شکسپیر

جرمین گریر

عبدالله کوثری

بنیانگذاران فرهنگ امروز

شابک: ۲-۱۲-۵۶۲۵-۹۶۴

ISBN: 964 – 5625 – 12 – 2

سهم شکسپیر در ادبیات انگلستان و جهان یگانه و بی‌بدیل است. اگر غنای ادبیات به‌غنای زبان و ژرفای اندیشه‌ای است که تنیده در زبان ارائه می‌شود، به‌این معنا شکسپیر شایستهٔ جایگاهی است که احراز کرده است. جِرمین گریر با تحلیل اشعار و نمایشنامه‌های شکسپیر در قلمروهای اخلاق، سیاست، فلسفه و جامعه‌شناسی عمق بصیرت‌های پنهان در آثار او را بر خواننده آشکار می‌سازد. نویسندهٔ کتاب حاضر به‌خوبی نشان می‌دهد دنیای شکسپیر در تعاطی با دنیای خواننده تسلسلی پایان‌ناپذیر به‌وجود می‌آورد. که فرآیند پایان‌ناپذیر آموختن و راه پرمخاطره شک‌گرایی را به‌نمایش می‌گذارد. و در نهایت آثار شکسپیر به‌جهانی از ارزشها منتهی می‌شود که سبب یکتایی آن آثار در جهان شده است؛ ارزشهایی چون مدارا، کثرت‌گرایی، توانِ سازش و تعهدی ژرف به‌پرضایعات‌ترین صورت سازمان اجتماعی، یعنی دموکراسی.

● بنیانگذاران فرهنگ امروز ۳۵ ●

شکسپیر

جرمِین گریر
عبدالله کوثری

طرح نو

نشانی: خیابان آپادانا (خرمشهر) ـ خیابان نوبخت ـ کوچهٔ دوازدهم ـ شمارهٔ ۱۴
تلفن: ۸۷۶۵۶۳۴

● **شکسپیر**
● **نویسنده:** جرمین گریر
● **مترجم:** عبدالله کوثری
● **طراح روی جلد:** علی خورشیدپور
● **حروفچینی و صفحه‌آرایی:** حروفچینی هُما (امید سیّدکاظمی)
● **چاپ:** قیام
● **نوبت چاپ:** چاپ اوّل، ۱۳۷۶
● **تعداد:** ۳۳۰۰ جلد
● **قیمت:** ۶۷۰ تومان
● **همهٔ حقوق محفوظ است.**
● **شابک:** ۲ـ۱۲ـ۵۶۲۵ـ۹۶۴
964-5625-12-2

این اثر ترجمه‌ای است از:
Shakespeare
(Past Masters)
Germaine Greer
Oxford University Press, 1986.

فهرست

□ سخن مترجم ۷

۱. زندگی ۹
۲. صناعت شعر ۳۳
۳. اخلاق ۶۲
۴. سیاست ۹۹
۵. انجام‌شناسی ۱۲۵
۶. جامعه‌شناسی ۱۵۵

□ دربارهٔ منابع ۱۷۸
□ برای مطالعهٔ بیشتر ۱۷۹
□ نمایه ۱۸۵

یا، اگر گزینش ما بر همدلی و محبت استوار می‌بود
جنگ، مرگ یا بیماری گرداگردش را می‌گرفتند
و آن‌را ناپایدار همچون صدا
شتابان چون سایه، کوتاه چون رؤیا
و تندگذر همچون تندری در شبِ تیره می‌کردند
که به‌آنی آسمان و زمین را روشن می‌کند
و پیش از آن‌که آدمی فرصت آن بیابد که بگوید «هان نگاه کن!»
آرواره‌های ظلمت آن‌را فرو می‌بلعد.
هم بدین‌سان هر چیز روشن به‌یک دم به‌آشفتگی می‌گراید.

(رؤیای شبِ نیمهٔ تابستان)

سخن مترجم

ترجمهٔ آثار شکسپیر از اواخر دوران قاجار آغاز شد. تا آنجاکه می‌دانم اتللو با ترجمهٔ ابوالقاسم قراگزلو ناصرالملک و به‌تربیت در آوردن دختر تندخو با ترجمهٔ حسینقلی سالور عمادالسلطنه نخستین ترجمه‌ها بودند. بعدها نمایشنامه‌های مهم شکسپیر همچون هملت، شاه‌لیر، یولیوس سزار، آنتونی و کلئوپاترا، رومئو و ژولیت، مکبث و نمایشنامه‌های دیگر به‌تدریج به‌فارسی درآمد و منتشر شد، چندان‌که ما در دههٔ ۱۳۵۰ مجموعهٔ کاملی از آثار مهم شکسپیر در دست داشتیم. در این اواخر نیز چند نمایشنامهٔ او برای نخستین‌بار یا با ترجمهٔ مجدد انتشار یافته است. وقتی تصمیم به‌ترجمهٔ این کتاب گرفتم کم‌وبیش همهٔ ترجمه‌های پیشین را با کمک دوست یگانه‌ام یوسف اسدیان گرد آوردم. اغلب این ترجمه‌ها را سالها پیش خوانده بودم، اما چون بار دیگر آنها را مرور کردم دریافتم که ترجمه‌های قاجاری و نیز ترجمه‌های سی‌چهل سال پیش به‌هیچ‌روی با انتظار خوانندهٔ امروزی از شکسپیر و زبان او سازگار نیست. این سخن به‌هیچ‌روی به‌معنای ناچیز انگاشتن کوشش گرانقدر مترجمان پیشین نیست؛ آنان کوشیده‌اند شکسپیر را با بهره‌جویی از امکانات زبان فارسی در آن سالها به‌فارسی درآورند و برخی ترجمه‌های دقیقی هم به‌دست داده‌اند و ترجمه‌های ایشان با توضیحاتی که در مقدمه و در پانوشتها آورده‌اند هنوز هم بسیار سودمند تواند بود. آنچه انتظار خوانندهٔ امروزی را بالا برده تحول عظیم زبان فارسی در این سی‌چهل سال اخیر است که در نتیجهٔ آن زبانی که امروز در اختیار ماست بسیار تواناتر از زبان گذشته است. باری، از

این‌روی بود که تصمیم گرفتم قطعاتی از آثار شکسپیر را که در این کتاب آمده بار دیگر ترجمه کنم و از ترجمه‌های پیشین، جز ترجمهٔ آقای آشوری از مکبث، سود نجویم. اما ترجمهٔ آثار شکسپیر بدون استفاده از متنی که پیچیدگیهای زبان و مشکلات دیگر را توضیح داده باشد (یعنی متنی مثل Methuen New Arden Edition) کاری بس دشوار و پرمخاطره است و من متأسفانه چنین متنی را در دسترس نداشتم. پس برای اطمینان از درستی ترجمه‌های خود، پس از پایان ترجمه و به‌هنگام بازخوانی، این قطعات را با آن ترجمه‌های فارسی که دقیق و معتبر می‌شمردم مقایسه کردم. بدیهی است که با ترجمهٔ چند قطعهٔ کوتاه از یک متن نمی‌توان چنان‌که بایست به‌زبانی درخور آن متن دست یافت، پس ترجمه‌های من هم نمی‌تواند کامل و بری از کاستی باشد، خاصه از آن‌روی که ناچار بودم در زمانی به‌نسبت کوتاه افزون بر این قطعات متنی را ترجمه کنم که خود زبانی پیچیده و کهنه‌گرا داشت و آکنده از واژه‌ها و اصطلاحات انگلیسی قرن هفدهم بود. امروز به‌یقین می‌توانم گفت که اغلب آثار شکسپیر، همچون بسیاری از آثار کلاسیک، نیاز به‌ترجمهٔ دوباره دارد و امیدوارم مترجمانی شایسته در روزگار ما به‌این کارِ گران همت گمارند.

۱

زندگی

مدارک برجامانده دربارهٔ زندگی و کاروبار بزرگترین شاعر انگلستان نه‌تنها پراکنده و ناچیز، که بسیار گنگ و نارساست. این مدارک اگر هم زمانی معنای دقیقی می‌داشتند، امروز دیگر ندارند. کوشش برای گشودن رمز و راز این بی‌نشانی ناکام مانده است. نام شکسپیر، به‌هر صورت که نوشته شود، در وارویک‌شایر قرن شانزدهم نامی رایج بود. شاعر، احتمالاً نوهٔ ریچارد شکسپیر[1]، کشاورزی اهل اسنیترفیلد[2]، دهکده‌ای در چهارمایلی استراتفورد بوده. چنین که پیداست، «یوهانم شکسپیر دِ اسنیترفیلد آگریکولام»[3] که در سال ۱۵۶۱ ادارهٔ ملک پدرش را در دست گرفته همان جان شکسپیر است که پیش از آن تاریخ نامش در سندی آمده، با این شرح که به‌سبب انباشتن سرگین در جلو خانه‌اش در خیابان هنلی[4] (همان خانه‌ای که هنوز به‌نام زادگاه شاعر زیارتگاه

1. Richard Shakespeare
2. Snitterfield
3. «Johannem Shakesper de Snytterfyld... agricolam»
4. Henley Street

دوستداران اوست) در سال ۱۵۵۲ جریمه شده است، و نیز همان است که در حکم دادگاهی در سال ۱۵۵۶ دستکش‌دوز معرفی شده است.

در سال ۱۵۵۶ که ریچارد آردن ارباب فئودال ریچارد شکسپیر در اسنیترفیلد، وصیتنامهٔ خود را تنظیم می‌کرد، کوچکترین دخترش، مری، هنوز شوی ناکرده بود. در سال ۱۵۵۸ نخستین فرزند مری از جان شکسپیر در کلیسای تثلیث مقدس[1] استراتفورد غسل تعمید دید. سومین فرزند او نیز با این عنوان: «Gulielmus filius Johannes Shakespeare» در ۲۶ آوریل ۱۵۶۴ در همان کلیسا غسل تعمید دید. از این تاریخ تا هیجده سال بعد، دیگر هیچ نام و نشانی از او در دست نیست.

کاروبار جان شکسپیر بالا گرفت. او، اگرچه بی‌سواد بود، در جمع معتمدان شهر پذیرفته شد، و آنگاه منصب خزانه‌دار یافت، و سپس در ۱۵۶۵ به‌عضویت شورای شهر درآمد و سرانجام در سال ۱۵۶۸ به‌مقام ضابط ارشد رسید. از اشاراتی که در نمایشنامه‌های شکسپیر هست، درمی‌یابیم که او دست‌کم تحصیلات دبیرستانی داشته است؛ نیز می‌توان پذیرفت که او، از آنجا که فرزند مردی عضو انجمن شهر، و بنابراین معاف از پرداخت شهریه بوده، لابد به‌دبیرستان استراتفورد می‌رفته. اما در بایگانی این دبیرستان دفاتر مربوط به‌آن دوره برجا نمانده است. از سال ۱۵۷۸ جان شکسپیر رفته‌رفته دچار گرفتاریهای مالی شد. در سال ۱۵۸۶، نام او بعد از ده سال غیبت از جلسات شورای شهر سرانجام از فهرست نام اعضا حذف شد.

در ۲۷ نوامبر ۱۵۸۲، منشی اسقف‌نشین ووستر درخواست اجازه‌نامهٔ ازدواج ویژه‌ای را در دفتر ثبت کرد:

1. Holy Trinity Church

«inter Willelmum Shaxpere et Annam Whateley de Temple Grafton»

در عقدنامه‌ای که روز بعد ارسال شده نام عروس و داماد به‌روشنی آمده است: ویلیام شکسپیر و ان هیث‌وی[1] اهل استراتفورد. حتی در کاری چنین سرراست نیز شکسپیر رد و نشانی گمراه‌کننده نهاده که برخی از پژوهندگان را سرگشته به‌جستجوی «زنی دیگر» انداخته است. اما امروز اختلافی را که در تلفظ نامها پیش آمده نتیجهٔ خطای آن منشی به‌شمار می‌آورند. از سنگ‌نبشتهٔ گور ان هیث‌وی که سن او را به‌هنگام مرگ در سال ۱۶۲۳ شصت و هفت سال یاد کرده، درمی‌یابیم که او در سال ۱۵۸۲ لابد بیست و شش‌سالی می‌داشته است. اجازه‌نامهٔ ویژه برای ازدواج به‌چند دلیل ضروری بود: داماد هنوز به‌سن قانونی نرسیده بود، موسم توبه (به‌مناسبت تولد مسیح) که در طی آن وقوع عقد نکاح بدون مراسم رسمی مجاز بود پنج روز دیگر شروع می‌شد، پدر ان مرده بود و او آبستن بود. اما در این میان از هر چیز غریب‌تر سن ویلیام بود، او هنوز نوزده سال هم نداشت.

شش ماه بعد، نخستین فرزند خانوادهٔ شکسپیر، سوزانا، در ۲۶ مه ۱۵۸۳ غسل تعمید یافت. در ۲ فوریهٔ ۱۵۸۵ برادر و خواهر توأمان او، همنت و جودیث غسل تعمید دیدند. یازده سال بعد، خاکسپاری تنها پسر شاعر در دفتر متوفیات شهر ثبت شد.

در فاصلهٔ میان غسل تعمید فرزندان شاعر و تاریخ سر بر کردن او در دنیای تئاتر لندن سالهایی هست که «سالهای گمشده» نام گرفته است. در این‌باره نظریه‌های بسیار مطرح شده است: شاید شکسپیر زمانی را در مقام مدیر مدرسه کار کرده، شاید درس حقوق خوانده،

1. Ann Hathwey

شاید حرفهٔ سربازی پیش گرفته، شاید در التزام مردی توانگر به‌اروپا سفر کرده، یا به‌جرم دزدیدن گوزنی دستگیر شده و سپس به‌لندن گریخته است. از اینها که بگذریم یگانه نشانه‌ای که بعد از این دوران از نام او می‌یابیم به‌هیچ‌روی خوشایند نیست. رابرت گرین[1] پژوهشگر و نمایشنامه‌نویس منحط معاصر شکسپیر، آنگاه که در پی زیاده‌رویهای خود، غرق در پلشتی و اسیر فقر و بیماری در بستر عاریتی جان می‌سپرد، واپسین نوشتهٔ خود را قلم زد: **لطایف کم‌بهای گرین که به‌هزاران توبه خریداری شده است** [۱۵۹۲]. در این نوشته او نویسندگان همتراز خود[2]، مارلو[3]، نش[4] و پیل[5] را هشدار می‌دهد و می‌گوید:

> این خروس نورسیده که به‌پرهای ما زیبا شده و دل ببر را در پوست بازیگر پنهان کرده، گمان می‌برد که می‌تواند به‌استادی هر یک از شما شعر بی‌قافیه ببافد، و خود را بی‌هیچ گفتگو یوهانس فاک توتوم می‌داند و به‌خیال خود تنها صحنه لرزان[6] این کشور است.

این نوشتهٔ گرین سطری تحریف‌شده از نمایشنامهٔ **هنری ششم، قسمت سوم**، هست و این گویای آن است که این نمایشنامه نه‌تنها در آن زمان اجرا شده بوده، بلکه بی‌گمان موفقیتی هم در پی داشته است. تردیدی نیست که شخص مورد اشاره شکسپیر است، آنچه دانسته

---

1. Robert Greene

۲. گرین و این سه تن میان مردم به University Wits شهرت داشتند.ـم.

۳. Marlowe, Christopher (۱۵۹۲ـ۱۵۶۴). شاعر و نویسندهٔ انگلیسی.ـم.

۴. Nashe, Thomas (۱۶۰۱ـ۱۵۶۷). طنزپرداز و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.ـم.

۵. Peele, George (۱۵۹۶ـ۱۵۵۶). نمایشنامه‌نویس و شاعر انگلیسی.ـم.

۶. Shakescene. در اینجا گرین بازیی با کلمات کرده که در فارسی نمایانده نمی‌شود. shake به‌معنای لرزاندن، بخش اول نام Shakespeare نیز هست.ـم.

نیست جرمی است که به‌آن متهم شده است. شکسپیر در مقام بازیگری که اشعار دانشگاهیان را بر صحنه می‌خواند بی‌گمان سزاوار این پرخاش کین‌توزانه نبوده. اگر گرین استعارهٔ خروس را به‌همان معنایی به‌کار می‌برد که هوراس[1] در رسالهٔ سوم خود ــ که گرین و یاران دانشگاهی‌اش حتماً با آن آشنا بوده‌اند ــ به‌کار برده، پس ناگزیر او شکسپیر را به‌وا نمودن آثار دیگران به‌نام خود متهم می‌کند.

گرین پیش از آن‌که کسی مقصود او را از آن نوشتهٔ دریابد، درگذشت. نش حساب خود را از آن «نوشتهٔ تند و تیز بی‌ارزشِ دروغ‌آمیز» جدا کرد. چنین که پیداست، شکسپیر این رنج را بر خود هموار کرد که با هنری چتل[2] که نسخهٔ دستنویس گرین را برای چاپ آماده کرده بود، گفتگو کند و چتل در پیشگفتار **رؤیای دل مهربان** که چند ماه بعد منتشر کرد، با کلامی شیوا از او پوزش خواست.

> من چندان شرم‌زده‌ام که گویی آن خطای نخست خود از من بوده است؛ چرا که خود شاهد رفتار و کردار او بوده‌ام که در نرمی و نجابت به‌هیچ‌روی از صفاتی که مدعی آن است کم نمی‌آورد. افزون بر این، از راستی و صراحت او داستانها شنیده‌ام، که خود نشانهٔ صداقت اوست، و شوخ و شنگی گیرای نوشته‌هایش را دیده‌ام که گواهی بر هنر اوست.

بی‌گمان چتل دریافته بود که اتهام شکسپیر سرقت ادبی است، اما نوشتهٔ او اگر در انکار این اتهام باشد، چیزی کم دارد. از این نوشته درمی‌یابیم که شکسپیر رفتاری نجیبانه و دلپذیر داشته، و دوستانی صاحب‌نفوذ که آمادهٔ هواداری از او بودند؛ و افزون بر اینها صاحب

---

۱. Horace (۸ــ۶۵ ق‌م). شاعر و طنزنویس رومی.ــم.

2. Henry Chettle

مهارت ادبی نیز بوده است. دلیلی نداریم تا باور کنیم که تئاتر قرن شانزدهم کمتر از تئاتر قرن بیستم، که بازنویسی نمایشنامه‌ها به‌هنگام اجرا رسمی رایج در آن است، تاب تغییر در متن اصلی را داشته است. شکسپیر، که بازیگری موفق بوده، احتمالاً برای گرد آوردن دستمایهٔ بیشتر از لطایف دانشگاهیان سود می‌جسته و خود را کاملاً آزاد می‌دیده تا به‌هنگام اجرا دستی در این لطایف ببرد. نسخه‌برداری از نمایشنامه کاری بس دشوار بود، اغلب گفتار هر بازیگر همراه با آخرین سطر گفتار بازیگر پیش از او نوشته می‌شود، اما مدیر صحنه «طرحی» داشت که فقط این سطرهای پایانی و ورود و خروج بازیگران بر آن نوشته شده بود. نسخه‌ای کامل که به کار ناشر آید کمیاب بود؛ از این گذشته گروههای بازیگر این بازی‌نامه‌ها را مهمترین دارایی خود به‌شمار می‌آوردند. بسیاری از نمایشنامه‌ها به‌چاپ نمی‌رسید و بسیاری دیگر بدون نام نویسنده منتشر می‌شد. کمتر نمایشنامه‌ای بود که به‌نویسنده‌ای واحد منسوب باشد، جز در مواردی که نویسنده شهرتی به‌سزا داشت؛ از سوی دیگر بسیاری نمایشنامه‌ها به‌این نویسندگان مشهور نسبت داده می‌شد بی‌آن‌که ربطی به‌ایشان داشته باشد.

تامس هیوود[1] مدعی بود که دست‌کم دویست و بیست نمایشنامه نوشته که بسیاری از آنها به‌سبب تغییر و تحول گروههای بازیگر از دست رفته بودند. هنری چتل سیزده نمایشنامه نوشت که تنها یکی از آنها بر جا مانده، و در نوشتن سی و شش نمایشنامه همکاری داشت که از آن میان تنها چهار نمایشنامه باقی است. اگر این روایت درست باشد که شکسپیر زمانی در دههٔ ۱۵۹۰ در انتشار کتاب **سر تامس مور** با

1. Thomas Heywood

هیوود، دکر[1]، ماندی[2] و چتل همکاری کرده، بی‌جا نخواهد بود اگر فرض کنیم که این چهار تن، و شاید دیگرانی که نامشان از میان رفته، گاه فراخوانده می‌شده‌اند تا کارمایه‌هایی برای او فراهم آرند. اما یگانه کسی که بی‌هیچ تردید شایستهٔ عنوان همکار شکسپیر است، جان فلچر[3] است که ردّ دست او در آرایش سبک هنری هشتم دیده می‌شود و همچنین نامش با عنوان نویسندهٔ همکار در نمایشنامهٔ دو نجیب‌زادهٔ خویشاوند در صفحهٔ اول چاپ خِشتی ۱۶۳۴، و نیز با عنوان نویسندهٔ همکار شکسپیر در نمایشنامه‌ای گمشده با عنوان کاردنیو در مجموعهٔ استیشنر[4] [۱۶۵۳] آمده است. در این زمینه شواهد به‌هیچ‌روی قاطع نیستند، اما حتی اگر شواهدی قاطع دربارهٔ همکاری نویسنده‌ای با شکسپیر یافته آید، باز هم جایگاه او در مقام بزرگترین نمایشنامه‌نویس در زبان انگلیسی از هر تعرض ایمن خواهد بود، هرچند که آن هواداران متعصب که پیوسته کوشیده‌اند او را چون نویسنده‌ای با اصالتی بی‌مانند فراتر از همگان بنشانند، از این واقعیت آزرده خواهند شد. قدرت شکسپیر تا حد زیادی همان قدرت زمانه و محیط اجتماعی اوست؛ اگرچه او هر چیز را که به‌دستش رسید دگرگون کرد، در اهمیت این دگرگونی نباید راه گزاف پیمود. او بی‌گمان از چشمهٔ فرهنگ معاصرانش بسیار نوشیده است. قرنها جستجوی خستگی‌ناپذیر نتوانسته یک نمایشنامه یا بخشی از نمایشنامه‌ای را بیابد که به‌دست خود شکسپیر نوشته شده باشد، مگر آنکه بخواهیم افزوده‌های بر کتاب سر تامس مور را چیزی از این دست به‌شمار آوریم.

1. Dekker
2. Munday
3. John Fletcher
4. Stationer's Register

یک جنبهٔ مهم از ذهن و هنر شکسپیر نادیده گرفتن خویشتن است. هیچ چیز جز بی‌اعتنایی به‌خودنمایی، که یگانه انحراف از آن انتشار وسواس‌آمیز ونوس و آدونیس و ربودن لوکرس است، نمی‌تواند بی‌نشان ماندن شکسپیر را توجیه کند. زندگی مردان و زنان کم‌آوازه‌تر از او، و احوال اعضای خانواده‌اش و نیز بازیگرانی که او با آنها کار کرده، همه و همه موی به‌موی بررسی شده با این امید که رد و نشانی از این شاعر بزرگ به‌دست آید، اما این بررسیها بسیار چیزها را روشن کرده، مگر آنچه می‌بایست.

سالهای ۱۵۹۱ تا ۱۵۹۴ دورهٔ شیوع طاعون بود که در تابستان ۱۵۹۲ به‌اوج خود رسید. در این ایام «برای جلوگیری از اجتماع مردم که مایهٔ اشاعهٔ بیماری می‌شود» در لندن برگزاری مراسم عید بارتولومئو که به ۲۴ اوت افتاده بود موقوف شد و تئاترها بسته شدند. شکسپیر در این احوال به‌نوشتن آثاری غیرتئاتری روی آورد. در آوریل سال ۱۵۹۳ ونوس و آدونیس در مجموعهٔ استیشنر ثبت شد و در ژوئن همان سال ریچارد فیلد اهل استراتفورد آن‌را منتشر کرد. تقدیم‌نامهٔ این اثر، که از سر وظیفه‌شناسی به‌ارل جوان ساوث‌همپتن اهدا شده بود، نام کامل شاعر را داشت. یک سال بعد، ربودن لوکرس منتشر شد و این کتاب نیز به‌همان ارل ساوث‌همپتن تقدیم شده بود، اما این‌بار با کلماتی که نشان از صمیمیت بیشتر داشت: «آنچه کرده‌ام. از آن شماست، آنچه خواهم کرد از آن شماست، که این‌همه بخشی است از آنچه من دارم که خود سرسپردهٔ شمایم.»

