وارد می‌شود ماریا

ماریا: خانم، زادمردی جوان بر در سرای، بسیار خواهانِ سخن‌گفتن با شماست.

اولیویا: از سوی کنت ارسینوست؟

ماریا: نمی‌دانم، خانم. جوانی است نیک منظر با ملازمانی آراسته.

اولیویا: چه کسی از گماشتگان من او را بازداشته است؟

ماریا: همونداتان سرتوبی، خانم.

اولیویا: خواهش دارم او را فراخوانید. جز یاوه‌ی دیوانگان هیچ نگوید. اف بر او! (ماریا خارج می‌شود) تو خود برو، مالولیو. اگر فرستادگانی از سوی امیر باشند، من بیمارم یا در خانه نیستم. هرآن‌چه خواهی کن تا راه خود گیرند. (مالولیو خارج می‌شود) حال دیدی، آقا، چه‌گونه طنزت می‌فرساید و مردمان را خوش نمی‌آید؟

لوده: بانویم، چنان در پشتیبانی از ما سخن راندی که گویی پسر بزرگت لوده‌ای خواهد بود، و ایزدان[۶۹] جمجمه‌اش
را از مخ آکنده سازند زیرا یکی از خویشان‌تان ـ و خود هم اینک این‌سوی می‌آید ـ ناتوان‌ترین مخ‌ها را دارد.

وارد می‌شود سرتوبی

اولیویا: به شرافتم، نیمه‌مست است. بر دروازه‌ی کیست، خالو؟

توبی: زادمردی است.

اولیویا: زادمردی؟ کدام زادمرد؟

توبی: زادمردی آن‌جاست. نفرین بر این شاه‌ماهی نمک‌سود[۷۰]! چونی، دلقک؟

لوده: سرتوبی نیک!

اولیویا: خالو، خالو! چه‌گونه در آغاز صبح چنین رخوت‌زده شوی؟

توبی: شهوت‌زده؟ از شهوت‌زدگان بیزارم. یکی بر در سرای است.

اولیویا: آری، به مریم، اما چه کسی است؟

توبی: بگو ابلیس باشد، و خواهد بود، مرا کاری نیست. می‌گویم ایمانم[۷۱] ده. وانگهی، تفاوتی ندارد. (خارج‌می‌شود)

اولیویا: لوده، مردی مست به چه ماند؟

لوده: به مغروقی، به لوده‌ای و به مجنونی ماند. جرعه‌ای بیش از آن‌چه گرمش کند، او را لوده‌ای گرداند، دومی دیوانه‌اش کند و سومی مغروقش سازد.

اولیویا: بشتاب و غسال[۷۲] را بخوان تا خالویم را خدمت کند، چه به درجه‌ی سوم مستی رسیده، لاجرم مغروق است. برو و او را پرستاری کن.

لوده: این زمان تنها دیوانه شده است، بانویم، و لوده پرستار دیوانه خواهد بود. (خارج می‌شود)

وارد شود مالولیو

مالولیو: خانم، مردی جوان آن‌جاست و سوگند می‌خورد که با شما سخن خواهد گفت. گفتمش بیمارید، پندارید که خود چندان می‌داند و سبب این است که به گفت‌وگو با شما شتافته است. گفتمش خسبیده‌اید، گویی پیش‌تر از آن نیز آگاه است و سبب این است که به گفت‌وگو با شما شتافته است. او را چه باید گفت، بانو؟ هر انکاری را پدافندی آراسته.

اولیویا: گوییدش با من سخن نخواهد گفت.

مالولیو: چنینش گفته‌ایم، و گوید بر دروازه‌تان چون تیرک گزمه[۷۳] خواهد ایستاد و پایه‌ی تخت خواهد شد. مگر آن‌که با شما سخن گوید.

اولیویا: از کدام رسته مردان است؟

مالولیو: از تبار مردمان.

اولیویا: چه‌گونه مردی است؟

مالولیو: از شمار گستاخان. باید با شما سخن گوید، چه خواهید و چه نخواهید.

اولیویا: چه بالایی دارد و چه سالی؟

مالولیو: نه چندان سالمند که مردی باشد، و نه چندان نارس که نوباوه‌ای، چون خلر سبز که هنوز دانه نبسته، یا چغاله‌ی سیب که تقریباً سیب سبز شده. کوهه‌ای[۷۴] است نشکسته

بین پسر و مرد. بسیار نیک‌چهر است و بس گستاخانه سخن می‌گوید. پنداری دیری نگذشته که شیر مادر از دهانش گرفته‌اند.

اولیویا: بگذارید به حضور بیاید. بانوی ملازمم[۷۵] را احضار کنید.

مالولیو: خانم، بانویم احضارتان می‌کند. (خارج می‌شود)

وارد می‌شود ماریا

(nbookcity.com

اولیویا: روپوشه‌ام را به من بده، بیا، آن را بر چهره‌ام بیاویز. یک‌بار دیگر سفارت ارسینو را خواهیم شنید.

وارد می‌شود ویولا[۷۶]

ویولا: بانوی ارجمند سرای، کدام‌یک اوست؟

اولیویا: با من سخن بگویید، از سوی او پاسخ‌تان خواهم داد. خواسته‌تان چیست؟

ویولا: ای تابناک‌ترین، والاترین و بیتاترین زیبایان ـ درخواست دارم مرا بگویید آیا بانوی سرای این است، زیرا هرگز او را ندیده‌ام و خوش ندارم گفتار خویش را هدر دهم زیرا، جز آن‌که به نیکوترین قلمی نوشته شده، در به‌یادسپردن آن نیز رنج بسیار برده‌ام. زیبایان نیک، مگذارید بار عتابی برم. در برابر اندک ناملایمتی بسیار زود رنجم.

اولیویا: از کجا آمده‌اید، آقا؟

ویولا: فراتر از آن چه به‌خاطر سپرده‌ام چندان نتوانم گفت و این پرسش را برای نقش من ننوشته‌اند. ای فرزاد نیک، اگر بانوی سرای شمایید، چندان اطمینان‌ام دهید تا بتوانم سخن‌ام را ادامه دهم.

اولیویا: آیا شما بازیگری هستید؟

ویولا: نه، ای ژرف‌ترین دلدارم[۷۷]، با این‌همه (و به نیش‌های طعنه سوگند) آن نیستم که نقشش می‌پردازم. آیا بانوی خانه شمایید؟

اولیویا: اگر بر خود خیانت نورزیده باشم، هم اویم.

ویولا: اگر اویید، بی‌شبهه بر خود خیانت نورزیده‌اید، زیرا آن‌چه که دهشش شما راست نگهداری‌اش از آن شما نیست.[۷۸] اما این از رسالتم بیرون است. حال گفتارم را با
ستایش شما آغاز می‌کنم، آن‌گاه مغز پیامم را در برابرتان می‌نهم.

اولیویا: آن‌چه را که در آن مهم‌تر است بازگویید. ستایش‌تان را به شما می‌بخشم.

ویولا: دریغ، که در فراگیری آن رنج بسیار برده‌ام و شاعرانه است.

اولیویا: محتمل‌تر آن‌که ساختگی باشد، خواهش دارم آن را برای خویش نگاه دارید. شنیده‌ام بر در سرایم تیززبان بوده‌اید، و اجازه‌ی حضورتان بیش‌تر از آن روی دادم که به شگفتی در شما نگرم تا سخنان‌تان را بشنوم. اگر دیوانه نیستید، بروید، اگر عذری دارید، سخن کوتاه کنید. مرا ساعتی شایسته از ماه نیست که گفت‌وگویی کنایی را تاب آورم.

ماریا: بادبان برافراشته‌اید[۷۹]، آقا؟ راهتان آن سوی است.

ویولا: چنین نیست، خادمه‌ی نیکو، لختی بیش همین‌جای لنگر می‌اندازم. این هم تسلایی برای غول‌تان[۸۰]، بانوی مهربان. اندیشه‌ی خود برایم بازگویید. من پیکی هستم.

اولیویا: بی‌شک پیامی هولناک همراه آورده‌اید که چنین درشت رفتارید. مأموریت خود را بازگویید.

ویولا: مطلبی است تنها برای گوش شما، مرا برغوی رزم و فرمان باژ نیست. زیتونی در دست دارم. گفتارم تا بدان‌جای که ارجی داشته باشد، سرشار از آشتی است.

اولیویا: با این همه به گستاخی آغاز کردید. شما کیستید؟ چه می‌خواهید؟

ویولا: آن درشتی را که از من سر زد، از خوشامدگویی‌تان آموختم. چه هستم و چه می‌خواهم، چون بکارت دوشیزگان نهفتنی است: به گوش شما مکاشفه است، برای دیگران زندقه.

اولیویا: ما را در این‌جای تنها گذارید، این مکاشفه را خواهیم شنید. (خارج می‌شوند ماریا و سایر ملازمان) اینک، آقا، متن گفتارتان چیست؟

ویولا: شیرین‌ترین بانوان -

اولیویا: از تعالیم آرامش‌آور است و در ستایش آن بسیار توان گفت. متن گفتارتان کجا جای گرفته؟

ویولا: در سینه‌ی ارسینو.

اولیویا: در سینه‌ی او؟ در کدام سوره از سینه‌اش؟

ویولا: اگر پاسخ‌تان سنجیده گویم، در دیباچه‌ی قلبش.

اولیویا: آه، آن را خوانده‌ام، زندقه‌ای است. آیا چیزی دیگر برای گفتن ندارید؟[۸۱]
ویولا: خانم خوب، بگذارید سیمای‌تان را ببینم.
اولیویا: آیا سرورتان فرموده با چهره‌ی من گفت‌وگو کنید؟ متن خود را ترک گفته‌اید. باری، پرده را کنار می‌زنم و شمایل را به شما می‌نمایانم. (روپوشه را کنار می‌زند) بنگرید، آقا. امروز این پرده بدین‌گونه نقش گرفته، آیا نیک پرداخته نشده است؟
ویولا: بی‌همتا نگاشته شده، اگر تمامی آن آفرینش خدا باشد.
اولیویا: رنگی است پابرجا آقا، و باد و بارانش گزندی نرسانند.
ویولا: زیبایی راستین، سپید و سرخیش
آمیخته دست پرفسون خلقت،
بانو، تو ستم‌کارترین زن‌هایی
گر این نزهت به گور بسپاری و بس
بی‌آن‌که به نسخه‌ای جهان شاد کنی.[۸۲]
اولیویا: آه، آقا، چنان سنگ‌دل نیز نخواهم بود. سیاهه‌ای مبسوط از وجاهتم نشر می‌دهم. اقلام یک به یک ثبت خواهند شد و بر هر قلم از این کالاها برچسبی خواهم زد، این‌سان: قلم نخست، دولب، یک‌پارچه سرخ. قلم دوم، دو چشم، خاکستری‌رنگ با دو پلک بر آن‌ها. اقلام دیگر: یک گردن، یک زنخدان و چون این‌ها. بدین‌جای فرستاده شده‌اید تا ستایش مرا سر دهید؟
ویولا: می‌بینم‌تان که پر ز نخوت هستید
گر دیوستید، هم‌چنان زیبایید.
عاشق به شماست سرورم، و آن عشقی است
در خورد سزای نیک، هرچند که بود
بر فرق شما ز حسن بیتا و همال
تاجی.
اولیویا: برگو چه‌گونه عشقم ورزد؟
ویولا: سرشار ز بندگی، سرشکی پربار

با غرش رعد عشق و آهی سوزان!
اولیویا: می‌داند سرورت دلم با او نیست،
هرچند ورا شریف‌مردی دانم
با شوکت و جاه، در شبابی بی‌آک
خوش‌نام و فرهیخته، فرزاد و دلیر
در صورت و در سرشت بس ورجاوند،
اما نتوانم عشق ورزم او را،
دیری است ز پاسخم همی آگاه است.
ویولا: چون سرورم ار به دل شراری بودم
از عشق شما، و این شجن، زیستنی
مرگ‌آلوده، جواب‌تان رازی بود
بیرون از فهم.
اولیویا: گو چه می‌کردی تو؟
از شاخه‌ی بید[۸۳] کرچه‌ای ساختمی
بر کویت، بانگ می‌زدم جانم را.
از عشق شکسته صد غزل می‌گفتم
تا در شب تیره لابه گر ساز کنم.
نامت با کوه[۸۴] گفت‌وگو می‌کردم
پژواکش را ز آسمان می‌ستدم:
فریاد اولیویا! که نتوانستی
آسود به زیر آسمان تا روزی
رحمم آری.
اولیویا: بخت تو بلند است، تبارت چون است؟
ویولا: برتر از حال، پایگاهم نیکوست.
مردی آزاده‌ام.
اولیویا: به منزل برگرد.

با سرور خود بگو دلم با او نیست،
نفرستد پیک دیگری، شاید تو
باز آیی و حال او بگویی. بدرود.
ممنون از زحمتت، بگیر این زر را.[۸۵]
ویولا: پاکار نی‌ام، بیا، زر خود برگیر
زیراک نه من، که سرورم محتاج است.
ای کاش که عشق، قلب دلدار تو را
خارا سازد، و عشق تو هم‌چو امیر
انکار شود. خدا نگهدارت باد
زیباروی ستمگر جورصفت!(خارج می‌شود ویولا)
اولیویا: «برگوی تبار تو چه باشد؟» گفتا: (با خود)
«برتر از حال، پایگاهم نیکوست،
مردی آزاده‌ام. «قسم، راستی است.
گفتار تو، چهره، قامتت، کردارت
هشیاری تو نشان ز فرزادی توست.
شاید آزاده‌ای! آرام، آرام!
انگار که خادم است هم‌چون خاوند.
این گونه به جان رسد گزندی از عشق؟
می‌پندارم کمال آن تازه جوان
با غم‌زده و با کرشمه‌ای ناپیدا
ره یافت به چشم من، ولی بادابادا!
مالولیو، های!
مالولیو: چیست امرت بانو؟(وارد می‌شود)
اولیویا: بشتاب پی‌همان جوان گستاخ
آن قاصدک امیر، بی‌رخصت من
بر جای نهاد حلقه‌اش.[۸۶] او را گوی

کان را نپذیرم، او نباید این‌سان
امید دهد به سرورش، زیرا من
از آن امیر نیستم. گر فردا
آن تازه‌جوان بیاید این‌جا، او را
برهان خود عرضه دارم، ایدون، ایدون
مالولیو: در پی‌اش روان شو، بشتاب.
مالولیو: آری، بانو، روان شوم. (خارج می‌شود)
اولیویا: هان بی‌خبرم، و بیم دارم چشمم
هشیاری من ربوده باشد ز کفم.
تقدیر! تو حکم ران، که هستم نادان
آن را که تو حکم می‌کنی، باد همان!(خارج می‌شود)

(nbookcity.com

پرده‌ی دوم

صحنه‌ی اول

(بازیگران: آنتونیو و سباستین)

(آرایش صحنه: ساحل دریا، سباستین، همراه با ناخدا آنتونیو که او را نجات داده است به خشکی رسیده‌اند. سباستین می‌خواهد آنتونیو را وداع گوید و راه خویش را در پیش گیرد. آنتونیو سخن می‌گوید. م)

وارد می‌شوند آنتونیو و سباستین

آنتونیو: آیا زمانی بیش نخواهید ماند؟ یا نمی‌خواهید همراه شما باشم؟

سباستین: اگر پرک دهید، نه. ستارگانم برفراز به تاری گراییده‌اند، چه بسا فریرون سرنوشتم بخت شما را نیز ناساز کند. پس از شما خواهم خواست رخصت رفتن‌ام دهید تا بار قضای گجسته‌ی خویش را به تنهایی برم. اگر پاره‌ای زین نژنداختر را بر شما افکنم پاداشی پلید شما راست.

آنتونیو: بگذارید از مقصدی که در پیش دارید آگاه شوم.

سباستین: راستی را، آقا، مقصود سفرم آوارگی است و بس. وانگهی در شما نشانی چنان والا از فروتنی بینم که بر آگاهی از آن‌چه که نهفته خواهم‌اش داشت پای نخواهید فشرد، پس ادب حکم می‌کند از خود گزارشی شما را گویم. بایست بدانید، آنتونیو، نام من سباستین است، هرچند خود را رودریگو[۸۷] خواندم. پدرم سباستین از

مسالین بود که دانم آوازه‌اش شنیده‌اید. پدر از خود مرا و خواهری را بر جای نهاد که در یک ساعت زاده شدیم، و اگر آسمان‌ها را اراده بر آن بود، بدان‌سان نیز به فرجام خود می‌رسیدیم! اما شما، آقا، این اراده را دگرگون ساختید، چه، ساعتی پیش از آن‌که مرا از کام کولاک برهانید، خواهرم غرق شد.

آنتونیو: دریغا زان روز!

سباستین: بانویی بود، آقا، که گرچه می‌گفتند به من بسیار مانند است، لیک به جهاتی بس زیبا بود، و گرچه با چندین ارج که او را می‌گزارم شاید از این باور گزیرم نباشد، اما تا آن‌جا که توانم چنین می‌کنم: او را خردی بود، آقا، که

پژهان نیز مگر نیک نتوانست خواند. و حال او در شورآب غرق شده است،
هرچند می‌پندارم من نیز یاد او در شورآب[۸۸] غرقه خواهم ساخت.
آنتونیو: آقا، خدمت‌گزاری نابرازنده‌ام را ببخشایید.
سباستین: آه آنتونیوی نیک، زحمات مرا ببخشایید.
آنتونیو: اگر سر آن ندارید که به سزای مهربانیم جانم بگیرید، بگزارید در خدمت‌تان باشم.
سباستین: اگر آن‌چه را که کرده‌اید ناکرده نخواهید، یعنی جان او را که نجات داده‌اید نخواهید ستاند، این خواهش بگزارید. مرا بی‌درنگ بدرود گویید. سینه‌ام از مهر چنان لبریز است و چندان به منش مادرم نزدیک، که به اندک بهانه‌ای چشمان داستانم خواهند سرود. آهنگ دربار کنت ارسینو دارم.
بدرود. (خارج می‌شود)
آنتونیو: مهر یزدان تو را همی همره باد.
در درگه ارسینو مرا دشمن‌هاست.
ورنه ز پی تو زود آن‌جا بودم.
اما بادا هر آن‌چه بادا، زیراک
آن‌گونه ستایم‌ات که هر مهلکه‌ای
بازیچه شود، تو را ز پی خواهم رفت. (خارج می‌شود)

صحنه‌ی دوم

(بازیگران: مالولیو، ویولا)
(آرایش صحنه: خیابانی نزدیک خانه‌ی اولیویا. ویولا پس از ملاقات با اولیویا، عازم کاخ‌امیر است. مالولیو به او می‌رسد و سخن آغاز می‌کند. م)
وارد می‌شوند ویولا و مالولیو از درهای جداگانه
مالولیو: آیا شما لختی زین پیش نزد کنتس اولیویا نبوده‌اید؟
ویولا: همین لحظه، آقا با گام‌هایی آهسته هم‌اینک بدین‌جای رسیده‌ام.
مالولیو: آقا، او این انگشتری شما را بازمی‌گرداند. بهتر می‌بود آن را خود به همراه می‌بردید و زحمتم نمی‌دادید. بانو می‌افزاید که بایست سرورتان را به

بی‌فرجامی اطمینان کامل دهید که هرگز پذیرایش نخواهد بود. و مطلبی دیگر، نمی‌بایست گستاخی کرده و در کار او نزد بانو بازآیید مگر آن‌که او را گزارش کنید سرورتان این پاسخ را چه‌گونه نیوشد. حال آن را باز پس گیرید.

ویولا: او هیچ انگشتری ز من نگرفت. این را هرگز نمی‌پذیرم.

مالولیو: بیایید، آقا، حلقه را به جسارت نزد او افکندید و حال اراده‌اش این است که آن را بازپس گیرید (انگشتری را بر زمین می‌افکند) اگر ارج آن دارد که کمر خم کرده بردارید‌ش، آن‌جاست، در برابر چشم شما، واگرنه، بگذارید او را باشد که می‌یابدش. (خارج می‌شود)

ویولا: منظورش چیست؟ حلقه‌ای نسپردم (با خود)

بانو را. وه، مباد کاین ظاهر من
افسونش کرده. چشم آن‌سان می‌دوخت
در من، گویی که دیده برده است توان
از لب‌هایش، و آن پراکنده‌سخن!
عاشق شده بر من، آه از ریوه‌ی عشق
با پیک جسور خود مرا می‌خواند.
هان، حلقه‌ی سرورم؟ و او هیچ نداد،
معشوق منم، وگر درست اندیشم
ای بانوی بینوا چه بهتر می‌بود
رویایی را به عشق دل می‌دادی.
ای جامه‌ی دون، نگر چه افسون‌سازی
وسواسگری درون تو بنهفته است.
چندین آسان دل زنان را مردی
با ظاهر نیک خود فریبد به دروغ.
افسوس سبب چه هست، جز تردی زن؟
این است سرشت ما و این‌سان هستیم.
فرجام چه هست؟ سرورم عاشق اوست،

من هم (دیوی[۸۹]) به مهر سرور دلبند،
بانو (به خطا) مرا سپرده دل خویش،
فرجام چه هست؟ وای، در جامه‌ی مرد
از عشق امیر چون شوم برخوردار؟
من یک زن (وآه، روزگاری که در آن)
بیهوده ز دل اولیویا، آه کشد!
تقدیرا، این گره تو بگشایی و بس
از پایانش خبر نمی‌دارد کس!(خارج شود.)

صحنه‌ی سوم

(بازیگران: توبی، آندرو، لوده، ماریا و مالولیو.)

(آرایش صحنه: اطاقی در خانه‌ی اولیویا. شب‌هنگام است و توبی و آندرو در شب‌زنده‌داری. با پیوستن لوده، هیاهوی آنان مالولیو را به آن‌جا خواهد کشاند. م)

وارد می‌شوند سرتوبی و سراندرو

توبی: پیش آی، سرآندرو. تا پس از نیمه‌شب به بستر نرفتن، یعنی به‌هنگام برخاستن، و می‌دانی «دلیکولو سوره‌گره»[۹۰].

آندرو: نه، ایمانم را، نمی‌دانم. اما آگاهم که تا دیروقت بیدار ماندن یعنی تا دیروقت بیدار بودن.