این دو شعر، اگر تعداد نشرهای پی در پی آن‌را شاهد بگیریم، میان مردم محبوبیت بسیار یافت. ونوس و آدونیس هشت بار در دوران زندگی شکسپیر به‌چاپ رسید و تا پیش از دورهٔ فترت[1] چهارده بار

۱. Interregnum. فاصلهٔ بین سالهای ۱۶۸۸ و ۱۶۸۹ که مقارن است با برانداختن جیمز دوم و پادشاهی ویلیام سوم. ــم.

منتشر شد، یعنی تعداد نشرهای آن بیش از آرکادیا[۱] یا هیرو و لئاندر[۲] اثر مارلو بود. لوکرس نیز هشت بار به‌چاپ رسید. از آنچه گفتیم می‌توان حدس زد که شکسپیر در آن زمان شاعری سرشناس بوده؛ اما این‌که شهرت نمایشنامه‌نویسی او به‌همان اندازه بوده یا نه، مسئلهٔ دیگری است.

بر ما روشن نخواهد شد که آیا شکسپیر هرگز وسوسهٔ زندگی آسوده تحت حمایت ارل ساوث‌همپتن را به‌دل راه داد یا نه، و نیز این‌که آیا چنین دری اصولاً بر او گشوده بود یا نه. اگر غزلهای او را شاهد بگیریم، به‌یقین می‌توان گفت که می‌توانستند به‌جای او مردی زیرکتر و سازگارتر بیابند که آشکارا از جنبه‌های ناپسند منش ارل ساوث‌همپتن برآشفته نشود. باری، واقعیت هر چه باشد، ظاهراً نوشتن آثار تئاتری با وقفه‌ای کوتاه همراه بوده یا اصولاً متوقف نشده است. گروه بازیگران ارل پمبروک[۳] پیش از آن‌که در تابستان سال ۱۵۹۳ پراکنده شود نمایشنامه‌هایی از شکسپیر را بازی کرده بود. در سال ۱۵۹۴ در چاپ خشتی تیتوس آندرونیکوس می‌خوانیم که این نمایشنامه را گروه مردان پمبروک و خدمتگزاران ارل دربی، لرد استرنج، که به‌مردان دریاسالار نیز معروف بوده‌اند، اجرا کرده‌اند؛ و در فهرست نمایشنامه‌های آنها نمایشنامه‌هایی از شکسپیر هست که در تئاتر بازی شده است. در صفحهٔ عنوان تیتوس آندرونیکوس می‌خوانیم که این نمایشنامه را خدمتگزاران ارل ساسکس نیز بازی کرده بوده‌اند؛ او ظاهراً آن نسخه از نمایشنامه را که مردان پمبروک داشته‌اند به‌دست آورده و از دسامبر ۱۵۹۳ تا فوریهٔ ۱۵۹۴ آن‌را بر صحنه برده است. هیچ

---

۱. *Arcadia* اثر مشهور سر فیلیپ سیدنی که در اواخر قرن شانزدهم نوشته شده است. ــم.

2. *Hero and Leander*

3. Pembroke

اشاره‌ای به‌نام شکسپیر در میان نیست. در نسخهٔ خشتی **قسمت دوم هنری ششم** و **قسمت اول منازعه میان خاندانهای مشهور یورک و لنکستر** که در ۱۵۹۴ منتشر شد و نیز در **قسمت سوم** که با عنوان **تراژدیهای واقعی ریچارد دوک یورک** در سال بعد منتشر شد نامی از او نمی‌یابیم. آگاهی از هویت نویسنده به‌طور کلی اندک بود، و این با توجه به‌اقتباسهای متعدد و همکاری در نوشتن نمایشنامه‌ها شگفت نیست. اما در سال ۱۵۹۸ وقتی که نشر خشتی دوم **ریچارد سوم** منتشر شد نام کامل شکسپیر بر صفحهٔ عنوان آن بود. نشر دوم **رنج بیهودهٔ عشق** که به‌جای نسخه‌ای نامرغوب ــ که اکنون در دست نیست ــ منتشر شده بود، این آگهی را بر خود داشت که «این نسخه شامل تصحیحات و افزوده‌های شکسپیر است». نشر خشتی دوم نمایشنامهٔ **ریچارد دوم** نیز نام کامل شکسپیر را بر خود دارد. شاید بتوان گفت که از سال ۱۵۹۸ ناشران نام شکسپیر را در فروش کتابها مؤثر یافته‌اند. با این‌همه، در نشرخشتی‌اول **قسمت اول هنری چهارم** نام شکسپیر به‌چشم نمی‌خورد، اما در نشر سوم آن در سال ۱۵۹۹ این نام به‌چاپ رسیده. نشر دوم **رومئو و ژولیت** که دو سال بعد از نشر اول در سال ۱۵۹۹ منتشر شد نام شکسپیر را بر خود ندارد. نمایشنامه‌های **تاجر ونیزی**، **رؤیای شبِ نیمهٔ تابستان**، **قسمت دوم هنری چهارم**، **هیاهوی بسیار برای هیچ**، که جملگی در ۱۶۰۰ منتشر شده‌اند، نام نویسنده را بر خود دارند، اما نمایشنامهٔ **هنری پنجم** که در همان سال منتشر شد چنین نیست. این‌گونه آشفتگی در آن دوره که نام گروه بازیگر عامل تبلیغی مهمتر از نام نویسنده بود، فراوان به‌چشم می‌خورد.

تردیدی‌نیست که شکسپیر پیش از آن‌که به‌نمایشنامه‌نویسی آوازه‌ای بیابد در مقام بازیگر شهرتی به‌هم رسانده بود، زیرا در گزارش خزانهٔ

سلطنتی به‌تاریخ ۱۵ مارس ۱۵۹۵ که برای گردآوری وجوه به‌منظور برگزاری مراسم کریسمس تنظیم شده نام او را در کنار ریچارد بربیج با عنوان رهبر گروه بازیگران لرد چمبرلین می‌یابیم. در سال ۱۵۹۶ جان شکسپیر به‌دریافت نشان خانوادگی سرفراز شد و این افتخار بی‌گمان به‌یمن وجود پسر نام‌آورش بوده است. سال بعد ویلیام شکسپیر خانه‌ای جدید خریداری کرد، و این خانه‌ای قدیمی و زیبا بود که سر هیو کلاپتن، پسرک اهل استراتفورد که در ۱۴۹۱ به‌شهرداری لندن رسید، آن‌را بنا کرده بود. خانوادهٔ شکسپیر در این خانه مسکن گزیدند. از این‌پس نام شکسپیر بارها در اسناد شهر استراتفورد تکرار می‌شود، و این‌بار او شهروندی توانگرست با گنجینه‌هایی از کالاهای کمیاب و پولی که در خرید زمین و خانه سرمایه گذاری می‌کند. در هیچ‌یک از مدارک معاصر او در شهر استراتفورد اشاره‌ای به‌کاروبار او در مقام شاعر یا نمایشنامه‌نویس نمی‌یابیم.

در سال ۱۵۹۸ نام شکسپیر را در رأس بازیگرانی می‌یابیم که نمایشنامه هر کس به‌حال خود[1] اثر بن جانسن را در تالار کرتین[2] اجرا می‌کردند و از گروه بازیگران لرد چمبرلین بودند. این گروه در آن ایام در پی ساختن تئاتری جدید، با نام گلوب[3] بود. پس به‌دنبال زمینی می‌گشت تا این تئاتر را با مصالح تالار تئاتری دیگر که ویران شده بود، بنا کند. پسر سر تامس برند قطعه‌زمینی در بَنک‌ساید [در کرانهٔ رود تیمز] به‌این گروه اجاره داد. در اسناد مالک نام شکسپیر به‌عنوان مستأجر اصلی یاد شده است. بنا بر این اجاره‌نامه که تاریخ ۲۱ فوریهٔ ۱۵۹۹ را دارد سهم شکسپیر از ملک اجاری یک‌پنجم نصف آن بود و

1. *Every Man in His Humour* 2. Curtain
3. Globe

نصف دیگر میان برادران بربیج تقسیم شده بود. بعد از آن‌که ویل کمپ گروه را ترک گفت تا برای اجرای رقص مشهور خود به‌نورویچ برود، سهم شکسپیر به‌یک‌هفتم افزایش یافت. در اسناد و گزارشهای آن روزگار شکسپیر را می‌یابیم که در ۱۵۹۶ در پانسیونهای مجردپذیر در بیشاپس‌گیت[1]، در جوار تماشاخانه‌های شوردیچ[2] زندگی می‌کند و در اواخر این سال به‌ساوث‌بَنک [کرانهٔ جنوبی] رخت می‌کشد. در سال ۱۵۹۹ اسناد مالیاتی گویای آن است که او در لیبرتی، در نزدیکی تئاتر گلوب مسکن داشته است. سایر بازیگران خانوادهٔ خود را به‌لندن آورده بودند، اما شکسپیر بهتر آن دیده بود که خانه‌ای بزرگ در زادگاهش بخرد و در لندن در اقامتگاههایی موقت نزدیک محل کار خود سر کند. این شیوهٔ زیست شکسپیر را نباید نشانهٔ دوری گزیدن او از همسرش آن شکسپیر بدانیم؛ این بیشتر نشانهٔ علاقهٔ مشترک آن دو به گرداندن دم و دستگاهی بزرگ در شهرستان است. جدا از خود خانه که نیاز به‌مرمت اساسی داشت، کارهایی چون پختن نان، تهیهٔ آبجو و سایر مشروبات و نیز کارهایی دیگر که از ضروریات زندگی خانواده‌ای بزرگ در عهد الیزابت بود، دو اصطبل و دو باغ نیز وجود داشت که دست‌کم در یکی از آنها تاک می‌کاشتند. با گذشت سالها باغی دیگر و کلبه‌ای دیگر نیز بر اینها افزوده شد و روی هم ۱۰۷ جریب زمین کشت‌پذیر بود که کشتکاران اجاره‌دار بر آن کار می‌کردند. کامیابی شکسپیر در این عرصه بی‌همکاری هوشمندانهٔ همسرش میسر نمی‌شد.

در سال ۱۵۹۸ آوازهٔ شکسپیر شاعر، بازیگر و نمایشنامه‌نویس به‌اوج خود رسید. ریچارد بارنفیلد[3] در کتاب اشعاری در احوال

1. Bishopsgate
2. Shoreditch
3. Richard Barnfield

گوناگون[1] «طبع شکربار» شکسپیر را ستود و فرانسیس مِرس[2] در کتاب *Palladis Tamia* بخشی با عنوان «رساله‌ای تطبیقی دربارهٔ شاعران امروز ما و شاعران یونانی، لاتینی و ایتالیایی» گنجاند که در آن شکسپیر را با برترین ستایشهایی که از مردی دانشگاهی ساخته است، یاد کرد:

> روح لطیف و نکته‌پرداز اوویدئوس در کالبد شکسپیر خوش‌سخن شیرین‌زبان زنده است، شاهد این گفته ونوس و آدونیس و لوکرس اوست و نیز غزلهای شکرین‌اش که در جمع دوستان دست به‌دست می‌گردد. همچنان‌که پلائوتوس و سنکا در میان نویسندگان لاتینی بهترین نویسندگان کمدی و تراژدی به‌شمار می‌روند، شکسپیر نیز در میان انگلیسیان بهترین نویسندهٔ این دو نوع برای صحنه است. در عرصهٔ کمدی شاهد ما دو نجیب‌زادهٔ ورونا و اشتباهات، و رنج بیهودهٔ عشق و ثمر رنج عشق و رؤیای شب نیمهٔ تابستان و تاجر ونیزی است و در عرصهٔ تراژدی آثاری چون ریچارد دوم، ریچارد سوم، هنری چهارم، شاه جان، تیتوس آندرونیکوس و رومئو و ژولیت است.

اگر این ستایش گزافه‌آمیز می‌نماید، باید به‌یاد آوریم که مِرس ستایشهایی بس فراتر از این را نثار مایکل درایتن[3] همولایتی شکسپیر کرده است. این نوشتهٔ مِرس خاصه از آن‌روی ارزشمند است که بر بحث و گفتگو دربارهٔ دوازده نمایشنامه، که یکی از آنها امروز شناخته‌شده نیست، و دست‌کم در مورد برخی غزلها که دستنویس آنها دست به‌دست می‌شده، پایان می‌دهد. در سال ۱۵۹۹ ویلیام

1. *Poems in Divers Humours* 2. Francis Meres
3. Michael Drayton

جگرد[1] که می‌خواست از تب شکسپیرخواهی روز بهره‌جویی کند، شماری شعر گرد آورد و با عنوان سلوک شورانگیز شکسپیر به‌چاپ رساند. از بیست شعر گردآمده در این مجموعه تنها پنج شعر از شکسپیر بود. از این پنج شعر، دو شعر صورتهایی از دو غزل CXXXVIII و CXLIV بود و سه‌تای دیگر نسخه‌هایی است از تمرینات شعری برخی شخصیتهای نمایشنامهٔ رنج بیهودهٔ عشق. وجود دو صفحهٔ عنوان متفاوت در نسخه‌های موجود این کتاب، این گمان را پیش می‌آرد که شاید شکسپیر یا بارنفیلد یا بارتولومئو گریفین یا یکی دیگر از شاعران تاراج‌دیده پیشنهاد کرده است که عنوان جدیدی بر کتاب بگذارند و نام شکسپیر از آن حذف شود. در سال ۱۶۱۲، جگرد دل آن‌را یافت که حیلهٔ پیشین را دیگربار بیازماید. این‌بار مجموعهٔ گردآوردهٔ او با تکه‌هایی از *Troia Heroica* نوشتهٔ تامس هیوود درآمیخته بود. هیوود در رساله‌ای خطاب به‌ناشران خود با عنوان دفاع از بازیگران می‌نویسد از آنجا که شعرهای او درخور نام شکسپیر نبوده شاعر بزرگ از این‌که آقای جگرد (که برای او کاملاً ناشناخته بود) این گستاخی را در حق او روا داشته سخت از آن مرد رنجیده شده بود.

بررسیهای جدید نشان می‌دهد که در سالهای آخر سلطنت الیزابت آهنگ آفرینش نمایشنامه کندی گرفته و شکسپیر سالی یک نمایشنامه نوشته است: هملت در سال ۱۶۰۰، شب دوازدهم در ۱۶۰۱، تروئیلوس و کرسیدا در ۱۶۰۲ و شاه‌لیر در ۱۶۰۴. تردیدی نیست که آن روند جنون‌آمیز انتشار نیز در سالهای ۱۵۹۸ تا ۱۶۰۰ به کندی گراییده است. نمایشنامه‌های زنان شادکام ویندسور، هنری پنجم و آن نمایشنامهٔ

1. William Jaggard

هماره محبوب، ریچارد سوم، در سال ۱۶۰۲ منتشر شدند. هملت در سالهای ۱۶۰۳ و ۱۶۰۴ دو بار منتشر شد. از آن‌پس، جدا از انتشار گاه به‌گاه نمایشنامه‌های پیشین، مثل ریچارد سوم (۱۶۰۵، ۱۶۱۲)، رنج بیهودهٔ عشق (۱۶۰۷)، ریچارد دوم (۱۶۰۸، ۱۶۱۵)، رومئو و ژولیت (۱۶۰۹)، هملت (۱۶۱۱)، تنها چهار نمایشنامهٔ جدید عرضه شد، شاه‌لیر (۱۶۰۸)، تروئیلوس و کرسیدا و پریکلس (۱۶۰۹) و اتللو (۱۶۲۲). از سیزده نمایشنامه‌ای که شکسپیر برای خدمتگزاران شاه نوشت تنها شاه‌لیر و پریکلس در دوران زندگی خودش منتشر شد (۱۶۰۹). از سوی دیگر، در این ایام نام شکسپیر را بر نمایشنامه‌هایی می‌یابیم که او ننوشته، مانند لندنی اسرافکار (۱۶۰۵) و تراژدی یورکشایر (۱۶۰۸) که هر دو نمایشنامه‌هایی هستند که گروه بازیگران شاه اجرا کرده است. این نابهنجاریها تا اندازه‌ای زایدهٔ تلاش گروههای بازیگران لرد چمبرلین و بازیگران شاه است که نمی‌خواستند نمایشنامه‌هایشان به‌دست این و آن افتد؛ زیرا اغلب این نشرهای جدیدِ خشتی یا نشرهای بدون مجوز، نسخه‌هایی مغشوش از متن نمایشنامه‌هاست و یا متونی معتبر که برای کنار راندن آن متون سرقت‌شده به‌چاپ رسیده است. اگر چنین باشد، باید بپذیریم که تلاش گروه بازیگران شاه در حفظ متنهای خود در نهایت قرین موفقیت بوده است. از سی و شش نمایشنامه‌ای که در ۱۶۲۳ در قطع رحلی به‌چاپ رسید، هیجده نمایشنامه تا آن زمان منتشر نشده بود. از آن‌همه انتسابهای نابجا و نیز از چاپهای مکرر لوکرس و ونوس و آدونیس می‌توان نتیجه گرفت که در این ایام هم نام شکسپیر هنوز در فروش کتاب مؤثر بوده است.

در سال ۱۶۰۱ شکسپیر در انتشار مجموعهٔ شعری با عنوان شهید عشق: یا شکوهٔ روزالین[1] همکاری کرد. این جُنگ عجیب و غریب

1. *Love's Martyr: or Rosaline's Complaint*

مـی‌توانست بـزرگداشت زوجـی دیـرینه، سـر جـان سـالیسبری و همسرش باشد یا هدیهٔ ازدواجی، یا ندبه‌ای پنهانی بر سقوط اسکس (و شکست نایب‌الحکومهٔ آن ارل سـاوث‌همپتن، حـامی شکسـپیر). مهمترین شعر در این مجموعه از آن رابرت چستر[1] است، اما پیش از این شعر، «چند مقاله دربارهٔ مضمون شعر لاک‌پشت و ققنوس» آمده. از این مقالات دوتا نوشتهٔ جانسن بود و از سه‌تای دیگر یکی نـوشتهٔ مارستن[2]، یکی نوشتهٔ چپمن[3] و یکی نوشتهٔ شکسپیر.

«ققنوس و لاک‌پشت» بهترین نمونهٔ عشق افـلاطونی آرمـانی در شعر انگلیس است. در آن زمان داستانی در میان دانشجویان حقوق در میدل تمپل[4] بر سر زبانها بود که جان مـنینگام[5] آن‌را بـه‌نقل از ادوارد کرل[6] در دفتر خاطرات خود به‌تاریخ ۱۳ مـارس ۱۶۰۱ آورده است. این داستان نشان می‌دهد که شکسپیر در کـار عـاشقی رسـم و راهـی دیگر داشته:

> در آن ایام که بربیج در نقش ریچارد سوم بازی می‌کرد بانویی از بانوان شهر چندان در دوستداری او پیش رفت که پـیش از ترک گفتن تالار نمایش از او خـواست تـا هـمان شب بـا نـام ریچارد سوم به‌دیدارش رود. شکسپیر که این قـول و قـرار را دزدانه شنیده بود، پیش از بربیج به‌خانهٔ آن بانو شتافت. چیزی از گرمی مجلسِ آن دو نگذشته بود که بربیج دررسید. پیام آمد که ریچارد سوم بر در است. اما شکسپیر با این پیغام که ویلیام فاتح پیش از ریچارد سوم بوده، او را بازگرداند.

ما راهی نداریم تا راست و دروغ این داستان را روشن گردانیم، اما چنین که پیداست، حقوقدانان جوان که از مشتریان همیشگی تئاترها

1. Robert Chester
2. Marston
3. Chapman
4. Middle Temple
5. John Manningham
6. Edward Curle

بودند، آن‌را پذیرفتنی یافته‌اند. این داستان شاید با آن تصویری که ایشان از مردی به‌نام شکسپیر داشته‌اند کاملاً سازگار بوده باشد؛ در عین حال با رگه‌هایی از هرزگی که در جای‌جای نمایشنامه‌هایش به‌چشم می‌خورد و مایهٔ عذاب محققان نازک‌طبع شده، جور درمی‌آید. گذشته از هر چیز این ماجرا به‌هیچ‌روی با آن آرمان‌گرایی افلاطونی ناسازگار نیست.

تاریخ نگارش نمایشنامه‌های شکسپیر در فاصلهٔ میان سال ۱۵۹۸، یعنی آنگاه که فهرست مِرس منتشر شد، و سال ۱۶۰۴، آنگاه که نمایشنامه‌های جدید و رونق دوبارهٔ نمایشنامه‌های گذشته در دفتر سرگرمیهای دربار[1] یاد شد، تنها به گونه‌ای پراکنده و تصادفی از برخی نوشته‌ها، مثل یادداشت ستایش‌آمیز گابریل هاروی در حاشیهٔ کتابی از چاوسر، روشن می‌شود: «جوانترها از ونوس و آدونیس شکسپیر شاید لذتی بیشتر ببرند، اما آثار دیگر او چون لوکرس و هملت شاهزادهٔ دانمارک آن مایه را دارد که خوانندگانی پخته‌تر را نیز خوش آید». این‌که آن نمایشنامه‌ها خوشایند کسانی فراتر از «خوانندگان پخته‌تر» بوده، از گوشه کنایهٔ رشک‌آمیز شاعری کم‌مایه به‌نام آنتونی اسکالوکر[2] نمایان می‌شود «آن تراژدیهای خودمانی شکسپیر، که کمدینها در آن می‌تازند، و تراژدین‌ها بر پنجهٔ پا می‌ایستند، با این امید که مثل شاهزاده هملت، همه را راضی کنند». چاپ بی‌مجوز این اثر در ۱۶۰۳ شاهدی دیگر بر موفقیت آن است؛ نسخه‌ای معتبرتر از آن در سال ۱۶۰۴ به‌چاپ رسید. بی‌گمان یکی از این نسخه‌ها به‌دست گروهی بازیگر از هنر شرقی افتاده و آنان این نمایشنامه را به‌سال ۱۶۰۷ در سی‌یرالئون اجرا کرده‌اند.

1. Revels Accounts
2. Anthony Scoloker

در ۱۹ مه ۱۶۰۳ شاه جدید، جیمز اول، ظاهراً با این شرط که هم‌ولایتی‌اش لاورنس فلچر به‌عضویت گروه شکسپیر پذیرفته شود، به‌او و یارانش اجازه‌نامه‌ای با مهر بزرگ انگلستان اعطا کرد. این سند به‌آنان اجازه می‌داد «آزادانه هنر خود را در ارائهٔ کمدیها، تراژدیها، سرگذشتهای تاریخی، میان‌پرده‌ها، آثار اخلاقی، شبانی و سایر بازیها، نظیر آنچه تاکنون داشته‌اند یا از این‌پس خواهند داشت، به‌کار گیرند». بازیگران لرد چمبرلین بدل به‌بازیگران شاه شدند. نام شکسپیر را در بالای فهرستی از بازیگران می‌یابیم که جامهٔ سرخی برایشان دوخته می‌شد تا در مراسم تاجگذاری با سمت مهتران شاهی شرکت جویند. دفتر سرگرمیهای دربار برای سالهای ۵ـ۱۶۰۴ از شش اجرا از نمایشنامه‌های شکسپیر خبر می‌دهد که سه‌تای آنها، تاجر ونیزی، کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است و کمدی اشتباهات به«شکسبرد»[1] منسوب شده. زنان شادکام ویندسور، رنج بیهودهٔ عشق و هنری پنجم نیز به‌اجرا درآمدند، اما مثل اغلب نمایشنامه‌های فهرست‌شده نویسندهٔ آنها مشخص نشده است.