توبی: استنتاجی مهمل، و از آن چون ساغری تهی بیزارم.
بیداربودن پس از نیمه‌شب و همان‌گاه به بستر رفتن، یعنی زودبرخاستن، لاجرم پس از نیمه‌شب به بستر آرمیدن، یعنی خفتن به‌هنگام. آیا زندگی‌مان از چار آخشیج[۹۱] نیست؟

آندرو: قسم به آیینم، چنین گویند، لیک پندار من این است که بل از خور و نوش ساخته شده باشد.

توبی: از فرزانگانی! پس بگذار بخوریم و بیاشامیم. ماریان، گویم ساتگینی شراب!

وارد می‌شود لوده

آندرو: ایمانم را، لوده است که این سوی آید.

لوده: چونید دلبرکانم؟ آیا هرگز نقش ما سه درازگوش را دیده‌اید؟[۹۲]

توبی: خوش آمدی، درازگوش، حال بگذار سرایه‌ای بشنویم.

آندرو: به راستی این لوده حلقی خوش دارد. سزاوارتر می‌دانستم چهل شیلینگ بدهم و ساق‌هایی چون این لوده داشته باشم و دمی چنین شیرین در موسیقی. به درستی که دیشب مزاحی طرب‌افزای ساز کردی، هم آن زمان که از پیغرو ریموتوس اهل واپیان[۹۳] سخن گفتی که چه‌گونه از اعتدال قیوبوس[۹۴] می‌گذشت. ایمانم را، بس نیکو بود. تو را شش پشیز فرستادم بهر دلدارت. آن را ستاندی؟

لوده: آری، استحسانت را تجابب کردم[۹۵]، زیرا بینی مالولیو قبضه‌ی تازیانه نیست. بانویم دستی سپید دارد، و میرمیدون‌ها دکه‌های فوگان فروشی نیستند.[۹۶]

آندرو: عالی است! چرا که روی هم این بهترین هزل است. حال ترانه‌ای!

توبی: بیا، شش پشیز تو را می‌دهم. بگذار ترانه‌ای بشنویم.

آندرو: یک شش پشیز دیگر از من، اگر یک سردار شش پشیز

لوده: چه می‌خواهید، ترانه‌ای عاشقانه یا سرودی در پیرایش خوی؟[۹۷]

توبی: ترانه‌ای عاشقانه، ترانه‌ای عاشقانه.

آندرو: آری، آری، پیرایش خوی را نمی‌پسندم.

لوده می‌خواند

معشوقه‌ی من، کجا خرامانی تو؟
دلباخته‌ای رسید، بازآ و شنو،
خوش زیر و بم ترانه‌ها می‌خواند.
بگذار سفر، نگار شیرین‌رفتار
پایان سفر چه هست، جز وصل نگار؟
فرزند هر آن که عاقل است این داند.

آندرو: ایمانم را، عالی و نیک است.
توبی: نیکوست، نیکوست!
لوده می‌خواند
دانی چه بود عشق؟ نه دنیای دگر[۹۸]
همراه سرور حال لبخندی تر[۹۹]
کس چون داند چه خواهد از راه رسید![۱۰۰]
در مولیدن چه هست؟ جز عسرت نیست
پس بوسه مرا ده ای نگارین یک و بیست
زیرا که شباب هم نخواهد پایید.
آندرو: نوایی است بس شهدآلود، همان‌گونه که به راستی سرداری هستم.
توبی: دمی است گیرا.
آندرو: بسیار شیرین و واگیر، به ایمانم،
توبی: اگر از بینی بشنویم، در واگیری خود خوش بود.[۱۰۱] اما آیا سزا نیست گر سپهر را فی‌الواقع به پایکوبی آوریم؟ روا نیست اگر بوف شب را با چنان سرایه‌ای برخیزانیم که از یک جولاه[۱۰۲] سه روح بیرون کشد. خوش نیست گر چنین کنیم؟
آندرو: اگر دوستم دارید، بیایید چنین کنیم. در سرایه‌خوانی تازی تیزتکم.

لوده: قسم به بانویم[۱۰۳]، برخی تازی‌ها بسیار گیرنده‌اند.
آندرو: شک نیست. بگذار ترانه‌ی «ای هرزه» را دم بگیریم.
لوده: «خاموش، خاموش ای هرزه» سردار؟ باک دارم تو را هرزه بخوانم، سردار.
آندرو: نخستین بار نیست کسی را بازداشته‌ام مرا هرزه نخواند، شروع کن، لوده. چنین آغاز می‌شود: «خاموش، خاموش.»
لوده: اگر خاموش بمانم، هرگز نمی‌توانم آغاز کنم.[۱۰۴]
آندرو: ایمانم را که مزاحی نیکوست. بیا، آغاز کن.
سرایه را دم می‌گیرند. وارد می‌شود ماریا
ماریا: چه بلغاکی است که این‌جا برپا ساخته‌اید؟ اگر بانویم پیشکارش مالولیو را نخواند و امرش ندهد شما را از در براند، بر من اعتمادی نیست.
توبی: بانویم اهل حیلستان[۱۰۵] است، ما خدعه‌گران، مالولیو اخیه[۱۰۶] و (می‌خواند) «ما سه مرد شادمان.» آیا من از هموندان نیستم؟ آیا هم‌خون او نیستم؟ بانوی کخ‌کخ. (می‌خواند) «در بابل مردی می‌زیست، بانو، بانو» ـ
لوده: لعنت بر من، سردار خوش در لودگی است.
آندرو: آری، اگر میل آن کند بسیار خوب از عهده برآید، و من نیز. او جلیل‌تر عمل کند، اما مرا سادگی بیش‌تر باشد.
توبی: (می‌خواند) «دوازدهمین روز از دسامبر.»
ماریا: به خاطر خدا، آرام!
وارد می‌شود مالولیو
مالولیو: آقایان من، دیوانه شده‌اید؟ یا شما را چه شده است؟ شما را نه هوش است، نه فرهنگ و نه نزاکت که در این وقت از شب چون مسگران هنگامه کرده‌اید؟ آیا سرای بانویم را دکه‌ی فوگان‌فروشی می‌انگارید که سرایه‌هایتان را چون کفشگران دم می‌گیرید بی‌آن‌که آوای خود فرود آورید و نرم سازید؟ با چنین ناسازی، آیا حرمتی برای مکان، اشخاص و زمان در شما نیست؟

توبی: ولی آقا، در سرایه‌ی خویش همساز بودیم.[۱۰۷] حال برادرآویزا!
مالولیو: سرتوبی، بایست با شما بی‌پرده سخن گویم. بانویم فرمود شما را بگویم که گرچه به پاس همونده‌ی پناه‌تان داده است، لیک هم‌دلِ نابسامانی‌تان نیست. اگر می‌توانید از این نابکاری‌ها دوری جویید، بدین سرای خوش آمده‌اید. واگرنه، هرگاه عزم آن کنید که از او رخصت وداع طلبید، بسی خوش‌وقت خواهد شد شما را بدرود گوید.
توبی: (می‌خواند) «بدرود، آمد زمان هجران.»
ماریا: نه، سرتوبی نیک.[۱۰۸]
لوده: (می‌خواند) «چشمانش گویند، او را بُوَد این پایان.»
مالولیو: آیا حقیقتاً چنین است.
توبی: (می‌خواند) «اما نمی‌میرم، نمی‌میرم من.»
لوده: (می‌خواند) این‌جا، سرتوبی، هستی دروغزن.
مالولیو: و این بسیار بر اعتبارتان می‌افزاید.
توبی: (می‌خواند) «باشد که او را رانم، رحمی نیارم در دل؟»
لوده: (می‌خواند) «جرأت ندارید، نه، نه، نه، نه، این بود مشکل!»
توبی: خارج، آقا؟ دروغ می‌گویید.[۱۰۹] آیا بیش از یک پیشکاری؟ پنداری چون پارساپیشه‌ای، خبر از شیرینی و شراب نباشد؟
لوده: به قدیس آن[۱۱۰] سوگند و زنجبیلش دهان را خواهد سوزاند.
توبی: حق با توست. ـ حال دور شوید آقا و زنجیر خود را با خرده نان پرنگ دهید.[۱۱۱] ماریا، پیمانه‌ای شراب!
مالولیو: دوشیزه مری، اگر عنایت بانویم را چیزی بیش از طعنه انگارید، نباید این آشوب بی‌قاعده را وسیله‌ساز شوید. بانویم از آن آگهی خواهد یافت، و با این دست.[۱۱۲] (خارج می‌شود)
ماریا: برو و گوش‌هایت را بجنبان.
آندرو: به چالش خواندن او کرداری است نیکو چون نوشاندن باده به مردی گرسنه[۱۱۳]، و آن‌گاه خلف وعده تا به سخره‌اش گیرند.

توبی: چنین کن سردار. چالشی از سویت می‌نویسم، یا دلتنگی‌ات را با زبان خود به او می‌رسانم.

ماریا: سرتوبی مهربان، این شب را شکیبایی پیشه سازید. از هنگامی که امروز جوانک کنت با بانویم بوده، بسیار ناآرام است. اما درباره‌ی مسیومالولیو، او را تنها به من واگذارید. اگر چنان بازیچه‌ای از او نسازم که چون مثلی بر سر زبان‌ها افتد و آلت تفرجی شود، نپندارید چندان هوشمندم که در بستر به پشت توانم خفت. می‌دانم چنین توانم کرد.

توبی: ما را آگاه کن، ما را آگاه کن! از او چیزی به ما بگو.

ماریا: قسم به مریم، گه‌گاه پارسایی[۱۱۴] ورزد.

آندرو: آه، اگر از آن خبر داشتم، چون سگ بر سرش می‌زدم.

توبی: چه، زیرا که پارسایی ورزد؟ تو را بهانه‌ای بی‌بدیل است، سردار عزیز.

آندرو: برای آن مرا بهانه‌ای نیست، با این‌همه عذر کافی دارم.

ماریا: ابلیس پارساپیشه‌ای که اوست، نپندارم پایمردی ورزد در پارسایی یا منشی دیگر جز چاپلوسی، درازگوشی است درمان‌ناپذیر، جمله‌هایی از گفتار بزرگان به یاد می‌سپارد و فراوان به کار می‌گیرد. خود را برتر از دیگران داند، پندارد چنان از خوی نیک سرشار عشقش در دل باور او این است که هر که دیده بر او افکند ناگزیر عشقش در دل گیرد، و بر همین خرده است که کین‌ستانی من زمینه‌ای بارور برای کامیابی دارد.

توبی: چه خواهی کرد؟

ماریا: نامه‌ای بی‌نام از دلدادگی بر سر راهش خواهم افکند که با شناختن رنگ ریش، شکل ساق، شیوه‌ی خرام و حالات دیدگان، پیشانی و چهره، آشکارا خود را در آن نگاشته یابد. به خوبی می‌توانم به دست‌خط بانویم، خواهرزاده‌ی شما، بنویسم، گاه در باب موضوعی فراموش‌شده دشوار می‌توانیم خط یک‌دیگر را از هم بازگوییم.

توبی: عالی است! دسیسه‌ای را می‌بویم.

آندرو: بینی من نیز آن را می‌بوید.

توبی: پندارد نامه‌ای که بر سر راهش افکنده‌اید از سوی خواهرزاده‌ام است که گرفتار عشق اوست.
ماریا: منظورم اسبی است به همین رنگ.
آندرو: و اسب شما از او درازگوشی خواهد ساخت.
ماریا: درازگوش، تردید ندارم.
آندرو: آه، ستایش‌برانگیز خواهد بود.
ماریا: می‌پذیرم که تفرجی است شاهانه. می‌دانم حیله‌ام بر او کارگر خواهد افتاد. شما دو تن را در آن جای که نامه را خواهد یافت پنهان خواهم کرد، و بگذارید لوده نیز نفر سوم[۱۱۵] باشد. بنگرید نامه را چه‌گونه تفسیر خواهد کرد. پس این شب را به بستر روید و رویای واقعه را ببینید. بدرود. (خارج می‌شود)
توبی: شب تو به خیر، پنتسیلیا.[۱۱۶]
آندرو: گواهی می‌دهم که دلبرکی نیک است.
توبی: یوزکی[۱۱۷] است نژاده که مرا نیز می‌ستاید. چه گویید؟
آندرو: من نیز زمانی ستایش می‌شدم.
توبی: بگذار به بستر رویم، سردار. لازم است کسی را برای پول بیش‌تر روانه کنی.
آندرو: اگر نتوام خواهرزاده‌تان را تصرف کنم، انبانم تهی خواهد بود.
توبی: کسی را پی پول روانه کن، سردار. اگر سرانجام به چنگش نیاوردی، مرا یابوی مرخم خوان.
آندرو: اگر نتوانم، هرگز مرا اطمینان مکن، و این را هرگونه خواهی بیانگار.[۱۱۸]
توبی: آرام، آرام! حال می‌روم و ساتگینی باده بر آتش می‌نهم. اینک هنگام خفتن سپری شده است. بیا سردار، بیا. (خارج می‌شوند)

صحنه‌ی چهارم

(بازیگران: امیر، کیوریو، ویولا و ملازمان)
(آرایش صحنه: تالار کاخ امیر. نوازندگان حاضر هستند. امیر، همراه با کیوریو، ویولا و ملازمان وارد می‌شوند امیر سخن می‌گوید. م)

وارد می‌شوند امیر، ویولا، کیوریو، دیگر ملازمان و نوازندگان.
امیر: بنوازید، های! روزتان خوش، یاران.
سزاریو، حال باز آن نغمه‌ی خوش
تصنیف کهن که دوش بشنیدم، هان
دریافتم آن مرا تسلی می‌داد
بهتر ز هوای پاک و گام موزون
یادآور این زمان پرشور و شتاب،
تنها لحنی از آن.
کیوریو: امر سرورم راست، لیک او که باید آن نغمه سراید حال این‌جا نیست.
امیر: او که بود؟
کیوریو: فسته‌ی مزاح‌گر، سرورم، لوده‌ای که پدر بانو اولیویا به او تعلق خاطر بسیار داشت، پیرامون سرای است.
امیر: بازش یابید، نغمه‌ای ساز کنید. (خارج می‌شود کیوریو)
(نوازندگان می‌نوازند)
فرزند بیا، اگر زمانی عشقت (به سزاریو)
برجان افتد، به سوز آن یادم کن،
زیرا چو من‌اند عاشقان یک‌رنگ
ناپای به هر تصوری، خلجانی
جز وهم مداوم همان کس که بدوی
دل باخته‌اند. این ترنم چون است؟
ویولا: پژواکی باشد از سریری که بر آن بنشسته است عشق.
امیر: وه چه استادانه!
سوگند به جانم، ای جوان، چشمانت
چهری دیده است، کاو ربوده دل تو،
این‌سان نیست؟

ویولا: آری، ای سرور نیک.
امیر: بر گوی چه صورتی است؟
ویولا: مانند شما.
امیر: شایسته‌ی تو نیست، چه سالی دارد؟
ویولا: شاید هم‌سال سرورم ـ
امیر: پیر است او،
سوگند به آسمان که شوی نسوان
باید مهتر به سال باشد، تا زن
اندک‌اندک به خویش[۱۱۹] آموخته شود
مهرش گیرد به دل، بدان مرد جوان
مردان با این گزافه، اما در عشق

(nbookcity.com

هرگز پامرد، پرتوان، پرطاقت
چون زن نیستند، عمر عشق آنان کوتاه است.
ویولا: سرورم، می‌دانم.
امیر: پس دریابید دلبری کهتر را
زیراک زن است چون گل سرخ، آن‌گه
کز شاخه شود جدای، پژمرده شود.
ویولا: آری، آری، دریغ چون گل‌هایند
بشکفتند در کمال چون، می‌شکفند.
وارد شوند کیوریو و لوده
امیر: ای دوست بخوان ترانه‌ی دوشین را.
سزاریو بین چه کهنه است و بی‌غش،
آنان که کنار چرخ ریسندگی‌اند
می‌خوانندش، و جولگان خوش‌خوان
و آن دخترکان ساده‌ی ریسنده
با لحنی پاک. نرم و ساده است بسی،
سرشار ز شور عشق معصوم است این چون دیرین روز.
لوده: آماده‌اید، آقا؟
امیر: خواهش دارم، بخوانید.
ترانه
ای مرگ بیا، بیا شتابان
از سرو غمین عماریم می‌پرداز
بگریز نفس، مرا ببر جان
دلدار ستمگری مرا کشت به ناز.
برگیر ز سرخ‌دار انبوهی برگ[۱۲۰]
پوشان کفنم
کس نیست مرا شریک در تحفه‌ی مرگ

بی‌یار منم.
مگذار گلی، گلی معطر چو بهار
افشاند کس سیاه تابوتم را
یاری[۱۲۱] ندهد سلام بر جسم فگار
و آن‌جا که نهند استخوان‌هایم را.
تا کس نکشد هزار آه از دل سرد
خاکم بسپار
جایی که نبارد عاشقی از سر درد
اشکی خون‌بار

امیر: بگیرید این پارنج ترانه‌ای که خواندید.

لوده: رنجی نیست آقا. از خواندن شادمان می‌شوم.

امیر: پس پاداش شادمانی‌ات می‌پردازم.

لوده: به‌درستی، آقا، شادمانی را سرانجام پاداشی پردازند.

امیر: اکنون اجازه ده تو را ترک کنم.

لوده: خدای سودایی تو را نگهبان بواد و درزی کلیجه‌ای ازتافته‌ی رنگارنگ تو را دوزد، زیرا پندارت همانا شیشه‌ی رنگین‌کمان است. اگر یار ستمی، مردانی با چندین پایداری را روانه‌ی دریاها می‌کردم تا کالاشان همه چیز و مقصدشان همه جای باشد، زیرا این‌گونه‌اند آنان که هماره از هیچ سفری پرسود سازند. بدرود.

(خارج می‌شود لوده)

امیر: تنهایم بگذارید. (خارج می‌شوند کیوریو و ملازمان)
سزاریو، نزدیک‌تر آی.
بشتاب دوباره سوی سلطان جور[۱۲۲]
گوی از عشقم، شریف‌تر از کیهان
انگارد هیچ هفت اقلیم از خاک،
و آن دارایی که بخت بخشیده بدوی

هیچ است برابرم، و جانم تنها
مفتون خیال آن شه گوهرهاست
کاو را خلقت به زیب آن زیور داد.
ویولا: اما اگر عشق‌تان ندارد در دل ـ
امیر: این نیست جواب من.
ویولا: حقیقت این است.
پندار زنی، که بی‌گمان جایی هست،
در مهر شما بسوزد، آن‌سان که شما
در عشق اولیویا، ولی در دلتان
مهرش نَبُوَد، و این‌چنین‌اش گویید،
بی‌شک آن زن جواب‌تان رد نکند.
امیر: اما کو آن زنی که یارد در دل
شوری گیرد چنان خروشنده که من
در دل دارم؟ دل زنان نیست چنان
گسترده و پرتوان، که ناپی‌گیر است،
افسوس که عشق‌شان هوس باشد و بس
نه شور جگر، که تشنه کامی است که زود
سیراب شود، تلخ و آکنده شود.
اما جگرم گرسنه چون دریایی است
بی‌پایان، عشق هیچ زن بهر من، آه،
هرگز نبود چنان که من می‌سوزم
در عشق اولیویا.
ویولا: ولی آگاهم ـ
امیر: آگاه از چه؟
ویولا: آگاهم، وه، زنان چو عاشق بشوند،
ایمانم را، چو ما بسی پر شوراند.

دخت پدرم اسیر در عشقی بود
شاید چون من، اگر زنی می‌بودم،
در عشق شما،
امیر: و داستان او چیست؟
ویولا: بی‌حاصل، سرورم، نهفت عشقش را،
بگذاشت سکوت، آه، چون آفت گل
رنگش ببرد، نحیف و زردش سازد.
بنشست چو صبر بر ستونی، لبخند
بر غم زد. چیست این مگر عشقی راست؟
ما مردان پرخروش هستیم، اما
در ظاهر، از تلاطم این سودا
سوزی نبود تپنده اندر دل ما.
امیر: اما مُرد خواهرت از غم عشق؟
ویولا: فرزندی نیست حال در خانه‌ی ما،
تنها دختم و پور تنهایی پدر.
اینک، سرور، به کار بانو چه کنم؟
امیر: آری، این است جملگی مطلب ما.
بشتاب و این جواهر او را ده و گوی
عشقم برجاست، راه انکار مپوی. (خارج می‌شوند)

صحنه‌ی پنجم ـ بوستان‌سرای اولیویا

(بازیگران: توبی، آندرو، فابیان، ماریا، مالولیو)
(آرایش صحنه: باغ خانه‌ی اولیویا. نقشه‌ی فریب مالولیو در شرف اجرا است. توبی، فابیان و آندرو در انتظار ماریا هستند تا آنان را به محل قراردادن نامه‌ی مجعول بر سر راه مالولیو ببرد. م)
وارد می‌شوند سرتوبی، سرآندرو و فابیان
توبی: بدین راه بیایید، سینیور فابیان.

فابیان: آری، که خواهم آمد. اگر ذره‌ای از این سرگرمی را نبینم، بگذار تا سرحد مرگ از ماخولیا به زردآب پخته شوم.[۱۲۳]

توبی: خرسند نخواهی شد اگر چنان کنی که این سگِ گوسفندگیر پنجه‌خشک به شرمساری مشهور گرفتار آید؟

فابیان: به وجد خواهم آمد، مَرد. می‌دانید که بر سر خرس‌گیری در این‌جا مرا از چشم بانویم انداخت.

توبی: برای به خشم آوردنش باز هم خرس را خواهیم داشت و او را از بلاهت سیاه و کبود خواهیم ساخت. چنین نیست، سرآندرو؟

آندرو: و اگر چنین نکنیم، خسران زندگی‌مان باشد.

وارد می‌شود ماریا

توبی: شیطانک است که بدین‌سوی می‌آید. چونی زرین‌بت بنگال؟[۱۲۴]

ماریا: هر سه نفر درون درخت شمشاد! مالولیوست که این‌سوی آید. ورانبر نیم ساعت است زیر آفتاب رفتار خویش در برابر سایه‌اش می‌آزماید. به خاطر ریشخند او را بنگرید، زیرا می‌دانم این نامه از او گولی خودفریفته خواهد ساخت. به نام مزاح پنهان شوید (مردان داخل درخت می‌شوند) و همان‌جا بمانید. (نامه را بر زمین می‌افکند) زیرا قزل‌آلایی است که با نوازشی به شست خواهد افتاد. (خارج می‌شود)

وارد می‌شود مالولیو

مالولیو: (با خود) هیچ نیست مگر بخت نیک، همه چیز بخت نیک است. ماریا یک‌بار مرا گفت که او[۱۲۵] نظری به من دارد، و خود او را شنیده‌ام که نزدیک به همین معنی سخن می‌گفت، که اگر مهر کسی به دل گیرد، رخساره‌ی معشوق به صورت من ماند. و علاوه بر آن، مرا چنان حرمتی بزرگوارانه نشان دهد که به هیچ‌یک از خادمانش نمی‌نماید. در این باب چه باید بیندیشم؟

توبی: این است رندی بادسر.

فابیان: آه، خاموش. خودبینی از او نادره‌بوقلمونی نر خواهد ساخت. بنگرید چه‌گونه زیر پرهای برافراشته‌ای می‌جهد.

آندرو: به نور پروردگار که می‌توانم این رند را چنان بزنم.
توبی: می‌گویم خاموش!
مالولیو: که کنت مالولیو باشم.
توبی: آه، ای بدکار!
آندرو: تپانچه‌اش زنید، تپانچه‌اش زنید!
توبی: آرام، آرام!
مالولیو: مسبوق به سابقه‌ای است. بانوی استراچی[۱۲۶] خادم جبه‌خانه را به شوهری گرفت.
آندرو: اف بر او، جِزِبِل![۱۲۷]
فابیان: آه، آرام. اینک در پندار خویش غرقه شده است. بنگرید چه‌گونه اوهام باد به بینی‌اش اندازند.
مالولیو: سه ماه پس از آن‌که به زنی گرفتمش، هنگامی که در جایگاه خود نشسته‌ام ـ
توبی: دریغا! یک کمان گروهه تا سنگی به چشمش زنم!
مالولیو: در حالی‌که خادمان خویش را فرا می‌خوانم، در ردای مخمل پرچین خود، آن‌گه که از بستر قیلوله بازگشته و اولیویا را همان‌جا در خواب نوشین گذاشته‌ام ـ
توبی: اخگر و گوگرد گداخته!
فابیان: آه، آرام، آرام!
مالولیو: و سپس منشی بزرگوار به خود می‌گیرم، با نخوت به اطراف نظر می‌افکنم و آنان را می‌گویم که من بر جایگاه خود واقفم، همان‌طور که مایلم آنان نیز مرتبه‌ی خود بشناسند، و کسی را در پی خویشاوندم توبی می‌فرستم ـ
توبی: غل و زنجیر!
فابیان: آه، آرام، آرام، آرام! حال آرام باشید.
مالولیو: سه تن از چاکران با کرنشی ستایش‌آمیز به دنبال او می‌شتابند. حالی گره بر ابروان می‌افکنم و باشد که ساعتم را کوک کنم و یا (با زنجیر گردنش

بازی می‌کند) با جواهری گران‌بها سرگرم‌شوم. توبی به حضور می‌آید و کرنش می‌کند

توبی: آیا باید این مردک را زنده گذاشت؟

فابیان: حتا اگر سکوت را با گردونه از ما دور سازند، اما آرام باشید.

مالولیو: دست خود بدین‌گونه به سویش دراز کرده و تبسم مألوف خود را با نگاهی آمرانه سیراب می‌کنم ـ

توبی: و آن‌گاه آیا توبی مشتی بر دهانت نمی‌زند؟

مالولیو: و می‌گویم: «خویشاوندم، توبی، از آن‌جا که بخت نیک مرا با خواهرزاده‌تان پیوند داده، اجازه دهید با شما سخن گویم.»

توبی: چه؟ چه؟

مالولیو: «باید دست از باده‌گساری بردارید.»

توبی: بیرون، ای فرومایه!

فابیان: شکیبا باشید وگرنه پی‌های توطئه‌مان خواهند گسست.

مالولیو: «مضافاً، شما گوهر وقت‌تان را با سرداری نادان تباه می‌سازید» ـ

آندرو: به شما اطمینان می‌دهم که نظر به من دارد.

مالولیو: «شخصی به‌نام سرآندرو» ـ

آندرو: می‌دانستم مرا می‌گوید، زیرا بسیار کسان که نادانم خوانده‌اند.

مالولیو: (نامه را برمی‌دارد) این چه ماجرایی است این‌جا؟

فابیان: حال دراج به پادام نزدیک شده است.

توبی: آه، آرام! و روح آشنای مزاح به آوای بلند او را می‌خواند.

مالولیو: سوگند به جانم، دست‌خط بانویم است. این همان الف و لام و واو اوست، و طین جدا را نیز همین‌گونه می‌نویسد.[۱۲۸]

بی‌هیچ سخن دست‌خط اوست.

آندرو: الف و لام و واو و طین او؟ چرا این‌ها؟

مالولیو: (می‌خواند): «تقدیم به محبوب ناشناس، این نامه و بهترین آرزوهایم.» درست عبارات اوست. با اجازه‌ی شما، این هم مهر (مهر را

می‌شکند) آهسته، و شمایل لوکوس[۱۲۹] که نامه‌های خویش به آن ممهور می‌کند. از آن بانویم است. به که نوشته؟

فابیان: این بر او چیره خواهد شد، بر جگر و همه جا.

مالولیو: «به خدا عشقی دارم سوزان (نامه را می‌خواند)
اما به چه کس؟
رازش هرگز ناید به زبان
خود دانی و بس.»[۱۳۰]
«خود دانی و بس!» چه در پی می‌آید؟ آهنگ شعر تغییر می‌یابد.
«خود دانی و بس». اگر تو منظور باشی، مالولیو؟

توبی: قسم به مریم، خود را به دار آویز، گور کن!

مالولیو: «دانم معشوق می‌برد امرم، هان (نامه را می‌خواند)
چون دشنه‌ی لوکرس است این قفل دهان
زخمی بی‌خون مرا زند بر دل و جان
جانم در دست توست، میم، واو، لام، یاء.»

فابیان: لغزی است ابلهانه.

توبی: می‌گویم زنک عالی.

مالولیو: «جانم در دست توست، میم، واو، لام، یاء.» نه، اما نخست بگذار ببینم، بگذار، بگذار ببینم.

فابیان: دخترک چه چشته‌ی زهرآگینی او را فراهم آورده است.

توبی: و سنقر چه شتابان بر صید نابجا فرود می‌آید!

مالولیو: «دانم معشوق می‌برد امرم، هان.» درست است، امر او را می‌برم: خادم اویم، او بانوی من است. هان، بر هر عقل متعارفی آشکار است. و پایان شعر با این حروف بر چه دلالت دارد؟ اگر می‌توانستم چنان کنم که چیزی را در من بنماید! آرام. «میم، واو، لام، یاء.»

توبی: آری همین رد را پی گیر. اینک بینی‌اش رد پایی سرد را یافته است.[۱۳۱]

فابیان: تازی هم‌چنان به دنبال آن عوعو می‌کند، هرچند نیرنگی آشکارا

روبه‌صفتانه باشد.

مالولیو: میم ـ مالولیو. شگفتا، نامم با «میم» آغاز می‌شود.

فابیان: نگفتم لغز را سرانجام دریابد؟ این سگ بدسرشت چه نیک بر خطاست.

مالولیو: م ـ اما در توالی آن نظمی نیست. برهان را تاب نیارد. پس از «میم»، «الف» بایست می‌آمد، اما «واو» این‌جاست!

فابیان: امیدوارم «واو» کارت را بسازد.

توبی: یا چندان تخماق بر سرش کوبم که وای برآورد.

مالولیو: وانگهی، «لام» در آن است.

فابیان: آری، وگر پشت سر دیدگانی لامع داشتی، شاید پیش از آن‌که بخت را در پیش‌بینی، فریب را در پس می‌دیدی.

مالولیو: «میم، واو، لام، یاء» مولی! این همان معنی نهفته‌ی پیشین نیست، با این همه اگر در آن اندکی غور کنی، به من اشارت دارد، زیرا هر یک از این حروف در نام من یافت شود. آرام. نثری در پی می‌آید. (می‌خواند) «اگر این به دست تو افتد، هان بیندیش! اختر من از تو برتر است، لیک از مهتری مهراس. برخی مهترزاده شوند، برخی مهتری فراچنگ آرند و برخی را نیز مهتری بخشند. ایزدبانوی سرنوشتت آغوش گشوده است، بگذار خون و جانت در برش گیرند، به مرتبتی که تو را خواهد بود خوی گیر، پوسته‌ی فروتنی بیفکن و رخ تازه نمای. با یکی از هموندان درشتی ورز و خادمان را سخت گیر. بگذار کلامت آهنگ دولت‌مردان گیرد، و رفتاری خاصه را پیشه کن. کسی تو را این‌گونه می‌آموزد که از برایت آه از دل برمی‌کشد. بیاد آر او را که جوراب زرد رنگت را ستود و آرزو کرد بندینک آن‌ها راهماره جفت‌جفت بندی[۱۳۲].

می‌گویم به یاد آر. پیش رو که اگر چنین خواهی، چنین ساخته شوی. و اگر جز آن اراده کنی، بگذار هم‌چنان تو را پیشکاری بینم، همبر خادمان و ناسزاوار برای سودن سرانگشت اقبال. بدرود. او که آرزو دارد کاش می‌توانست مرتبت خدمت‌گزاری را با تو تعویض کند.

محزون نیک‌اختر.»
روشنایی روز و باده‌ی افرنگ[۱۳۳] بیش از این برملا نسازند.
این آشکار است. گران‌سر خواهم بود. نوشته‌ی سیاسیون خواهم خواند، در برابر همگان به خواری سرتوبی همت خواهم گماشت، از جلیسان دون‌پایه دوری خواهم جست، اندرزهای این نامه آویزه‌ی گوش خواهم کرد و همان مردی خواهم شد که خواسته است. خود را نمی‌فریبم و نگذاشته‌ام اوهام به بیراهه‌ام کشانند زیرا تمام نشانه‌ها حکایت از آن دارند که بانویم به عشق من گرفتار آمده است. اخیراً جوراب زردرنگ مرا ستود، جفت بندینکم را تمجید گفت، و در این‌هاست که عشق خویش به من می‌نماید و با چنین تدبیری است که مرا به پوشیدن جامه‌ای که می‌پسندد، ترغیب می‌کند. اخترانم را سپاس می‌گزارم، و نیک‌بختم. از این پس کناره‌جو و مغرور خواهم بود، با جوراب زرد و جفت بندینک، حتا خواهم آموخت چه‌گونه آن‌ها را با شتاب به پا کنم. ستایش پروردگار و ستارگانم را. پی‌نوشتی نیز هست. (می‌خواند) «از شناختن من گزیری نداری. و اگر عشق من در دل پرورده‌ای، بگذار در لبخندت آشکار گردد. ابتسام تو را بس برازنده است. پس در حضور من متبسم باش محبوب شیرینم، خواهش دارم.»
پروردگارا[۱۳۴]، تو را سپاس. لبخند بر لب خواهم داشت، هر آن‌چه اراده کنی همان خواهم کرد. (خارج می‌شود)
فابیان: سهم خویش ازین تفرج را به چندین هزار مقرری صوفی[۱۳۵] نخواهم داد.
توبی: به خاطر این ترفند می‌توانم با این زنک ازدواج کنم.
آندرو: من هم.
توبی: و جهیزیه‌ای نخواهم جز مزاحی دیگر.
وارد می‌شود ماریا
آندرو: من نیز نخواهم.
فابیان: شگفت‌آور شکارچی ابلهان این سوی می‌آید.

توبی: ممکن است پایت را برگردن من بگذاری؟
آندرو: یا بر گردن من؟
توبی: شایسته نیست اگر آزادی خویش را گروی نرد گذارم و برده‌ی تو باشم؟
آندرو: ایمانم را، یا من نیز؟
توبی: آه، او را چنان رویایی گرفتار آورده‌ای که آن زمان که تصویرش او را ترک کند، ناگزیر دیوانه شود.
ماریا: اما مرا به حقیقت بگویید آیا ترفندی کارساز بود؟
توبی: آری، چون باده‌ی مردافکن و ماما.
ماریا: پس اگر می‌خواهید ثمر این تفرج را بنگرید، آن هنگام که نخست نزد بانویم می‌رود، نگاهش کنید. با جوراب‌های زرد برابرش خواهد آمد و این رنگی است که بانویم از آن بیزار است، و با جفت بندینک، روشی که نمی‌پسندد، و بر او لبخند خواهد زد که با خوی او در این زمان ناساز است زیرا به اندوه خو گرفته و تنها می‌تواند مالولیو را آشکار از چشمش بیندازد. اگر می‌خواهید شاهد آن باشید، همراه من بیایید.
توبی: پیش به سوی دروازه‌های دوزخ، ای برترین شیطان مزاح‌گر.
آندرو: من نیز همراه‌تان می‌آیم. (خارج شوند)

پرده‌ی سوم

صحنه‌ی اول ـ بوستان‌سرای اولیویا

(بازیگران: ویولا، لوده (همراه دف خود)، توبی، آندرو و اولیویا.)

(آرایش صحنه: باغ خانه‌ی اولیویا. ویولا به دیدار اولیویا آمده است و منتظر اجازه‌ی ورود است. در این فاصله، با لوده روبه‌رو می‌شود. م)

وارد می‌شوند ویولا و لوده با تبوراک خود

ویولا: خداوند نگاهدار تو و موسیقی تو، ای دوست. درسایه‌ی این تبوراک زندگانی گذرانی.

لوده: نه آقا، در سایه‌ی کلیسا می‌زیم.

ویولا: از اهل کلیسایی؟

لوده: نه، چنین نباشد، آقا. من در جوار کلیسا زندگی می‌کنم. زیرا در خانه‌ی خود می‌زیم و خانه‌ام در همسایگی کلیسا قرار گرفته است.

ویولا: توان گفت که شاه در کنار گدا اقامت کرده است اگر گدا نزدیک او سکنی گزیده باشد، یا کلیسا در جوار تبوراک تو ایستاده، اگر تبوراکت در مجاورت کلیسا باشد.

لوده: حقیقت را گفتید، آقا. و شاهد این روزگاران بودن! جملات جز دست‌کشی چرمین برای نکته‌پردازان نباشند، و چه آسان می‌توان آن‌ها را به روی دیگر گرداند.

ویولا: زهی که حقیقت است! آنان که در بازی با واژه‌ها چرب‌دست‌اند، چه آسان آن‌ها را به هرزگی کشانند.

لوده: پس، آقا، کاش خواهرم را نامی نبود.

ویولا: از چه روی، ای مرد؟

لوده: آشکار است، آقا، چه نام او واژه‌ای است، و به بازی گرفتن واژه‌ها، خواهرم را هرزه تواند کرد. اما حقیقت دارد که از آن زمان که پیمان‌های شکسته چنین آبروی واژه‌ها را برده‌اند، آن‌ها به هرزگی گراییده‌اند.

ویولا: چه برهانی داری، ای مرد؟

لوده: سوگند، آقا، که برهانی اقامه نتوانم کرد مگر به واژه‌ها، و واژه‌ها چنان دروغین شده‌اند که از حجت‌آوردن به آن‌ها اکراه دارم.
ویولا: تصدیق‌می‌کنم که مردی شادمانی و دل به هیچ نبسته‌ای.
لوده: نه، چنین نباشد، آقا، که به چیزهایی دلبستگی دارم، لیک در وجدان خویش به شما هیچ توجه ندارم. اگر این بدان معنی است که هیچ را دلبسته‌ام، آقا، پس کاش این شما را نادیدنی می‌کرد.
ویولا: آیا شما لوده‌ی بانو اولیویا نیستید؟
لوده: راستی را که نه. بانو اولیویا را هیچ لودگی نباشد. تا بانو اولیویا شوی نکند، لوده‌ای ندارد، و نسبت لودگان به شوهران چون شیرماهی است به شاه‌ماهی ـ شوهران ماهیان بزرگ‌تراند. راستی را که لوده‌ی او نیستم، تنها تحریف‌کننده‌ی گفته‌های اویم.
ویولا: در این روزها تو را در بارگاه امیر ارسینو دیده‌ام.
لوده: لودگی، آقا، چون مدار خورشید گرد زمین می‌چرخد[۱۳۶]،
همه جا می‌درخشد. جای افسوس است اگر قرار باشد لودگی به همان دفعات که با بانویم همراه است، در کنار سرورتان نیز باشد. گمانم در آن‌جا شاهد دانایی شما بوده‌ام.
ویولا: نه، که مرا دست‌آویز خود ساخته‌ای، مرا با تو دیگر کاری نیست. بگیر، این را هزینه‌ی خود گردان. (سکه‌ای می‌دهد.)
لوده: حالیا، آرزو دارم بار دیگر که خداوند دسته‌ای مو نازل می‌کند شما را نیز ریشی حصه فرماید.
ویولا: سوگند به درستی ایمانم، تو را گویم که بسی آرزومند ریشم، هرچند نمی‌خواهم بر زنخدان من بروید. آیا بانو در سرای است؟
لوده: آیا جفتی از این را امکان روییدن نیست، آقا؟
ویولا: بلی، اگر پس‌انداز شده و به ربح رود.
لوده: اگر یک کرسیدا را به این ترویلوس می‌رساندم، آن‌گاه وظیفه‌ی لرد پاندروس فریجیایی را انجام داده بودم.[۱۳۷]

ویولا: دریافتم، آقا، سزاوار آن هستید. (سکه‌ای دیگر می‌دهد)
لوده: امیدوارم، آقا، دریوزگی از گدایان مطلبی خطیر نباشد: کرسیدا دریوزه بود. بانویم به سرای اندر است، آقا. به آنان خواهم گفت از کجا آمده‌اید. لیک که هستید و آهنگ چه دارید، همانا از آفاق من بیرون است، می‌توانستم بگویم از «عناصرم»، لیک این واژه به کثرت استعمال فرسوده شده است.[۱۳۸] (خارج شود)
ویولا: زیرک باشد که لودگی پیشه کند، (با خود)
نیکویی هزل او برآید ز خرد.
چون سخره کند کسی، همان‌دم باید
خلقش نگرد، و سیرتش را و زمان
چون شاهینی جوان به هر جنبش بال
باید دوزد نظر به هر جنبنده
زیر نگهش. و پیشه‌ای دشوار است
کارافزا هم‌چو پیشه‌ی دانایان.
آن بی‌خردی که او نماید به خرد
دانای سخیف‌رأی را قدر برد.
وارد می‌شوند سرتوبی و سرآندرو
توبی: خدایت نگاهدار، زادمرد.
ویولا: و شما را نیز، آقا.
آندرو: **Dievs vous garde, monsieur**
ویولا: [۱۳۹] Et vous ousi, votre servieur
آندرو: امیدوارم چنین باشید، و من نیز شما را.
توبی: می‌خواهید به سرای نزدیک شوید؟ خواهرزاده‌ام ورودتان را انتظار می‌کشد، اگر کارتان با اوست.
ویولا: مأمور حضور خواهرزاده‌تان هستم، آقا، منظور این‌که مقصد سفرم اوست.

توبی: کام‌تان را بیازمایید، آقا، به حرکت‌شان در آورید.
ویولا: به‌درستی که پاهایم پندار مرا بهتر اندر یابند تا من منظور شما را از این که فرمانم دهید گام‌هایم را بیازمایم.
توبی: غرض این که به راه افتید، آقا، وارد شوید.
ویولا: پاسخ‌تان را با قامت افراشتن و اندرشدن می‌دادم، لیک بر ما پیشی گرفته‌اند.[۱۴۰]

وارد می‌شوند اولیویا و ندیمه (ماریا)

ای بانو فرهیخته‌ی والا، سپهر بر شما شمیم بارد.
آندرو: آن جوانک، نادره گماشته‌ای است. «شمیم بارد» ـ خوب!
ویولا: از مطلب من آوایی برنیاید، بانو، مگر برای گوش‌های بس پربار و بخشنده‌تان.
آندرو: «شمیم»، «پربار» و «بخشنده» ـ هر سه را پیشاپیش یادگرفته‌ام.[۱۴۱]
اولیویا: بگذارید درِ بوستان‌سرای بسته شود، ومرا با شنیدنی‌هایم تنها گذارید.
(خارج می‌شوند سرتوبی:، سرآندرو و ماریا). دست‌تان را به من دهید، آقا.
ویولا: وظیفه‌ام، خانم، و خدمت ناچیزم.
اولیویا: نام‌تان چیست؟
ویولا: نام خادمتان سزاریوست، شاهدخت پریچهر.
اولیویا: خادم؟ آقا، تهی شد از جلوه جهان
روزی که فروتنی تعارف گردید.
ارسینو، نه مرا، تو خادم هستی.
ویولا: او خادمتان بوَد، و خانم، هرکس
خدمت کندش، هم او ز خدام شماست.
اولیویا: از خاطره‌اش تهی است یادم، فکرش
ای کاش تهی، نه پر، زیادم می‌بود.
ویولا: بانویم، آمدم که از سوی امیر لطفت یابم.
اولیویا: قسم، که زین پیش تو را

فرمان دادم از او دگر یاد مکن.
اما اگر از دگر نیازی گویی
بهتر شنوم کلام مشتاقی تو
از نغمه‌ی آسمان
ویولا: ولیکن بانو ـ
اولیویا: خواهش دارم! ز پی فرستادم‌تان
انگشتریم، همان زمانی کاین‌جا
افسون کردید. ای دریغا بر خویش،
بر خادم خود، و بر شما خدعه زدم.
بر داوری و عتاب‌تان نیز کنون
تن در دهم از برای آن ترفندی
ننگ‌آلوده، که داشتم بر تو روا
بی‌دانش تو. مرا چه خواهی انگاشت؟
آیا شرفم به غل کشیدی یک‌سر
چون طعمه‌ی هر گمان عریان دندان
زاییده‌ی فکر قلب جائر[۱۴۲]؟ آری
با بینش تو حریر، ته سینه‌ی من
پوشاند قلبم. آه، پاسخ چه دهی؟
ویولا: رحم آوردم.
اولیویا: و گام در عشق است این.
ویولا: نه، گامی نیست این، که دانند همه
بسیار شود که رحم بر خصم آریم.
اولیویا: انگارم، هان، دوباره وقت شادی است،
ای دهر، غرور مستمندان بایاست.
گر صید شود کسی، چه بهتر شیری
غرنده ورا درد، که گرگی کم‌ارج. (زنگ‌ساعت‌به‌گوش‌می‌رسد)

بر وقت تباه گشته این ساعت نیز
با من به عتاب بانگ برمی‌آرد.
مهراس جوان، تو را نمی‌خواهم داشت
اما چوشباب و عقل تو بار دهد
هم‌بالین‌ات خجسته شویی یابد.
این راهت سوی غرب![۱۴۳]
ویولا: لنگر بکشیم!
نیکی و سلام باد، بانویم را.
پیغامی نیست تا رسانم به امیر؟
اولیویا: لختی مشتاب!
بر گوی مرا چه‌گونه می‌انگاری؟
ویولا: انگاری نیستی همان کاو هستی.[۱۴۴]
اولیویا: من نیز تو را چنین همی انگارم.[۱۴۵]
ویولا: پس این‌گونه، درست می‌انگارید
زیراک نباشم آن‌که حالی هستم.
اولیویا: ای کاش که بودی آن‌چه من خواستمی.
ویولا: بانو، بهتر از آن‌چه هستم می‌بود؟
پس کاش چنان شوم، ز لعن‌ات برهم.[۱۴۶]
اولیویا: وه، بار ملامتش چه زیبا، زیباست

و این خشم و شراره‌های کین از لب‌هایش
رسوای‌تر از گناه خونین باشد
عشقی پنهان که در شبش روز دمد.[۱۴۷]
سزاریو، بر گل بهاران سوگند
بر باکرگی، شرف، به ایمان سوگند
مغروری، لیک دارم عشقت در دل
بنهفته ندارد عقل و هوش این مشکل
اما زین گفته‌ام مپندار که گر
عشقت دارم، از آن تو را نیست اثر،
بل حجت آر: جسته عشق ارنیکوست
نایوزیده رسد اگر، بهتر از اوست.
ویولا: بر پاکی و بر جوانی‌ام سوگندان
یک دل، یک سینه دارم و یک ایمان
و آن‌ها را هیچ زن نباشد ناظم
جز خویشم، خویشتن بر آن‌ها حاکم.
بانو، بدرود، دیگر از اشک امیر
نارم تا بنگری در آن با تحقیر.
اولیویا: اما بازآ، بسا توانی که نشاند
مهرش به دلی که عشق او از خود راند. (خارج می‌شوند)

صحنه‌ی دوم ـ سرای اولیویا

(بازیگران: توبی، آندرو، فابیانو ماریا.)