در ۲۰ مه ۱۶۰۹ مردی به‌نام تامس تورپ[2] اجازه یافت دفتری از اشعار را منتشر کند. این دفتر منتشر شد و عنوان آن فقط غزلهای شکسپیر بود. تورپ تقدیم‌نامهٔ بی‌سروتهی بر این نثر افزود: «تقدیم به‌یگانه الهام‌بخش این غزلیات آقای دابلیو. اچ. همهٔ شادمانیها و ابدیت موعود». برخی از غزلیات شکسپیر پیش از سال ۱۵۹۸ در میان گروه ممتاز جامعه دست به‌دست می‌شد، اما بر ما روشن نیست که تورپ این اشعار را از روی کدام نسخه رونویس کرده است. با همهٔ موشکافیها هنوز معلوم نیست این غزلیات برای چه کسی نوشته شده

1. Shaxberd
2. Thomas Thorpe

یا معنای آن تقدیم‌نامه چیست. نیز تاکنون هیچ‌یک از افراد بی‌نام که در غزلیات مورد اشاره بوده‌اند شناسایی نشده‌اند. حتی از این نیز بی‌خبریم که آیا این غزلیات به‌درستی زندگی شکسپیر را بیان می‌کنند و بیشتر شعرهایی خصوصی‌اند، یا این‌که از تصورات و عقاید فلسفی یا ادبی شاعر سخن می‌گویند. اگر سر والتر رالی[۱] می‌توانست یکی از پرشورترین شعرهای زبان انگلیسی را خطاب به‌ملکهٔ پیرِ بی‌رحمِ تاسِ بی‌دندان که او را به‌زندان انداخته بود، بنویسد و در این شعر وفاداری کامل خود را به‌صورت عشقی مالیخولیایی بیان کند، می‌توان پذیرفت که شکسپیر دست‌کم به‌اندازهٔ او از ذهنی نامتعارف برخوردار بوده است.

در سال ۱۶۰۸ گروه بازیگران شاه، اجارهٔ تئاتر بلک‌فرایرز[۲] را تجدید کرد. این تئاتر را پدر ریچارد بربیج، جیمز، در سال ۱۵۹۶ ساخته بود؛ در آن سال او صومعه‌ای قدیمی را خریداری کرده بود که بازیگران جوان در آنجا نمایش می‌دادند. او این صومعه را بدل به‌تئاتر سرپوشیده[۳] کرد. متأسفانه اعتراضات ساکنان محل نگذاشت که گروه از این تئاتر استفاده کند. این مکان، اگر قرار بود فقط جایگاه زمستانی بازیگران شاه باشد جایی بس مطلوب بود، اما تئاتری دنج برای تماشاگرانی فرهیخته‌تر نیاز به‌نمایشنامه‌هایی از نوع دیگر داشت، که به‌نمایشنامه‌های موزیکال و تاریخی که باب طبع درباریان بود، نزدیکتر باشد. نمایشنامهٔ پریکلس امیر صور[۴] بی‌گمان با توجه به‌این

---

۱. Sir Walter Ralegh (۱۶۱۸ـ۱۵۵۲)، شاعر، مورخ و دریانورد انگلیسی. از درباریان بود و در جنگ با اسپانیا شرکت داشت.ـم.

2. Blackfriars

۳. indoor theater، در مقابل تئاتری که فضای باز داشته است. متأسفانه به‌اصطلاحی که اهل فن در این مورد به‌کار می‌برند دست نیافتم.ـم.

4. *Pericles, Prince of Tyre*

شرایط جدید طراحی شده بود. در نوامبر ۱۶۱۱، **توفان** و **داستان زمستانی** در حضور شاه اجرا شد و او را چندان خوش آمد که دستور داد این دو نمایشنامه بار دیگر در مراسم جشن ازدواج فردریک کنت پالاتینا با الیزابت استوارت در ۱۶۱۳ اجرا شود. علاوه بر این دو نمایشنامه، قرار بود اتللو که شاه در نوامبر ۱۶۰۴ اجرای آن‌را در وایت‌هال تماشا کرده بود، و نیز «سر جان فالستاف»، **یولیوس سزار** و **هیاهوی بسیار برای هیچ** نیز در آن مراسم اجرا شود.

شکسپیر در این ایام چهل و هشت‌ساله بود، در کمال پختگی و در اوج کار و هنر خود، اما چندماهی بعد از این دورهٔ فرساینده اما کامیابانه برای گروه بازیگران شاه، او را ساکن استراتفورد می‌یابیم که دعوت شده تا به‌لندن برود و در دعوای استفن بلات و پدرزنش کریستوفر ماونت‌جوی که شکسپیر در ۱۶۰۴ مستأجر خانهٔ او بود، شهادت دهد. در سال ۱۶۱۳ او برای طراحی نشانها و آرایه‌هایی که قرار بود ارل راتلند در مضحکهٔ نیزه‌بازی[1] در جشن سالگرد تاجگذاری شاه بپوشد، چهل و چهار شیلینگ دریافت کرد. همچنین خبر دار ۲۰۰۶ او ملکی به‌نام بلک‌فرایرز گیت‌هاوس را، ظاهراً برای سرمایه گذاری، خریداری کرده و ادارهٔ آن‌را به‌همکارانش جان همینگس[2]، ویلیام جانسن و جان جکسن سپرده بود.

در ۲۹ ژوئن ۱۶۱۳ به‌هنگام اجرای **هنری هشتم** در تئاتر گلوب شلیک گلولهٔ مشقی سقف پوشالی را به‌آتش کشید و تماشاخانه در زمانی کمتر از یک ساعت با خاک یکسان شد. شکسپیر در بازسازی این تئاتر شرکت نجست و در وصیتنامه‌اش سهمی از تئاتری

۱. jousting، مسابقهٔ شوالیه‌ها که سوار بر اسب جنگ نیزه کنند.ـم.

2. John Heminges

نمی‌یابیم. روشن نیست که آیا یکی از بازیگران جان برکف مجموعهٔ نمایشنامه‌ها را از آتش نجات داده یا آنها در جای دیگری نگهداری می‌شده‌اند.

از تاریخ ثبت‌شده نمی‌توان دریافت که شکسپیر وصیتنامه‌اش را در ژانویهٔ ۱۶۱۵ نوشته یا ۱۶۱۶؛ این‌قدر هست که او، بنا بر رسم روزگار «در کمال سلامت و با هشیاری کامل» آن‌را امضا کرده است. در ۲۵ مارس ۱۶۱۶ او وکیل خود را فراخواند تا وصیتنامهٔ دومی تنظیم کند و تجدید نظرهایی را که به‌مناسبت ازدواج دختر دومش جودیث با تامس کوینی در یک ماه قبل، ضروری شده بود در آن بگنجاند. متن وصیتنامه چنان‌که می‌توان انتظار داشت فشرده است و راه بر هر جستجو می‌بندد. نام آن شکسپیر تنها بعد از نوشتن متن اصلی در میان سطرها یاد شده: «افزوده: تختخواب نه‌چندان اعلای خود را همراه با تمامی اثاث منزل به‌همسرم وامی‌گذارم». آن شکسپیر در مقام بیوهٔ شاعر خودبه‌خود یک‌سوم از املاک او را به‌ارث می‌برد. اشارهٔ فشردهٔ شکسپیر نشان از شیوهٔ او دارد که بدین طریق می‌خواسته یقین یابد که در تقسیم اموال، تختی که سالیان دراز با همسرش بر آن خفته بود به‌او می‌رسد. او همکاران خود، همینگس، بربیج و کاندل را نیز از یاد نبرده، اما به‌همین بسنده می‌کند که ۲۶ شیلینگ و ۸ پنی برای ایشان بگذارد تا صرف خرید انگشتری عزا کنند. بخش عمدهٔ وصیتنامه، چنان‌که از هر تاجر حسابدانی انتظار می‌رود، وقف تدابیری برای ایمن داشتن ثروت دخترانش شده است.

این‌که شکسپیر کِی و چگونه مرد بر ما دانسته نیست. او را در پنج‌شنبه ۲۵ آوریل ۱۶۱۶ به‌خاک سپردند. بنا بر روایتها روز تولد و درگذشت او یکی است؛ ۲۳ آوریل عید جورج قدیس.

هفت سال بعد همینگس و کاندل برترین یادگار شکسپیر، یعنی نخستین مجلد رحلی با سی و شش نمایشنامه از او را منتشر کردند. بسا که انگیزهٔ ایشان، جدا از این خواست که «یاد دوست و همکاری چنان ارجمند را زنده نگاه دارند»، تلاش دوبارهٔ ویلیام جگرد در بهره‌جویی از محبوبیت شکسپیر نیز بوده است. چراکه این مرد از سال ۱۶۱۹ در تکاپوی آن بود که مجموعه‌هایی از نوشته‌های مسروقه را با نام و تاریخ جعلی منتشر کند.

مجموعهٔ منتشرشده به‌سال ۱۶۲۳ به‌جای مقدمه چهار شعر در ستایش شاعر داشت. از آن میان مدیحهٔ بن جانسن که «آن مرد را دوست می‌داشت» و «خاطرهٔ پرستیدنی او را همچون هر کس دیگر» بزرگ می‌داشت، به‌درستی شهرت یافته است. شعرهای دیگر هدیه‌هایی فروتنانه از شاعران گمنام‌اند. مجموعهٔ اشعار خود جانسن (۱۶۱۶) مقدمه‌ای سه‌برابر بیش از این داشت و شامل اشعاری از یاران و همکاران شکسپیر چون چپمن و بومونت بود. شش ماه پس از مرگ جانسن مجموعه‌ای با عنوان *Jonsonus Virbius* در بزرگداشتش منتشر شد. او در زندگی و پس از مرگ بزرگترین هنرمند انگلستان به‌شمار می‌آمد. اما از گفته‌های خود جانسن می‌توان دریافت که شکسپیر برای خود پیروانی پرشور داشته که او را همچون استادی ارج می‌نهاده‌اند. جانسن از یک‌سوی خشمگینانه بر سادگی و سهولت نوشته‌های شکسپیر خرده می‌گرفت و از سوی دیگر به‌شکسپیرپرستان نخستین یادآور می‌شد که شکسپیر مانند هر شاعر دیگر، ناگزیر بوده عرق بریزد «و با هزار تلاش آهن خود را بر سندان الاهگان شعر نرم کند».

از مدیحهٔ لئونارد دیگس[1] در نخستین مجموعهٔ رحلی آثار شکسپیر درمی‌یابیم که تندیس یادبود شکسپیر از سال ۱۶۲۳ در

1. Leonard Digges

کلیسای تثلیث مقدس استراتفورد برپا بوده است. آگاهی ما از سیمای شاعر استوار بر این تندیس ساختهٔ گیرارت جانسن[1] و نیز تصویر حکاکی‌شدهٔ مارتین دروشات[2] برای صفحهٔ عنوان نخستین مجموعهٔ رحلی آثار اوست. تصویرهای موجود، مثل هر مدرک دیگر دربارهٔ آدمی به‌نام شکسپیر، نارسا و ناسازگار است. بر ما روشن نیست که تندیس یادبود شکسپیر در استراتفورد به‌همت چه کسی برپا شده، اما این را می‌دانیم که در اوت ۱۶۲۳ آن زن نادیدنی، آن شکسپیر، درگذشت و کنار همسرش در شبستان کلیسای تثلیث مقدس به‌خاک سپرده شد.

هدف از جستجوی در مدارک اندک و پررمز و راز دربارهٔ زندگی شکسپیر که حاصل پژوهش انبوهی از پژوهندگان است، فراهم آوردن شالوده‌ای استوار برای بحث و بررسی در افکار شکسپیر است. آثار او را بارها کاویده‌اند تا نشانه‌ای از هواداری او از کاتولیسیسم، پاکدینی[3]، فرقهٔ اسکس، آیین افلاطونی، فمینیسم، زن‌ستیزی و دیگر آیینها بیابند و در این کار بنیان را بر فرضیه‌هایی گونه‌گون و ناسازگار نهاده‌اند، دربارهٔ این‌که در فلان زمان و در فلان موقعیت در کجا بوده و با چه کسانی آمدوشد داشته. در این کتاب ما با این‌گونه فرضیه‌ها کاری نداریم؛ قصد ما آن است که افکار شکسپیر را بدان‌گونه که از آثار برجاماندهٔ او درمی‌یابیم، برای خواننده بازنماییم.

با توجه به‌این‌که شکسپیر اگر هم سخنی از خود گفته بسیار اندک بوده، در بحث از افکار او باید این تمایل به‌پوشیده ماندن را یکی از جنبه‌های فکری او بدانیم. این به‌معنای پیروی از شیوهٔ شکسپیرپرستان نیست که ستایش از او را بدان‌جا کشیده‌اند که مدعی‌اند «در وجود او

1. Gheerart Janssen
2. Martin Droeshout
3. Puritanism

هستهٔ همهٔ توانها و احساسها نهفته بود»، هرچند احتمالاً خود شکسپیر، همنوا با ترنتیوس[۱] بر این عقیده بوده که چون موجودی انسانی است، هیچ چیز انسانی برایش بیگانه نیست. هازلیت[۲] نیز راه گزافه‌گویی می‌پیماید آنگاه که مدعی می‌شود شکسپیر می‌توانست «به‌نیروی پیش‌بینی و شهود همهٔ شاخه‌های استعداد و احساس آدمی را دنبال کند و به‌همهٔ بازیهای بخت، تعارض عواطف و چرخش اندیشهٔ او راه برد». می‌توان پذیرفت که قدرت ادراک شکسپیر بیش از ذهنهای منضبط‌تر از او بوده اما این قدرت را نباید فراوردهٔ شهود بدانیم و شکسپیر هم بی‌گمان صرفاً عامل انتقال نوعی الهام آسمانی نبوده است. برخلاف این تصور، او مردی بود بسیار آگاه و علاقه‌مند به‌مسائل فکری، یعنی آن مسائلی که اگر به‌آنها می‌پرداخت قصد ساده کردن، رده‌بندی، سازش دادن و حل و فصل آنها را نداشت، بلکه می‌کوشید آنچنان به‌نمایش درآوردشان که بیننده نیز با بُعدی دیگر، بُعدی تخیلی، از زندگی آشنا شود.

مهمترین لغزشگاه در بحث از افکار شکسپیر این فرض همگانی است که عقاید هر شخصیت در نمایشنامه‌های شکسپیر از آن خود شکسپیر است. شکسپیر آدمی آوازه‌گر نبود؛ نمایشنامه‌هایش را بدان نیّت نمی‌نوشت که محملی برای افکارش باشند. او تئاتری استوار بر تعارض دیالکتیکی پدید آورد که در آن دو فکر در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و در برخورد آنها ادراک ژرفتر مسائل میسر می‌شود. راه‌حلی که بدین‌سان مطرح می‌شود، نفی تعارض نیست، تعادلی است که هنر پدید می‌آورد. ما اگرچه آن‌را می‌ستاییم، از شکنندگی آن نیز باخبریم.

---

۱. Terentius یا Terence (۱۵۹ـ۱۸۵ قبل از میلاد)، نمایشنامه‌نویس یونانی. ـم.

2. Hazlitt

۲

صناعت شعر

ساختار تئاتر شکسپیر نمادین بود. فراموش نکنیم که او تئاتر خود را «گلوب» [کره، جهان] نامید و شعار آن «Totus mundus agit histrionem» [جهان سراسر صحنهٔ بازی است] پیامی جدی در خود داشت. بسا که هملت خود از بازتاب طنز دوگانه‌اش سرمست می‌شود، آنگاه که جماعت تماشاگر را گرداگرد خود و در بالا و پایین، به‌روزنکرانتس و گیلدنسترن[۱] نشان می‌دهد و می‌گوید:

> این کالبد خوش‌نمای خاک در چشم من سنگ پوزی سترون می‌نماید، این سایبان بس لطیف هوا، بنگریدش، این گنبد مینایی آونگ بر فراز سر ما، این سقف شکوهمند آرایه برگرفته از آتشی زرین، در چشم من چیزی نیست مگر تودهٔ بخاری گندناک و آزارنده.
>
> (II. ii. ۲۹۸ـ۳۰۳)

تماشاخانه مکانی ناسالم به‌شمار می‌رفت و از این‌روی بود که به‌هنگام بروز طاعون نخستین جایی بود که بسته می‌شد، همچنین

---

۱. هر دو از شخصیتهای نمایشنامهٔ هملت.

یگانه مکانی بود که همهٔ ساکنان لندن، از فرومایه‌ترین جیب‌برها تا والاترین کارگزاران حکومت، در آن گرد می‌آمدند و معنای واقعی عضویت در اجتماع را احساس می‌کردند. حتی بزرگترین کلیساها نیز چنین دامنهٔ دید گسترده‌ای در اختیار مردم نمی‌گذاشت، زیرا سکوی خطابه بالاتر از جماعتی که بر یک صفّه ایستاده بودند جای داشت. در تئاتر تماشاگران خود را همچون فرشینه‌ای از صورتها می‌دیدند که از پایین، کف تالار، تا ردیفهای چوبی گرداگرد دیوارها کشیده می‌شد و بازیگر، زیر چشم آنها بر صحنهٔ پیش‌آمده جای می‌گرفت.

دفاع نمایشنامه‌نویسان از هنر خود

تئاتر امکانات تبلیغی بسیار داشت، و این را همهٔ کارگزاران دولتی و مذهبی می‌دانستند. در سالهای نخست فرمانروایی الیزابت، بازیگران تلویحاً تشویق می‌شدند تا بازیهای ضدکاتولیکی بر صحنه برند و این بازیها گاه بسیار رسوا و آکنده از فحش و ناسزا بود، اما دستگاه سلطنت چنین تشخیص داد که بهتر است از این امکانات در تبلیغ آیین پاکدینی استفاده کند نه برانگیختن احساسات ضدکاتولیکی. در زمان شکسپیر گروههای بازیگر از پرداختن به‌مسائل مذهبی منع شده بودند. برخورداری بازیگران از حمایت بزرگان دربار تنها به‌منظور ممانعت از تعقیب و آزار ایشان به‌نام ولگرد و دلقک نبود، بلکه تدبیری بود برای اطمینان از این‌که این ابزار تبلیغاتی مؤثر کاملاً در دست دربار می‌ماند. اصلاحگران مذهبی، که از این منبر عام بی‌بهره بودند، سخت به‌آن حمله می‌کردند، و در این کار دلایلی نیز داشتند. تماشاخانه جایی بی‌درو پیکر بود، روسپیان به‌آنجا می‌رفتند تا برای خرابخانه‌های دوروبر آن مشتری بیابند. اغلب میان گروههای بی‌آرام کارآموزان

تئاتر و دانشجویان و دیگر معرکه‌جویانی که سلاح با خود داشتند، درگیری پیش می‌آمد. مجمع پاکدینان شهر لندن ناچار بود هم به‌هنگام طاعون و هم به‌هنگام شورش از کیسهٔ خود خرج کند، و در عین حال برای جلب جماعتی که یکشنبه‌ها به‌جای آن‌که به‌عبادت پردازد خیل خیل به‌تماشاخانه‌ها روی می‌آورد، بیهوده تلاش کند.

حملهٔ پاکدینان به‌تئاتر بهترین تبلیغ برای گروههای بازیگر بود، اما نمایشنامه‌نویسان در عین حال در برابر اتهاماتی که مطرح می‌شد واکنش نشان می‌دادند. هرگز در خیال هیچ‌یک از ایشان نمی‌گنجید که این اصل را انکار کند که تئاتر مسئولیتی در برابر مردم می‌داشت و آن نه‌فقط سرگرم داشتن ایشان، که گام زدن در جهت مصالح مردم بود. این کار نه با دعوت به‌پرهیزگاری که با ابداع سرگرمیهایی میسر می‌شد که اندرزهای اخلاقی را به‌شیوه‌ای جاندار و تأثیرگذار و به‌یادماندنی عرضه می‌کرد. در عصر الیزابت هیچ نمایشنامه‌نویسی نبود که این دستور عمل هوراس را نیازموده باشد:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci: Lectorem delectando pariterque monendo.

[کار را آن کس تمام کرد که هر چیز سودمند را به‌شیرینی درآمیخت تا در عین سرگرم کردن خواننده او را چیزی بیاموزد.]

این‌که هملت بازیگران را «وقایع‌نامهٔ فشرده و انتزاعی زمان» توصیف می‌کند، پاسخی به‌حملات پاکدینان است. او نیز همچون دانشگاهیانی که دربارهٔ وضع تئاتر می‌نوشتند، آزردگی خود را از ابتذال و بی‌مایگی چیزهایی که بر صحنه می‌رفت آشکار می‌کند. این‌گونه بازیها را، بخصوص گروه بازیگران «بچه‌های نمازخانه»[1] بر

1. The Children of the Chapel

صحنه می‌بردند که در تئاتر سرپوشیدهٔ بلک فرایرز برای کسانی بازی می‌کردند که می‌توانستند برای بلیت آنها شش‌برابر بیش از آنچه در گلوب می‌پرداختند، پول خرج کنند. گفتهٔ هملت دربارهٔ تئاتر چیزی تازه یا حتی شگفت‌آور نیست. شکسپیر می‌توانست با خواندن آثار ارسطو در هر یک از روایات لاتینی آن که در قرن شانزدهم فراوان بود، یا در بسیاری مباحث به‌زبان انگلیسی دربارهٔ مسائل صناعت شعر[1] که بسیاری از معاصرانش در پرتو مطالعهٔ هنر شعر[2] اثر هوراس و تفسیرات نوشته‌شده بر آثار سیسرون آنها را نقد و تفسیر می‌کردند، به‌این عقیده برسد. دفاع از شعر نوشتهٔ سر فیلیپ سیدنی که پیش از انتشار [پس از مرگ نویسنده] در سال ۱۵۹۵ بسیار از آن نقل می‌شد، نمونهٔ خوبی از ترکیب این منابع است، که به‌هملت امکان می‌دهد، برداشت شخصی خود را از گفتهٔ سیدنی دربارهٔ «هدف راستین شعر» بیان کند و به‌پیروی از او به‌نکوهش «اغراقهای مسخره» برخیزد.

> بازی را درخور کلام و کلام را درخور بازی بسازید و این نکته را پیش چشم داشته باشید که هیچ‌گاه از حد تعادل طبیعت خارج نشوید. زیرا هر چیز که به گزافکاری کشد از مقصد بازی دور می‌افتد که هدف آن هم در آغاز و هم در امروز این بوده و هست که آینه‌ای پیش روی طبیعت باشد، سیمای فضیلت را چنان‌که هست و چهرهٔ دنائت را نیز چنان‌که هست پیش چشم آورد و اوصاف و احوال زمانه را به‌درستی به‌اهل زمانه بنماید. (III. ii. ۱۷–۲۴)

آثار ترنتیوس که شکسپیر در مدرسه خوانده بود به‌انواع تفسیرها آراسته شده بود و هر صحنهٔ آن‌را چنان بار اخلاقی بخشیده بودند که

1. *Poetics* 2. *De Arte Poetica*

گفتی حکایتی از انجیل است. راست این‌که روشنفکران زمان شکسپیر آنچنان به‌خواندن هر نوع نوشته‌ای خو کرده بودند که گفتی بنا بر روایتی مسیحی آثار بددل‌ترین و ضد اخلاق‌ترین نویسندگان کلاسیک هم جستاری صادقانه در معنای زندگی و ماهیت جان بوده است. همچنین، شکسپیر چاره‌ای نداشت جز آن‌که تعریف کمدی را از زبان دوناتوس نحوی قرن چهاردهم بشنود، که خود این تعریف را به‌سیسرون نسبت می‌داد، هرچند که این تعریف در هیچ‌یک از آثار فراوان سیسرون یافته نشده است. بنا بر این تعریف «کمدی تقلید زندگی، آینهٔ احوال و تصویر حقیقت» است. تفسیر مسیحی این تعریف چنین بود که هدف تصویر کردن رابطهٔ خدا و انسان، نشان دادن رفتار پسندیده و نکوهیده و بیان مسائل اخلاقی است.