(آرایش صحنه: خانه‌ی اولیویا. سرآندرو ناظر ملاطفت اولیویا به سزاریو بوده و نومید از وصل کنتس، آهنگ ترک ایلیریا کرده است. توبی مانع می‌شود و او را برمی‌انگیزاند در نامه‌ای سزاریو را به چالش خواند. در پایان صحنه، ماریا وارد می‌شود تا توبی و فابیان را به تماشای تأثیر نامه‌ی عاشقانه‌ی مجعول بر مالولیو ببرد. م)

وارد می‌شوند سرتوبی، سرآندرو و فابیان

آندرو: قسم به آیینم، لحظه‌ای بیش نخواهم ماند.

توبی: انگیزه‌ات چیست، زهرکام عزیز؟ انگیزه‌ات را بازگوی.
فابیاننا‌گزیرید دلیل خود عرضه کنید، سرآندرو.

آندرو: سوگند به مریم، خواهرزاده‌تان را دیدم با خادم کنت چنان خوش‌رویی می‌نمود که هرگز مرا روا نداشته است. آنان را در میوه‌ستان دیدم.

توبی: پیر پسرک، آیا هم‌زمان او نیز تو را می‌دید؟ این را به من بگو.

آندرو: هم‌چنان آشکار که من هم‌اینک شما را می‌بینم.

توبی: پس این نشانه‌ای استوار از عشق او به شماست.

آندرو: به نور پروردگار، می‌خواهید درازگوشی از من بسازید؟

فابیان: هم‌اینک درستی آن را برای‌تان ثابت می‌کنم، آقا، و به داوری و برهان سوگند می‌خورم.

توبی: و پیش از این‌که نوح کشتیبان شود، این دو تن در دیوان قضا بوده‌اند.

۱۴۸

فابیان: بانو در برابر دیدگان‌تان به آن جوان عنایت نمود تا شما را بر سرغیرت آورد، شهامت خفته‌تان را برانگیزاند، بر دل‌تان اخگر اندازد و بر جگرتان گوگرد ریزد. همان دم می‌بایست به تحبیبش همت می‌گماشتید و با لطائفی عالی، و تازه از تنور درآمده، زبان جوانک را به ضربه‌ای می‌بستید. چنین از شما انتظار می‌رفت و چنین از آن پرهیز کردید. دو پوسته‌ی زراندود این فرصت را به زمان وانهادید تا بشوید و حالی خیال بانویم بادبان به سوی شمال گشوده[۱۴۹]، همان‌جای که چون درگاله‌ای بر ریش
مردان هلند یخ خواهد بست مگر آن‌که با کاری ستایش‌برانگیز در دلیری یا ترفند، گذشته را جبران کنید.

آندرو: اگر راهی مانده باشد، باید رشادت پیشه کنم زیرا از ترفند بیزارم.
خوش‌تر دارم از پیروان براون[۱۵۰] باشم تا
مردی دسیسه‌پرداز.

توبی: گفت‌وگویی نیست، پس بخت خویش را بر پی‌های تهور استوار ساز. جوانک کنت را به چالش خوان و به نبرد برخیز، آن‌گاه تن او را در یازده جای زخم بزن. خواهرزاده‌ام از آن آگاه خواهد شد، و تردید مکن که هیچ پامردی در جهان چون آگهی دلیری نمی‌تواند مردان را در دیده‌ی زنان محبوب سازد.

فابیان: جز این راهی نیست، سرآندرو.

توبی: حال بشتاب و با دستی سلحشور آن را بنویس. گستاخ و کوتاه گوی، مهم نیست از نکته‌پردازی تهی باشد، مهم این که گویا باشد و سرشار از بدایع. با آن جوازی که مرکب تو را دهد، به سرزنش او پرداز. اگر سه بار «تو» خطابش کنی، بی‌سود نباشد، و نیز چندان دشنام که در کاغذ گنجد، چه حتا اگر ورق چندان بزرگ شود که بستر رود ور[۱۵۱] در انگلستان را یک‌سر پوشاند، باکی نیست. حال بدان بپرداز. نامه را از دشنام آکنده ساز. در پی آن بشتاب، بگذار در مرکب تو زردآب به‌قدر کفایت باشد هرچند با قلمی از پرغاز می‌نویسی. مهم نیست، بشتاب و به آن بپرداز!

آندرو: شما را کجا خواهیم یافت؟

توبی: در سراچه تو را خواهیم دید. برو. (خارج می‌شود سرآندرو)

فابیان: او لعبتکی است در دست شما، سرتوبی.

توبی: و دوهزار یا بیش‌تر برایش هزینه برداشته‌ام، پسر.

فابیان: نادره رقعه‌ای از او خواهیم گرفت، اما شما که آن را نخواهید رساند؟

توبی: اگر نرسانم، هرگز باورم ندار، و نیز به هر شکل جوانک را به پاسخ‌گویی برخواهم انگیخت. می‌پندارم ورزو و تسمه‌ی گاری نیز نتوانند آن دو را به یک‌دیگر نزدیک سازند. در مورد آندرو، اگر شکمش گشایند و چندان خون در جگرش یابند که پای ککی را تواند پوشاند، قسم که بقیه‌ی لاشه را خود خواهم خورد.

فابیان: و هماوردش، آن مرد جوان. سیمایش چندان نشانی از درشتی و گستاخی ندارد.

وارد می‌شود ماریا

توبی: بنگر که خُردترین جوجگکم این‌سوی آید.
ماریا: اگر خواهید از خنده نوان شوید و چندان قهقهه سر دهید که درزهایتان بشکافند، در پی من آیید. ورانبر، مالولیوی مخبط به کفر گراییده و فرومایه‌ای تمام‌عیار گشته است، زیرا مومنی که خواهد به ایمان رستگاری یابد هرگز چنین نحوست نامحتملی راباورنتواندکرد. جوراب‌های زرد برپا دارد!
توبی: و جفت بندینک؟
ماریا: بس ناخجسته، همانند مدرسی که در مدرسه‌ی کلیسا تعلیم دهد. چون قاتلی در پی او بوده‌ام. با لبخند خویش چندان آژنگ به چهره افکنده که در نقشه‌ی جدید با بزرگ‌نمایی هند نیز دیده نشود.[۱۵۲] هرگز چنین چیزی ندیده‌اید. دشوار توانستم خویشتن‌داری کنم و چیزی به سویش نیفکنم. می‌دانم بانویم او را خواهد زد. و اگر چنین کند، آن را عنایتی عظیم پندارد و هم‌چنان لبخند زند.
توبی: بشتاب، بشتاب! ما را بدان جای که هست ببر
(خارج‌می‌شوند)

صحنه‌ی سوم ـ گذرگاهی در شهر

(بازیگران: سباستین و آنتونیو.)
(آرایش صحنه: آنتونیو در پی سباستین به شهر آمده است و آن دو یک‌دیگر را در کوچه‌ای یافته‌اند. سباستین سخن آغاز می‌کند. م)
وارد می‌شوند سباستین، آنتونیو.
سباستین: خودخواسته زحمتت نمی‌افزودم،
اما چون رنج خویشتن خوش دارید
زنهار که روی خویش درهم بکشم.
آنتونیو: دوری تو را نبود تابم، و آن شوق
(بّران چون تیغ) هان مرا پیش براند،
تنها نه به عشق دیدنت (هرچند آن
چندان است تا به دوردستم بکشد)

بل آسیمه ز بیمِ ره، چون این بوم
بر بیواره، به بی‌کس و بی‌حامی
بس آسیب و گزند بتواند زد.
عشقم، این‌سان شکفته، وادارم کرد
در پی آیم.
سباستین: و خوب من، آنتونیو،
پاسخ چه دهم مگر نیایش و سپاس؟
آری به سپاس، گرچه بس خدمت‌ها
ماند بی‌اجر، بی‌بها، بی‌حرمت.
داراک من، آه، گر چو وجدانم بود
پاداشت بیش می‌شد. اینک چه کنیم؟
شایسته است ار به دیدن شهر رویم؟
آنتونیو: فردا، آقا، کنون پی‌منزل و خواب.
سباستین: من خسته نی‌ام، و شب بسی طولانی است،
بگذار نخست چشم گردد سیراب
از دیدن یادبودهایی کاین شهر
را شهره نموده‌اند.
آنتونیو: پوزش طلبم.
در هر گذری مرا گزندی است، که من
یک‌بار به وقت رزم با ناو امیر
کاری کردم چنان پرآوازه که گر
چنگش افتم، گریز از آن دشوار است.
سباستین: آیا کشتی شماری از مردانش؟
آنتونیو: جرمم نبود چنین به خون آلوده،
هرچند در آن زمانه، و آن بردابرد
بسیار کسان که تشنه‌ی خون بودند.

تا امروز آن غنیمتی کز ایشان
بستانیدیم، شهرمان پس داده است
در دادوستد که پیشه‌ی شهر ماست،
اما تنها جسارت من برخاست.
پس گر این‌جا اسیر اینان گردم
جرمم سخت است.

سباستین: حزم پس پیشه نمای.

آنتونیو: آسانم نیست، بدره‌ام را برگیر،
من نیز برون ز شهر، در سمت جنوب
در «فیل»[۱۵۳] کرایه می‌کنم جایی را
دستور دهم خوراک‌مان پردازند.
تو نیز زمان خویشتن را در شهر
در لذت دیده بگذران، حالی من
در «فیل» به انتظار تو خواهم بود.

سباستین: همیان زرت ز بهر چه؟

آنتونیو: شاید نگهت به تحفه‌ای خوش افتد
و آن را طلبی، و نیک دانم، آقا
شایسته نباشد این‌که دارایی تو
اینک به خرید ناضروری برسد.

سباستین: زردار توأم! و حال، لختی بدرود.

آنتونیو: در «فیل»!

سباستین: به یادم مانده است. (خارج می‌شوند)

صحنه‌ی چهارم ـ بوستان‌سرای اولیویا

(بازیگران: اولیویا، ماریا، مالولیو، خادم، توبی، آندرو، ویولا، آنتونیو، گزمگان.)

پرده‌ی سوم

(آرایش صحنه: این صحنه در باغ خانه‌ی اولیویا اتفاق می‌افتد، و شامل دو بخش است. بخش اول ماجرای نامه‌ی مجعول عاشقانه برای مالولیو را پی‌گیری می‌کند، و بخش دوم موضوع به چالش خواندن سزاریو توسط سرآندرو را. در بخش اول، اولیویا منتظر سزاریوست تا در پاسخ به پیغامش به دیدن او بیاید. با احضار مالولیو، آن هم با ظاهری پرداخته‌ی نامه‌ی مجعول، او را دیوانه می‌انگارد و از توبی می‌خواهد مالولیو را پرستاری کند. در بخش دوم، موضوع جدال سزاریو و آندرو در شرف فیصله یافتن است که آنتونیو ظاهر می‌شود و تصور می‌کند سزاریو همان سباستین است. صحنه با سخنان اولیویا آغاز می‌شود. م)

وارد می‌شوند اولیویا، ماریا

اولیویا: پیغامش داده‌ام، وگر بازآید (با خود)
بزمش چون سازم، آه، او را چه دهم؟
زیراک شباب را خریدار بسی است
افرون‌تر از نیازیان نادار.
آرام اینک! کجاست مالولیو، کو؟

ماریا: پژمان و فکور هست و با اقبالم
همساز. کنون کجاست مالولیو، های؟

ماریا: هم‌اوست که می‌آید، اما به حالتی غریب. خانم، بی‌شبهه دیوزده است.

اولیویا: از چه روی؟ از او چه سر می‌زند؟ آیا بلوا می‌کند؟

ماریا: نه، بانو، هیچ نمی‌کند جز لبخندزدن. اگر به حضور می‌آید، بهتر است بانوی بزرگوار پیرامون خود نگهبانانی گمارند، زیرا که خرد این مرد را گزندی رسیده است.

اولیویا: بازش خوان، گر جنون ز غم وزشادی
همسان باشد، چو او گرفتار منم.

وارد می‌شود مالولیو

چونی حال، مالولیو؟

مالولیو: بانوی محبوب، اهو، اهو!
اولیویا: لبخند بر لب داری؟ جهت امری متین تو را خوانده‌ام.
مالولیو: متین، بانو؟ می‌توانم بس متین باشم. (به‌بندینک‌ها اشاره می‌کند) این‌ها جریان خون را مانع شوند، این جفت بندینک‌ها، اما چه باک؟ اگر پسند چشم یک تن باشد، وصف‌الحالم به راستی همان غزل است که گوید: «گر او بپسندد، همه عالم بپسندند.»
اولیویا: بنگر چه می‌کنی، مرد. تو را چه شده است؟
مالولیو: در مخ سیاه نیستم، هرچند ساق‌هایم زرد باشند. به دست او رسید، و فرمان اجرا خواهد شد. پندارم دست‌خط زیبایش را نیک می‌شناسم.
اولیویا: مالولیو، ممکن است به بستری روی؟
مالولیو: به بستر؟ آری محبوبم و نزد تو خواهم آمد.
اولیویا: خدایت بهبود دهاد! به چه این‌سان لبخند می‌زنی و دستان خویش را پیاپی می‌بوسی؟[۱۵۴]
ماریا: در چه حالید، مالولیو؟
مالولیو: شما را پاسخ گویم؟ آری، بلبلان غرابان را نیز جواب دهند!
ماریا: از چه روی با این گستاخی خنده‌آور در برابر بانویم حاضر شده‌اید؟
مالولیو: «از مهتری مهراس» و نیکو نوشته است.
اولیویا: و منظورت از این گفته چیست، مالولیو؟
مالولیو: «برخی مهترزاده شوند».
اولیویا: ها!
مالولیو: «برخی مهتری فراچنگ آرند.»
اولیویا: چه می‌گویی؟
مالولیو: «و برخی را نیز مهتری بخشند.»
اولیویا: فلک شفایت دهاد!
مالولیو: «به یاد آر او را که جوراب زرد رنگت را ستود.»
اولیویا: جوراب زردرنگت؟

مالولیو: «و آرزو کرد بندینک آن‌ها را هماره جفت جفت بندی.»
اولیویا: جفت بندینک؟
مالولیو: «پیش رو که اگر چنین خواهی، چنین ساخته شوی.»
اولیویا: من ساخته شوم؟
مالولیو: «واگرنه، بگذار هم‌چنان تو را خدمت‌گزاری بینم.»
اولیویا: هیهات، این همان جنون نیمه‌ی تابستان است.
خادمی وارد می‌شود
خادمخانم، گماشته‌ی جوان کنت ارسینو باز آمده است. دشوار توانستم او را باز دارم. در انتظار امر بانوست.
اولیویا: خود نزد او خواهم رفت. (خادم خارج می‌شود). ماریای نیکو، بگذار از این یارمان پرستاری شود. خالویم توبی کجاست؟ بگذار کسانی از گماشتگانم او را پرستاری ویژه کنند. برای نیمی از جهیزیه‌ی خویش حاضر نیستم او را گزندی رسد.
(خارج می‌شوند اولیویا، همراه ماریا)
مالولیو: (با خود). اهو! حالی مرتبت مرا خواهید شناخت. مردی نه کم از سرتوبی پاسداری از مرا برعهده می‌گیرد. این با آن‌چه که در نامه نوشته بی‌شبهه می‌خواند. بانویم به عمد او را می‌فرستد تا با او درشتی کنم، زیرا نامه مرا بدین شیوه برمی‌انگیزد: «پوسته‌ی فروتنی بیفکن»، و فرمان می‌دهد: «با یکی از هموندان درشتی ورز». پس منش مرا معلوم می‌دارد: چهره‌ای متین، حالاتی معتبر، زبانی آرام به عادت بزرگ‌مردانی نژاده و جز این‌ها. به دامش افکنده‌ام، اما موهبت خداوندی است، و پروردگار از سپاس‌گزارانم گردانادا! و هم‌اینک که ترکم می‌گفت، آری «بگذار از این یارمان پرستاری شود.»
«یارمان» و نه «مالولیو» که پایگاهم سزاوار جلوه دهد، بل «یارمان». زهی، هر نکته با دیگری همساز نماید، نه درمی تردید و نه تردیدی از تردید، نه حجابی، نه جای هیچ گمانی و نه چیزی باورنکردنی ـ چه توان گفت؟ میان من و درست‌آمدن آرزوهایم هیچ چیز جدایی نتواند افکند. خداوند کننده‌ی

این‌هاست و نه من، و سپاس او را.
وارد می‌شوند سرتوبی، فابیان و ماریا
توبی: کدامین سوی روان شد، تو را به پاکی سوگند! هرگاه دیوان هاویه گوشه‌ای انجمن کنند و سپاه پریان بر او چیره شوند، باز هم با او سخن خواهم گفت.
فابیان: این جاست، این جاست! روزگارتان چون است، آقا؟
توبی: شما را چه شده است، مرد؟
مالولیو: دور شوید، از شما بیزارم. بگذارید به خلوت خویش پردازم. دور شوید!
ماریا: هان بنگرید دیو با چه آهنگی از اندرونش بانگ برآرد! شما را نگفتم؟ سرتوبی، بانویم خواهش دارد او را پرستاری کنید.
مالولیو: آها، همین گونه خواسته است؟
توبی: بگذارید، بگذارید، آرام، آرام، باید با او نرمی کنیم. مرا تنها بگذارید. چونی، مالولیو؟ حال تو چون است؟ مرد خوب، دیو را انکار کن. بیندیش که دیو خصم نوع انسان است.
مالولیو: خود دانید چه می‌گویید؟
ماریا: دیدید؟ دیو را ناسزا گفتید و چنین دلش آزردید. خدای کناد جادویش نکرده باشند.
فابیان: پیشیارش را نزد زن دانا ببرید.
ماریا: سوگند به مریم، اگر زنده مانم فردا بامدادان چنین خواهم کرد. بانویم نمی‌خواهد او را در برابر هر آن‌چه گویید از دست بدهد.
مالولیو: اینک چونی، خانم؟
ماریا: پناه بر خدا.
توبی: خواهش دارم آرام باشید. راهش این نیست. نمی‌بینید چه‌گونه او را آشفته‌تر می‌سازید؟ مرا با او تنها گذارید.
فابیان: جز نرمی راهی نیست، نرم، نرم. دیو سرکش است و با سرکشی نمی‌توان با او رویارو شد.

توبی: حال چه‌گونه‌ای، نیک‌مرد؟ چه می‌کنی، جوجگک؟
مالولیو: آقا![۱۵۵]
توبی: آری، جوانک، همراه من بیا. فندق‌بازی با ابلیس کاری است بس خطیر، مرد عزیز، او را به دار آویز، زغال‌فروش پلید را!
ماریا: وادارش سازید دعایی بخواند، سرتوبی نیک، وادارش سازید دعایی بخواند.
مالولیو: دعا بخوانم، زنک بددهان؟
ماریا: نه، که شما را آشکارا می‌گویم. شنفتن خدایی را نیز برنمی‌تابد.
مالولیو: همه‌تان بروید و بر دار آویزید! شما بی‌کاره‌های درون‌تهی، من از انجمن شما نیستم. زین پس بهتر خواهید دانست.
توبی: آیا ممکن است؟
فابیان: اگر هم‌اینک این ماجرا بر صحنه به نمایش در می‌آمد، آن را چون افسانه‌ای موهوم ناممکن می‌انگاشتم.
توبی: آن ترفند وجودش را یک‌سره زهرزده کرده است، مرد!
فابیان: راستی را که گرفتار جنونش خواهیم کرد.
ماریا: آن‌گاه سرای آرام‌تر خواهد بود.
توبی: بیایید، او را در سراچه‌ای تاریک به بند می‌کشیم.[۱۵۶] خواهرزاده‌ام حال بر آن است که این مرد دیوانه شده است. پس بر این باور می‌توانیم کارمان را برای تفریح خویش و تنبیه او ادامه دهیم تا آن زمان که تفرج‌مان، ازنفس‌افتاده، ما را به دلسوزی بر او دارد. و آن‌گاه این ترفند را به محکمه خواهیم برد و تو را جهت یافتن دیوانه‌ای پاداش خواهیم داد. تنها بنگرید و بنگرید.
(وارد شود سرآندرو)
فابیان: ماجرایی دیگر برای بامداد ماه مه.
آندرو: چالش این است، آن را بخوانید. وعده می‌دهم در آن سرکه و فلفل باشد.

فابیان: چندین دژن است؟
آندرو: آری، چنین است و شما را اطمینان می‌دهم. اما بخوانیدش.
توبی: آن را به من بده. (می‌خواند): «در گمان خویش حیرت مکن و نیندیش ز چه روی این‌سان خوانمت، زیرا از برای آن تو را دلیلی ندهم.»
فابیان: نامه‌ای خوب است و از تپانچه‌ی قانون مصون‌تان دارد.[۱۵۷]
توبی: (می‌خواند): «بر سرای بانو اولیویا می‌آیی، و او نیز در برابر دیدگانم تو را گرامی می‌دارد. اما تو در گلوی خویش دروغ می‌سازی، حالی دلیل این‌که تو را به چالش می‌خوانم این نیست.»
فابیان: بسی موجز و بیرون از اندازه بی‌معناست.
توبی: (می‌خواند): «بر سر راه بازگشت تو، در کمین خواهم بود، و اگر سرنوشتت این باشد که مرا بکشی ـ»
فابیان: خوب.
توبی: (می‌خواند): ـ «آن‌گاه چون پلیدی و گجسته‌ای مرا خواهی گشت.»
فابیان: هنوز هم از کناره‌ی بادخیز قانون برکناری، نیکوست.
توبی: (می‌خواند): «تو را بدرود می‌گویم، و باشد پروردگار روان یکی از ما دو تن را بیامرزاد، اما مرا آرزو به از این است، پس مراقب خویشتن باش. دوست تو، آن‌گونه که از او ناپسندیده بهره می‌کشی، و دشمن سوگند خورده است: آندرو اگیوچینگ. «اگر این نامه به جنبش نیاوردش، پاهایش نیز نتوانند. من خود آن را به وی می‌رسانم.
ماریا: شاید زمان مناسب دست داده باشد. او هم‌اینک با بانویم گفت‌وگو می‌کند و دیر نیست رخصت عزیمت گیرد.
توبی: بشتاب، سرآندرو. پیشاهنگ من شو و چون شحنه‌ی شبگرد در گوشه‌ی میوه‌ستان چشم از او برنگیر. همان دم که او را بینی، تیغ از نیام برکش و هم‌چنان که شمشیر آخته‌ای، دشنام آب‌دار بر زبان آور، زیرا چه بسا ناسزایی گزنده که به آهنگی گرازنده بر زبان آید، به نوع انسان حقی دهد که دیوان قضا خود برایش فراهم نیاورد. بشتاب!

آندرو: آری، و در دشنام‌دادن مرا ناتوان نیانگارید. (خارج می‌شود)
توبی: اکنون نامه‌ی او را نخواهم رساند زیرا منش این زادمرد جوان از سرشت و نژادی والا نشان دارد. پس این نامه که نهایت نادانی است، در این جوان هراسی پدید نیارد. خواهد دانست که از سبک‌مغزی است. اما، آقا، من چالش اگیوچیک را به زبان می‌رسانم و داستانی پر آب و تاب به اگیوچیک نسبت خواهم داد و این زادمرد را (که می‌دانم به‌سبب جوانی آن راباورکند) به پنداری هراس‌آور از خشم، چابک‌دستی، ستیزه‌گری و ناخویشتن‌داری او گرفتار خواهم آورد. بدین‌گونه، هر دو تن چنان بیمناک شوند که چون اژدر با نگاهی یک‌دیگر را در جا خواهند کشت.[۱۵۸]
وارد می‌شوند اولیویا، ویولا
فابیان: هم اوست که همراه خواهرزاده‌تان این‌سوی آید. بگذارید جوان رخصت عزیمت طلبد، و آن‌گاه فوراً در پی او بشتابید.
توبی: و تا آن زمان پیامی ترسناک را در اندیشه خواهم پروراند.
خارج می‌شوند سرتوبی، فابیان، ماریا
اولیویا: با قلبی سنگ گفتنی‌ها گفتم
بی‌پروا، ارج خود بر آن بنهادم.[۱۵۹]
بر این کردار، باطنم طعنه زند،
اما جرمی چنان ستیهنده و سخت
کز هیچ نکوهشی نگرداند روی.
ویولا: آن رفتاری که شور عشقت زاید
جاری است در افسردگی سرور من.
اولیویا: این گوهر را بگیر و بهر دل من (گردن‌بندی می‌دهد)
زیب خود کن، شمایلم بر آن است.
انکار مکن، زبان گویایش نیست
تا آزاد تو را. و خواهش دارم
فردا بازآ، به خواهشم گوش سپار.

آن چیست که تو طلب کنی، نفی کنم،
جز عزت من، چه مانده کان را ندهم؟
ویولا: جز عشق تو بهر سرورم، هیچ دیگر.
اولیویا: فرنام چو مانم و مر او را بدهم
آن را که سپرده‌ام تو را.

(nbookcity.com) شهر کتاب

ویولا: می‌گذرم.[۱۶۰]
اولیویا: فردا بازآ، خدا به همراهت باد!
دیوی چو تو راست بردنم تا دوزخ. (خارج شود اولیویا)
وارد می‌شوند سرتوبی، فابیان
توبی: زادمرد، خدایت نگاهبان باد!
ویولا: و شما را، آقا.
توبی: آن‌گونه که توانی دفاع از خویش را ساز کن. ستم تو بر او را چه طبیعتی است، من نمی‌دانم، اما هماورد تو، آکنده از قهر، خون‌ریز چون تازی بدارم، در آن سوی میوه‌ستان انتظارت را می‌کشد. تیغ از نیام برکش و به آمادگی خویش همت گمار، چه حریف تو تیزدست، چابک و کشنده است.
ویولا: در اشتباهید، آقا. اطمینان دارم هیچ مردی خواهان ستیز با من نیست. یادم از نقش گستاخی بر کسی پاکیزه و مبراست.
توبی: اطمینان‌تان می‌دهم جز این خواهید یافت. پس هرگاه زندگی خویش را ارجی گذارید، آماده‌ی پدافند باشید، زیرا هر آن‌چه را که جوانی، نیرو و کین کسی را فراهم توانند آورد، در هماوردتان گرد آمده است.
ویولا: خواهش دارم، آقا، مرا گویید او چه کسی است؟
توبی: سرداری است ملقب به شمشیر آخته هرچند بنا بر ملاحظات قالی[۱۶۱]، لیک در نزاع‌شخصی ابلیسی بی‌همتاست.
سه روح و تن را از یک‌دیگر جدا ساخته، و هم این لحظه او را چنان بی‌تابی تسلی‌ناپذیری است که جز با لرزه‌ی مرگ و نهان‌خانه‌ی گور فرو ننشیند.
گفته‌اش این است که: «خواهی یا نخواهی! یا بده یا بستان!»
ویولا: به سرای باز می‌گردم و از بانو جواز گذر می‌طلبم. من ستیزه‌جوی نیستم. شنیده‌ام مردانی از سر عمد به ستیز با دیگران برمی‌خیزند تا دلیری خویش را بیازمایند. چه بسا این نیز مردی از آن شمار باشد.
توبی: نه آقا، چنین نیست. ناخشنودی‌اش از زیانی کافی برخاسته است، پس پیش روید و آن‌چه را که خواهان است او را دهید. به خانه باز نخواهید گشت

مگر آن‌که به من توسل جویید تا به هرگونه که ممکن شود شما را امان گیرم. بنابراین پیش روید و شمشیر خویش برهنه کنید، زیرا ناچار بایست درگیر شوید و گریزی نیست مگر آن‌که آراستن میان‌تان به پولاد را نفی کنید.[۱۶۲]

ویولا: این ماجرا هم‌چنان که غریب می‌نماید، از ادب نیز به‌دور است. خواهش دارم به من محبت کرده از سردار جویا شوید چه اهانتی به او روا داشته‌ام. هر آن‌چه بوده از غفلتم برخاسته و نه از سر عمد.

توبی: چنین خواهم کرد. سینیور فابیان، کنار این زادمرد بمانید تا بازگردم. (خارج می‌شود توبی)

ویولا: خواهش دارم آقا، مرا بگویید از این ماجرا چه می‌دانید؟

فابیان: می‌دانم که سردار تا مرز جدالی مرگ‌آور بر شما خشم گرفته، از این بیش هیچ از ماجرا نمی‌دانم.

ویولا: خواهش دارم، بگویید چه‌گونه مردی است؟

فابیان: از سرشت شگفتی‌آورش چیزی در رخسارش نمایان نشود، آن‌گونه که محتملا در اثبات شهامتش خود در خواهید یافت. راستی را، آقا، چابک‌دست‌ترین، خون‌ریزترین و مهلک‌ترین هماوردی است که شاید در جایی در ایلیریا توانید یافت. می‌خواهید به سوی او گام بردارید؟ اگر توانم، او را با شما سازش دهم.

ویولا: اگر چنین کنید، بسی مدیونتان خواهم بود. من از آن کسانم که همنشینی با سرور کشیش را به مصاحبت سرداران ترجیح می‌دهم. مرا باک از آن نباشد که دیگران بدین‌گونه بر سرشت من وقوف یابند. (خارج می‌شوند)

وارد می‌شوند سرتوبی و سرآندرو

توبی: چه گویی مرد، دیوی است. هرگز چنین اهرمنی ندیده‌ام. با او به دست‌گرمی پرداختم، با شمشیر و نیام و همه چیز، و با چنان تندی بر من یورش آورد که از روبه‌روی‌اش نتوانستم گریخت. و همان‌گونه که پاهایتان بر زمینی که بر آن گام نهید استوارند، به‌درستی که یلمان تیغ را پاسخ گوید. گویند در خدمت صوفی[۱۶۳] شمشیر زده است.

آندرو: آبله بر جانش افتد، با وی درگیر نخواهم شد.
توبی: آری، لیک آشتی نمی‌پذیرد. فابیان دشوار توانسته آن‌سوی جلو داردش.
آندرو: آفت بر جانش افتد، اگر او را چنین دلاور و این‌گونه چابک در شمشیرزنی می‌پنداشتم، پیش از آن‌که به چالش خوانمش، گرفتار دوزخش می‌دیدم. بگذارید از این ماجرا بگذرد، و اسبم کاپیلت[۱۶۴] خاکستری را به او خواهم بخشید.
توبی: این درخواست را به او می‌رسانم. همین‌جا بمان و چهره‌ای بس دژم به خود گیر. این جدال را بی‌آن‌که جانی تلف شود به پایان خواهم آورد. (با خود) قسم به مریم، بر اسبت نیز چون خودت سوار می‌شوم.
(وارد می‌شوند فابیان، ویولا، سرتوبی و فابیان)
اسبش را ستانده‌ام تا نزاع را پایان دهم. او را قانع کردم که این جوان، دیوی دژم است.
فابیان: جوان نیز بیم او در دل دارد، رخیده، رنگ از رخسار باخته، گویی خرسی در پی اوست.
توبی: (به ویولا) گریزی نیست، آقا، به خاطر سوگندش آهنگ ستیز با شما را دارد. قسم به مریم، بهتر آن دید که در سبب این چالش اندیشه کند و آن‌گاه دریافت که سخن راندن از آن را ارجی نباشد. پس برای برآوردن سوگندش تیغ از نیام آهیخته، لیک سوگند می‌خورد شما را گزندی نخواهد رساند.
فابیان: اگر او را دژه یافتید، اندکی پس نشینید.
توبی: (دیگر سوی صحنه) بیا، سرآندرو، چاره‌ای نیست. زادمرد به سبب سوگندش می‌خواهد با شما پنجه درافکند، بنابر آیین هماوردی چاره‌ای جز این ندارد، اما به جوانمردی و دلیری سربازی خویش قسم خورده است به شما گزندی نخواهد رساند. بیا، آن‌چه تو را گویم، همان کن.
آندرو: خدا کند سوگند خویش را نادیده نگیرد. (شمشیر می‌کشد)
آنتونیو وارد می‌شود
ویولا: به شما اطمینان می‌دهم که این برخلاف خواست من است. (شمشیر

می‌کشد)

آنتونیو: تیغ در نیام کنید! اگر این زادمرد جوان ناسزایی روا داشته، گناه آن برعهده می‌گیرم، و اگر شما به او گستاخی کرده‌اید، از سوی او هماورد می‌طلبم.

توبی: شما، آقا؟ چه؟ شما که هستید؟

آنتونیو: آن کس که برای مهر او آن بکند. (شمشیر می‌کشد)

بی‌پرواتر از آن‌چه لافش زده است.

توبی: نه، که اگر پایندان اویید، هماورد شما منم.

(شمشیر می‌کشد)

وارد می‌شوند گزمگان

فابیان: هان، سرتوبی نیک، دست نگه‌دارید. گزمگان این‌سوی آیند.

توبی: (به آنتونیو) زود با شما خواهم بود.

ویولا: (به آندرو) خواهش دارم تیغ در نیام کنید.

آندرو: قسم به مریم، چنین می‌کنم، و آن‌چه شما را وعده کرده‌ام، بر سر آن هستم، شما را به نرمی می‌برد و خوش‌لگام است.

گزمه‌ی اول: [۱۶۵] این مرد هم اوست، حکم خود را اجرا کنید.

گزمه‌ی دوم: آنتونیو، به دادخواست کنت ارسینو شما را بازداشت می‌کنم.

آنتونیو: مرا اشتباه گرفته‌اید، آقا.

گزمه‌ی اول: هرگز، آقا، که چهره‌تان مأنوس است.

هرچند کلاه ناوی‌ات بر سر نیست.

می‌داند خود شناسم او را، ببرید.

آنتونیو: باید بروم، پی تو بودن این است، (به ویولا)

راهی نبوَد. و پاسخش خواهم داد.[۱۶۶]

چون خواهی کرد، حال کز روی نیاز

باید زر خود ستانم؟ آری غم من

از عسرت خود نیست، از آن روست که حال

خدمت نتوانمت کنم، حیرانی؟
اما آرام!
گزمه‌ی اول: همراهم بیاید، آقا.
آنتونیو: باید زان پول، پاره‌ای را طلبم.
ویولا: آن پول، آقا؟
از بهر عطوفتی که بذلم کردید
و آن باعث محنت شما گردیده است
از مال حقیر خویش وامی بدهم
مشتی زر. ثروتم چنان وافر نیست،
اما در آن سهیم‌تان خواهم کرد،
این نیمی از زرم.
آنتونیو: مرا طرد کنی؟
چون است که لابه‌های من در دل تو
راهی نبَرد؟ مرا می‌فزای تعب،
زنهار جوانمردی‌ام از کف بدهم
و آن‌گاه به طعنه یادت آرم از آن
احسانم.
ویولا: من خبر ندارم از هیچ.
نشناسم چهره‌تان، و آوای شما.
کفران در مرد را بتر انگارم
از کبر و دروغ و یاوه و بدمستی
یا هر گنهی که چیره بتواند گشت
بر ضعف بشر.
آنتونیو: دگر، خدا را، بس کن!
گزمه‌ی دوم: برویم، آقا، خواهش دارم بیایید.
آنتونیو: بگذار بگویم! این جوانی کاین‌جا

بینید، زنیش مرگ بستانیدم،
در پاکی مهر خود پناهش دادم.
و این چهره، که ارجمند پنداشتمی،
یک‌دل بستم به آن وفای دل خویش.
گزمه‌ی دوم: و این داستان ما را چه باشد؟ زمان می‌گذرد، بشتابید.
آنتونیو: اما چه بت پلیدی این ایزد بود!
سباستین، چهر نیک ننگین کردی،
جز ذهن به خلقتت نباشد ایچ آک.
یا آن‌چه توان پلید خواند و ناپاک،
غیرت زیباست، وای، دیوی زیبا
طبلی خالی است، زیورش نابایا.
گزمه‌ی اول: این مرد گرفتار جنون شده است، زودش ببرید. روان شو. آقا.
آنتونیو: پیشم رانید!(خارج می‌شود با گزمگان)
ویولا: پندارم گفته‌هاش، و این شور و حزن (با خود)
از باور او خاسته، اما نه ز من.
انگاره‌ام! آه، باش صادق، دادر
باشد که به جای تو مرا خوانده پسر.
توبی: این‌جا آی، سردار، این‌جا آی، فابیان، اینک یکی دو شعر از اندرز بزرگان را زمزمه خواهیم کرد.
ویولا: او گفت سباستین. و در آینه، هان (با خود)
تصویر برادرم. و نیکو دانم
در چهره و جامه، رنگ و در زیب تن
او را مانم، مقلد اویم من.
ایدون بادا! حقیقت است از این‌سان
موج است عاشق، و پر محبت طوفان. (خارج می‌شود)
توبی: رودکی بی‌ارج و آبرو و بدزهره‌تر از خرگوش. بی‌ارجی او در این نمایان

شود که دوست خویش را در این‌جا به هنگام بلا تنها نهاد و انکارش کرد، و درباره‌ی بزدلی او، از فابیان بپرس.

فابیان: بزدلی است، بزدلی است پایمرد و بدان مومن!

آندرو: به پلک پروردگار، در پی او می‌روم و او را می‌زنم.

توبی: همین کن، خوب او را بزن اما هرگز تیغ برنکش.

آندرو: و برنمی کشم ـ (خارج می‌شود)

فابیان: بیاید، بگذارید ماجرا را نظاره‌گر باشیم.

توبی: می‌توانم هر پولی بر سر آن نهم که سرانجام به جایی نخواهد رسید.

(خارج می‌شوند)

(nbookcity.com

پرده‌ی چهارم

صحنه‌ی اول ـ برابر سرای اولیویا

(بازیگران: لوده، سباستین، توبی، آندرو، فابیان و اولیویا.)

(آرایش صحنه: لوده برای فراخواندن سزاریو به گذر مقابل سرای اولیویا آمده ولی به جای او، سباستین را که تازه از راه رسیده مخاطب قرار می‌دهد. م)

وارد می‌شوند لوده، سباستین

لوده: می‌خواهید به من بقبولانید که مرا پی شما نفرستاده‌اند؟

سباستین: راه خود گیر، راه خود گیر، که مردکی کم‌خردی. بگذار از دست تو رها شوم.

لوده: ایمانم را که خوب وانمود می‌کنی! نه، نه تو را می‌شناسم، و نه بانویم مرا پی تو فرستاده تا بیایید و با او گفت‌وگو کنید، نه، اسم شما نیز سرور سزاریو نیست، این هم بینی من نیست. هیچ چیز آن‌چه که هست نیست.

سباستین: خواهش دارم سبک‌سری‌ات را جایی دیگر باد ده. تو مرا نمی‌شناسی.

لوده: سبک‌سری‌ام را باد دهم! این واژه را از بزرگ‌مردی شنیده و حال برای لوده‌ای باز می‌گوید. سبک‌سری‌ام را باد دهم! می‌ترسم ثابت شود که این بزرگ‌گول، این جهان، مخبط است. حال التماس دارم این تظاهر مسخره‌ی خود بگذاری و مرا گویی با بانویم چه را باد دهم. آیا باد دهم که نزدش می‌آیی؟

سباستین: از تو خواهش دارم، یونانی[۱۶۷] کانا، از من دور شو. این پول را بگیر. اگر لختی بیش درنگ ورزی، تو را بتر از این پردازم.

لوده: سوگند به راستی، دستی گشاده داری. این دانایان که به ابلهان پول می‌دهند، آوازه‌ای نیکو می‌یابند ـ پس از چهارده سال ابتیاع.[۱۶۸]

وارد می‌شوند سرآندرو، سرتوبی و فابیان

آندرو: حال، آقا، باز هم شما را ملاقات می‌کنم. این از آن شما!

(سباستین را می‌زند)

سباستین: هان! این برای شما، و این و این! (آندرو را می‌زند). آیا مردمان یک‌سره دیوانه شده‌اند؟

توبی: دست بردارید، آقا، وگرنه شمشیرتان را بر فراز سرای می‌افکنم. (سباستین را می‌گیرد).

لوده: هم‌اینک بانویم را آگاه می‌کنم. برای دو پشیز هم هیچ نمی‌خواهم کفش یکی از شما را به پا داشته باشم. (خارج می‌شود).

توبی: بیا، آقا، بیا نگاهش دار.

آندرو: نه، رهایش کن. از راهی دیگر به کار او خواهم پرداخت. اگر در ایلیریا قانونی باشد، از ضرب و جرح او عارض می‌شوم. هرچند من اول او را زدم، اما ایرادی نیست.

سباستین: دستت را بکش.

توبی: بیا، آقا، از شما دست برنخواهم داشت. بیایید سرباز جوانم، پولادتان را برکشید. خوش به شوق آمده‌اید. بیایید.

سباستین: حال خود را از دستتان می‌رهانم (خود را رها می‌کند). حال چه می‌خواهی؟ اگر گستاخی آن داری که مرا بیش از این وسوسه کنی، تیغ خویش برکش.

توبی: چه، چه؟ نه دیگر، باید یکی دو پیمانه از این خون دژن از شما بکشم. (تیغ می‌کشد).

وارد می‌شد اولیویا

اولیویا: شمشیر بنه، قسم به جانت، توبی!

توبی: خانم.