در قارهٔ اروپا، نمایشنامهٔ دوران رنسانس وجود داشت و به‌دو شکل متمایز برای دو گونهٔ متمایز تماشاگر اجرا می‌شد. تئاتر عالمانه که با معیارهای کلاسیک نوشته می‌شد و طراحی بسیار پرآب و تاب داشت، برای طبقات بالای اجتماع و اهل دانشگاه در تئاترهای خصوصی اجرا می‌شد، و آنچه از این تئاتر بر جا مانده بدون استثنا ملال‌آور و پرزرق و برق است. تئاتر مردم‌پسند با ایجاد گنجینه‌ای از نمایشنامه‌ها و ترفندها و استفاده از بازیگران ثابت[1] و نیز گنجاندن گفتارهای پرآب و تاب، آواز و رقص برای به‌رخ کشیدن کمالات بازیگران گروههای تجاری روی به‌بهبود نهاد. امروزه این‌گونه سرگرمی نوعی جاذبهٔ خاص یافته که ظاهراً نتیجهٔ درک نادرست از اصطلاح *commedia dell'arte* است که معنای آن،خیلی ساده، «تئاتر

۱. مقصود از بازیگران ثابت بازیگرانی است که به‌گروه خاصی تعلق داشته‌اند و در یک تئاتر خاص بازی می‌کرده‌اند. ــم.

حرفه‌ای» است. در دههٔ ۱۵۷۰ بازیگران کمدی ایتالیایی به‌انگلستان سفر کردند، اما بازیهای آنان چندان در آنجا نگرفت؛ زیرا داستانهایی بر اساس روابط نامشروع نمی‌توانست برای جماعتی درهم‌ریخته به‌سبب تعارضات مذهبی، آموزنده و جذاب باشد، خاصه در زمانی که یکی از مهمترین زمینه‌های این تعارضات جایگاه ازدواج بود.

تئاتر دورهٔ الیزابت به‌سبب یک ویژگی در اروپا بی‌همتا بود و آن تأکید نمایشنامه‌نویسان بر نظارت مطلق بود. یوهانس رنانوس[1] در مقدمهٔ ترجمهٔ منظوم خود (۱۶۱۰) از نمایشنامهٔ اخلاقی *Lingua* نوشتهٔ تامس تامکیس[2]، چگونگی اعمال این نظارت را بیان می‌کند:

> تا آنجا که به‌بازیگران مربوط می‌شود، چنان‌که در انگلستان دیده‌ام، آنان چنان‌که گویی در مدرسه هستند، هر روز آموزش می‌بینند، بنابراین حتی نامدارترین بازیگر ناچار است پذیرای آموزشهای نمایشنامه‌نویسان باشد. این تمهیدات سبب غنای نمایشنامه‌ای می‌شود که خوب نوشته شده است. پس جای شگفتی نیست که بازیگران انگلیسی (از بازیگران ماهر سخن می‌گویم) از سایر بازیگران پیش افتاده‌اند و بر ایشان برتری دارند.

سخنان هملت خطاب به‌بازیگران دقیقاً این وضع را تصویر می‌کند. او دست‌کم بخشی از نمایشنامه‌ای را که آنها قرار است بازی کنند، نوشته است و تعلیمات دقیقی به‌آنها می‌دهد دربارهٔ نحوهٔ سخن گفتن، رفتار نرم و سبک، شکلک درنیاوردن و خودداری از حرکات اغراق‌آمیز که اصل مطلب را از نظر پوشیده می‌دارد.

> آنان که نقش دلقک را بازی می‌کنند بیش از آنچه برایشان تعیین شده سخن نگویند...

(III. ii. ۳۸ــ۹)

---

1. Johannes Rhenanus

۲. Thomas Tomkiss، نمایشنامه‌نویس انگلیسی قرن هفدهم.ــم.

ریچارد تارلتن دلقک ملکه و گل سرسبد بازیگران دربار به‌سبب بدیهه‌سرایی منظوم در مضامینی که تماشاگران پیشنهاد می‌کردند و خواندن اشعار خود آوازه‌ای یافته بود. بعد از مرگ او در ۱۵۸۸ مقام شوخ‌ترین مرد لندن به‌ویلیام کمپ رسید. او در ایامی که شکسپیر برای گروه لرد استرنج می‌نوشت مهمترین بازیگر این گروه بود و چنین پیداست که در اجرای نمایشنامه‌های شکسپیر هم شرکت داشته است.

حکمرانی نمایشنامه‌نویسان بر تئاتر به‌هیچ‌روی چیزی بدیهی پنداشته نبود؛ بلکه آنان ناچار بودند با سرسختی از این برتری دفاع کنند، زیرا تماشاگران را اغلب عادت بر این بود که چندان که کمدین مشهوری سر از پرده بیرون می‌آورد قهقاه خنده را سر دهند. اگر هدف آن نمایشنامه‌ها فقط سرگرم کردن مردم و پول درآوردن می‌بود، پافشاری بر نظارت نمایشنامه‌نویس چندان معنایی نمی‌داشت. میزان جدی بودن نیت نمایشنامه‌نویس از استدلال هملت در تمایل به‌نظارت بر نقش دلقک آشکار می‌شود.

> در میان ایشان هستند کسانی که به‌خودی‌خود می‌خندند، پس اگر پیش روی ایشان صحنه‌ای خالی نیز باشد، باز هم خنده را سر می‌دهند، اما در نمایشنامه نکته‌ای نیز هست که باید به‌آن توجه شود.
>
> (III. ii. ۴۰ـ۳)

«سرور صادقانهٔ» شکسپیر

اعتراض پاکدینان به‌اجرای نمایشنامه استوار بر دو فرض بود؛ نخست این‌که درآوردن تقلید گفتار و کنش آدمی دروغ‌زنی بود و مردم را

به‌ریا و دورویی تشویق می‌کرد، و دیگر این‌که پوشاندن جامهٔ زنان بر مردان خود مظهر شرارت بود. شکسپیر این معماهای اخلاقی را به‌راههای گوناگون به‌تمسخر می‌گیرد. در **رنج بیهودهٔ عشق** و در **رؤیای شب نیمهٔ تابستان** او به‌پشت صحنه می‌رود تا چگونگی مقدمات اجرای نمایشنامه را نشان دهد و آنگاه آگاهانه و با زبردستی، سادگی و بی‌غل و غش بودن بازیگران را با پیچیدگی تماشاگران مقایسه می‌کند. در **رؤیای شب نیمهٔ تابستان** جشن‌سالارِ تسئوس به گروه بازیگران هشدار می‌دهد که «آن صحنهٔ کوتاه و ملال‌آور پیراموس جوان و معشوقه‌اش تیسبه» ایشان را شادمان نمی‌کند.

> آن درخور شما نیست. بارها آن‌را شنیده‌ام
> هیچ چیز، به‌راستی هیچ چیز در آن نیست
> مگر آن‌که نیت ایشان پیش شما ارجی داشته باشد
> که رنج بسیار برده‌اند و متنی را به‌خاطر سپرده‌اند
> با این امید که خدمتی به‌شما عرضه کنند.

(V. i. ۷۷ـ۸۱)

تأکید تسئوس بر اهمیت مشارکت تماشاگران در ایجاد و حفظ توهم از اصول بنیادین زیبایی‌شناسی شکسپیر است، که به‌رغم طعنه‌های شاعران خودپسند، تا پایان عمر بدان وفادار ماند.

> بهترین ایشان [تماشاگران] چیزی نیستند مگر سایه‌ای؛ اما بدترین ایشان بدترین نیست، اگر قدرت تخیل از بدی ایشان بکاهد.

(V. i. ۲۰۸ـ۹)

کوشش بازیگران برای اطمینان دادن به‌تماشاگران که نباید از آدمی که در پوست شیر رفته بترسند به‌راستی مضحک است، زیرا بازیگران چندان زبردست نیستند که بتوانند کسی را فریب دهند؛ از این گذشته تماشاگران نیک آگاهند که آنچه روی می‌دهد واقعی

نیست. در واقع بازی تئاتر از منابع کلاسیک برگرفته شده که هر آدم باسوادی از درس لاتین مدرسه یا از ترجمهٔ گلدینگ از مسخ اوویدئوس با آن آشنا شده است.

در رنج **بیهودهٔ عشق** گروهی بس گونه‌گون نمایشنامه را عرضه می‌کنند که عبارت‌اند از یک اسپانیایی لافزن، که شاید برجامانده از نقش **کاپیتانوی کمدیا دل‌آرته**[1] باشد، آدمی فضل‌فروش که احتمالاً شخصیت‌پردازی آن تا حدی وامدار دکتر بولونز است، پیشخدمتی بذله‌گو، کشیشی روستایی، پاسبانی و روستایی ساده‌دلی. اگر این شخصیتها تیپهایی برگرفته از تئاتر مردم‌پسند اروپا بوده باشند، کم‌وبیش غریب می‌نماید که بخواهند نمایشنامهٔ تاریخی پرهواداری چون سزاواران نه‌گانه[2] را بازی کنند که نظایر آن هنوز در آن زمان در شهرستانهای انگلستان بر صحنه اجرا می‌شد. تضاد میان بازیگران و نمایشنامه بی‌گمان تعمدی بوده است. بیهوده نیست که آن ساده‌دل روستایی می‌پرسد: «از کجا مردانی خواهید یافت که درخور اجرای نقش آنان باشند؟» آگاهی این مرد از ناسزاواری خود سبب می‌شود که همهٔ گفتارش را فراموش کند، چندان که دلقک به‌ناچار در دفاع از او سخن می‌گوید:

> گمان نکنم که شما را خوش آید: این مردی است ابله و بی‌دست و پای، آدمی درستکار است، نگاه کنید، و پای گریزی تیز دارد! همسایه‌ای به‌راستی نازنین است، باور کنید، و توپ‌انداز خوبی هم هست، اما افسوس که نقش اسکندر، می‌بینید که، برایش اندکی سنگین است.

(V. ii. ۵۷۵ــ۹)

---

1. *commedia dell'arte*

۲. Nine Worthies، گروهی مرکب از نه شخصیت تاریخی و افسانه‌ای که در ادبیات قرون وسطی و اوایل رنسانس بسیار مطرح بودند. اینان عبارت‌اند از اسکندر، هکتور، یولیوس سزار، یوشع، یهودای مکابی، داوود، آرتورشاه، شارلمانی و گودفروا دو بویون.ــم.

مداخلهٔ کوستارد [دلقک] از یک‌سو هر گونه توهمی را که نمایشنامهٔ «سزاواران نه گانه» می‌توانست پدید آورد، نقش بر آب می‌کند و از سوی دیگر بر وزن و ژرفای توهم دنیای نمایشنامهٔ ناوار که نمایشنامهٔ پیشین را دربر می‌گیرد، می‌افزاید. آن بازیگران که از کسوت قداست بی‌بهره مانده‌اند به‌اندازهٔ تماشاگران واقعی می‌نمایند، حال آن‌که نجیب‌زادگان ناوار و بانوان فرانسوی بدل به‌نوعی تماشاگر شده‌اند. آنگاه که شخصیت فرستاده ظاهر می‌شود تا مرگ پادشاه فرانسه را اعلام کند، حتی دنیای ناوار نیز رفته‌رفته فرومی‌لغزد. نجیب‌زادگان که وقت‌گذرانی را با مغازلهٔ جدی به‌خطا گرفته‌اند می‌کوشند تا نمایش همچنان ادامه یابد، اما بانوان از نمایش بیرون آمده‌اند و بدل به‌منتقد شده‌اند. روزالین به‌پیروی از شاهدخت که فردیناند شاه ناوار را به‌زندگی واقعی «کشیدن رنج سرما و گرسنگی، نشیمن سخت و جامه‌ای تُنُک» محکوم می‌کند، مناسبترین کاربرد استعداد ابداع را نشان می‌دهد:

باید که در طول این دوازده ماه، روز به‌روز، بیماری زبان‌بسته
را دیدار کنی، و با درماندگان نالان سخن بگویی و وظیفه‌ات
این است که همهٔ توان بذله‌گویی خود را به‌کار گیری تا آن
دردمند ناتوان را به‌لبخند واداری.

برون: قهقاه خنده از حلقوم مرده‌ای برون آوردن؟
این ناشدنی است، ناممکن است
شادی از انگیزش جانی دردمند ناتوان است.

روزالین: چرا نتواند، که این راهی است برای بستن زبان گزنده‌ای
که نیروی تأثیرش زاییدهٔ ستایش نابجایی است
که خنده‌های تماشاگران ساده‌پسند نثار ابلهان می‌کند.
سودمندی مضحکه از آنِ گوش شنونده است نه زبان گوینده

پس اگر گوشهای بیماری که از طنین غوغای درون خود، ناشنوا شده‌اند
نکوهشهای تو را می‌شنوند، کار خود را دنبال گیر.
(V. ii. ۸۴۲ـ۵۷)

زمانی که این گفتار برای نخستین‌بار در تئاتر خوانده می‌شد، تماشاگران می‌دانستند که طاعون پای به‌سرزمین ایشان نهاده. با گذشت چند هفته، متولیان شهر تئاترها را برای جلوگیری از گسترش بیماری بستند. پیشنهاد روزالین دربارهٔ آنچه از خوش‌طبعی و بذله‌گویی برمی‌آید در این لحظهٔ خاص بسیار هشیارانه است، خاصه اگر به‌یاد آریم که تماشاگران شکسپیر که مردمی فقیرتر بودند، امکان آن نداشتند که از دست طاعون به‌روستاها بگریزند. حکمی نهفته در این پیشنهاد این است که زندگی دشوار و عذاب‌آور است، بنابراین انگیزش شادی به‌خودی‌خود کاری اخلاقی تواند بود.

شکسپیر برخلاف رقبای فرهیخته‌ترش، نه تازیانه به‌دست می‌گرفت و نه دارو و درمانی تجویز می‌کرد. او نیک می‌دانست که هستند نمایشنامه‌هایی که با زبانی گزنده به‌سرزنش و عیب‌جویی از تماشاگرانی می‌پردازند که از فرط جهل و بیسوادی مضامین والا و خطابه‌های ادیبانه را به‌پشیزی هم نمی‌خرند، اما خود هرگز (جز در **تروئیلوس و کرسیدا**) در پی آن نبود که به‌تقلید از دیگران هجو را دستمایهٔ کار خود کند. در **رؤیای شب نیمهٔ تابستان**، تسئوس نمایشنامه‌ای از این دست را رد می‌کند و می‌گوید:

این گونه‌ای هجو است، هشیارانه و انتقادی
اما با مراسم عروسی جور درنمی‌آید.
(V. i. ۵۴ـ۵)

هشیاری شکسپیر در این کار، جان دیویس اهل هیرفورد را بر آن داشت که در بلای دیوانگی (۱۶۲۱) لقبی به‌او بدهد که بی‌گمان همگان با آن موافق بودند.

به‌ترنتیوس انگلیسی خودمان، آقای ویلیام شکسپیر
سخنی هست (ای ویلیام نازنین) که من در بازی می‌خوانمش
اگر تو در تئاتر به‌نقش شاهان بازی نمی‌کردی
بی‌گمان ندیم شاه می‌شدی
و خود شاهی در میان جماعتی فروتر.
دیگران زبان به‌ناسزا می‌گشایند که ناسزا را سزاوار می‌دانند
اما تو را زبان ناسزا نیست، که طبعی خوش و بذله‌گوی داری
تو بذر صداقت می‌پاشی، که آنان درو خواهند کرد
و بر آنچه انبار کرده‌اند خواهند افزود.

این ستایش کوتاه را بسیاری گواه بر این آورده‌اند که شکسپیر در تئاتر نقش شاهان را بازی می‌کرده است. در اینجا خوش‌طبعی و بذله‌گویی به‌رفتار شاهانه نسبت داده شده، نباید کلمات را بنا بر ظاهرشان تفسیر کنیم. آنچه اهمیت دارد تمایزی است که دیویس میان هـ شادمانی صادقانه می‌نهد. کمدی شکسپیر، کمدیِ «قهقاه خنده» نیست، کمدی «لبخند آرام» است.

برای سرگرم داشتن آدمی هیچ چیز برتر از شادمانی نیست
که به گونه‌ای صادقانه به‌کار گرفته شود.

توفان: صناعت شعر در عمل

از آثار شکسپیر هیچ‌یک به‌اندازهٔ توفان نمایندهٔ کاربرد نظام‌مند شعر شکسپیر نیست؛ و این نمایشنامه‌ای است که همینگس[1] و کاندل[2]

1. Heminges 2. Condell

صورت دقیق و ویراستهٔ آن‌را در آغاز نخستین مجلد رحلی آثار شکسپیر آورده‌اند. طرح نمایشنامه یکسره اصیل و به‌روشنی ساختگی است؛ تماشاگری که چندان هم در پی کنجکاوی نیست بی‌گمان درمی‌یابد که نمایشنامه مضمونی ماورای طبیعی دارد. همگان را عقیده بر این است که **توفان** با مبحث محبوب دوران رنسانس، یعنی «طبیعت در برابر هنر» سروکار دارد. آنچه اغلب از دیده پنهان مانده این است که در نظر شکسپیر طبیعت و هنر تداوم یکدیگرند. **توفان** دربارهٔ هنر خوب و هنر بد، هنر سودمند و هنر زیانبار است و هوشمندانه در برابر اهل مدرسه موضعی مخالف می‌گیرد.

نمایشنامه با استفاده از نوعی ترفند آغاز می‌شود که جانسن آن‌را مسخره می‌کرد «صدای غلتیدن گلوله‌ای را خروش رعد می‌گویند و بانگ طبل را غرش سهمناک می‌خوانند». پرداخت بسیار استادانهٔ صحنه با این سفارش همراه است که «غرش سهمگین رعد و برق» شنیده می‌شود، هرچند بسی زود آشکار می‌شود، که این‌همه ترفند پروسپرو بوده است:

> پدرجان، اگر به‌ترفند و فن این امواج را به‌تلاطم افکنده‌ای
> خود به‌همان نیرو آرامشان کن.

(I. ii. ۱ـ۲)

بهره گیری از همکاری تماشاگران پیچیده و ظریف است: از ایشان خواسته می‌شود که بپذیرند آن سروصدای ساختگی رعد و برق واقعی است، و آنگاه این را نیز باور کنند که شخصیت روی صحنه با قدرتی فوق طبیعی این سروصدا را پدید آورده است. میراندا دخترکی معصوم است؛ پروسپرو ناچار است او را با گفتن چیزهایی

آرام کند که تماشاگران بزرگسال آن‌را می‌دانند؛ یعنی این‌که آن سروصدا به‌کسی آسیب نمی‌رساند. آنگاه پروسپرو جامهٔ جادو را از تن دور می‌کند و بدل به گوینده‌ای می‌شود که فشرده‌ای از رویدادها را تا زمان وقوع ماجرایی که بر صحنه است، بازگو می‌کند. او به‌زمانی کوتاه حکومتی داشته که دیگران غصب کرده‌اند، از آن‌روی که اوقات را به«خلوت گزینی و پرورش فکر خود» می‌گذرانده است. او خود هیچ تقصیری را به گردن نمی‌گیرد اما این مسئله چند بار بر زبانش می‌آید. کتابخانهٔ او «خود به‌پهنای دوک‌نشینی» بوده و در اینجا، بر این جزیره، او افزون بر «جامه‌های فاخر» و رختهای کتان و «همهٔ مایحتاج زندگی» چند جلد کتابی نیز دارد که پیش او ارزشی بیش از آن دوک‌نشین دارند. این جزیره درست همانند صحنه است و دو ثروت عمده دارد: جامه‌ها و نوشته‌ها.

آنگاه پروسپرو میراندا را، که شخصیت تماشاگر است، خواب می‌کند و دستیار خود آریل راکه در فهرست شخصیتها از او با عنوان «روح» یاد شده فرامی‌خواند. این صحنه را می‌توان با فرمان دادن اوبرون به پوک [در رؤیای شب نیمهٔ تابستان] مقایسه کرد، اما میان این دو تفاوتی مهم هست. پوک دستیاری آماده به‌خدمت است، اما آریل به‌اکراه تن به‌کار می‌دهد و در آرزوی رهایی از این بندگی است. سودمندتر آن است که او را جنبه‌ای از ذهن یا روح پروسپرو نپنداریم، خاصه از آن‌روی که این تصور معنای روشنی به‌ماجرای زندگی آریل پیش از ورود پروسپرو به‌آن جزیره نمی‌بخشد، یعنی زمانی که آریل به‌دست مادر جادوگر کالیبان در درخت صنوبر شکافته‌ای محبوس بوده است؛ آریل را باید نمایندهٔ قدرت تخیل مشترک به‌شمار آریم، کلمات نمایشنامه‌نویس که بر توانایی تماشاگر اثر می‌گذارد. در این

صورت تشخص بخشیدن به‌او مستقیماً از تصویر اندیشهٔ بالدار که همسرایان در هنری پنجم پیش می‌کشند سرچشمه می‌گیرد.

بدین‌سان صحنهٔ تیز رفتار ما با بالهای خیالی
با شتابی نه کمتر از اندیشه پرواز خواهد کرد

(۳ــ۱. همسرایان .III)

اگر جزیرهٔ پروسپرو صحنه باشد، که دست‌کم به‌یک معنی چنین است، آنگاه به‌راستی از این حاکم به‌آن حاکم می‌رسد، و بیشتر این حاکمان از قدرت تمثیلی عظیم تئاتر شاعرانه سودی نمی‌جویند. افزون بر این، این قدرت را تنها در تئاتر می‌توان به‌کار گرفت، پروسپرو آنگاه که جزیره را ترک می‌گوید آریل را هم از دست می‌دهد و میراندا را نیز. این افکار هر قدر هم که پیچیده بنماید در چشم آن بخش از تماشاگران شکسپیر که با نمادها و نشانه‌ها الفت دیرین دارد، و تشخص بخشیدن همچون عادت فکری او شده، بازی کودکانه‌ای بیش نیست. راهی یکتا برای قرائت درست تمثیل پیچیدهٔ توفان وجود ندارد، زیرا شکسپیر خود را درگیر قطبهایی می‌کند که شخصیتهایش نمایندهٔ آن‌اند و چنان زیروبمی در این قطبها پدید می‌آرد که دریافت آن با رویکردی واحد میسر نیست. آریل هوا و کالیبان خاک است؛ آریل جان و کالیبان جسم است، آریل هوش و کالیبان آز است، آریل تعقل و کالیبان واکنش حسی است، و از این قبیل. پروسپرو یکی از آنها را دوست دارد ــ و با او خطابی مهرآمیزتر دارد تا با دخترش ــ و از آن دیگری بیزار است. تراژدی پروسپرو در این است که او فریفتهٔ آریل می‌شود که ناگزیر از دست خواهدش داد، و کالیبان، یعنی پاره‌ای از ظلمت را تحقیر می‌کند، و در پایان نمایشنامه ناچار است آن‌را از خود بداند.