اولیویا: آیین این است؟ بدنهاد بی‌ارج
شایسته‌ی کوه و غارهای وحشی
جایی که که نپرورد منش‌ها را، هان
از منظرم، از برابرم، دور شوید
دونان بروید. (خارج می‌شوند توبی، آندرو و فابیان)

یار فرهیخته‌ام
بگذار خرد، نه شور و خشمت این‌جای
داور باشد، بر این جسارت، بیداد
کارامش تو به باد داده‌ست. اکنون
با من به سرای اندر آی و بشنو
لختی از طرفه‌ها که این بی‌خردان
پرداخته‌اند، تا بدان لبخندی
بر لب آری، کنون ره خویش مگیر،
انکار نورز، لعن کن جان ورا
کز من برماند آهووش[۱۶۹] قلبت را.
سباستین: این است شگفت! ره برد این به کجا (با خود)
مجنونم، یا که نیست این جز رویا،
بگذار سهش به لیثه[۱۷۰] باغوش شود
گر این رویاست، خوابم از سر نرود!
اولیویا: همراهم باش. کاش امرم ببری.
سباستین: آری، خانم.
اولیویا: چنین کن و، آه، چنین. (خارج می‌شوند)

صحنه‌ی دوم ـ سرای اولیویا

(بازیگران: ماریا، لوده، توبی و مالولیو در بندی‌خانه.)
(آرایش صحنه: ماریا و لوده درحال گفت‌وگو درخانه‌ی اولیویا هستند. م)
وارد می‌شوند ماریا، لوده
ماریا: حال، خواهش دارم این ردا در برکن، این ریش بر زنخدان نه و چنان کن باورش شود که تو کشیش سرتوپاس هستی، بشتاب. تا در این کاری، سرتوبی را فرامی‌خوانم (خارج می‌شود)
لوده: هان، آن ردا را می‌پوشم و خویشتن را در آن نهان می‌سازم، و کاش نخستین کسی بودم که در چنین جامه‌ای پنهان می‌شد. نه بالایی چندان رسا

دارم که شایسته‌ی زمره‌ی کشیشان باشم، نه چنان تکیده‌ام که طلبه‌ای خوبم انگارند، اما اگر مردی را درست‌کار و نیز شهروندی خوب شمارند، هیچ کدام از آن ندارد که او را تیزبین و پژوهنده‌ای سترگ دانند. حالی، هم‌دستان از راه می‌رسند.

وارد می‌شوند سرتوبی، ماریا

توبی: خداوند تو را نیکی دهاد، سرور کشیش!

لوده: بونوس دیس[۱۷۱]، سرتوبی، زیرا همان‌سان که کهبد کهن‌سال پراگ، که هرگز خامه و دوات ندیده بود، هوشمندانه یکی از خواهرزادگان سلطان گوردوبوک[۱۷۲] را گفت: «آن‌چه که هست، هست.» پس من که آقای کشیشم، آقای کشیشم، زیرا «آن» چه باشد مگر «آن»، و «چیست» چه، مگر «چیست»؟

توبی: نزد او، سرتوپاس.

لوده: می‌گویم، چه، هاها! سلام بر این بندی‌خانه باد!

توبی: این مردک مقلدی نیکوست، این مردک نیک!

مالولیو: (از درون بندی‌خانه) آن‌جا کیست که ندا در می‌دهد؟

لوده: سرتوپاس کشیش که به عیادت مالولیوی‌مجنون آمده‌است.

مالولیو: سرتوپاس، سرتوپاس، سرتوپاس نیک، نزد بانویم بشتاب!

لوده: های، بیرون ای دیو گزافه‌گوی! چه‌سان این مرد را به تعب افکنده‌ای! جز از بانوان هیچ نمی‌گویی؟

توبی: خوش گفتی، آقای کشیش.

مالولیو: سرتوپاس، هرگز بر مردی چندین ستم نرفته است. سرتوپاس خوب، مرا دیوانه می‌انگارید. آنان مرا در این ظلمت هولناک مقید ساخته‌اند.

لوده: اف، ای دیو بدنهاد. تو را با نرم‌ترین نام‌ها آواز می‌دهم، چه از آن شمار مردان نرم‌خوی‌ام که با خود اهریمن نیز رسم ادب نگه‌دارند. می‌گویی این سرای ظلمانی است؟

مالولیو: چون هاویه، سرتوپاس.

لوده: نه که درچه‌ای دارد رخشان چون ژرفای سنگر، و پاژنگی برین به سوی

شمال‌جنوب، تابان چون آبنوس؟ با این همه از حجاب شکایت داری؟

مالولیو: من دیوانه نیستم، سرتوپاس. شما را می‌گویم این بندی‌خانه تاریک است.

لوده: ای مجنون، بر خطایی. می‌گویم ظلمتی نباشد جزگمراهی که تو در آن چون مصریان در تیره مه به ضلالت افتاده‌ای.[۱۷۳]

مالولیو: می‌گویم این سراچه تاریک است چون غفلت، هرچند غفلت چون هاویه ظلمانی باشد، و می‌گویم هرگز بر مردی چندین ستم نرفته است. من از شما دیوانه‌تر نیستم. به پرسشی خردپذیر مرا بیازمایید.

لوده: رأی فیثاغورث در باب طایران وحش چیست؟

مالولیو: گوید که ای بسا روح جده‌ی ما در کالبد پرنده‌ای مأوی تواند گزید.

لوده: و در باب آرای او خود چه اندیشی؟

مالولیو: روان را شریف می‌دانم و بر عقیده‌اش به هیچ روی صحنه نمی‌گذارم.

لوده: تو را بدرود می‌گویم. هم‌چنان در ظلمت بمان. پیش از آن‌که بر هوشمندی تو صحه نهم، رأی فیثاغورث را پذیرفته‌ای و از کشتن تذرو بیم خواهی داشت مبادا روان جده‌ی خود را آواره کنی. بدرود.

مالولیو: سرتوپاس! سرتوپاس!

توبی: سرتوپاس بس بی‌همان من!

لوده: آری، در هر نهری شنا توانم کرد.

ماریا: می‌توانستی بی‌ریش و ردا نیز این داستان را به انجام رسانی. چشمانش تو را نمی‌بینند.

توبی: حال با صدای خود او را خطاب کن و مرا خبر بیاور که چونش می‌یابی. (به ماریا) کاش از این ترفند رها می‌شدیم. اگر تواند بی‌هیاهویی به انتها رسد، آرزو دارم کاش چنین شود، زیرا تا بدین‌جای نیز خواهرزاده‌ام را چندان آزرده‌ام که این تفرج را نمی‌توانم به امن تا به آخر دنبال کنم. (به لوده) به حجره‌ام نزد من آی. (خارج می‌شود با ماریا)

لوده: (آواز می‌خواند) «سینه‌سرخ، سینه‌سرخ خوب و شاد!» برگو مرا، بانوی تو

چون است؟»

مالولیو: (از درون بندی‌خانه) لوده!

لوده: (می‌خواند) «شاید بانویم ستمگر باشد.»

مالولیو: لوده!

لوده: (می‌خواند) «هیهات، که با نوبت چرا این‌سان شد؟»

مالولیو: لوده! تو را می‌خوانم!

لوده: (می‌خواند) «عشقی دیگر گرفته اندر دل خویش!» ها، چه کسی مرا آواز داد؟

مالولیو: لوده‌ی نیک، اگر زین پس نزد من سزاوار احسانی، با شمعی، قلمی، پاره‌ی کاغذی و دوات مرا یاری ده. و همان‌سان که زادمردی هستم، تا زنده‌ام پاس این خدمت نگاه دارم.

لوده: آقا مالولیو؟

مالولیو: آری، لوده‌ی نیک.

لوده: افسوس، آقا، چه شد که پنج حس خویش از کف دادید؟

مالولیو: لوده، هرگز بر مردی با چنین گستاخی ستم نرفته است. من نیز همانند تو در حواس خویش تندرستم.

لوده: همانند من؟ اگر در حواس خود به از لوده‌ای نباشید، به راستی که دیوانه‌اید.

مالولیو: آنان مرا در این‌جا بازیچه‌ی خود ساخته‌اند، در تاریکی به بندم کشیده‌اند، کشیش نزدم می‌فرستند، این درازگوشان، و هر آن‌چه توانند می‌کنند تا از هوش بی‌بهره‌ام سازند.

لوده: در آن‌چه بر زبان رانی، سنجیده باش! کشیش این‌جاست ـ به صدای کشیش مالولیو، مالولیو، فلک خرد به تو بازگرداناد! به‌گوش تا به خواب روی و این هرزه‌گویی بی‌ثمر را بگذار.

مالولیو: سرتوپاس!

لوده: (به صدای کشیش و خطاب به لوده) رفیق نیکو، او را کلامی بیش

پرده‌ی چهارم

مگوی! (به صدای خود و خطاب به کشیش) که؟ من، آقا؟ من؟ نه، آقا! خدا به همراه‌تان، سرتوپاس نیک. (به صدای کشیش) قسم به مریم، آمین! (به صدای خود) چنین خواهم کرد، آقا، چنین خواهم کرد.

مالولیو: لوده! لوده! لوده! تو را می‌خوانم!

لوده: زنهار، آقا، آرام باشید! چه می‌گویید، آقا؟ به سبب گفت‌وگو با شما سرزنش شده‌ام.

مالولیو: لوده‌ی نیکو، با نوری و کاغذی مرا یاری رسان. به تو می‌گویم چون هر مردی در ایلیریا حواسی سالم دارم.

لوده: دریغا روزگاری که چنین بودید!

مالولیو: بدین دست، که چنین هستم. لوده‌ی نیک، پاره‌ای کاغذ و اندکی نور، و آن‌چه را می‌نویسم به بانویم برسان. بیش از هروقت دیگری که حامل کاغذی بوده‌ای پاداش خواهی گرفت.

لوده: به آن تو را یاری خواهم داد. اما حقیقت را به من بگویید، آیا به راستی دیوانه‌اید یا تنها چنین وانمود می‌کنید؟

مالولیو: باورم کن که دیوانه نیستم. حقیقت را به تو می‌گویم.

لوده: هرگز گفته‌ی دیوانه‌ای را باور نمی‌کنم مگر آن‌که مخ او را خود ببینم. برای‌تان شمع، کاغذ و دوات خواهم آورد.

لوده: (آواز می‌خواند) «راهی هستم ز نزدتان، آقا
با تعجیل و دوان دوان، آقا،
برمی‌گردم به نزدتان اکنون
اندر یک صفیر
چون عاصی پیر[۱۷۴]
بایست تاب آورید ایدون!
آن کس کاو به دشنه‌ای چوبین[۱۷۵]
در جوش و خروش و خشم‌آگین
آهای! بانگ می‌زند بر دیو،

آن‌گونه که کودکی مجنون.
ناخن را ز بن ببر اکنون!
بدرود، نیک‌مرد[۱۷۶]، ای دیو!»(خارج می‌شود)

صحنه‌ی سوم ـ بوستان‌سرای اولیویا

(بازیگران: سباستین، اولیویا، کشیش.)

(آرایش صحنه: سباستین در بوستان‌سرای اولیویاست و به حوادثی می‌اندیشد که به تازگی بر او گذشته‌اند. اولیویا همراه کشیش وارد می‌شود و هر سه نفر برای اجرای مراسم ازدواجی محرمانه رهسپار می‌شوند. تک‌گویی سباستین صحنه را آغاز می‌کند. م)

وارد می‌شود سباستین

سباستین: این است هوا، و هور رخشان، وین در (با خود)
کاو داده مرا، بساومش، می‌بینم.
هرچند مرا عجایبی پوشانده است،
این نیست جنون! کجاست آنتونیو، حال؟
در «فیل» نیافتم ورا، می‌دانم
کانجا بوده است و این چنین بشنفتم:
کاو آمده در پی‌ام به گرد این شهر.
حالی اندرز او به زر می‌ارزید.
هرچند پذیرد عقل این برهان را
کاینجا نه جنون، که هست سهوی در کار
لیک این اقبال و بارش بختی نیک
از درک و خرد چنان به دور افتاده
که آماده‌ی طرد دیده هستم، و آن‌گاه
با عقل ستیزم، او که برهان نارد
بر چیزی، جز که یا منم بس مجنون
یا این بانو. وگر چنین بود چه‌سان

بتوانست او به خانه‌اش حکم کند،
آمر باشد به خادمان درگاه
با قدرت، با خرد به هوشامندی
آن‌سان که گواه بوده‌ام؟ باری هست
در این بازی حقایقی پرنیرنگ!
وارد می‌شود اولیویا همراه یک کشیش
اولیویا: توبیخ مکن شتابم، اماست اگر
عزمت نیکو، روان شو همراه من
و این مرد خدا به معبدی همسایه
تا نزد وی و به زیر سقف پاکش
پیمان بندی مرا به میثاقی سخت،
تا رشکم و این درون پرتر دیدم
رامش گیرد. و او نهان خواهد داشت
میثاقت، تا همان زمانی که به قصد
فاشش خواهی، و جشن برپا داریم
در اختر سعد زایشم. رأیت چیست؟
سباستین: آیم ز پی شما، و این نیکومرد
سوگند خورم، به آن وفا خواهم کرد.
اولیویا: هان، پیش کنون، پدر، فلک رخشان باد
و این کار مرا به فرخی یاد کناد!(خارج می‌شوند)

(nbookcity.com)

پرده‌ی پنجم

صحنه‌ی اول ـ برابر سرای اولیویا

(بازیگران: فابیان، لوده، امیر، کیوریو، ملازمان، ویولا، گزمگان، آنتونیو، اولیویا، کشیش، آندرو، توبی، سباستین، مالولیو.)

(آرایش صحنه: برابر سرای اولیویا، فابیان لوده را در حال رساندن نامه‌ی مالولیو ملاقات می‌کند و از او می‌خواهد متن نامه را به او نشان دهد. م)

وارد می‌شوند لوده و فابیان

فابیان: حالی، همان‌سان که دوستم داری، بگذار نامه‌اش را ببینم.

لوده: ارباب فابیان نیکو، مرا اجابت درخواستی دیگر عنایت کنید.

فابیان: هر آن‌چه باشد.

لوده: به دیدن نامه‌اش پای مفشارید.

فابیان: این چون دادن سگی است مردی را، و در پاداش باز خواستن سگ خود.

وارد می‌شوند امیر، ویولا، کیوریو و اشراف

امیر: شما به بانو اولیویا تعلق دارید، دوستان؟

لوده: آری، آقا، ما پاره‌ای از آویزه‌های اوییم.

امیر: تو را خوب می‌شناسم. روزگار چون گذرانی، رفیق نیکویم؟

لوده: حقیقت را، آقا، به‌واسطه‌ی دشمنانم بهتر، و به سبب دوستانم بدترم.

امیر: درست به وارونه، به‌واسطه‌ی دوستانت بهتری.

لوده: نه، آقا، بدتر.

امیر: و این چه‌گونه تواند بود؟

لوده: سوگند به مریم، آقا، آنان مرا می‌ستایند و از من درازگوشی پدید می‌آورند. حال دشمنانم آشکارا می‌گویند که درازگوشی هستم، پس آقا، به واسطه‌ی دشمنان به آگاهی در باب خویش سود می‌برم، و به واسطه‌ی دوستان نیرنگ می‌خورم. پس اگر استنتاجات چون بوسه‌هایی باشند، اگر چهار منفی شما دو مثبت برایتان فراهم آورد، پس آن‌گاه به واسطه‌ی دوستانم

بدتر، و به واسطه‌ی دشمنان‌ام بهترم.
امیر: زهی! این گفته‌ای عالی است.
لوده: ایمانم را، آقا، چنین نیست، گرچه شما را اراده‌ی آن است تا یکی از دوستانم باشید.
امیر: به واسطه‌ی من بتر نخواهی بود. این زر تو راست
(سکه‌ای می‌دهد)
لوده: کاش این نیز از سر دورویی[۱۷۷] می‌بود، آقا، آرزو دارم یکی دیگر به آن می‌افزودید.
امیر: آه، مرا اندرزی ناپسند می‌دهید.
لوده: همین یک‌بار جلالت خویش در جیب نهید، آقا، و بگذارید گوشت و خون‌تان پیروی‌اش کنند.
امیر: بسیار خوب، گناه دورویی را مرتکب می‌شوم، بیا، این هم یکی دیگر.
(سکه‌ای می‌دهد)
لوده: اولات، ثانیات، ثالثات، بازی نیکویی است، و آن گفته‌ی قدیمی که: «سومین، جور هر سه را می‌برد.» سه گام، آقا، نواختی نیکوست در اسکیزیدن، یا درای کلیسای بنت[۱۷۸] قدیس شما را بدین اندیشه می‌دارد: یک، دو، سه!
امیر: دیگر در این یک دور[۱۷۹] نمی‌توانید به ترفند، پولی از من بستانید. حال اگر بانوی خویش را آگاه سازید که برای گفت‌وگو با او بدین‌جای آمده‌ام و او را همراه خود بیاورید، شاید سخاوتم بیدارتر شود.
لوده: پس سخایتان را بنگره‌ای بخوانید، آقا، تا بازگردم. اینک می‌روم، اما نمی‌خواهم چنین پندارید که میل من به داشتن یکی دیگر معصیت زیاده‌طلبی است، بلکه همان‌گونه که گویید، آقا، بگذارید سخای‌تان قیلوله‌ای کند، به زودی آن را بیدار خواهم کرد. (خارج می‌شود)
وارد می‌شوند آنتونیو و گزمگان
ویولا: مردی که مرا رهاند، سرور، این است.
امیر: هان چهره‌ی او به یاد می‌آرم نیک،

هرچند که بار قبل کان را دیدم
با دود نبرد تیره چون ولکان[۱۸۰] بود.
بر ناوچه‌ای حقیر فرمان می‌راند
ناشایسته غنیمتی خرد و سخیف،
لیک آن‌سان او نژند در می‌آویخت
با زبده‌ترین ناوگان‌مان، چندان
کز پژهان وز لب هزیمت حتا
تحسین بارید. جرم او اینک چیست؟
گزمه‌ی اول: ارسینو، سرور، این همان آنتونیوست
کاو «ققنس» را و بارش از «کندی» برد[۱۸۱]
هم او که به ناو «ببر»، قهر آلوده[۱۸۲]
اندر شد، در نبرد تیتوس جوان[۱۸۳]،
اخدرتان، پای او جدا شد از بن.
این‌جا در کوی‌ها تهی از آزرم
وز شرم گذشته، باز او را دیدیم
سرگرم ستیز، دست‌گیرش کردیم.
ویولا: سرور، او مهربانیم کرد و تیغ
آهیخت به سود من، ولیکن آن‌گاه
محجور چنان مرا سخن گفت که هیچ
تردید نماند، جز که او مجنون است.
امیر: ای راهزن شریر، دزد شورآب
آن بیرویی که این چنین افکندت
در چنگ همان کسان که با خون گران
خصمت کردی چه بود؟
آنتونیو: ارسینو، سرور بنام، از سر مهر
نامی که مرا خطاب کردی، پس گیر.

آنتونیو: دزد و راهزن هرگز نیست
هرچند پذیرم این‌که در اصل و اساس
ارسینو راست دشمن. این‌جای مرا
جادوی‌گری کشاند. هم آن رودک
کاو نزد تو ایستاده، من خود او را
از کام کف آلود و نژند کولاک
بگرفتم، غرقه بود و بی‌هیچ امید.
جان بخشیدم بدو، و عشقم رانیز
بی‌هیچ دریغ و ریو افشانیدم
بر وی. زان پس ز مهر (تنها از مهر)
افکندم خویشتن به شهر دشمن،
پشتیبانش شدم همان‌گاه که بود
با تیغ برابر. آن زمان نیز مرا
بگرفتند. آه، ریو و نیرنگش هم
(تا در خطر انباز نباشد با من)
آموخت ورا که ناشناسم خواند.
و آن‌گاه به یک پلک زدن کاری کرد
گویی بیست سال بوده‌ایم از هم دور.
همیان زرم که ساعتی[۱۸۴] پیش بدو
بسپردم تا به کار گیرد آن را
انکار نمود.

ویولا: چون تواند این بود؟

امیر: دانی او کی به شهر ما آمده است؟

آنتونیو: سرور، امروز، پیش از آن نیز سه ماه
بی‌هیچ جدایی و دمی دوری هم
روزان و شبان مصاحب هم بودیم.

وارد می‌شوند: اولیویا، ملازمان

امیر: کنتس آید، فلک چمان گشت به فرش!
اما به تو، گفته‌ات جنون است ای مرد (به آنتونیو)
این مرد جوان غلام من بوده سه ماه.
او را ببرید، تا زمانی دیگر.[۱۸۵] (به گزمگان)

اولیویا: ایدون، سرور، اولیویا را امری است
جز آن‌چه ورا توان بخشیدن نیست؟
سزاریو، وعده‌ات فراموش شده است؟

ویولا: خانم.

امیر: اولیویا، ای شکوهمند ـ

اولیویا: سرور خامش! سزاریو، پاسخ چیست؟

ویولا: این‌جا بایست سرورم پاسخ گفت
زیرا بسته وظیفه لب‌هایم را.

ویولا: گر حرف تو، سرورم، نوای پیش است (به امیر)
بی‌لطف و صفا رسد به گوشم، هم‌چون
بلغاک و خروش در پی موسیقی.

امیر: پرجور هنوز؟

اولیویا: نی، همان‌ساز هنوز!

امیر: درچه؟ به خلاف؟ بانوی کژرفتار؟
ای آن‌که دمیده جان من از سر صدق
بر مذبح بی‌اجابت و سنگ‌دلت
وارسته‌ترین نذور. برگو چه کنم؟

اولیویا: هر آنچ که سرور مرا شایسته است.

امیر: از بهر چه، گر مرا دلی بود که چون
دزد مصری به گاه مرگ آن کاو را
می‌ورزم مهر، جان نگیرم؟[۱۸۶] کینی

خونین که شریف در مذاق آید گاه.
اما بشنو: چو طرد کردی عشقم
وز آن سببی که مهرم از قلب تو برد
آگاهم بیش و کم، بزی زین پس نیز
دل‌سخت و سینه‌مرمرین، جورصفت.
لیک این خادم، که دوستش می‌داری،
او را، که قسم به آسمان، من خود نیز
می‌ورزم مهر نیک، بیرون آرم
چشمان ستمگرش که بنشسته کنون
ناساز به سرورش، و تاجی بر سر.[۱۸۷]
همراهم باش، ای پسر، پندارم[۱۸۸]
پر باز ز کینه است. حال آن بره را
کاو دل بسپرده‌ام همی خواهم کشت.
تا کین بکشم ز قلب بومی یک‌سر
بنهفته به سینه‌ی سپید کفتر.
ویولا: من نیز به اختیار، مسرور، به جان
صد مرگ خرم ز بهر آرامش‌تان
(امیرعازم می‌شود، ویولا در پی او)
اولیویا: سزاریو، هان، کجا رود؟
ویولا: در پی او
کز این چشمان، زجان، بسی افزون‌تر
از مهر زنی، اگر تواند هرگز
بر دل فتدم، ز عشقش آکنده‌ترم.
ور لاف زنم، مرا فلک شاهد باد
جانم را بهر عشق او فدیه کناد!
اولیویا: آری، سغبه، اسیر نیرنگ منم!

ویولا: نیرنگ که؟ گو ستم که بر تو رانده است؟
اولیویا: بردی از یاد؟ این چنین دیرین است؟
روحانی را بیاور این‌جا. (خادمی خارج می‌شود)
امیر: برویم. (به ویولا)
اولیویا: سرور به کجا؟ سزاریو، شوی، بمان!
امیر: شویت؟
اولیویا: آری، تواند انکار کند؟
امیر: شویش، رودک؟
ویولا: نه سرورم، هرگز، نه.
اولیویا: افسوس سخافت هراست این‌سان
وادار کند که خوشیت انکار کنی.
مهراس، سزاریو، و بختت پی گیر.
آن باش که خودشناسی و آن‌که تو
چون او که هراس بر دلت افکنده است[۱۸۹]
مهتر باشی. (کشیش وارد می‌شود)
خوش آمدی، آه، پدر.
سوگند به حرمتت، پدر فاش نمای
ــ هرچند به تازگی قرار این بوده است
در تاریکی نهفته ماند چندی
وقت است که پیشرس هویدا گردد ـ
از آن‌چه به تازگی همی رخ داده است
بین من و این جوان، وز آن آگاهی.
کشیش عقدی بر جاودانه پیمان عشق
تأیید شده به وصل دستان با هم،
و آن بوسه‌ی طاهر لبان شاهد آن،
با داد و گرفت حلقه‌هاتان راسخ،

ممهور به دست من، گواه آن عقد.
زان گاه به حال ساعتم می‌گوید
دو گام به سوی گور برداشته‌ام.
امیر: ای روبهک محیل، چون خواهی بود (به ویولا)
وقتی که زمانه نقره گیرد مویت؟
یا خدعه‌ی تو چنان شتابان بالد
کان فتنه‌گریت سرنگونت سازد؟
بدرود، ببر ورا، بدان‌سوی برو
تا با تو دگر نگردمی رویارو.
ویولا: وا خواهم سرورم.
اولیویا: و سوگند مخور!
هرچند که از خطر هراست باید
اما آزرمت اندکی حفظ نمای.
وارد می‌شود سرآندرو
آندرو: به خاطر عشق خداوند، طبیب! زود! طبیبی را زود نزد سرتوبی بفرستید.
اولیویا: ماجرا چیست؟
آندرو: سر مرا از این سوی تا آن سوی شکسته و نیز خوجی خونین بر فرق سرتوبی نهاده است. به خاطر عشق خداوند، کمک! ترجیح می‌دهم در زادبومم باشم تا چهل لیره بگیرم.
اولیویا: چه کسی چنین کرده است، سرآندرو؟
آندرو: زادمرد کنت، کسی به نام سزاریو. او را بد زهره پنداشتم، اما خود تجسم ابلیس است.
امیر: زادمرد من سزاریو؟
آندرو: به خداوند زنده، این‌جاست! شما سر مرا به خاطر هیچ شکستید، و در آن‌چه کردم، سرتوبی مرا برانگیخته بود.

ویولا: گویید مرا زچه سخن؟ هان، هرگز
هرگز آزارتان ندادم، هرچند
بیهوده به تیغ خود مرا ترساندید،
و اکرام نمودم و نیازردمتان.
وارد می‌شوند سرتوبی و لوده
آندرو: اگر خوجی خونین بر سر گزند باشد، مرا گزند رسانده‌اید. گمانم خوجی خونین را به هیچ انگارید. اینک سرتوبی که لنگان لنگان می‌آید، و از او بیش‌تر خواهید شنید. اما اگر مست باده نبود، به گونه‌ای دیگر با شما رفتار می‌کرد.
امیر: حال، آقا، شما را چه می‌شود؟
توبی: تفاوتی ندارد! مرا آسیبی رسانده و این پایان ماجراست. لوده، طبیب دیک[۱۹۰] را دیدی، لوده؟
لوده: آوخ، سرتوبی، طبیب ساعتی است که در مستی است. چشمان او ساعت هشت بامداد امروز بسته شدند.
توبی: پس او پلیدمردی است کندتر از هشت گام در رقص. از پلیدی می‌زده بیزارم.[۱۹۱]
اولیویا: او را ببرید! چه کسی این‌گونه آزارشان رسانده است.
آندرو: سرتوبی، شما را یاری می‌دهم، زیرا زخم‌هایمان را با هم مرهم خواهند نهاد.
توبی: تو یاری خواهد کرد ـ سرخری و خوج خونینی و هرزه‌ای، هرزه‌ای چهره‌تکیده، گولی؟
اولیویا: او را به بستر برسانید و بگذارید زخمش را درمان کنند.
خارج می‌شوند لوده، فابیان، سرتوبی و سرآندرو
وارد می‌شود سباستین
سباستین: پوزش، خانم، که خویش‌تان آزردم،
اما اگر او برادری هم‌خون بود
از روی خرد، و در صیانت از نفس

کم‌تر زین نیز من نیارستم کرد.

(nbookcity.com) شهر کتاب

این‌سان خیره به من نظر دوخته‌ای
کز آن دانم که خاطرت آزردم.
محبوبم، بگذار از خطایم، ز سر
سوگندانی که یک‌دیگر را خوردیم.
امیر: یک چهره و یک صدا و یک جامعه، دو تن
و همی بصری! که هست، اما هم نیست!
سباستین: آنتونیوی عزیز من، آنتونیو!
ساعات چه‌گونه رنج دادند مرا
زآن لحظه که رفتی از برم!
آنتونیو: سباستین این تویی؟
سباستین: و تردیدی هست؟
آنتونیو: زنهار، چه‌گونه نیم کرده خود را؟
دو نیمه‌ی سیب بیش‌تر یکسان نیست
از این دو وجود. وه، سباستین کیست؟
اولیویا: وه، بوالعجبی است!
سباستین: آن‌جای ستاده‌ام؟! نبوده است مرا (ویولا را می‌بیند)
هرگز، هرگز برادری، در من نیز
نتواند ایزدی زید تا این‌جای
و آن‌جای حضور یابم. آری، تنها
اختی بودم که موج و خیز دریا
نادیده به کام برد. حال از سر لطف
برگوی کدام خویش من هستی؟ یا
هم‌بوم منی؟ تبار تو، نامت چیست؟
ویولا: اهل مسالین، سباستین بابم بود،
سباستینی برادرم نیز، که او
در جامه‌ی خود به قعر گور آبش رفت.

اشباح اگر تن و لباسی گیرند
پس آمده‌اید تا به دل‌هامان ترس اندازید.
سباستین: حال، راستی را شبحم!
اما در لباس ملموسی کان
بر تن بودم به گاه زایش ز رحم.[۱۹۲]
گر زن بودید، با چنین حالت و وضع
شایست اگر ز دیده شورآب از اشک
برگونه و چهره‌تان فشانم، گویم:
صد بار[۱۹۳] خوش آمدی ز دریا، ویولا!
ویولا: پیشانی باب من، بر آن خالی بود.
سباستین: باب من نیز.
ویولا: آن روز که از زمان زاد ویولا
بگذشت ده و سه سال، باب من مرد.
سباستین: آن واقعه زنده مانده در یاد من:
روزی که ده و سه ساله شد خواهرکم
پابندی خاکی پدر هم سر شد.
ویولا: گر مانع شادمانی ما هر دو
جز مردانه لباس غصبی نبوَد،
در آغوشم نگیر تا شرط مکان
با حال زمان و بخت هم‌ساز، تو را
گویند که: خواهرت، ویولا، هستم.
حجت را نیز ناخدایی است مرا
کاو جامه‌ی دختری من را در شهر
نزدش دارد، و او مرا یاری داد
تا بتوانم حضور این کنت نجیب
خادم باشم. وزان زمان حکم قدر

افکندم بین سرورم و این با تو.
سباستین: بانو، گویا ره خطا پیمودی (به اولیویا)
اما خلقت به راه خود ره بسپرد.[۱۹۴]
بر آن بودی به دختری شوی کنی،
جانم را، کاندر آن نه خسران کردی
زیرا مردی، و دختری، شوی تو شد!
امیر: اندیشه مکن، که خون اوی‌ست شریف!(به اولیویا)
گر هست چنین، و آبگینه است درست[۱۹۵]
از آن غرقه سفینه بهری است مرا.
گفتی، پسرک، هزار بارم که هگرز (به ویولا)
عاشق نشوی به هیچ زن، هم‌چون من.
ویولا: برگفته‌ی خود قسم خورم صدها بار
و آن‌گاه درستی قسم‌ها را پاس
در جان دارم، چنان‌که آن گردان گوی
آن اخگر را، که خود جدا می‌سازد
روزان از شب.[۱۹۶]
امیر: و دست در دستم نه.
بگذار به جامه‌ی زنانت بینم.
ویولا: آن کشتیبان که اول آورد مرا
بر دریابار، جامه‌ام نزد اوست،
و اینک دانم که از برای فعلی
در زندان است و دادجو مالولیو،
آقایی از ملازمان بانوست.
اولیویا: مالولیو را بیاوریدش این‌جا،
بایست رها کند ورا، لیک افسوس
یاد آورم حال این‌که گفتند مرا

کان مردک بینوا بسی مجنون است.
وارد می‌شوند فابیان و لوده با نامه
آری خاطر چنان مرا آشفته
می‌بود که پاک نامش از یادم رفت.
آقایان، حال او چه‌گونه است اینک؟
لوده: راستی را، خانم، بعلزبوب[۱۹۷] را با تیرکی از خود دور نگاه داشته، همان‌سان که هر مردی در جای او چنین می‌کرد. این‌جا، نامه‌ای برای‌تان نوشته و می‌بایست بامداد امروز آن را به شما می‌دادم. اما از آن‌جا که نوشته‌ی دیوانگان پیام سروش نباشد، پس آن‌گاه که عرضه شود چندان ارجی ندارد.
اولیویا: آن را بگشایید و بخوانید.
لوده: پس خوب توجه کنید تا بهره‌ی نیکو برید آن‌گاه که لوده‌ای پیام دیوانه را می‌رساند. (باصدایی بس بلند می‌خواند) «سوگند به پروردگار، خانم ـ»
اولیویا: بر شما چه رسیده، آیا دیوانه شده‌اید؟
لوده: نه خانم، تنها دیوانگی را باز می‌خوانم. و بانوی گران‌مایه نیز باید آن را چنان که شاید بپذیرند، باید آوایی سزاوار را مجاز دانید.
اولیویا: آن را در شعور سالم خویش بخوان.
لوده: چنین می‌کنم، بانویم، اما به شعور درستش خواندن، خواندن بر این سیاق است. پس گوش فرادهید، شاهدختم، و به آن توجه کنید.
اولیویا: (به فابیان) شما آن را بخوانید، آقا.
فابیان: (می‌خواند) «سوگند به پروردگار، خانم، بر من ستم می‌رانید و جهان از آن آگاهی خواهد یافت. هرچند مرا در تاریکی افکنده و مهام من به دست هموند بدمست خویش سپرده‌اید، اما به همان خوبی بانوی بزرگوار از هوش خود برخوردارم. من نامه‌ی شخص شما را دارم که مرا بر آن داشت آن روش را برگزینم که به واسطه‌ی آن تردید نداشتم که به خود بسی خدمت می‌کنم، یا برای شما شرم به بار می‌آورم. هر آن‌گونه که خواهید درباره‌ی من بیندیشید. اندکی اندیشه‌ی وظیفه‌ی خود را نادیده می‌گیرم، و از آزاری که بر من رفته

سخن می‌رانم. آن‌که دیوانه‌وار آزرده شده: مالولیو»
اولیویا: این نامه‌را او نوشته است؟
لوده: آری، خانم.
امیر: در این چندان نشان زبی‌مغزی نیست.
اولیویا: اینک، آقا، رها کن این‌جای آرش. (فابیان خارج می‌شود)
بر این اوضاع، سرورم، گر از لطف (به امیر)
اندیشه کنید، خواهرم انگارید
با آن مهری که همسری می‌جستید.
هم در یک روز، گر بدان حکم کنید،
این همو‌ندی به جشن زیور گیرد
در خانه‌ی من، هزینه‌اش نیز ز من.
امیر: درخواست‌تان به جان پذیرم، خانم.
از بندگی سرورتان معذورید، (به ویولا)
وز بهر سپاس خدمت خویش به او،
چندان که زتاب جنستان بیرون بود
ناساز به خصلتی لطیف و بس نرم،
و آن‌گه زیرا مرا به چندین ایام
سرور خواندید، حال این دست من
گیریدش وز برای آقا زین پس
خانم باشید.
اولیویا: خواهر من هستید.
وارد می‌شوند فابیان، مالولیو
امیر: مجنون این است؟
اولیویا: سرورم، هم خود اوست.
مالولیو چیست حال و روزت اینک؟
مالولیو: خانم ز شما به من ستم‌ها رفته است

جوری ننگین.
اولیویا: زمن، مالولیو؟ نه!
مالولیو: آری بانو، و نامه‌ی خود بینید،
انکاری نیست، نامه با خط شماست.
دیگر گونه جز این خط و این جملات
گر بتوانید، رقعه‌ای بنویسید،
یا این‌که بگویید که این مهر، این نثر
از آن شما نبوده، هان، نتوانید.
پس اینک کار خود پذیرید همی
وز روی شرف مرا بگویید چرا
الطاف و نیاز خود هویدا کردید؟
فرمان دادید نزدتان با لبخند
حاضر گردم، به پای جورابی زرد
بندینک جفت، وانگهی با توبی
با دیگر مردمان زین پس
تندی ورزم، گره بر ابرو فکنم؟
فرمان بردم چو آرزوهایم را
از بهر چه جان من به حبس آزردید؟
محبوس به دخمه‌ای سیه، کاندر آن
آمد نزدم کشیش و با سخره‌ی خویش
بازیچه‌ی طعنه‌ای مرا کرد، چنان
بدنام‌تر از هر آن‌چه زان پیش کسی
پرداخته بود. هان بگویید چرا؟
اولیویا: مالولیو، خط من چنین نیست، ولی
افسوس به حق حروف آن است شبیه،
دانم بی‌شک نوشته‌ی ماریاست.

می‌اندیشم کنون هم او بود، نخست
با من سخن از جنون تو راند و سپس
لبخندزنان تو آمدی نزدم، آه،
با آن هیبت که بر تو تحمیل نمود
این نامه. ولی، به حق، کنون رامش گیر!
این بازی را به حیله راندند به تو
اما وقتی که عامل و باعث آن
مکشوف آید، تو شاکی و داور باش
از جانب خود.
فابیان: و بشنو ای بانوی نیک
گفتار مرا، مباد زنگی ز جدال
یا دل‌تنگی نشیند این ساعت را
کز آن به تحیرم، و با این امید
اقرار کنم که من و تویی، با هم،
مالولیو را به فتنه درافکندیم
اندر پی خصلتی درشت و ناخوش
کز او دیدیم. ماریا کاغذ را
بنوشت به پافشاری سرتوبی،
پاداشش را، گرفته او را به زنی.[۱۹۸]
ز آن‌جای که خدعه‌ای است این از سر طنز
شایسته‌تر است خنده را تا نفرت.
ور آفند دو سو بسنجیم به داد
این‌سو و آن‌سوی، هر دو خسران دیدند.
اولیویا: افسوس، که بینوای مفتون، این‌سان (به مالولیو)
در دیده‌ی مردمانت، مطعون کردند.
لوده: هان، «برخی مهتر زاده شوند، برخی مهتری فراچنگ آرند و برخی را نیز

مهتری بخشند.» من نیز یکی در این بازی کوتاه بوده‌ام، آقا، سر توپاسی آقا، اما تفاوتی نکند. «سوگند به پروردگار، لوده، من دیوانه نیستم!» اما به یاد دارید که «خانم، از چه روی به چنین هرزه‌ی خشک‌زبانی می‌خندید؟ و اگر تبسم نکنید، دهانش بسته است؟» و بدین‌گونه چرخش زمان کین‌جویی از او را به همراه می‌آورد.

مالولیو: زین گله تمام کین خود خواهم جست. (خارج می‌شود)

امیر: باز آریدش، به صلح خوانید او را،
از کشتی‌بان سخن نگفته است هنوز.
آن لحظه که ما خبر بیابیم از او
و آن‌گاه که ساعت طلایی برسد
جان‌های عزیزمان به سوری والا
پیوند خورند. مهربانا خواهر (به اولیویا)
تا آن دم ما نمی‌رویم از این‌جا
سزاریو پیش‌تر بیا ـ زیرا من (به ویولا)
تا مردستی خطابت ایدون بکنم.
اما چون بینمت به پوشاک دگر
ارسینو را تو بانویی باشی و بس
شهبانویی مرعشق او را زین پس!
خارج می‌شوند همه، جز لوده
لوده آواز می‌خواند[۱۹۹]
«آن روزانی که کودکی بودم خرد،
با هی هو، و هی هو، باد و باران،
شوخی را کس مگر مزاحی نشمرد،
زیرا هر روزه روز باران بارد.
اما آن‌گه که روز مردی برسید،
با هی هو، و هی هو، باد و باران،

بر دزد پلید خلق در می‌بندید،
زیرا هر روزه روز باران بارد.
افسوس چو وقت وصلت آمد از راه،
با هی هو، و هی هو، باد و باران،
نتوانستم چمان رسم بر دل‌خواه،
زیرا هر روزه باران بارد.
آن روز که تن سپردمی بر بستر،
با هی هو، و هی هو، باد و باران،
مستی می‌بود ناکسان را در سر،
زیرا هر روزه روز باران بارد.
دیرین‌گه بود کاین جهان آغازید،
هی هو، هی هو، و باد و باران،
این بازی حالیا به فرجام رسید،
کوشیم هماره بهر خوشنودیتان.»(خارج می‌شود)

(nbookcity.com

یادداشت‌ها

[←۱]

Stratford

[←۲]

Mary Arden

[←۳]

John Shakespeare

[←۴]

Ann Hathaway

[←۵]

Rose

[←۶]

Swan

[←۷]

Globe

[←۸]

Accent

[←۹]

Alliteration

[←۱۰]

Barnaby Rich

[←۱۱]

متن اصلی: استعاره‌ای مربوط به شکار با پرندگان که در آن زمان رایج بود.

ترجمه‌یتحت‌الفظی آن عبارتست از: «هیچ بدان‌جا داخل نشود با هر اعتبار و اوج جز آن‌که به ارزینازل فروافتد.»

[←۱۲]

متن اصلی: hart احتمالا به منظور جناس یا heart (ویرایشگر انگلیسی).
این‌جا آهو بهدو معنی حیوان مشهور و عیب یا نقص منظور است.
[←۱۳]

متن اصلی: Plague به معنی وسیع‌تر آن، بلا، تباهی.
[←۱۴]

متن اصلی: راهبه‌ها.
[←۱۵]

متن اصلی: می‌توان بین واژه‌ی «حفظ کردن» و شورآب (اشک) ارتباطی مادی نیز تصورکرد به این معنی که شوری آن می‌تواند خاطره‌ی برادر را محفوظ دارد، به همان نحو که «ماهینمک‌سود» فاسد نمی‌شود، روشی که در آن زمان کاملا متداول بود. ن. ک. صحنه‌ی ۵.
[←۱۶]

اشاره به اسطوره‌ی کیوپید و تیر زرین او که چون بر دلی نشیند، صاحب آن را گرفتارعشق کند.
[←۱۷]

به ترتیب جایگاهان اشتیاق، خرد و عشق.
[←۱۸]

متن اصلی: تحت‌الفظی: «پیش من به باغچه‌ی خوش‌بوی گل‌ها/ افکار عشق غنی شوندزیر سایه‌ی آلاچیق گل.»
[←۱۹]

ناحیه‌ای مجاور ساحل خاوری آدریاتیک (ویرایشگر انگلیسی).
[←۲۰]

Elysium در اسطوره‌شناسی، مکان اقامت جاوید رستگاران.
[←۲۱]

متن اصلی: دکل.
[←۲۲]

Arion در اسطوره‌ها، رامشگری که برای فرار از ناویان خون‌ریز در آب جست، و دولفینیاو را به خشکی رساند.

[←۲۳]

اصل: در فاصله‌ی سه ساعت سفر از این جا.

[←۲۴]

متن اصلی: آن وقت مجرد بود.

[←۲۵]

متن اصلی: «همان گونه که دانید، آن‌چه بزرگان کنند کم‌ترها در آن لب جنبانند»

[←۲۶]

این نقشه به همین شکل اجرا نمی‌شود و ویولا نه به عنوان خواجه، بلکه به‌عنوانجوانی به‌نام سزاریو به امیر خدمت می کند. از وعده‌ی خوانندگی او هم دیگر چیزی نمی‌شنویم.

[←۲۷]

متن اصلی: در سطر قبل اصطلاح exception به‌کار می‌رود، و در این سطر توبی از آنبرای جناسی استفاده می کند. برای نشان دادن ناتوانی شنونده در درک مفهوم مورد نظرگوینده، ترجمه‌ی فوق برگزیده شد.

[←۲۸]

ducat واحد پول زر که در اروپا رواج داشته است.

[←۲۹]

Viol de - gamboys ویولن باس (ویرایشگر انگلیسی).

[←۳۰]

متن اصلی: واژه‌ی nature در این سطر مبنای کنایه‌ی سطر بعد را فراهم می‌آورد که در آن natural به معنی «ساده» به کار می‌رود. در ترجمه‌ی این نقش به قید «به سادگی» محول شدهاست.