این تصور شاید درست باشد که شکسپیر کالیبان را از دل سفرنامه‌های آن زمان بیرون کشیده و پرداخت کرده، و نام این شخصیت به گونه‌ای تحریف کلمهٔ کاریبین (Caribbean) است؛ همچنین می‌توان پذیرفت که او از مقالهٔ مونتنی با عنوان «دربارهٔ آدمخواران» که با ترجمهٔ فلوریو به‌انگلیسی منتشر شده بود تأثیر گرفته، خاصه از آن‌روی که نام کالیبان همان Can[n]ibal است که حروفش پس و پیش شده باشد. بسا که شکسپیر همچون مونتنی بر وحشیان رحمت می‌آرد، زیرا به‌صراحت نشان می‌دهد که اگر کالیبان وحشی است، پروسپرو نیز وحشیانه با او رفتار می‌کند، و او را به کاری عذاب‌آور محکوم کرده و پیوسته به‌راههای گونه‌گون شکنجه‌اش می‌کند، درست همانند کسانی که سرخپوستان برزیل را برده کرده‌اند و هر روز ایشان را به‌ضرب عمود به کار می‌گیرند. کارگران فقیر لندن که زیر فشار سهمگین کار، بیماری و حوادث گوناگون از ریخت انسانی به‌در آمده بودند، از انواع جانوران موذی عذاب می‌کشیدند و بی‌سواد و تباه شده بودند، بی‌گمان جنبه‌ای از شخصیت کالیبان را آشکار می‌کردند. وظیفهٔ اجتماعی نمایشنامه‌نویس این بود که دُردانهٔ تلاش ذهنی خود را در دسترس این خیل بدوی بگذارد که به‌آسانی می‌توانستند بساط نمایشنامه‌ای را که از آن سر درنمی‌آوردند بر هم بریزند.

شکسپیر آن زمان که **توفان** را می‌نوشت (در حدود ۱۶۱۱) چندان زیسته بود که شاهد زوال تئاتر باز[1] باشد، یعنی تئاتری که تنها در ایام محدود تابستان اجرا می‌شد. تئاتری که از نور چراغ استفاده می‌کرد، در مکانهایی کوچکتر قابل اجرا بود، قیمت بلیت گرانتر داشت و در

1. daylight theater

تمامی فصلهای سال اجرا می‌شد. رونق تئاتر سرپوشیده رفته‌رفته بر آنچه در تئاتر باز عرضه می‌شد، تأثیر نهاد. علاقه به‌تئاتر آموزشی فروکش کرد و به کارگیری قدرت تخیل اهمیت پیشین را از دست داد. این‌بار تماشاگران به‌پیروی از حامیان درباری تئاتر، از تماشای نمایشهای تاریخی محظوظ می‌شدند. از جنبهٔ جدی تئاتر کاسته شد و جنبهٔ حسی آن برتری یافت، مضامین مهم ملی جای خود را به‌ماجراهای خانگی داد و عطر مشک و غالیه جای بوی گل گاوزبان و بنفشه را گرفت؛ اگر نه در عالم واقع، دست‌کم فضای تخیلی نمایشنامه‌ها چنین القا می‌کرد.

در آن احوال که تماشاگران بی‌ذوق پرغوغا تئاترهای عمومی را قلمرو خود کرده بودند، تئاتر خصوصی در موقعیتی افتاد که ناچار بود پاسخگوی هوسکاریهای حامیان متنفذی باشد که قدرت آن‌را داشتند که تعیین کنند چه بازیی در چه زمانی اجرا شود و کدام مضامین به‌چه نحو در کارهای جدید مطرح گردد. شخصیت غزل LXXVI به‌تمسخر افسوس می‌خورد که نمی‌تواند خود را همپای زمانه دیگرگون کند:

از چیست که شعر من این‌سان تهی از شور و شر تازه
و چنین بی‌بهره از گونه گونی و دیگرگونگی است
از چیست که من، همپای زمانه، نیم‌نگاهی
به‌روشهای نویافته و ترکیبات غریب نمی‌اندازم؟
از چیست که هنوزهم همان‌شعر رامی‌نویسم،همواره همان را
و درعوض ابداع، کلمات را چنان دستچین می‌کنم
که هر کلمه کم‌وبیش نام مرا بر خود دارد
و زمان تولد و مکان سرودن را فاش می‌کند؟

این دریغ خوردن تمسخرآمیز، چنان‌که از تغییر لحن دو سطر آخر

پیداست، نازیدن به‌صداقت و پیوستگی کار است. شکسپیر در تیمون آتنی (۸ـ۱۶۰۷) تصویری هجوآمیز از شاعری به‌دست می‌دهد که با معیارهایی مورد پسند حامی خود شعر می‌گوید. او شخصیتی غریب و بوقلمون‌صفت است و تسخر زدن شکسپیر بر ظاهرسازی و نفع‌پرستی لاابالی‌وار او را می‌توان با انکار تحقیرآمیز تئاتر خصوصی در هملت از یک گونه به‌شمار آورد. در آن نمایشنامه شکسپیر آن تئاتر را با این کلمات به‌تمسخر می‌گیرد: «جوجه‌قوشهایی که رویدادهای روز را با جاروجنجال بازگو می‌کنند و مردم هم برایشان کف می‌زنند». شخصیت آن غزل به‌زبانی وارونه فخر می‌کند به‌این‌که نتوانسته در صف شاعران دربار جای گیرد، اما شکسپیر، بعد از آن‌که یکسره دل به‌تئاتر مردم‌پسند سپرد، مهمترین نمایشنامه‌نویس گروه بازیگران شاه شد و حتی به‌مقام شاعر دربار رسید. گزافه نیست اگر بگوییم که او ترجیح می‌داد در خدمت مردم بی‌سواد، نیازمند و تأثیرپذیر با انبوهی از اسطوره‌های پرشکوه باشد، و در ارضای هوسکاریهای مردم تحصیل‌کرده و برآوردن پسند اشراف تلاش نکند ــ برای مثال در سیمبلین[1] اشرافیت واقعی انگلیس در جایی بس دورتر از دربار فاسد رشد می‌کند. انتقاد بلاریوس را می‌توان تفسیری دربارهٔ دو نوع تئاتر دانست. تئاتر باز و تئاتر سرپوشیده:

هان ای جوانان، سر خم کنید
این دروازه رسم نیایش آسمان را به‌شما می‌آموزد
و شما را بر درگاه قدسی صبح به‌کرنش وامی‌دارد
دروازه‌های شاهان
طاقی چنان بلند دارد که غولان از درون آن بیرون می‌جهند
و دستار نحس‌شان همچنان بر سر می‌ماند
اما خورشید را به‌فردایی خوش نوید نمی‌دهد.
(III. iii. ۲ـ۷)

1. *Cymbeline*

بی‌گمان شکسپیر در بخش عمده‌ای از دوران نویسندگی، و شاید در سراسر آن، بیش از هر چیز از تئاتر باز هواداری می‌کرد، با این‌همه نمی‌توانست دل به‌این خوش کند که با این کار به‌اصلاح اخلاق تماشاگران کمک کرده است. در سال ۱۶۱۱ انحطاط اخلاق مردم انگلستان و گسترش تنش اجتماعی و دسته‌بندیها، حتی برای ناظری کندذهن‌تر از شکسپیر نیز آشکار شده بود. آن تماشاگرانی که او در دههٔ ۱۵۹۰ یافته بود، دیگر پراکنده شده بودند. *توفان* را می‌توان خوشامدی به‌تماشاگران بی‌ذوق نافرهیخته دانست که بنا بر رسم و راه شکسپیر صورتی غیرمستقیم یافته است. از همهٔ ساکنان جزیره هیچ‌کس به‌اندازهٔ کالیبان قدر آنچه را که پروسپرو و آریل خلق کرده‌اند نمی‌داند.

این جزیره سرشار از صداهاست
صداها و نواهایی خوش که سرورآفرین‌اند و بی‌گزند.
گاه هزاران ساز پرطنین گرد گوش من نوا برمی‌آرند
و گاه آوازهایی، که اگر از خوابی گران برخاسته باشم
باز در خوابم می‌کنند و آنگاه در رؤیا چنین می‌بینم
که ابرها گشوده شده‌اند و دمی دیگر
هر چه در خود دارند بر من فروخواهند بارید
و آنگاه‌چون‌بیدارشوم،فریادی‌می‌کشم‌وبازبه‌خواب‌می‌شوم.
(III. ii. ۱۳۳–۴۱)

شکسپیر بارها هنر نمایش خود را رؤیاآفرینی نامیده بود، این اشاره در *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* از هر جای دیگر روشن‌تر به‌چشم می‌آید. در مؤخرهٔ این نمایشنامه، پوک تصاویر رؤیاگونی را که در سراسر نمایشنامه در هم بافته شده‌اند، بدین‌گونه خلاصه می‌کند:

اگر ما سایه‌ها شما را آزردیم
برای آن که همه چیز به‌خوبی و خوشی پایان یابد
چنین فکر کنید که در سراسر این زمان
که این رؤیاها پدیدار می‌شدند
شما در خواب بوده‌اید
این داستانی بی‌مایه و ملال‌آور بود
که هیچ ثمری نداشت مگر رؤیایی.

(V. i. ۴۰۹ـ۱۴)

رؤیای شب نیمهٔ تابستان مانند **توفان** عناصری از جدال درون را دربر دارد، چرا که شخصیتهای اصلی آن دچار عذاب توهم و رؤیای درون رؤیایند، اما در اینجا سرچشمهٔ این عذاب خیال یا تخیل است و مضمونی که شکسپیر آفریده بیش از هر چیز حاصل کنش متقابل شعر و تخیل است، حال آن‌که در **توفان** ما بیشتر با بازی درآوردن، جعل کنشها و با هنرمند در کسوت پندارپرست سروکار داریم. نتیجه گیری **رؤیای شب نیمهٔ تابستان**، با همهٔ فروتنی تسخرآمیزش، خوشبینانه است: آداب و شعائر سرانجام تخیل عشاق و شاعران را مهار می‌زند:

آن‌همه داستانهای شب که سروده شد
و فکر جمله ایشان را دگرگون کرد
بر چیزی بیش از تصاویر خیالی شهادت می‌داد
و به‌چیزی ماندگارتر راه می‌برد.

(V. i. ۲۳ـ۶)

رؤیای کالیبان دربارهٔ سرانجام خوش و رستگاری‌اش با نمادی متداول نشان داده شده؛ یعنی گنجینه‌ای انباشت‌شده که به‌لطف خداوندگار در دوران زندگی رنج‌بار او فراهم آمده است. رؤیای کالیبان نشان می‌دهد که او صاحب تخیل است ــ که هنر پروسپرو،

بی‌آن‌که خود او خبردار باشد، آن‌را برانگیخته ــ و با استفاده از این تخیل او می‌تواند حال و روز غیرانسانی خویش را پشت سر گذارد. کالیبان، جدا از هر چیز که هست، تجسم جماعتی است که اشتیاق ساده‌ای به‌وقت گذرانی شیرین، و «شادی دلخواه»، سرگرمی و رهایی موقت از جان کندن و عذاب، او را به‌تئاتر کشانده است. او محمل حساسی است که هنر نمایشنامه‌نویسی به‌واسطهٔ آن به‌رؤیت درمی‌آید. کالیبان وجوه مشترک بسیاری با میراندا دارد که موجودی است یکسره بی‌بهره از هنر و آماده برای بهره‌کشی. اگر صحنه‌ها و شخصیتهایی که پروسپرو میراندا را در معرض آنها قرار می‌دهد او را به‌فساد می‌کشد، آن کس که بار گناه این تباهی را باید بر دوش کشد پروسپروست.

شخصیت پروسپرو چنان نیست که همواره همدردی تماشاگر را برانگیزد. صحنهٔ دیدار فردیناند و میراندا که او گرداننده آن است، کم‌وبیش تحقیرآمیز است. او آنگاه که می‌کوشد ارزش میراندا را هرچه بیشتر بالا برد، رفتاری با فردیناند پیش می‌گیرد که همان رفتار او با کالیبان است؛ پس برای توجیه این رفتار دروغ می‌گوید و صحنه‌سازی می‌کند، و در عین حال در سخنان خطاب به‌تماشاگران، به‌خود به‌سبب این موفقیت تبریک می‌گوید؛ و این سبب می‌شود که تماشاگران هرگز از یاد نبرند که آنچه می‌بینند ساخته و پرداختهٔ این مرد است. فکر گونسالوی پیر در مورد ساختن جامعه‌ای آرکادیا[1]یی در جزیره، اشاره‌ای است به‌حکومت خودکامه‌ای که پروسپرو با ترساندن و گیج کردن مردم و شکنجهٔ ایشان برقرار کرده است. این پروسپروست که با خواب کردن ناپلیها به‌سباستین و آنتونیو مجال

۱. Arcadia، ناحیه‌ای در یونان قدیم که مردم روستایی آن به‌صفا و سادگی شهرت داشتند. این جامعه نماد آرامش و آسایش بوده است.ــم.

می‌دهد توطئه‌ای برای کشتن شاه بچینند، تا بعد بتواند آریل را به‌برهم زدن توطئهٔ ایشان بفرستد. پس جای شگفتی است که این دو شخصیت می‌توانند بی‌آن‌که پروسپرو پیشاپیش خبردار شود به‌جزیره پای گذارند.

برخی محققان‌ازجمله کاترین‌م.لی‌بدین‌نکته‌اشاره کرده‌اندکه اداهای مضحک استفانو و ترینکولو برگرفته از شگردهای مضحکه‌بازی کمدیا دل‌آرته است، اما آنچه اغلب از دیده پنهان مانده تضاد میان این صحنه‌ها و بقیهٔ نمایشنامه است. این صحنه‌ها جذاب‌ترین و سرگرم‌کننده‌ترین صحنه‌ها هستند، خاصه اگر بازیگران رهنمودهای کمدیا دل‌آرته را پیروی کنند و گفتارهای کمیک را با جست‌وخیز و کژومژ کردن اندام و چهره همراه کنند، اما دو دلقک نیز اشارات بی‌موقعی به‌تماشاگران ساده‌دل و ابله دارند که در زمان خود بسیار موفق بوده است. مردمی «که به‌دلجویی از گدایی شل پشیزی نمی‌دهند، آماده‌اند ده سکه بدهند تا سرخپوست مرده‌ای را تماشا کنند». این مردم برای گرفتن مهار کالیبان به‌او شراب می‌دهند، و این شراب در نظر کالیبان جادویی نیرومندتر از رؤیاهایی می‌نماید که پروسپرو در او برمی‌انگیزد؛ پس به‌این تصور می‌افتد که این دو برده‌دار او را به‌آزادی رهنمون می‌شوند. اکنون مضمون تازه‌ای وارد نمایشنامه شده؛ پروسپرو ناچار است برای مالکیت کالیبان با این دو مزاحم رقابت کند. مضمون غصب که در توطئهٔ سباستیان و آنتونیو برای کشتن شاه ناپل تکرار شده، به گونه‌ای غریب با دست یافتن لودگان بر کالیبان تشابه می‌یابد، با این تفاوت اساسی که پروسپرو، که مصمم است صحنه گردان بازی نامزدی دختر خود باشد، از عصیان قریب‌الوقوع برده‌اش بی‌خبر است. آنگاه که این ماجرا را به‌یاد می‌آورد، آن توهمی را که پدیدآرندهٔ بازیگران نقش دروگران و پریان دریایی است در هم می‌ریزد و آنان

«با صدایی غریب و پوک و درهم‌ریخته ناپدید می‌شوند» آنگاه پروسپرو این‌گونه به‌توجیه برمی‌خیزد:

جشن شادی ما اکنون به‌پایان آمد، این بازیگران
چنان‌که پیش از این گفتم، همگی روح بودند و اکنون
در هوا، هوای رقیق، تحلیل رفته‌اند. و به‌همین‌سان
آن برجهای سر برآورده در ابر، کاخهای پرشکوه
و معبدهای پُرهیبت و حتی این کرهٔ عظیم
همچون بنای بی‌بنیان این رؤیا خواهد گداخت
و آنچه از آنها بر جای می‌ماند نیز دیر نخواهد پایید
همچون این بازی بی‌بنیاد که رنگ باخت
و ردّی بر جای ننهاد.
ما نیز از همان خمیره‌ایم که رؤیاهامان
و زندگی کوتاهمان را خوابی سروته به‌هم می‌آرد.
(IV. i. ۱۴۸ــ۵۸)

در این گفتار تشبیه تئاتر به‌جهان که در عصر الیزابت بسیار رایج بوده، مؤثرترین صورت خود را یافته است. برابر نهادن زندگی انسان با بازیی گذرا همچون حقیقتی انکارناپذیر همهٔ معاصران شکسپیر را به‌شگفتی انداخت و در این میان افلاطونیان، رواقیون، اهل شک و مسیحیان تفاوتی با هم نداشتند. بگذریم از این‌که مردم عصر الیزابت اغلب آمیزه‌ای از این چهار آیین بودند.

پروسپرو پیش از آن‌که آرامشی بیابد باید کار خود را با فریب‌دهندگان کالیبان یکسره کند. تا همین‌جا هم نگرش تماشاگران به‌کالیبان از تصویری که پروسپرو از او ترسیم کرده فاصله گرفته است، چنان‌که آنان کالیبان را در موقعیتی دیده‌اند که پروسپرو از آن بی‌خبر بوده است. تماشاگران آنگاه که می‌بینند کالیبان در برابر لوده‌ای

مست سر تسلیم فرود می‌آورد، درمی‌یابند که او نیز معصومیتی دارد. اشتیاق پرشور او بـه‌رهایی کـاملاً درک‌شـدنی است، امـا ایـن را نـیز به‌خوبی درک می‌کنیم که او هرگز به‌رهایی نخواهد رسید. پروسپرو بازیی با آرایه‌های پرزرق و برق به‌راه می‌اندازد تا توجه ساده‌پسندان را به‌آن جلب کند، اما خود حاضر نیست تـا سـرخـوردگی کـالیبان و بی‌اعتنایی او را ببیند. کالیبان نشان می‌دهد که بر آن دنیاپرستان برتری دارد، اما پروسپرو به‌رغم ایـن‌همه، سگـان درنـدهٔ خـود را در پـی او می‌فرستد. در اینجا آریل، که عواطف انسانی را در او راه نیست، باید به‌پروسپرو بیاموزد که «کار سترگ در بزرگواری نـهفته است نـه در انتقام». پـروسپرو نـاچار مـی‌شود بـپذیرد کـه هـنر خـود را فـارغ از خودخواهی و مصلحت فردی به‌کار نگرفته است.

توصیف پروسپرو از قدرت خود شامل چـیزهایی است کـه مـا، دست‌کم در این نمایشنامه، به‌چشم ندیده‌ایم:

به‌فرمان من، گورها
خفتگان خود را بیدار کرده و بیرون رانده‌اند.
(V. i. ۴۸ــ۵۰)

این دعوی پروسپرو بـیشتر سـزاوار خـود شکسـپیر است، و آن «چشم‌بندی خامکارانه» که توبه از آن واجب است نیز بسا که آن نوع هنر تئاتری باشد که بن جانسن تحقیر می‌کرد؛ یعنی تئاتری که در آن شاعر زمان و مکانی بس گسترده و رویدادهایی بس چشمگیر را مایهٔ کار خود می‌کند، بی‌آن‌که برای تکمیل کلام پرآرایهٔ خود چـیزی جـز سروصدای فراوان صحنه و قدرت تـخیل شـنوندگان داشـته بـاشد. گذشت زمان نشان داد که جانسن برحق بوده است؛ تئاتر قرن هفدهم به‌فضایی محدودتر روی آورد، و وحدتهای ضروری تئاتر [وحدت

زمان، مکان و رویداد] را در نظر گرفت و جامعیت تئاتر گذشته را به‌یک‌سو نهاد. درایدن[1] ناقدی چندان هوشمند بود که دریابد شکسپیر هنرمندی بزرگ بوده است: «همهٔ تصاویر طبیعت در اختیار او بود، و او نه با تلاشی سخت، که با سهولت و روانی، آنها را به‌کار گرفت. آنگاه که چیزی را توصیف می‌کند، نه‌تنها آن‌را می‌بینی بلکه احساسش می‌کنی». با این‌همه درایدن از جانسن پیروی می‌کند، زیرا در گفتهٔ او درستی و اصالتی می‌یابد که شایان تقلید است. او این جرأت را نداشت که بند از پای تخیل جمعی بردارد، تا این تخیل بتواند به‌یک دم اقیانوسها را درنوردد و سراسر زندگی انسانی را در یک یا دو ساعت بگنجاند یا با ارواح و پریان به گفتگو درآید. اگر تئاتر شکسپیر نتوانست به‌رغم نفوذ کامل او بر زبان تئاتر، بر هنر کارگردانی تئاتر در انگلستان اثر بگذارد، تا حدی از آن‌روی بود که تماشاگر عصر الیزابت که بس مشتاق، حساس و ناخودآگاه بود عمری درازتر از ملکهٔ کهنسال نداشت.

گفتار پایانی **توفان** اغلب آماج تمسخر بوده و آن‌را وداع شکسپیر با صحنه دانسته‌اند؛ همچنین تصور بر آن است که این گفتار افزودهٔ دست دیگری است. این گفتار در ساده‌ترین قالب شعر انگلیسی سروده شده، و هیچ شباهتی به‌سخنان استوار و فخیم پروسپروی جادوگر ندارد:

> همهٔ افسونهای من، اکنون نقش بر آب شده است
> و آنچه نیرو برایم مانده، بس ناچیز است، باری
> راست است که ناچارید مرا اینجا در بند کنید یا به‌ناپل فرستید
> اما اکنون که دوک‌نشین خود را از دست داده‌ام و فریبکار را عفو کرده‌ام

1. Dryden

مگذارید که در این جزیرهٔ بایر اسیر افسون شما بمانم.
مرا به‌یاری دستهای نیکوکارتان از بند برهانید
باشد که نفس آرام شما در بادبان من افتد
ورنه همهٔ نقشه‌های من که خشنود کردن شما بود
نقش بر آب می‌شود. اکنون نه ارواحی دارم
که به کاری وادارمشان و نه افسونی که به کار بندم
و سرانجامم همه نومیدی است، مگر آن‌که
به‌دعایی رهایی یابم. دعایی چندان کارگر
که‌برنفس‌بخشایش‌می‌نشیند و همهٔ خطاها را بخشوده می‌دارد
اکنون که همهٔ خطاهاتان بخشوده شده
بزرگوار باشید و مرا برهانید.

پروسپرو اکنون چندان درمانده است که خود نمی‌تواند از صحنه بیرون رود. درماندگی او را بی‌رحمانه‌تر از این تصویر کردن ممکن نبود. پروسپرو و شکسپیر هیچ‌یک به‌فکر وداع با صحنه نیستند، بلکه به‌التماس می‌خواهند که کسی ایشان را از بند آن رها کند و برای هر ناشایستی که در دوران حکمرانی بر صحنه روا داشته‌اند طلب بخشایش می‌کنند. شکوه این صحنه که به‌تمامی نکوهش و تحقیر است به‌راستی مبهوت کننده است. آن حال‌وهوای دلشوره و نگرانی که در سراسر نمایشنامه جریان دارد، نگرانی از ابتذال و خامی چشم‌بندی، از شکنندگی معصومیت، از قدرت خداگونهٔ آفرینندگان کلام پندارزا، از گرایش مقاومت‌ناپذیر انسان به‌هرزگی و نه پالایش نفس، نابینایی و آسانگیری روشنفکران، بسیار چیزها را برملا می‌کند، چندان‌که در پایان کار آن جادوگری که مدعی گشودن اسرار هر چیز بوده، ما را به‌شفاعت می‌طلبد تا روح او را نجات دهیم.

شکسپیر و جهان نمایشنامه

سخن گفتن دربارهٔ توفان به کشف عناصر زیبایی‌شناختی و هنر کارگردانی تئاتر محدود نمی‌شود و شعر شکسپیر نیز بس فراتر از آن است که در بحثی کوتاه حق آن گزارده شود. او چون همهٔ معاصرانش از ژانرها یا انواع درام آگاه بود، و نیک می‌دانست که در کار خود آمیزه‌ای شگفت از همهٔ این انواع پدید آورده است. شخصیتهای آثار او اغلب دربارهٔ نمایشنامه‌ای که در آن هستند اظهار نظر می‌کنند. برای مثال، برون در رنج بیهودهٔ عشق می‌گوید:

> عشق ما پایانی چون نمایشنامه‌های قدیمی ندارد
> عاشق به‌معشوق نخواهد رسید. الطاف این بانوان
> می‌توانست بازی ما را بدل به کمدی کند.