[←۳۱]

مترسکی که در روزهای بارانی دهقانان را وادار می‌کردند آن را کتک بزنند تا مشغولباشند (ویرایشگر انگلیسی) و احتمالا نوعی تمرین رزمی تلقی می‌شد.
[←۳۲]

castiliano vulgo عبارتی ظاهراً لاتینی با معنی نامعلوم.
[←۳۳]

توبی نام خانوادگی آندرو را به اشتباه تلفظ می‌کند (به معنی اسامی در مقدمه مراجعه شود).
[←۳۴]

ماریا در واقع ندیمه‌ی اولیویاست.
[←۳۵]

سرآندرو تصور می‌کند «فراخوان» نام خانوادگی ماریاست.
[←۳۶]

توجه شود چه‌گونه در این صحنه، و صحنه‌های بعد، آندرو همواره کلمات توبی را تکرارمی‌کند.
[←۳۷]

آب‌دار نیست، احتمالا به این معنی که تازه و جذاب نیست.
[←۳۸]

آندرو تصور می‌کند منظور ماریا دست اوست.
[←۳۹]

لطیفه‌ای نمی‌توانم عرضه کنم (؟)
[←۴۰]

شرابی تولید اسپانیا.
[←۴۱]

Pourquoi فرانسوی «چرا؟». ضمناً میزان آشنایی آندرو با زبان‌های خارجی از همین‌جامعلوم می‌شود.
[←۴۲]

یادداشت‌ها

نوعی شکار عصر الیزابت که به‌نظر می‌رسد با بستن خرس به دیرکی و سپردن آن بهسگ‌های شکاری تمام می‌شده است. به تشبیه اولیویا در صحنه‌ی یکم، پرده‌ی سوم ـ
[←۴۳]

متن اصلی: tongue با تلفظی مشابه tong و زمینه‌ی جناس سطر بعد. در ترجمه‌ی «واژگان» را به خاطر نزدیکی تلفظ به واژگون برگزیده‌ام.
[←۴۴]

ظاهراً سرآندرو بدن خود را به حالت رقص می‌جنباند.
[←۴۵]

متن اصلی:Kickshawse کارهای سبک‌سرانه، ظاهراً از qulgve chose فرانسه (ویرایشگرانگلیسی).
[←۴۶]

۱ و ۲ ـ متن اصلی: caper به معنی (۱) جهش سریع، (۲) ادویه‌ای برای گوشت بره (ویرایشگرانگلیسی)، و جناس سطر بعد.
[←۴۷]

[←۴۸]

Mistress Mall

[←۴۹]

متن اصلی: دو نوع رقص galliard و coranto.
[←۵۰]

متن اصلی: «جز به نواخت Sink - a - pace آب نمی‌افکندم.» این اصطلاح به رقص پنجگام مربوط می‌شود و نیز بین «آب افکندن» و sink (کاسه) ارتباطی برقرار می‌کند.
[←۵۱]

بنا بر اعتقادات زمان، هریک از بروج محافظ یکی از اندام‌ها بود.
[←۵۲]

یادداشت‌ها

سزاریو نامی است که ویولا در جامه‌ی مردانه خود را به آن می‌خواند (به مقدمه مراجعهشود). متن اصلی هم‌چنان در دیالوگ‌ها از نام اصلی ویولا استفاده می‌کند.

[←۵۳]

ایزدبانوی شکار.

[←۵۴]

اشاره به بازیگران آن عصر. همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، پسران جوان نقش زنان راایفا می‌کردند.

[←۵۵]

متن اصلی: color، درفش جنگ، احتمالا در جناس با collar حلقه‌ی دار (ویرایشگرانگلیسی).

[←۵۶]

متن اصلی: Lenten، لاغر، احتمالا کنایه از کتان سفیدی که به جای ردای ارغوانی درمراسم عید انابه مورد استفاده قرار می‌گرفت. (ویرایشگر انگلیسی).

[←۵۷]

متن اصلی: talent به معنی استعداد و احتمالا جناس با talon به معنی چنگال (ویرایشگر انگلیسی). تعبیر دیگری که می‌توان ارایه داد کنایه به talent به معنی تالان (پولزر) است که به نظر می‌رسد با عادت گرفتن پول توسط لوده سازگارتر باشد.

[←۵۸]

احتمالا مثلی چون «جوجه را آخر پاییز می‌شمارند.»

[←۵۹]

ماریا «بند» را بند پاجامه تلقی می‌کند.

[←۶۰]

نامی مجعول با شباهتی ظاهری به اسامی فلاسفه‌ی یونان! ضمناً تمام سخنان لوده رانباید جدی گرفت. هرچند اشارات او معمولا «آموزنده» هستند.

[←۶۱]

شاید به این دلیل که... هر مردی با بخت خویش وصلت کرده، پس به هنگام شوربختی، که اقبالش به او خیانت می‌کند، به پژوند (مردی که زنی بی‌وفا دارد) تبدیل می‌شود (ازویرایشگر انگلیسی). درباره‌ی جمله‌ی بعد (پس زیبایی گلی است) شاید کنایه‌ای به خودداریاولیویا از ازدواج باشد. گل فقط مدتی کوتاه شاداب می‌ماند و خواهان دارد. تشبیه جوانی بهگل، مخصوصاً در سونت‌ها، کراراً توسط شکسپیر به کار رفته است. ضمناً، در صحنه‌های بعد، شخص چنین استنباط می‌کند لوده از بیش‌تر ماجراهای پشت پرده با خبر است و با کنایه‌هایخود آن‌ها را در نظر دارد.

[←۶۲]

شاید به این دلیل که... هر مردی با بخت خویش وصلت کرده، پس به هنگام شوربختی، که اقبالش به او خیانت می‌کند، به پژوند (مردی که زنی بی‌وفا دارد) تبدیل می‌شود (ازویرایشگر انگلیسی). درباره‌ی جمله‌ی بعد (پس زیبایی گلی است) شاید کنایه‌ای به خودداریاولیویا از ازدواج باشد. گل فقط مدتی کوتاه شاداب می‌ماند و خواهان دارد. تشبیه جوانی بهگل، مخصوصاً در سونت‌ها، کراراً توسط شکسپیر به کار رفته است. ضمناً، در صحنه‌های بعد، شخص چنین استنباط می‌کند لوده از بیش‌تر ماجراهای پشت پرده با خبر است و با کنایه‌هایخود آن‌ها را در نظر دارد.

[←۶۳]

عبارتی لاتینی Cullus non facet monachem با معنایی معادل ترجمه.

[←۶۴]

ـ جامه‌ی چل‌تکه خاص دلقکان بود. منظور لوده این است که لباس دلقکان در بر دارد، امااندیشه‌اش سالم است.

[←۶۵]

متن اصلی: madonna بانوی من، به ایتالیایی.

[←۶۶]

متن اصلی: good my mouse of evtrev

[←۶۷]

کنایه از حیله‌گری مالولیو (ویرایشگر انگلیسی).

[←۶۸]

سیماب، عطارد و یکی از ایزدان اساطیری. ایزد فوق به سخره‌گیری دیگران شهره بود.

[←۶۹]

متن اصلی: Jove، ظاهراً به دلیل ممنوعیت قانونی سوگند خوردن به نام خداوند برصحنه‌ی تئاتر در آن زمان (ویرایشگر انگلیسی).

[←۷۰]

توبی به علت مستی سکسکه می‌کند، اما آن را به خوردن ماهی نمک‌سود نسبت می‌دهد (ویرایشگر انگلیسی).

[←۷۱]

تا در برابر ابلیس پایداری ورزد (ویرایشگر انگلیسی).

[←۷۲]

متن اصلی: crowner املای قدیمی coroner به معنی پزشک قانونی.

[←۷۳]

پایه‌ی تخته‌ای بیرون از دفتر کلانتر که اعلانات را بر آن نصب می‌کردند (وایریشگرانگلیسی).

[←۷۴]

متن اصلی: Standing water مرحله‌ی بین جزر و مد (ویرایشگر انگلیسی). در ترجمه، موج نشکسته مقصود است.

[←۷۵]

متن اصلی: gentlewoman

[←۷۶]

در لباس مردانه

یادداشت‌ها

[←۷۷]

تعارفی ظاهراً حاوی تناقض معنوی، ژرف به دانایی و ژرف‌نگری اشاره دارد، حال آن‌که اولیویا نتوانسته است زن بودن ویولا را تشخیص دهد. احتمالا روی صحنه، بازیگر نقشویولا در این‌جا پوزخندی بر لب می‌آورد که فقط تماشاگران معنی آن را می‌فهمند.

[←۷۸]

زمینه‌سازی خواستگاری. زیبایی‌ای که می‌توانید به امیر دهید، نباید برای خود نگه‌دارید.

[←۷۹]

عازم رفتن هستند، استعاره‌ای از حرکت کشتی.

[←۸۰]

اشاره‌ای طنزآمیز به جثه‌ی کوچک ماریا (به مقدمه‌ی مترجم مراجعه شود.)

[←۸۱]

اشارات به سوره، دیباچه و زندقه، ارتباطی معنوی با هم دارند.

[←۸۲]

از استعارات مورد علاقه‌ی شکسپیر، از جمله در سونت‌ها برای ترغیب افراد به تأهل (باقی نهادن فرزند، یا نسخه‌ای از خویشتن).

[←۸۳]

بید درخت عاشقان محزون (ویرایشگر انگلیسی)

[←۸۴]

متن اصلی: «نامت را با تپه‌های منعکس کننده گفت‌وگو می‌کردم.»

[←۸۵]

متن اصلی: «این را به خاطر من خرج کن»

[←۸۶]

حلقه‌ی امیر را.

[←۸۷]

Roderigo نامی مستعار که سباستین ظاهراً در کشتی نجات‌دهنده، خود را به آنمی نامیده است.

[←۸۸]

شورآب اشک.

[←۸۹]

ویولا خود را دیو، موجودی نابهنجار، می‌داند زیرا زنی است که از جامه‌ی طبیعی خودبیرون آمده و لباس مردانه در بردارد.

[←۹۰]

delículo surgere «تندرستی در سحرخیزی»

[←۹۱]

اشاره به آرای فلاسفه‌ی کهن که هر کدام هستی را پدید آمده از عناصری می‌دانست. چهار آخشیج عبارت‌اند از: آب، خاک، هوا، آتش.

[←۹۲]

دو درازگوش و ناظر.

[←۹۳]

اسامی دهان پر کن ولی مجعول.

[←۹۴]

اسامی دهان پرکن ولی مجعول.

[←۹۵]

واژه‌های به ظاهر مهم، اما بی‌معنی.

[←۹۶]

کاملا بی‌معنی، هرچند شاید پیش‌بینی واکنش مالولیا در ادامه‌ی صحنه باشد.

[←۹۷]

متن اصلی: good life، به معنی سرودی اخلاقی (ویرایش‌انگلیسی)

[←۹۸]

یادداشت‌ها

متن اصلی: پس از این.
[←۹۹]
متن اصلی: «شادی حال دارد خنده‌ی حال.»
[←۱۰۰]

(nbookcity.com) شهر کتاب

متن اصلی: «همواره آن‌چه که می‌رسد نامعلوم است.»
[←۱۰۱]

اگر به جای شنیدن از گوش، از بینی می‌شنیدیم، دمی خوش‌بو بود (ویرایشگرانگلیسی).
[←۱۰۲]

جولاهان به خوانندگی، احتمالا هنگام کار، شهره بودند.
[←۱۰۳]

مریم مقدس.
[←۱۰۴]

اشاره به آغاز تصنیف «خاموش، خاموش!»
[←۱۰۵]

متن اصلی: Cataian مجازآ به معنی حیله‌گر.
[←۱۰۶]

متن اصلی:Peg a - Ramsey نامی در یک ترانه‌ی قدیمی که سرتوبی ظاهرآ به عنواندشنام به کار می‌گیرد (ویرایشگر انگلیسی). در ترجمه به بخش اول آن استناد شده است.
[←۱۰۷]

توبی «ناسازی» را اشاره به «خارج خواندن» تصنیف تلقی می‌کند.
[←۱۰۸]

ماریا تصور می‌کند توبی واقعآ عازم رفتن است (؟).
[←۱۰۹]

یعنی ترانه را «خارج» خواندید. ضمناً او را دروغ‌گو می‌نامد زیرا توبی را به «بی‌جرأتی» متهم کرده است (ویرایشگر انگلیسی).
[←۱۱۰]

Saint Ann.

[←۱۱۱]

زنجیر نشانه‌ی مقام پیشکاری که مالولیو بر گردن آویخته.

[←۱۱۲]

اصطلاح «با این دست» و «به این دست» گاه جنبه‌ی سوگند می‌یابد. شاید منظور همرساندن خبر یا نوشته باشد، و هم اشاره به این که در قراردادهای رسمی، دست به معنیامضای گواهی‌شده‌ی شخص است. پس «به این دست» به معنی «به شرافتم» و «اعتبارامضایم» نیز می‌تواند باشد.

[←۱۱۳]

آندرو تشنگی و گرسنگی را اشتباه می‌کند (ویرایشگر انگلیسی).

[←۱۱۴]

متن اصلی: Puritan

[←۱۱۵]

این نقشه نیز عملی نمی‌شود و هنگامی که مالولیو نامه را می‌یابد، لوده آن‌جا نخواهدبود.

[←۱۱۶]

Penthesilea ملکه‌ی اسطوره‌ای آمازون.

[←۱۱۷]

اشاره‌ای دیگر به جثه‌ی کوچک ماریا.

[←۱۱۸]

منظور نوعی تهدید کردن توبی است (؟).

[←۱۱۹]

بخوانید خوی‌اش.

[←۱۲۰]

نشانه‌ی قلب خون‌بار عاشق (؟).

[←۱۲۱]

یاری ـ یک یار.

[←۱۲۲]

اولیویا.

[←۱۲۳]

ظاهراً نظر اطباء این بود که مالیخولیا (یا افسردگی شدید) زردآب را افزایش می‌داد، یا باافزایش زردآب همراه بود.

[←۱۲۴]

متن اصلی: My metal of India

[←۱۲۵]

اولیویا.

[←۱۲۶]

Stratchy بانویی والاتبار که با فرودست خود ازدواج کرد (ویرایشگر انگلیسی)

[←۱۲۷]

Jezebel ملکه‌ی مغرور اهب فرمان‌روای اسراییل که آندرو، مانند همیشه به‌خطا، سلفمغرور مالولیو می‌پندارد (ویرایشگر انگلیسی.)

[←۱۲۸]

متن اصلی:.P T, U, C

[←۱۲۹]

Lucrece زنی از فرزانگان روم که پس از این که عفتش لکه‌دار شد، خود را با دشنه کشتو بدین گونه، نماد پاکدامنی زنانه است (ویرایشگر انگلیسی)

[←۱۳۰]

متن اصلی: مردی جز تو نباید بداند.

[←۱۳۱]

استعاره‌ای با استفاده از سگ شکاری و تعقیب شکار.

[←۱۳۲]

متن اصلی:.Cros - gartered

[←۱۳۳]

متن اصلی: Champian
[←۱۳۴]

Jove

[←۱۳۵]
اشاره به سرگذشت برادران شرلی در دربار صوفی (شاه عباس) و ثروتی که با خود بهاروپا بردند (ویرایشگر انگلیسی).
[←۱۳۶]
بنا بر کیهان‌شناسی بطلمیوس، مدار خورشید است که گرد زمین می‌چرخد. این تعبیر درصحنه‌ی آخر نمایش‌نامه نیز تکرار می‌شود.
[←۱۳۷]
بنابر افسانه‌ها، Lord Pandarus واسطه‌ی بین Troilus و Cressida بود (ویرایشگرانگلیسی). اشاره‌ی لوده نشان می‌دهد که از ماجرای دلباختگی اولیویا آگاه است.
[←۱۳۸]
شاید کنایه‌ای به بن جانسون که به استفاده از واژه‌ی «عنصر» علاقه داشت (ویرایشگرانگلیسی)
[←۱۳۹]
فرانسوی: خدا شما را حفظ کند، آقا/ و شما را نیز، خدمت‌گزاران.
[←۱۴۰]
قبل از این‌که من وارد شوم، اولیویا به این‌جا آمده است.
[←۱۴۱]
احتمالا آندرو این کلمات را برای استفاده‌ی بعدی یادداشت می‌کند.
[←۱۴۲]
استعاره‌ای از بازی خرس‌گیری و سگانی که به خرس دربند حمله می‌کنند.
[←۱۴۳]
استعاره‌ای از کشتی‌رانی، به معنی می‌توانی مرا ترک کنی (؟)

یادداشت‌ها

[←۱۴۴]

احتمالا به این معنی که می‌پنداری عاشق امیر نیستی، اما به خطا (؟)

[←۱۴۵]

که وانمود می‌کنی عاشق من نیستی (؟)

[←۱۴۶]

از لعن تو خلاص شوم.

[←۱۴۷]

عشقی که می‌خواهند نهان دارند، شبی است آشکار و خود را زودتر از گناه قاتل آشکارمی‌سازد. بدین‌گونه، اولیویا ظاهراً تصور می‌کند ویولا عاشق اوست.

[←۱۴۸]

این دو تن = داوری و برهان!

[←۱۴۹]

احساسی سرد نسبت به شما یافته است.

[←۱۵۰]

ویلیام براون از مبلغان جدایی دین از حکومت (ویرایشگر انگلیسی)

[←۱۵۱]

Ware

[←۱۵۲]

ظاهراً اشاره به نقشه‌ای که در آن زمان منتشر شده و جزایر هند شرقی را بزرگ‌تر ازمقیاس نشان می‌داد (ویرایشگر انگلیسی).

[←۱۵۳]

نام مهمان‌خانه‌ای است.

[←۱۵۴]

شاید اشتباه چاپی در نسخه‌ی اولیه باشد، چه «دستان مرا...» محتمل‌تر به نظر می‌رسد.

[←۱۵۵]

شاید منظور این باشد که مرا «آقا» بخوانید.

[←۱۵۶]

درمان رایج جنون در آن زمان (ویرایشگر انگلیسی).

[←۱۵۷]

احتمالا اشاره به قانون افترا و تهمت.

[←۱۵۸]

متن اصلی: Cockatrices ماری افسانه‌ای که با نگاهی می‌کشت (ویرایشگر انگلیسی).

[←۱۵۹]

کنایه از شرط‌بندی قمار.

[←۱۶۰]

از حق خودم می‌گذرم.

[←۱۶۱]

ملقب به شمشیر آخته، کنایه از مراسم اعطای لقب «سر» که طی آن، پادشاه با کناره‌یشمشیر روی شانه‌ی لقب گیرنده می‌زند. ملاحظات قالی به آن معنی است که لقب را به خاطرداشتن روابط اجتماعی با دربار گرفته، و نه به سبب رشادت در میدان جنگ.

[←۱۶۲]

از این پس شمشیر نبندید.

[←۱۶۳]

شاه ایران، احتمالا شاه عباس.

[←۱۶۴]

Capilet

[←۱۶۵]

شاید منظور از اول و دوم درجات گزمگان باشد (؟)

[←۱۶۶]

در دادگاه.

[←۱۶۷]

دلقک (ویرایشگر انگلیسی). یا زبان نفهم (ر. ک. ژول سزار، پ ۱، ص ۲)

[←۱۶۸]

پس از تأخیری طولانی، به بهایی گزاف (ویرایشگر انگلیسی).

[←۱۶۹]

متن اصلی: heart احتمالا جناس با hart (ویرایشگر انگلیسی). در متن ترجمه، آهووشبا ضمه‌ی کوتاه.

[←۱۷۰]

Lethe در اساطیر کلاسیک، رود نسیان در هادیس، یا جهان مردگان. (ویرایشگرانگلیسی).

[←۱۷۱]

Bonos dies (لاتین) وز خوش.

[←۱۷۲]

Gordobus از شاهان اسطوره‌ای بریتانیا (ویرایشگر انگلیسی).

[←۱۷۳]

اشاره به یکی از بلایایی که موسی بر مصریان نازل کرد.

[←۱۷۴]

ابلیس.

[←۱۷۵]

متن اصلی: توفال

[←۱۷۶]

Goodnan طبقه‌ای از دهقانان آزاد.

[←۱۷۷]

متن اصلی: double dealing

[←۱۷۸]

Saint Bennet

[←۱۷۹]

متن اصلی: throw پرتاب تاس

[←۱۸۰]

Vulcan ایزد فلزسازی و صنعت در اساطیر (ویرایشگر انگلیسی)

[←۱۸۱]

قفنس نام کشتی است. Candy نامی برای کرت (ویرایشگر انگلیسی).

[←۱۸۲]

ببر نام یک ناو رزمی است.

[←۱۸۳]

Titus نام عموزاده‌ی امیر.

[←۱۸۴]

متن اصلی: نیم ساعت.

[←۱۸۵]

متن اصلی: او را لحظه‌ای کنار ببرید.

[←۱۸۶]

افسانه‌ای یونانی... حاکی از این که راهزنی به‌نام ثیامیس، هنگامی که در غاری به محاصره همی‌افتد، تصمیم می‌گیرد معشوقه‌اش... را که به عشق او پاسخ نداده به قتل رساند اما درتاریکی، زنی دیگر را به اشتباه می‌کشد (ویرایشگر انگلیسی).

[←۱۸۷]

در این تعبیر، «او که، برخلاف و در تعارض با سرورش، به تاج عشق شما متوج شده‌است.»

[←۱۸۸]

پندار من.

[←۱۸۹]

منظور امیر است.

[←۱۹۰]

Dick

[←۱۹۱]

احتمالا به این دلیل که در سیاه مست شدن و خسبیدن کندتر از خود توبی است.

[←۱۹۲]

لباس ملموس اشاره به گوشت و پوست دارد.

[←۱۹۳]

متن اصلی: سه بار. اصطلاحآ به معنی بسا. «سه بار خوش آمدی ویولا مغروف.»

[←۱۹۴]

گرچه تو می‌خواستی با زنی ازدواج کنی، اما خلقت باعث شد تا مردی را به شوهریبرگزین.

[←۱۹۵]

اشاره به «وهم بصری» در بالا. احتمالا نظر امیر این است که آن وهم بصری در واقعتصویر درست در آینه بوده است.

[←۱۹۶]

کنایه‌ای از مدار خورشید در کیهان‌شناسی بطلیموسی.

[←۱۹۷]

فرمان‌روای شیاطین (مرقس، باب پنجم). در اصل یکی از ایزدان شهر

[←۱۹۸]

توبی ماریا را به زنی گرفته است.

[←۱۹۹]

در مورد این ترانه به مقدمه رجوع شود.