(V. ii.۸۶۶ــ۸)

او این را نیز می‌دانست که در نظر تحصیل‌کردگان بی‌اعتنایی‌اش به‌وحدت زمان و مکان نقصی به‌شمار می‌آید، اما سرسختانه بر روش خود در ایجاد رویدادهای پردامنه و استفاده از چشم‌اندازی گسترده و دور به‌جای فضای بستهٔ خانه و خیابان تئاتر باروک پای می‌فشرد. در پس این گونه‌گونی نوعی وحدت نیت نهفته بود که شکسپیر را نیرو می‌داد تا در برابر فشار معاصران که می‌خواستند به‌سازش با آرمانهای شبه‌کلاسیک وادارندش، مقاومت کند. بهره‌گیری او از ساختار پنج‌پرده‌ای نشان می‌دهد که از اصول زیبایی‌شناختی کمدی شهری و تراژدی سنکایی[1] باخبر بوده است. او در کمدی اشتباهات به‌سبک پلائوتوس[2] صحنه‌ای با سه خانه در خیابان را به کار می‌گیرد و رویداد

۱. منسوب به‌سنکا (Seneca)، (۳ــ۶۵ ق‌م)، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس رومی.ــم.
۲. Plautus (۱۸۴ــ۲۵۴ ق‌م)، کمدی‌نویس رومی.ــم.

را به«صحنهٔ تفکیک‌ناپذیر» و یک روز واحد محدود می‌کند. زنان شادکام ویندسور درست‌ترین نمونهٔ کمدی شهری است و یولیوس سزار شاید دقیقترین نمونهٔ تراژدی کلاسیک به‌زبان انگلیسی باشد. وحدت لحن، هماهنگی و فشردگی، برای شکسپیر هرگز به‌خودی خود هدف نبودند، او بیشتر در پی آن بود که امکاناتی را که مآخذش در اختیارش می‌گذاشتند بسط دهد نه این‌که آن امکانات را در قالبی نمایشی محدود کند. اگرچه می‌توان ردّ و نشان بسیاری از دغدغه‌های فکری عصر الیزابت را در آثار شکسپیر بازیافت، تشخیص این‌که او دربارهٔ مسائلی چون وظایف شاه، اشراف و مردم عامی، آیندهٔ جنگ یا فرقه‌بندیهای مذهبی چه نظری داشته ناممکن است؛ این مسائل و نظایر آنها مسائلی بود که معاصران او با شدتی فزاینده بر سر آنها جدال می‌کردند و بدین‌سان بذر جنگ داخلی را می‌پراکندند. شکسپیر نمونهٔ خوبی از سنت پروتستانیسم قهرمانی است، از آن‌روی که می‌کوشید گذشته از هر چیز رسم ارادت زبانی را بی‌اعتبار کند. او در تعالیم تئاتری خود در پی آن نبود که الزاماً با آنچه روی داده بود به‌توافق برسد، بلکه می‌خواست آنچه را که در پس هر مسئله نهفته بود دریابد. از این‌روست که تئاتر او نمی‌کوشد تماشاگر را خیره کند یا بر احساسات او غلبه یابد، بلکه می‌خواهد بینشی نو و همدردی تازه‌ای در او پدید آورد. ابزار مناسب این انگیزش زبان بود، خاصه زبانی که در اجرای نمایشنامه به‌کار می‌رفت.

در آثار شکسپیر پیام و رسانه در بسیاری موارد با هم تطابق می‌یابند. امروز برای ما دشوار است که به‌درستی دریابیم مفهوم تئاتر تا چه حد در جهان‌بینی عصر الیزابت اهمیت داشته است. روشن است که مردم بی‌سواد ناچارند اطلاعات را از طریق نمایش کسب کنند؛ همهٔ صاحبان منصب، همهٔ اهل حِرَف، همهٔ پیشه‌وران و بازرگانان

بر حسب خصلتهای شخصی به‌جایی می‌رسیدند و چنان عمل می‌کردند که از مرتبهٔ اجتماعی ایشان انتظار می‌رفت. ملکه بر تخت یا بر اسب در تیلبری، مرتدان و عاصیان بر سکوی اعدام، کشیشان بر جایگاه خطابه و دوره‌گردان در کوچه و خیابان، همه می‌دانستند که موفقیتشان به‌چگونگی بازی این نقش بستگی دارد، خواه موفقیت در جلب دلهای مردم می‌بود یا تغییر دادن عقیده‌ای جاافتاده یا فروش ماهی. شکسپیر این واقعیت مبارک را گرفت و جنبه‌های گوناگون آن‌را با چنان هماهنگی عرضه کرد که «ذهن همهٔ آنان، بازیگران، شاعر و گروههای گوناگون شنوندگان با هم و در یک جهت تحول یافت». آثار او به‌چیزی پایدارتر از عقیده شهادت می‌دهد، و «به‌چیزی ماندگارتر راه می‌برد».

> رؤیا به‌تمامی دروغ، پوچ و بی‌انسجام است، اما در عین حال کاملاً راست است... اگر شکسپیر بزرگ است، بزرگی او تنها در کل **مجموعهٔ** نمایشنامه‌های او که زبان و دنیای خاص خود را می‌آفرینند نمودار می‌شود. به‌سخن دیگر او یکسره واقع‌گریز است [مثل رؤیا].

معاصران ویتگنشتاین[1] شاید فکر می‌کردند او از درک شکسپیر ناتوان بوده، اما امروزه ما رفته‌رفته همان نوع تفکر را گام اول در ره یافتن به‌شیوهٔ تفکر شکسپیر می‌دانیم؛ آنچه برای ما مهم است پویایی این تفکر است نه استنتاجهای آن. در واقع، شاید بتوان گفت که قدرت شکسپیر در این نهفته است که از استنتاج خودداری می‌کند و آن‌را به‌کسانی وامی‌گذارد که کلام او را کامل می‌کنند؛ یعنی تماشاگران و بازیگران تئاتر.

---

۱. Wittgenstein, Ludwig (۱۹۵۱ـ۱۸۸۹)، فیلسوف اتریشی.ـم.

۳

اخلاق

مفهوم شخصیت در نظر شکسپیر

زندگی چیست؟ رنجنامه‌ای بر صحنه[۱]
خنده‌های ما، نوایی ناجور و پرهیاهو
زهدان مادران رخت‌خانه‌ای که در آن
خود را می‌آراییم برای این مضحکهٔ کوتاه
آسمان، تماشاگری تیزبین
که می‌نشیند و نشان می‌کند هر بازیگر خطاکار را
گورهای ما که پنهانمان می‌کنند از چشم آفتاب کنجکاو
پرده‌ای که فرومی‌افتد در پایان بازی
بدین‌سان، بازی‌کنان می‌رویم تا واپسین استراحت
تنها، ما به‌مرگی راستین می‌میریم
و این دیگر بازی نیست.

(سر والتر رالی[۲])

نیازی به‌خواندن آثار افلاطون نبود تا آدمی باور کند و احساس

---

۱. play of passion، رالی در اینجا اشاره‌ای هم به *Passion Play* دارد که نمایشنامه‌ای بود دربارهٔ زندگی و مصائب قدیسان مسیحی.ـم.

۲. Sir Walter Ralegh (۱۶۱۸ـ ؟ ۱۵۵۲)، شاعر، دریانورد و مورخ انگلیسی.ـم.

کند که آنچه در انسان واقعی است نه جلوهٔ ظاهری و پوشاک اوست، نه شیوهٔ سخن گفتن و آنچه می‌گوید، بلکه چیزی نهفته در اوست که جاودانه است و تباهی‌ناپذیر، یعنی جان او. جان صرفاً ذاتی ایستا مثل کارت هویتی نامرئی نبود، آتشی بود که خداوند در گل آدمی دمیده بود. درست به‌همان‌گونه که بازیگر در موقعیتهای مختلف در یک نمایشنامه یا در نمایشنامه‌های مختلف و در زمانهای مختلف به‌جامه‌های گوناگون درمی‌آید، جان نیز این کالبد تغییرپذیر را در همهٔ مراحل تغییر همراهی می‌کرد. یک راه برای آن‌که ذهن امروزی بتواند این رابطه را دقیقاً دریابد، در نظر گرفتن نوع ارثی[1]، یعنی موجود انسانی بر حسب استعداد ارثی برای تحول و تکامل، در قیاس با نوع عارضی[2] [یا اکتسابی]، یعنی تحقق نیمه‌کارهٔ آن توانایی شگفت‌آور است. هدر رفتن این توان انسانی به‌سبب مرگ‌ومیر کودکان، بیماریهای تباه‌کننده، نبودِ فرصت برای تحول فکری در کنار جنگ، طاعون و قحطی، برای مردم عصر الیزابت بسیار آشناتر بود تا مردم امروز و نیاز ایشان به‌این باور که زندگی فقط میان‌پرده‌ای جسمانی است که حیات جاودان جان را ضایع می‌کند، به‌مراتب بیشتر بود. تحمل این بار برنتابیدنی آسانتر می‌شد اگر آدمی می‌توانست همزبان با آنتونیو در تاجر ونیزی بگوید:

گراتیانو، من جهان را چنان‌که هست می‌گیرم
صحنه‌ای که بر آن، هر کس باید نقش خود را بازی کند
و نقش من نقشی غم‌انگیز است.

(I. i. ۷۷_۹)

در شعر کوتاه رالی تردیدی نیست که بازیگر عمری درازتر از

1. genotype
2. phenotype

نقشهای خود دارد، همچنان‌که در تئاتر بازیگر بعد از رفت‌وآمدی سه‌ساعتی بر صحنه همچنان زنده خواهد ماند. در چشم مکبث که می‌خواهد جان خود را بکشد، بازیگر چندان‌که صحنه را ترک گفت ناپدید می‌شود:

زندگی چیزی نیست مگر سایه‌ای گامزن، بازیگری درمانده
که نوبت بر صحنه را آسیمه‌سر این‌سوی و آن‌سوی می‌رود
و زان‌پس صدایی از او به گوش نخواهد آمد.
(V. v. ۲۴ـ۶)

مفهوم شکسپیری شخصیت بر شناخت غیرواقعی بودن زندگی در قیاس با ابدیت استوار است. شخصیتهای او بنا بر کنشهاشان تعریف نمی‌شوند و شخصیت ایشان ساختاری بی‌انعطاف نیست که توان عمل کردن ایشان را در دست داشته باشد. پرسوناژهای او خود را درگیر «جستجوی هویت» نمی‌کنند بلکه در پی راهی هستند برای فرارفتن از آن هویت، که چیزی گذراست، و رها کردن روح که شباهت به‌خدا برده است و جاودانه و تغییرناپذیر است. یک راه برای رهاکردن روح از گیروبندهای نقش خاکی‌اش، تعویض این صورتک جسمانی با صورتکی دیگر، صورتک هنر، است که جان نهفته در پس خود را راستگویانه‌تر تصویر می‌کند. صورتک ساختگی شعر مستقیماً با این دریافت از جان سروکار دارد.

پس می‌توان نتیجه گرفت که نمایشنامه‌نویس عصر الیزابت کمتر نگران عرضهٔ شخصیتهایی است که به‌سبب غرابت یا نفس ماهیت‌شان، یکتا یا جالب توجهند، بلکه بیشتر در پی آن است که سنخهای گونه‌گون شخصیتها را به گونه‌ای متقاعدکننده به‌ما نشان دهد. کار به‌این تمام نمی‌شد که بر هر سنخ برچسبی بزنند و آنها را بر

صحنه پی کار خود بفرستند، هرچند که بسیاری از میان‌پرده‌نویسان عصر الیزابت چنین می‌کردند. از نمایشنامه‌نویس انتظار می‌رفت ادراکی ژرف از چگونگی رفتار نمایندگان آن سنخها داشته باشد و نیز از این‌که آنان چرا چنین شده‌اند؛ بدین‌گونه بود که تماشاگر احساس می‌کرد که تنها رحمت خداوندی است که ایشان را بدان طریق می‌کشاند و ــ اگر سخن از فضیلتی بود ــ ایشان نیز می‌توانند آرزوی این امتیاز را در دل بپرورند. سر فیلیپ سیدنی در **دفاع از شعر** می‌نویسد:

> نگاه کن و ببین که آیا خرد و خویشتنداری اولیس و دیومدس، دلیری آخیلوس، رفاقت نیسوس و اثوریالوس[1]، حتی دلِ نادان‌ترین مردم را آشکارا روشن نمی‌کند، و برعکس، ندامت وجدان اودیپوس، غرور شایان توبهٔ آگاممنون، قساوت هلاکت‌بار پدرش آئرتوس، فزون‌خواهی خشونت‌بار آن دو برادر اهل تِب[2]، شیرینی ناگوار انتقام مده‌آ[3] و، فروتر از اینها، گناتو[4]یِ ترنتیوس و پاندار[5] چاوسر خودمان که چنان تصویر شده‌اند که امروز برای اشاره به‌چنان سنخهایی نام ایشان را می‌بریم؛ و سرانجام همهٔ فضایل و رذایل و شور و شهوتهایی که گویی دربارهٔ آنها نمی‌شنویم، بلکه خودشان را به‌چشم می‌بینیم...

برای رسیدن به«مقصد بازی» که غایت آن هم در آغاز و هم امروز «گرفتن آینه پیش روی طبیعت و نشان دادن سیمای فضیلت و سیمای

---

۱. پنج تن از قهرمانان ایلیاد. ــم.

۲. اشاره به‌دو پسر اودیپوس، پولونیکس و اتئوکلس که به‌جنگ هم برخاستند و یکدیگر را کشتند. ــم.

۳. Medea، زنی جادوگر که یاسون را در یافتن پشم زرین یاری کرد و بعدها به‌سبب بی‌مهری یاسون با کشتن همسرش و دو پسرش از او انتقام گرفت. ــم.

۴. ظاهراً شخصیتی در نمایشنامه‌ای از ترنتیوس. ــم.

۵. شخصیتی در شعر تروئیلوس و کرسیدا اثر چاوسر. ــم.

دنائت چنان‌که هست» بود، گروهی لازم می‌آمد که در نقش شاه، شهسواری ماجراجو، مردی عاشق، مردی خوش‌طبع و بذله‌گو، دلقک و بانو بازی کنند ــ شش بازیگری که اعضای گروههای بازیگر سیار را تشکیل می‌دادند. این بازیگران همهٔ نقشهای بازی را بر عهده می‌گرفتند و گاه اگر لازم می‌شد دو یا سه نقش را؛ و بدین‌سان به گونه‌ای ظریف تغییرپذیری ماهیت خودِ فرد را نشان می‌دادند. ژاک در نمایشنامهٔ چنان‌که شما می‌خواهید توصیفی کامل از نقشهایی که یک نفر در طول زندگی بازی می‌کند به‌دست می‌دهد:

جهان سراسر صحنه‌ای است
و مردان و زنان جمله بازیگرانند
هر یک را ورودی و خروجی است
و هر فرد در زندگی بس نقشها بازی می‌کند
و بازیهای او هفت مرحله دارد.

(II. vii. ۱۳۹ــ۴۳)

ژاک در توصیف این هفت مرحله مجموعه‌ای از طرحهای کوچک دربارهٔ شخصیت به‌ما می‌دهد که همه برای خود کامل هستند و ظاهراً هیچ مرحله چیزی از مرحلهٔ پیشین برنگرفته است. در این دنیا آدمی نوعی آیین گذار را از سر می‌گذراند، از مدرسه بیرون می‌آید، و شاعر عاشق‌پیشه می‌شود، در سن بیست و یک‌سالگی سزاوار خدمت شهسواری می‌گردد و سلاح برمی‌گیرد؛ ازدواج می‌کند و اهل کسب‌وکار می‌شود، ازدواج فرزندان خود را می‌بیند، به‌پیری می‌رسد و می‌میرد. در هر مرحله او نقشی از پیش تعیین‌شده را بازی می‌کند: عاشق می‌نالد و آه می‌کشد و غزل می‌سراید، سپاهی رجز می‌خواند، قاضی خود را فسادناپذیر نشان می‌دهد.

ژاک نام یکی از این نقشها را «پانتالون» می‌نهد که از یکی از شخصیتهای کمدیا دل‌آرته برگرفته. سایر نقشها را می‌توان از همان مأخذ به‌دست آورد؛ مثل هارلکین، ایل کاپیتانو[1]، ایل دوتوره[2] و ایل وچیوو[3]، و نیز می‌توانیم طیفی دیگر از این نامها را در کمدیا اودیتا[4] و کمدی رومی بیابیم. واژهٔ تئاتر در دوران شکسپیر صرفاً به‌معنای مکانی که در آن نمایش می‌دهند نبود، بلکه معنایی جامع‌تر داشت و تمامی آنچه را که پیش چشم عرضه می‌شد دربر می‌گرفت. تئاتر، بدین معنی، کنشهای آدمهایی خاص در مکانهایی خاص را عرضه نمی‌کرد، آنچه پیش چشم می‌نهاد کل زندگی انسان بود. با این دعوی بود که تماشاخانهٔ ساخته‌شده در شوردیچ به‌سال ۱۵۷۶ «تئاتر» نام نهاده شد. رفته‌رفته این نام جامعیت خود را از دست داد و برای ما یادآور جهان محدود نورِ صحنه و خمیر چهره‌پردازی شد. سالها پیش از مرگ شکسپیر نمایشنامه‌نویسان دیگر این توان را در خود نمی‌دیدند که چشم‌اندازی «جامع» یا «زُبده» به‌تماشاگر عرضه کنند.

در بررسی تئاتر عصر الیزابت لازم است به‌یاد آوریم که جستجوی حقیقت هنوز در دانشگاهها و در مجادلات عمومی و آشکار صورت می‌پذیرفت نه با تجربه کردن پشت درهای بسته. روش تجربی همواره با حرفهٔ بدنام کیمیاگری به‌خطا گرفته می‌شد. مردان اهل مدرسه تلاش می‌کردند تا بدلگام‌ترین مسائل ــ مثل وجود چند عالم ــ را با بحث در برابر مردم اثبات کنند و در این کار همهٔ فنون بلاغت را به‌کار می‌گرفتند. نباید تعجب کنیم که هملت به«ضرورت مسئله‌ای در نمایشنامه» اشاره می‌کند. هملت که خود مردی اهل

1. *il Capitano*
2. *il dottore*
3. *il vecchio*
4. *commedia erudita*

مدرسه است هر تئاتر را همچون بحثی می‌بیند و می‌کوشد معنای آن‌را از دل گفتارها، بازیها و شخصیتها بیرون کشد. نمایشنامه‌ای که او برای اجرا در برابر شاه برمی‌گزیند خام‌ترین نوع تمثیل است، نوعی داستان واقعی است اما به گونه‌ای ابتدایی نشان می‌دهد که چگونه از تئاتر انتظار می‌رود جنبه‌های گوناگون زندگی هرروزه را جدا از هم به‌روشنی نمایش دهد. بنابراین، معنای نمایشنامه‌های شکسپیر را نمی‌توان بر حسب کارکرد فردیت شخصیتها بیان کرد، زیرا این به‌معنای انکار کارکرد نمونه‌وار ایشان و تحمیل دیوار سومی میان آنها و تماشاگر است ــ هرچند که هنگام اجرا، به‌تقلید از سینما و شیوهٔ تحول شخصیت در رمان، اغلب چنین می‌کنند.

ماهیت شر: اتللو

در تراژدی شکسپیر همواره عنصری از کشاکش درون جان وجود دارد که به‌راههای گوناگون نمود برونی می‌یابد. از ساده‌ترین راهها، یکی آن است که شکسپیر می‌توانست از نمایشنامه‌های اخلاقی برگیرد؛ یعنی نشان دادن این‌که شر در قالب شخصیت شرور می‌کوشد بر قهرمان نمایشنامه اثر بگذارد. این شخصیت شرور یا بازماندهٔ آن خدمتکار توطئه‌گر کمدیهای کلاسیک بود، یا موجودی با خودآگاهی کمتر که خود نمایشنامه‌نویس ابداع می‌کرد. بیهوده است اگر از شخصیت شرور انگیزه‌ای یا دلیلی برای کارش طلب کنیم، زیرا نکتهٔ اصلی شر در این است که یاوه، بدون انگیزه و بی‌ثبات است. نمونهٔ این شخصیت یاگو[1] است که چند نسل منتقد کوشیده‌اند او را تحلیل روانی کنند و موفق نشده‌اند. یگانه هدف او تباه کردن اتللوست و هیچ

1. Iago

دلیل روشنی برای این کینه ندارد. تماشاگر عصر الیزابت یاگو را با آن طنز سیاه یکسویه، احساسات تند و کم‌وبیش هیستریک و رابطهٔ انگل‌وارش با اتللو، خوب می‌شناسد؛ حتی اگر او داوری برابانتیو در مورد خود را تلویحاً نمی‌پذیرفت:

برابانتیو: تو آدم رذلی هستی.
یاگو: تو هم سناتوری.

(I. i. ۱۱۸)

بی‌گمان کار شخصیت‌پردازی در مورد یاگو بسیار بیشتر است تا، مثلاً، در مورد جادوگران مکبث، زیرا شکسپیر می‌کوشد نشان دهد نوع خاصی از شر، که در دنیای واقع هم فراوان است، معمولاً چگونه خود را می‌نمایاند. اگر ما فراموش کنیم که یاگو آن وسوسه‌گر است، او خود به‌یاد ما می‌آرد و به‌ما می‌گوید که از اتللو نفرت دارد، درست به‌همان‌گونه که از «عذاب دوزخ» متنفر است:

بسیار رویدادها در زهدان زمان نهفته است که
زاده خواهد شد.

(I. iii. ۳۶۹ــ۷۰)

دوزخ و شب
باید این زادهٔ ناخجسته را پیش روشنایی آفتاب بگذارند.
(I. iii. ۴۰۱ــ۲)

حضور همه‌جایی یاگو در نمایشنامه، آنگاه که او از پیش این شخصیت به‌نزد دیگری می‌دود و تاروپود دامی را می‌بافد که اتللو سرانجام در آن خواهد افتاد، چیزی فراتر از حالت طبیعی است، و نیز آن حیله‌های پی در پی که ابداع می‌کند تا رودریگو و کاسیو را به‌آنجا که می‌بایست بکشاند. برای فریب کاسیو بدل به‌شخصیتی اخلاقی و

آدمی نازنین می‌شود و ناگاه آواز نوشخواری سر می‌دهد. کاسیو فکر می‌کند آن نیروی شری که بر او اثر می‌گذارد شراب است، اما یاگو بهتر از او می‌داند.

بیا، بیا، شراب خوش، آشنایی نازنین است.

(II. iii. ۳۰۰)

او سرخوش از کلمات دوپهلوی خود، خود را به تفصیل توصیف می‌کند:

پس از چیست که می‌گوید من نقش آدمی فرومایه را بازی می‌کنم؟
حال آن‌که من این اندرز را صادقانه و بی‌هیچ چشمداشت می‌دهم.

(II. iii. ۳۲۷_۸)

آنگاه که شیاطین آدمی را
به‌زشت‌ترین گناهان وسوسه می‌کنند
نخست آن‌را به‌سیمایی مینوی می‌آرایند
همچنان‌که من می‌کنم.

(II. iii. ۳۴۱_۴)

شگفتی ماجرا در این است که اتللو نه به‌نیروی جادو، که با زبانبازی یاگو به‌دام او می‌افتد.

امیلیا: خود را دار می‌زنم، اگر فرومایه‌ای جاودانه
بی‌سروپایی زبانباز
و برده‌ای دغلکار و حیله‌گر، در پی کسب مقامی
این تهمت را برنساخته باشد،
خود را دار می‌زنم.
یاگو: پَه، چنین آدمی هرگز یافت نمی‌شود. امکان ندارد.

(IV. ii. ۱۳۲_۶)

تصور این‌که یاگو چگونه می‌تواند این کلمات را بدون نگاهی زیرکانه به‌تماشاگران بر زبان آرد، دشوار است، خاصه از آن‌روی که شخصیت شرور بنا بر سنت شخصیتی کمیک است.

از آنجاکه جز تماشاگران و شخص یاگو هیچ‌کس، از جمله سایر شخصیتها، از دامنهٔ دسیسه‌چینی یاگو باخبر نیست، رابطهٔ میان ایشان تا حدی پیچیده می‌شود. آن منتقدانی که ممکن است بر تشابه میان شخصیت یاگو و طرح قدیمی شخصیت شرور افسوس خورند، شاید با دریافت این نکته تسکین خاطری بیابند که شکسپیر با چه تردستی و ظرافتی تماشاگر را به‌مسیری پیچیده می‌کشاند تا مرد بی‌خبر را گام به گام تا آنجاکه خود را به‌تباهی می‌کشد دنبال کنند. همهٔ شخصیتها غیر از یاگو فریب تاریکی را می‌خورند، حال آن‌که یاگو یکسر بر گرد ایشان می‌چرخد و به‌سوی قتل می‌کشاندشان. اتللو آنگاه که از نقشی که یاگو بازی کرده آگاه می‌شود به‌درستی چنین می‌گوید:

به‌پاهایش می‌نگرم، اما این افسانه‌ای بیش نیست
اگر تو شخص شیطان هم باشی، نمی‌توانم تو را بکشم.
(V. ii. ۲۸۷ـ۸)

و یاگو او را به‌زخم زبان می‌آزارد: «من زخمی خونچکان دارم، سرورم، اما کشته نشده‌ام» (۲۸۹). اتللو از یاگو درخواست می‌کند تا بگوید به‌چه دلیل «جسم و جان» او را به‌دام انداخته است، اما شخصیت شرور که کار خود را به‌انجام رسانده دیگر وظیفه‌ای ندارد.

چیزی از من مخواه، آنچه می‌دانی، می‌دانی
از این دم به‌بعد من دیگر کلامی نخواهم گفت.
(۳۰۴ـ۵)

از آنجاکه رفتار یاگو نه با اشاره به‌شخصیت، که با توجه به‌نیرویی

وادارنده، نیرویی «مهیب‌تر از گرسنگی، اضطراب یا دریا» (۳۶۳) توجیه می‌شود، رویدادهای **اتللو** چندان باز می‌شود تا تماشاگر را نیز در خود بگیرد و دریافت او از کشمکش میان نیکی و شر جایی در این رویدادها دارد. تماشاگر با این امید به‌خانه نمی‌رود که هرگز با یاگویی روبرو نخواهد شد؛ او آنگاه که تئاتر را ترک می‌گوید چیزی از ماهیت شر آموخته است و نیز از این‌که چیزهایی کاملاً روشن چگونه به‌ناگاه مبهم و در هم ریخته می‌شوند. مفهوم اخلاقی شر به‌صورت چیزی یاوه، ناقص و بی‌ثبات، مفهومی ارسطویی است، اما تجسم این ویژگیها در یک عامل که نمایش پویای شر به‌صورت نیرویی فعال را میسر می‌کند، چیزی مسیحی است. ما امروز، برخلاف معاصران شکسپیر، حضور همه‌جایی شیطان را احساس نمی‌کنیم اما یاگو هنوز در خدمت ماست، او پیوندی نزدیک با تمهیدات جنون‌آسای نژادپرستان دارد. یاگو هنوز زنده است، در آزار مهاجران و انباشتن مدفوع در صندوق نامه‌های ایشان.

استعداد تغییر: هنری پنجم

اگر فرضیهٔ شاعران در توجیه حرفهٔ خویش این باشد که تئاتر یکی از وسایلی است که با آن می‌توان شهروندان را آموزش داد که بدی را از خود برانند و در پی نیکی باشند؛ باید نتیجه بگیریم که اصلاح و رستگاری میسر است. چنان‌که پیش از این در تعریف ژاک از زندگی آدمی دیدیم، مردم عصر الیزابت شخصیت را یک استعداد مشخص محدودکننده نمی‌دانستند. می‌دانیم که رمان ثبات و پیوستگی شخصیتها را ضروری می‌دارد زیرا بدون آن شخصیتها بازشناختنی نمی‌شوند و داستان صورتی خام می‌یابد؛ اما صحنهٔ تئاتر بهتر

می‌تواند واقعیت تغییرپذیری ماهیت آدمی را نشان دهد، زیرا هر شخصیت پیش از آن‌که شخصیت تئاتری باشد، در کِسوت بازیگر نام و نشانی شناخته‌شده دارد. منتقدان و تماشاگران روزگار ما که بعد از خو کردن به‌معیارهای رمان به‌تئاتر می‌آیند، نمی‌توانند درک کنند که از تئاتر ثبات و پیوستگی انتظار داشتن توقعی بی‌جاست و بر تغییرات ناگهانی در نمایشنامه‌های شکسپیر خرده می‌گیرند. نمایشنامه‌نویس خود از توجیه‌ناپذیری این تبدیل و تغییر و از تضاد میان پایان خوشی که می‌تواند با هنر خود بیافریند و نامحتمل بودن این سرانجام در زندگی واقعی نیک آگاه است، اما او با این شگرد و با کمک تشبیه می‌تواند تأثیر رحمت خداوند را نشان دهد.

برای منتقدان شکسپیر مجاز شمردن هیچ تغییر شخصیتی چندان دشوار نبوده که تغییر شخصیت آدم فرومایه‌ای چون شاهزاده هال به‌شاه هنری پنجم، قهرمان حماسهٔ تاریخی شکسپیر. هنری پدر محتضر خود و تماشاگران را از این تحول باخبر می‌کند و خود نیک می‌داند که باور کردن این دعوی بس دشوار است:

اگر ریا می‌ورزم
باشد که هم در این ددخویی بمیرم
و چندان نمانم تا تغییری خجسته را که بر من گذشته است
بر دنیای ناباور بنمایم.

(IV. v. ۱۵۱–۴)[۱]

او شکوه شاهی خود را «جامه‌ای نو و فاخر» می‌خواند؛ و موقعیت دگرگون‌شدهٔ او نیز به‌همین‌سان به‌چشم تماشاگر می‌آید؛ و تماشاگر

۱. سخنان هنری در این بخش، از نمایشنامهٔ هنری چهارم برگرفته شده، در بخش عمدهٔ آن نمایشنامه هنری پنجم هنوز شاهزاده هنری است و به‌سلطنت نرسیده، اما در پردهٔ پنجم دیگر شاه هنری پنجم است.ـــم.

باید صبر کند تا ببیند آیا چنین ردایی بر قامت او برازنده هست یا نه. مقام پادشاهی چیزی مداوم است: «شاه درگذشت، زنده باد شاه». هنری تحولی را که در او روی داده چنان بیان می‌کند که گویی بدل به‌پدر خود شده است:

آرزومندم که فخر و شرف شما افزونتر گردد
و چندان بمانید تا ببینید که پسری از من
شما را آزرده می‌کند و آنگاه گردن می‌نهد
همچنان‌که من کردم.
و من نیز چنان خواهم زیست که سخنان پدرم را بر زبان آرم.
(V. ii. ۱۰۴ـ۷)

او، تا بر این نکته تأکید ورزد، سخنانی معماگونه بر زبان می‌آرد:

پدرم در گور از خشم برآشفته است
چرا که در گور او محبت من خفته است
و با روح او من، دریغا، برجای مانده‌ام
تا بر انتظارات عالمی تسخر زنم
و پیشگوییها را نقش بر آب کنم و آن عقاید پوسیده را بزدایم
که حکم بر ظاهر من کردند و ناچیزم انگاشتند.
(V. ii. ۱۲۳ـ۹)

تماشاگر، یا چنان‌که هنری می‌نامدش، عالَم، چاره‌ای ندارد مگر آن‌که حکم بر ظاهر او کند زیرا «آنچه از نمایشنامه فهمیده می‌شود» از طریق بازیهای ساختگی و کلماتی ازبرکرده به‌ما منتقل می‌شود. شکسپیر برای خلق موقعیتی که در آن تماشاگر بتواند جامعیت تحول هِنری را احساس کند صحنهٔ دیدار او با فالستاف را به‌راستی مغایر با سنت تئاتر بنا می‌کند. او به‌ما مجال می‌دهد تا همراه با فالستاف به‌این تصور دل خوش کنیم که اکنون که «برهٔ سربه‌راه» و «پسرک نازنین» او

بر تخت نشسته دنیا به کام همهٔ یاران قدیم‌اش خواهد شد. تماشاگر نیز به‌اندازهٔ فالستاف تعجب می‌کند و می‌پذیرد که هنری تغییر کرده است:

گمان مبر که من آنم که می‌بودم
زیرا خدا می‌داند، و جهان نیز خواهد دریافت
که من از خویشتن پیشینم روی گردانده‌ام
و نیز از آنان که همنشینم بودند.
هر گاه شنیدی که من آنچنانم که بوده‌ام
نزد من بیا، و تو چنان خواهی بود که بوده‌ای.
(V. v. ۵۶ـ۶۱)

تاج‌گذاری شاهان انگلستان جنبه‌ای مذهبی داشته و دارد؛ این مراسم با آیینهای گوناگون مذهبی (اعمالی ظاهری که نشانهٔ تحول روحی است) همراه است که مهمترین آنها مراسمی است چون غسل تعمید، سوگند و تدهین. هنری دیگر نمی‌تواند دولت را به‌تمسخر گیرد، چرا که خود دولت شده است. اشتیاق او به‌برآوردن آرزوهای خود، اکنون تابع مقام روحانی اوست. بیهوده است اگر اعتراض کنیم که هنری با خود صادق نیست، زیرا در اینجا مسئله این است که آن خویشتن پیشین یکسره از میان رفته است. ظاهراً باید احساس کنیم که این دگرگونی معجزه‌آساست، هرچند که این احساس با عقلانیت امروزی ما سازگار نیست. در واقع این تحول بیش از تغییراتی که مبلغان تجدید حیات هر روز مدعی مشاهدهٔ آن می‌شوند، ناموجه و غریب نیست.

این فکر که جان آدمی می‌تواند بنا بر اراده خود را احیا کند، فکری خوشبینانه است. همچنین تضاد بسیار با اندیشهٔ کالونی دارد. به‌عقیدهٔ

شکسپیر، که عقیدهٔ بیشتر انگلیسیان آن عصر، از پروتستان و کاتولیک، نیز بود، توان آدمی به‌سبب رحمت خداوند بی‌حد و مرز بود. هر اندازه هم که نیروی شر در اغوای آدمی توانمند می‌بود، شفاعت پروردگار هماره دعای او را درمی‌یافت. ملعنت هیچ‌کس از پیش رقم نخورده بود. «روایت» یا «تئاتر» مسیحی در معنای قدیمی‌اش پایانی خوش دارد، خواه قهرمان اصلی به‌رستگاری رسد یا گرفتار ملعنت شود، زیرا در هر حال عدل الهی تحقق یافته است. با توجه به‌این اصل مسیحی، تراژدی عصر الیزابت نمی‌توانست دم از محتومیت بزند. شاید محققان از آن‌روی که احساس می‌کردند فقدان قطعیت و برگشت‌ناپذیری مایهٔ سستی نمایشنامه‌های شکسپیر شده، گفتار هملت را همچون نشانه‌ای از محتومیت در عصر الیزابت به‌رخ می‌کشیدند. نابودی قهرمان تراژیک را می‌شد پیامد چاره‌ناپذیر فطرت او به‌شمار آورد.

بسا که کسانی به‌هنگام تولد نشانی از بی‌مهری طبیعت بر خود داشته‌اند
بی‌آن‌که در این میان ایشان را تقصیری بوده باشد
(چرا که آدمی بنابر فطرت دستی در گزینش خاستگاه خویش ندارد)
فی‌المثل صفتی از صفات ایشان چندان نیرو گرفته
که بندهای اعتدال و خرد را از هم گسیخته است
یا خویی خاص در ایشان همه کردار منطقی‌شان را فروپوشیده.
بدین‌سان ایشان که به‌حکم طبیعت یا از طالع نحس خود
داغ این کاستی بر پیشانی دارند
حتی اگر صفات دیگرشان چندان پالوده باشد که صفات الاهی
و پایهٔ فضائل‌شان چندان‌که برای آدمی دست‌یافتنی است، والا باشد
باز هم به‌سبب آن کاستی آماج نکوهش مردمانند

چراکه ذره‌ای پلیدی خمیره‌ای نیکو را به‌تمامی می‌آلاید
و همچون خود رسوایش می‌کند.
(I. iv. ۲۸ـ۳۸)

رایج‌ترین توصیف از تراژدی هملت اشاره به«درد بی‌درمان» تردید است، چنان‌که در مورد مکبث به‌جاه‌طلبی و در مورد اتللو به‌غیرت اشاره می‌کنند و اینها را جنبه‌هایی ثابت از شخصیت می‌پندارند که همچون ویژگیهای جسمانی یا نژادی گریزناپذیر است ــ اما در این گفتار هملت در اصل به‌مشکلی اشاره می‌کند که در داوری مردم دربارهٔ فرد نهفته، مردمی که چشم بر همهٔ فضائل فرد می‌بندند و او را به‌همان یک عیب می‌شناسند. برای ما میسر است که امروز هملت مدرن را تماشا کنیم که گرداگرد صحنه به‌جست‌وخیز است و با شخصیت خود، چنان‌که گویی با سایه‌ای، مشت‌بازی می‌کند، خاصه آنگاه که برداشت سینمایی درون‌نگری از این شخصیت در میان باشد؛ در آنجا احساس ما بسیار مشابه زمانی است که فردی افلیج را می‌بینیم که می‌خواهد از بنایی مرتفع بالا رود. اما آنچه از این تماشا حاصل ما می‌شود کمتر از آن چیزی است که نمایشنامه قادر است به‌ما عرضه کند. تماشاگر تراژدی شکسپیر ناچار نیست خشک زده از ترحم و ترس بنشیند و به‌انتظار آن باشد که این احساسات بالقوه ناخوشایند و زیانبار به گونه‌ای انفعالی تخلیه شود. در اینجا او فعالانه در درک، تفسیر و داوری شرکت می‌جوید و پیوسته میان دل سوزاندن و محکوم کردن، همسان شدن و پس راندن در نوسان است.

برای درک آن مسائل ضروری برای نمایشنامه (که هملت به‌آنها اشاره می‌کند) باید تماشاگر به‌احساسات شخصیتها راه یابد؛ این

احساسات در تک‌گوییها به‌او نمایانده می‌شود، اما در عین حال تماشاگر هرگز مجال نمی‌یابد که وجود جداگانهٔ خود در مقام تماشاگر را از یاد ببرد. در درام شکسپیری رویدادها [اکشن] در زمان و مکان به‌دقت فاصله گذاری شده و معمولاً آغاز و پایان آنها با شرحی مشابه همسرایی همراه است. شکسپیر از همهٔ مکانیسمهای بیگانه‌سازی سود می‌جوید ــ ارجاع خودآگاهانه به‌موقعیت تئاتری، گنجاندن ترانه‌ها در دل نمایشنامه، آوردن خلاصهٔ ماجرا، لال‌بازی، استفاده از صورتک، میان‌پرده‌های مضحک، ناهمزمانی، اشاره به‌مسائل روز و بیان اجمالی یا نمادین فکرهای انتزاعی. مجموعهٔ ارزشهای شخص تماشاگر همواره در کار دخیل است و تعلیق حاصل از ناباوری هیچ‌گاه کلی نیست. این جنبه از هنر شکسپیر است که پژوهشگران در درک و کاربست آن بیشترین دشواری را داشته‌اند. این، بی‌گمان ویژگی اساسی اندیشهٔ اوست که انتقال درست آن میسر نمی‌شود مگر با کوشش برای نشان دادن این‌که افکار چگونه در گفتگوهای نمایشنامه به‌بیان درمی‌آیند؛ این گفتگوها نه‌تنها شخصیتهای نمایشنامه، که احساسات خیل تماشاگر را نیز درگیر می‌کنند.

هملت، و شک قهرمانانه

تجلی این پویایی دراماتیک در عمل در هیچ جا به‌انسجام نمایشنامهٔ هملت نیست که دقیقاً با تعریف سیدنی از تراژدی در دفاعیه تطبیق می‌کند:

> تراژدی والا و استادانه آن است که ژرفترین زخمها را باز می‌کند و آن زخمهایی را که پوست بسته‌اند پیش چشم آشکار می‌کند، و شاهان را به‌هراس می‌افکند از این‌که جبار باشند و جباران را وامی‌دارد که خوی جباریت خود آشکار کنند و با

برانگیختن میل به‌ستایش و همدردی، بی‌اعتباری این دنیا را نشان می‌دهد و به‌ما می‌نمایاند که این بامهای زراندود بر چه ستونهای نااستواری بنا شده‌اند...

نمایشنامه گردشی هشیارانه است در دنیایی فریبکار که شالوده‌ای لغزنده دارد، به‌گونه‌ای که ما نه‌تنها در آنچه می‌بینیم و می‌شنویم، که در قدرت داوری و عمل خود نیز تردید می‌کنیم. حال‌وهوای نمایشنامه بسیار شبیه **دفاع از رامون سبون**[1] اثر مونتنی[2] است و تشابهات کلامی با ترجمهٔ فلوریو از **مقالات** مونتنی نیز در آن به‌چشم می‌خورد، اما گرچه نزدیکی روحی میان شکسپیر و مونتنی تردیدناپذیر است، باید این را نیز به‌یاد آریم که معماگونگی وضع انسانی برای همهٔ متفکران عصر الیزابت چیزی آشکار بود. سر جان دیویس[3] در شعر *Nosce Teipsum* چنین اعتراف می‌کند:

می‌دانم که کالبدم چیزی شکننده است
چندان‌که ضربتی از برون و تبی از درون برایم کشنده است
می‌دانم که عقل من جوهری الهی دارد
اما گفتار و کردار آن رنگ تباهی دارد
می‌دانم که جانم به‌دانستن هر چیز تواناست
لیک در همه چیز نادان است و نابیناست
می‌دانم که در این عالم یکی از خُرده شاهانم
با این‌همه پیش کمترین و پست‌ترین چیزها برده‌ای ناتوانم
می‌دانم که زندگی عذابی است و جز دمی نیست
می‌دانم که عقل من مایهٔ تمسخر هر چیز است
کوتاه‌سخن می‌دانم که انسانم
که موجودی است مغرور، با این‌همه بس درمانده و ناچیز است.

---

1. *Apology for Raymond Sebond* 2. Montaigne, M. E. de
۳. Sir John Davies (۱۶۲۶ـ۱۵۶۹)، شاعر انگلیسی.ـم.

سر جان دیویس فقط این را می‌داند که چیزی نمی‌داند: طنز، خوی طبیعی شک‌گرایان مسیحی است. این نوع تفکر مقدمه‌ای است بر مدارا و کثرت‌گرایی، اما به‌هیچ‌روی نشانهٔ سستی و کاهلی نیست. شک کردن کاری بس گران، و در مورد هملت کاری قهرمانانه است. شجاعت روحی او در سراسر نمایشنامه با شجاعت جسمانی فورتینبراس تقابل می‌یابد که کورکورانه در پی گرفتن انتقام است بی‌آن‌که در جنبهٔ اخلاقی آن تردید کند. هملت هرچند به‌سبب ناتوانی در اعادهٔ شرف خانوادگی با توسل به کشتار، خود را عذاب می‌دهد، و در واقع باید خود را عذاب دهد، اما راهی که برگزیده هرچند دردناک و پرخطر است، راه درست است.

چه شرم‌آور است که می‌بینم بیست‌هزار مرد کشته می‌شوند،
به‌هوای نامی موهوم به‌سوی گور چنان می‌شتابند که
گویی به‌بستر می‌روند. آنان بر سر تکه‌ای خاک
می‌جنگند که حتی گنجایش دو سپاه را ندارد و چندان وسیع
نیست
که کشتگان را در خود جای دهد.

(IV. iv. ۵۹ــ۶۵)

تماشاگران زمانی این تک‌گویی را می‌شنوند که به‌رهنمایی هملت سیری در دنیای چاپلوسی و ریاکاری السینور[۱] داشته‌اند. صمیمیت برخورد هملت با ایشان از همان آغاز مشخص می‌شود؛ یعنی آنگاه که او در مقام تماشاگر در شورایی که کلادیوس در مقام شاه ترتیب داده حضور می‌یابد و پیش از آن‌که با شخصیتی در صحنه سخن گوید با تماشاگران حرف می‌زند. او در پاسخ مادرش که سبب

۱. Elsinore یا Helsingore، جزیره‌ای در شمال شرقی دانمارک که جایگاه رویدادهای نمایشنامهٔ هملت است.

رفتار سوگوارانه‌اش را می‌پرسد، دعویی را پیش می‌کشد که تماشاگر ناچار است آن‌را باور کند:

نه مادرجان، نه این شنل مرکب‌گون
و نه این رخت سیاه مرسوم
نه آهی که به‌زور از سینه برمی‌آید
نه رود پربار چشم
نه ماتمی که بر چهره نشسته
و نه همه اشکال و اطوار اندوه
هیچ‌یک نمی‌تواند مرا چنان‌که هستم بنماید.
که این‌همه نمودی بیش نیست و هر مرد می‌تواند آن‌را به‌خویش بندد
اما من در درون خود چیزی نهفته دارم که به‌نمایش درنمی‌آید.
(I. ii. ۷۷ــ۸۵)

بدین‌سان او خود را میان تماشاگر و رفتار ساختگی حاکم بر السینور جای می‌دهد، تماشاگر هملت را بازمی‌شناسد و می‌پذیرد که او اهل واقعیتی دیگر است. او دروغ را در بی‌شمار چهره‌هایش به‌ایشان می‌نمایاند، اما در این کار، از آنجاکه به‌خود ذهن نیز اعتمادی نیست، همواره در معرض این خطر است که خود به‌تباهی گراید و سررشته گم کند.

بعد از نخستین تک‌گویی هملت، آنگاه که او در مقام قهرمان نمایشنامه ظاهر می‌شود، و هوراشیو می‌آید تا چیزی به‌هملت بگوید که تماشاگر پیشتر از آن باخبر شده است؛ تماشاگر در واقع صاحب نماینده‌ای روی صحنه می‌شود. نزدیکی میان تماشاگر و قهرمان آنگاه استوارتر می‌گردد که قهرمان محبت خود را به‌این شاهد خاموش نشان می‌دهد؛ همان شاهدی که هملت آنگاه که جان می‌سپارد حقیقت سخت‌یافتهٔ خود را با او در میان می‌نهد:

آه، هوراشیو، به‌خدا که با این‌همه ماجرای در پرده‌مانده
چه نام ننگینی از خویش بر جای خواهم نهاد.
پس، اگر هرگز در دل تو جایی داشته‌ام
زمانی از امن و آسایش کناره گیر
و در این عالم دمی به‌دردمندی برآر
تا داستان مرا با جهانیان بازگویی.

(V. ii. ۳۴۹ــ۵۴)

در صحنهٔ سوم [از پردهٔ اول] هملت رفتار حاکم بر السینور را در خانه تماشا می‌کنیم. می‌شنویم که لایرتیس از هملت بد می‌گوید و پولونیوس با اندرزی مرسوم او را به‌فرصت‌شناسی و ظاهرسازی می‌خواند و می‌کوشد تا همان حسابگریهای سیاسی را در ذهن دخترش نیز بگنجاند. معمولاً رسم بر این است که آنچه را در غیاب شخصیتی دربارهٔ او بر صحنه می‌گویند باور کنیم، مگر آن‌که به‌طور مشخص ناروایی آن‌را دریابیم؛ اما درماندگی اوفلیا («من، سرورم، نمی‌دانم چگونه فکر کنم») و بددلی ددمنشانهٔ پولونیوس ما را وامی‌دارد که در پذیرش آن سخنان درنگ کنیم. آنگاه که هملت در دومین نوبت حضور خودگرایش عمومی به‌باور کردن بدترین چیزها در مورد فرد را محکوم می‌کند، تردید ما توجیه می‌شود. تماشاگر، از طریق هوراشیو که نمایندهٔ اوست، سوگند وفاداری به‌هملت یاد می‌کند و عهد می‌کند که هر اندازه هم که رفتار او غریب باشد، از ایمان به‌او دست نشوید. بار دیگر صحنه‌ای بدون هملت از پی صحنهٔ هملت می‌آید، و در آن صحنه ما به‌چشم خود می‌بینیم که چه چیزی در پس اخلاق سطحی و پر های‌وهوی پولونیوس نهفته است. می‌بینیم که او به‌خبرچینی پول می‌دهد تا پسر خودش را بدنام کند و این کار

چندان ناپسند است که آن خبرچین هم به‌اعتراض درمی‌آید. اوفلیا، که خود خبرچینی است، سر از پا نشناخته می‌آید تا از نخستین رفتار نامتعارف هملت خبر دهد. پولونیوس این رفتار را به‌پای جنون عاشقی می‌گذارد اما تماشاگر دلیلی ندارد تا داوری او را بپذیرد. آسان‌تر می‌توان پذیرفت که هملت در چهرهٔ اوفلیا چیزی را جستجو می‌کرده که نیافته، چیزی که قرار نیست در سرتاسر السینور یافته شود.

اختلاف میان نگاه ساکنان السینور به‌هملت و تصویری که تماشاگر پیش خود از او می‌سازد تعمداً بر جای می‌ماند، زیرا هدف آن است که تماشاگر خود بیاموزد که السینور را باور نداشته باشد. تماشاگر به‌دعوی هملت در نامهٔ عاشقانه‌اش «باور کن که حقیقت دروغگو باشد اما در راستگویی من تردید مکن» پاسخ مثبت می‌دهد. رفته‌رفته او همچون نشتری جلوه می‌کند که کالبد السینور را می‌کاود تا منشأ اصلی فساد و تباهی را بیابد. اگر ما حق او را در این‌که «کیفررسان و درمان‌کنندهٔ» بیماری دانمارک باشد، انکار کنیم، کل نمایشنامه گرفتار آشوب می‌شود، اما اگر خطر لغزش به‌ورطهٔ خودپسندی را از یاد ببریم ــ یعنی خطری که هرگاه به‌رهنمایی خرد خود اعتماد می‌کنیم به‌میان می‌آید ــ ماهیت مسئله را درک نکرده‌ایم. خصلت برجستهٔ نهضت اصلاح دین در بهترین روزگارش تأکید قهرمان‌وار بر حاکمیت وجدان فرد بود.

نخستین وسیله‌ای که هملت برای تشخیص آن بیماری به‌کار می‌گیرد نمایشنامه است. تطابق دقیق دو نمایشنامه که یکی در دل دیگری جای دارد نمونه‌ای گویا از آن نوع استعداد و توانایی است که فرهیختگان عصر الیزابت را خوش می‌آمد. بازیی که هملت بر صحنه

مـی‌برد، بسـیار قـالبی است، بـا بـازیهای پـر تکلف، پـیش‌درآمـد و گفتارهای طولانی در قالب ابیات قافیه‌دار. آنچه در این قـالب سـاده نهفته آن «حقیقت مرموز» است که علت بیماری دانمارک است. گرد بر گرد هملت، در السینور هـمه سـرگرم بـازیهایی دروغـین‌انـد کـه واقع‌نمایانه‌تر از بازی اوست اما هیچ چیز جز دروغ عرضه نمی‌کند. اوفلیا خود را سرگرم مطالعه وامی‌نماید تا هملت را به‌بازیی بکشـاند که پولونیوس برای تماشاگران مخفی، گرترود و کلادیوس، بر صحنه می‌برد. گرترود او را بـه‌خلوت خـویش مـی‌خوانـد تـا بـازیی بـرای پولونیوس اجرا کند. در همهٔ این موارد تماشاگـر از قـول و قـرارهـا باخبر است و در همهٔ موارد حدس هملت درست درمی‌آید.

تماشاگر عصر الیزابت قواعد تراژدی انتقام را نـیک مـی‌دانست، دست‌کم همان قدر که ما از قواعد داسـتانهای جـاسوسی بـاخبریم. چندان‌که هملت این سوءظن را برمی‌انگیزد که مـی‌دانـد کـلادیوس قاتل است؛ در معرض خطری مرگبار می‌افتد؛ و این تـنها خـطر سـر به‌نیست شدن به‌دست جبار نیست، بلکه خطر دچار شدن به‌لعنت نیز هست. بدین‌سان تازیانهٔ خداوند در آتش خواهد سوخت. در صورتی که این معما را از یاد برده باشیم، صحنه‌ای کـه در آن هـملت از خـدا یاری می‌خواهد و تصمیم می‌گیرد کلادیوس را نکشـد، مـا را کـمک می‌کند تا به‌یادش آوریم. هملت باکوتاهی در کشتن کلادیوس از دور انتقام بیرون می‌افتد و همان دم از صیاد بدل به‌صید می‌شود. آنگاه که روزنکرانتس و گیلدنسترن در پی‌اش افتاده‌اند و پرگویی می‌کنند. او فریاد می‌زند: «های! روباه! دنبالش کـنید» تـماشاگـر دقـیقاً مـی‌دانـد منظور او چیست اما مخاطبان او بر صحنه پاک مبهوت می‌مانند. تنها خود کلادیوس، که مثل تماشاگران از قضیه باخبر است، می‌داند کـه

هملت چه می‌گوید. او بهتر آن می‌بیند که از رویارویی بپرهیزد و به‌جاسوسی بایستد، چنان‌که گویی اوست که به کین‌خواهی برخاسته نه هملت. اندک‌اندک درمی‌یابیم که هملت اگر می‌خواهد گناهان دانمارک را بازخرد باید جان بر سر این کار بگذارد. **تازیانهٔ خداوند** جای خود را به **داروی مسیح** می‌دهد. هملت وظیفهٔ خود را جراحی می‌داند: «فتیله‌ای در زخمش می‌گذارم» (II. ii. ۵۹۳ مقایسه کنید با III. ii. ۲۹۶ــ۷). کلادیوس همین استعاره را از هملت به‌وام می‌گیرد و آن‌را به‌صورتی طنزآمیز به‌کار می‌برد، او هملت را مرض می‌شمارد و زهر خود و شمشیر لایرتیس را تنتور و چاقویی که باید آن مرض را درمان کند (IV. vii. ۱۲۲؛ IV. iii. ۷۰ــ۶۹؛ ۱۰ــ۹). آن بازی اصلی رفته‌رفته به‌پایان چاره‌ناپذیر خود نزدیک می‌شود، اما خطری جدید در میان است. امکان آن هست که هملت قربانی آن بیماری واگیردار همگانی شود و همچون هم‌میهنان دانمارکی خود به‌رخوت اخلاقی دچار آید.

مرض واقعی دانمارک توطئه‌ای‌عظیم نیست، بلکه نبود کنجکاوی و توجه به‌مسائل نادیدنی است. اهل السینور بدان خرسندند که ظاهری حفظ کنند و کار خود بگذرانند و در عین حال دل اهل قدرت را به‌دست آرند. این بی‌توجهی آنان، به‌مردی به‌راستی شرور امکان می‌دهد که تاج و تخت را غصب کند. هملت آنگاه که می‌خواهد دل مادر را به‌درد آرد، می‌کوشد حس اخلاقی او را بیدار کند. حریف اصلی او خوی جنایتکار کلادیوس نیست، آن غفلت روحی است که وجود کلادیوس را ممکن کرده است. برای پس راندن این غفلت (و تیز کردن احساسات تماشاگر) گرفتن جان در برابر جان بسنده نیست. حضور آسریک، آن صورتک شرارت روزانه، که حربه‌های جراحی مرگبار را می‌آورد، اوج کاوش ما در دروغ است.

این مرد و بسیاری چون او را می‌شناسم که زمانهٔ دون‌پرور عزیزشان می‌دارد. اینان به‌هر ساز زمانه می‌رقصند و گروهی نااستوارند که بر هر عقیده‌ای که پسند مردمان افتد گردن می‌گذارند، اما آنگاه که بادی سخت بوزد، اینان را چون حبابهایی پراکنده و ناچیز می‌کند.

(V. ii. ۱۸۴ـ۹۱)

هملت با روحیهٔ تسلیم مسیحی به‌سوی مرگ می‌رود. او پیشنهاد هوراشیو را برای بیرون رفتن از معرکه [و رد درخواست مسابقه با لایرتیس] با کلماتی پاسخ می‌دهد که یادآور کلام متی است[۱].

فروافتادن هیچ گنجشک بی‌مشیت خداوند نیست. آنگاه که فکر می‌کنی می‌آید، نمی‌آید. و آنگاه که فکر نمی‌کنی بیاید، می‌آید[۲]. پس باید هماره آماده باشی.

(V. ii. ۲۱۵ـ۱۸)

او از کشندهٔ خود طلب عفو می‌کند، همچون مردی که پیش از مرگ همهٔ حسابهای خود را تسویه می‌کند. تماشاگر برای نخستین‌بار از آنچه او نمی‌داند و حدس نمی‌زند باخبر است؛ یعنی این‌که همچون بره‌ای به‌قربانگاه می‌رود. هملت پیش از آن‌که شرارت کلادیوس را درمان کند، خود در حال مرگ است، و تنها در این دم است که کلادیوس را وا می‌دارد اثر زهر خود را بچشد. اکنون جراحی کامل شده است. او در آغوش هوراشیو با تماشاگران وداع می‌کند:

شما که در برابر این صحنه رنگ می‌بازید و به‌لرزه می‌افتید
شما که سخنی نمی‌گویید و تماشاگران این بازی هستید
اگر فرصتی می‌داشتم...

---

۱. آیا دو گنجشک به‌یک فلس فروخته نمی‌شوند و حال آن‌که یکی از آنها جز به‌حکم پدر شما بر زمین نمی‌افتد (۱۰ـ۲۰). ـم.

2. if it be not now, yet it will come.

آه، می‌توانستم با شما بگویم
اما بگذار چنین باشد. هوراشیو، من می‌میرم
تو می‌مانی. پس، از من و ماجرای من
با ناباوران به‌راستی سخن بگوی.

(V. ii. ۳۳۹ـ۴۵)

تماشاگر از آغاز تراژدی انتقام مرسوم بسی دور شده است؛ این فاصله همان تفاوت عظیم میان ادراک هملت و خشم کورکورانهٔ لایرتیس است. این دور شدن میسر نمی‌بود مگر با نمایش رسم انتقام که نقطهٔ ثابت آغاز حرکت است و در قالب لایرتیس و فورتینبراس تشخص می‌یابد و در عین حال ما آن فاصله را نسبت به‌همین نقطهٔ ثابت می‌سنجیم. آنچه تماشاگر تجربه می‌کند، تنها تماشای مردی اهل شک نیست، فشار و تنش ملموس شک و تقابل است. مردم عصر الیزابت به‌مجادله، موعظه و همهٔ اشکال مناقشات کلامی عادت داشتند، و این چیزی است که ما از آن بیگانه‌ایم، با این‌همه تماشاگر امروزی، هر قدر هم که با گفتارهای طولانی در زبان فشردهٔ رنسانس بیگانه باشد، تا زمانی که تأثیر ماورای طبیعی این نمایشنامه با بازی بازیگر به‌او منتقل شود، مجذوب هملت خواهد بود.

مکبث: گناه و تأثیر رحمت خداوند

از آنچه پیش از این گفتیم می‌توان نتیجه گرفت که دستاورد شکسپیرِ متفکر این نیست که مفاهیم آغازین را نظام بخشید یا نظام فلسفهٔ جدیدی بنا کرد، او مفاهیم رایج تفکر عصر الیزابت را برگرفت و آنها را فعلیت بخشید. آنچه او یافت آمیزه‌ای، یا بهتر گوییم مشتی فکرهای سودمند بود و آنچه کرد این بود که به‌این فکرها عینیت و

فعلیت بخشید، «جایی درخور و نامی» به‌آنها داد. او بیش از هر چیز دیگر در پی آن بود که، در اصطلاح تئاتر امروزی «تماشاگر را با خود همراه کند». سایر ملاحظات مثل وحدت زمان و مکان و نوع، خواه در تراژدی، کمدی، تاریخ، شبانی، شبانی-کمیک، تاریخی-شبانی، تراژیک-تاریخی، تراژیک-کمیک-تاریخی-شبانی، صحنهٔ تفکیک‌ناپذیر یا شعر نامحدود در نظر او نامربوط می‌نمود.

این پرسش نیز نامربوط است که آیا هملت تراژدی واقعی هست یا نه؛ با توجه به‌این‌که هوراشیو (و تماشاگران) هر دو یقین دارند که قهرمان با «پرواز فرشتگان» به‌آرامش خود خواهد رسید. نمایشنامه‌هایی که به‌رستگاری می‌انجامید اغلب کمدی نامیده می‌شد اما در دوران شکسپیر این اصطلاح نمایشنامه‌هایی چون:

All for Money, Common Conditions, The Tide Tarieth no Man, The Longer Thou Livest the More Fool Thou art, Enough is as Good as a Feast, Liberalitie and Prodigalitie

را که با ملعنت قهرمان تمام می‌شود نیز دربر می‌گرفت. این قهرمانان به گونه‌ای معرفی می‌شدند که در مقدمهٔ *All for Money* نوشتهٔ تامس لاپتن (۱۵۷۸) می‌بینیم.

> اگر خدا را به‌یاری خوانند و او بر ایشان رحمت آورد شاید که خطاهایشان اصلاح پذیرد و از آن‌پس افسوس خواهند خورد.

این «کمدیهای شاد و محزون» که به‌مسائل «ترحم‌انگیز و غریب» می‌پرداختند، اسلاف نمایشنامهٔ مکبث بودند. ساختار مکبث بسیار ساده است. در عظمت قهرمان تردیدی نیست؛ او وسوسه می‌شود، به‌تباهی می‌گراید و سرانجام نابود می‌شود. وسوسه از بیرون می‌آید،

نه آنچنان‌که در مورد شخصیت شرور دیدیم، بلکه به‌هیئت جادوگران. این نکته‌ای مهم است که در نمایشنامه تماشاگران پیش از مکبث جادوگران را می‌بینند و برخلاف مکبث می‌دانند که آنان قدرت فرشتگان رانده‌شده را دارند و در قید زمان و مکان نیستند. این جادوگران به‌زبانی غریب سخن می‌گویند، یعنی زبانی که خاص تخم و ترکهٔ شیطان در تئاترهای مردم‌پسند آن روزگار بود.

ارتکاب گناه عظیم، جوهری پرتوان، آگاهی کامل و اختیار کامل می‌طلبد. شکسپیر در وجود مکبث شخصیتی می‌آفریند که (مثلاً برخلاف فاوست) از این هر سه برخوردار است، از توان ارتکاب عمل، از آگاهی دقیق به‌این‌که جنایتش بس شرورانه است و از این منش که از کاری که کرده نگریزد. طنزی تلخ‌تر از این نیست: مکبث درخور لعنت است از آن‌روی که قهرمان است. اما ملعنت او گریزناپذیر نیست. مکبث از آن‌روی که بیش از هر شخصیت دیگر صحنه آگاهی روحی دارد، خود وجود خداوند و اثر رحمت الهی را به‌یاد ما می‌آورد. وسوسه‌گران حدود نفوذ خویش را می‌دانند: تنها خداست که بر زندگی و مرگ اختیار دارد و تنها فرد است که می‌تواند اسباب ملعنت خود را فراهم کند. همچنان‌که جادوگران دربارهٔ آن ناخدای رنج‌کشیده (و در معنایی وسیع‌تر دربارهٔ مکبث) می‌گویند:

اگرچه زورقش غرق در آب نخواهد شد
بازیچهٔ توفانش خواهم کرد.

(I. iii. ۲۴ـ۵)

آسیب‌پذیری مکبث در برابر جادوگران به‌سبب خرافی بودن بیش از حد او نیست، بلکه نتیجهٔ خواهشی پلید است که او را به‌راهی نادرست می‌کشاند: او این واقعیت را که دو پیش‌بینی جادوگران

درست درآمده، بد تفسیر می‌کند. خودفریبی او ارادی است. رفتار مکبث، که پهلوان دانکن است تا آن زمان استوار بر وفاداری بوده است: او همین‌که تصور فرمانروایی را به‌ذهن راه می‌دهد دیگر فاسد شده است. این کیفردهندهٔ دشمنان دانکن نمی‌تواند بدون تصور شمشیر کشیدن بر پادشاه، به‌شاهی خود فکر کند. اگرچه با دودلی به‌خود می‌گوید:

اگر اقبال من بر آن است که به‌پادشاهی رسم
این اقبال تاج شاهی را بی‌کوشش من بر سرم خواهد نهاد.
(I. iii. ۱۴۴ــ۵)

هنوز هیچ نشده احساس گناه می‌کند. اگر این حس آگاهی از گناه نبود، وسوسه‌گر دوم، همسرش، برای اغفال او به‌چندان کاری نیاز نمی‌داشت.

لیدی مکبث بر حساسیت وجدان شوهرش پوزخند می‌زند (I. v.۱۶ــ۲۱) اما شگفتا که همین حساسیت وجدان بهترین یاور او از آب درمی‌آید، زیرا برای شوهرش چنین استدلال می‌کند که او مدتهاست سودای تاج شاهی در سر می‌پرورد و به‌قتل شاه می‌اندیشد؛ و یگانه مانع او در این کار ترس است که خود مایهٔ سرافکندگی است. در اینجا نیز مکبث می‌گذارد که استدلالی نادرست گمراهش کند. تماشاگر همچون خداوند «آن ناظر داوری‌کنندهٔ تیزبین» شاهد است که چگونه لیدی مکبث درخواست شوم خود را با قدرتهای شیطانی در میان می‌گذارد:

بشتابید ای ارواح پاسدار اندیشه‌های خونبار! هم‌اینجا مرا
از زنانگی‌ام تهی کنید و سراپا بیاکنید از هولناکترین سنگدلی.
خونم را سنگین‌مایه کنید و راه و روزن هر نرمدلی را بر بندید
تا هیچ عذاب وجدانی عزم مرگبارم را نلرزاند و با خود به‌آشتی

نکشاند. ای کارسازان جنایت، هر جا که چشم به‌راه شرارتهای
طبیعت نشسته‌اید با تنهای ناپیداتان به‌پستانهای من درآیید
و شیرم را به‌صفرا بدل کنید[1]! فراز آی ای شب تار، و خود
را در سیاهترین دود دوزخ فروپوش تا کارد بُرّایم
نبیند آن زخمی را که می‌زند و آسمان از گوشهٔ پردهٔ تاریکی‌ام
ننگرد و فریاد برندارد که دست بدار، دست بدار!
(مکبث[2]، ص ۲۴)

این گفتار چنان‌که درخور کلام شر است سراپا گسسته و بی‌انسجام می‌نماید. انسان نمی‌تواند از نیرویی که خود در گرو کژرفتاری طبیعت است بخواهد تا بر طبیعت چیره گردد، درست به‌همان‌گونه که نمی‌تواند چیزی را از چشم آسمان، که در اینجا ناظر گرفته شده، پنهان دارد. تماشاگر واقعی مانند ناظر آسمانی، می‌تواند از پس پردهٔ تاریک صحنه نگاه کند و آنچه می‌بیند این است که همان عذاب وجدان اصولاً لیدی مکبث را از دست زدن به‌عمل بازمی‌دارد. رحمت خداوند گنهکاران را درمی‌یابد. مکبث از نیروهای مخالف با عمل شرورانه‌اش نیک آگاه است. فضائل دانکن

همچون فرشتگان به‌زبان صور از این کار شوم شگرف، از
ستاندن جانش فریادخواهی خواهند کرد و رحم، همچون
نوزادی عریان
سوار بر گردهٔ تندباد یا بر بال کروبیان آسمان یا بر پشت
پیکهای ناپیدای هوا، این کردهٔ هولناک را چنان در هر چشمی
خواهد دمید که باد در اشک غرقه شود.
(مکبث، ص ۲۷)

---

۱. اصل جملهٔ انگلیسی چنین است: take my milk for gall خانم شادمان آن‌را چنین ترجمه کرده‌اند: شیر مرا درعوض صفرا بگیرید. به‌گمان من این ترجمه درست است. ــم.
۲. ویلیام شکسپیر، مکبث، ترجمهٔ داریوش آشوری، انتشارات آگاه، ۱۳۷۱. در صفحات بعد از همین ترجمه سود جسته‌ام. ــم.

مکبث می‌تواند همچون بنکو[1] از آن نیروها که در شمار فرشتگان‌اند بخواهد که از اندیشه‌های شیطانی پاس دارندش، اما به‌جای آن، او نیز به‌عبث خواستار آن می‌شود که کرده‌اش نادیده بماند:

ای زمین آسودهٔ استوار، تو نیز مشنو که گامهایم به کدام‌سو
روانند، مبادا که سنگهایت زبان به‌یاوه‌درایی
بگشایند و بگویند به کجایم.

(مکبث، ص ۳۵)

زمینی که مکبث از آن حرف می‌زند سکوی چوبین صحنه است که صدها چشم به‌آن دوخته شده و بسا که برخی از صاحبان این چشمها حس کرده‌اند که باید فریاد بزنند: «دست بدارا!» توبه همواره میسر است اما مکبث از آن روی برمی‌تابد. پیامد کردهٔ هولناک او این است که اکنون، حتی آنگاه که حقیقت را می‌گوید، ناچار است دروغ بگوید.

چه خوش روزگاری به‌سر برده بودم اگر ساعتی پیش از این ماجرا مرده بودم. زیرا این دم دیگر چه سود از زیستن در این جهان فانی. با مرگِ نکونامی و نیکمردی هیچ چیز دیگر جز بازیچه نیست. جام زندگی به‌تَه رسیده است و جز دُرد چه 'نده که این خمخانه بدان بنازد.

(مکبث، ص ۴۱)

این ندبهٔ دروغین مکبث است بر مرگ دانکن، آنرا به‌تزویر بر زبان می‌آرد اما هر کلمه‌اش راست است. منتقدان در دریافت حضور ناگهانی موجودی بی‌ادب و مسخره در قالب دربان [در آغاز مجلس سوم از پردهٔ دوم] و سخنان معماگونهٔ او دربارهٔ میل به‌عمل و توان دست زدن به‌آن، و آن پانتومیم آمیخته به‌انحطاط در صحنه‌های

1. Banquo

جادوگران، مشکلاتی داشته‌اند. اما اگر توجه کنیم که زندگی مکبث بدل به‌مضحکهٔ تراژیکی شده است، رابطهٔ این هر دو را با آن پوچی [یاوگی] درخواهیم یافت. مکبث می‌کوشد روح خود را بکشد و این روح سرسختانه از مردن سر می‌تابد. گناه با رحمت خداوندی همدست می‌شود تا به‌سوی توبه کشاندش اما او اهل توبه نیست. او چندان درماندهٔ نومیدی است که نمی‌تواند همسر خود را در قدرت شریک کند یا خود به‌تنهایی بر پادشاهی به کف‌آورده فرمان راند. او اندک‌اندک درمی‌یابد که به‌نیروهای شر پشتگرم نتواند شد و به‌انتظار آن است که نیروهای نیکی خود را بنمایند. لیدی مکبث که فریفتهٔ ماهیت قدرت تاریکی و قدرت خود شده، در خشم و هذیان می‌میرد. مکبث در دنیای تاریک و بی‌معنای خود در تلاشی تردیدآمیز می‌کوشد پیشگوییهای جادوگران را به‌زور با ارادهٔ خود همساز کند و چون شکست می‌خورد، زبان به‌نفرین آنها می‌گشاید:

سوزان باد هوایی که ایشان بر آن سوارند
و به‌نفرین، آنان که بدیشان پشتگرمند.

(مکبث، ص ۷۳)

و بدین‌سان نفرین‌شدگی خود را آرزو می‌کند.

تا اینجا در نمایشنامه هیچ نشانه‌ای نمی‌یابیم که امیدوار شویم شرارت مکبث پادزهری دارد. نخستین صدای بی‌گناه انسانی که بعد از قتل از جایی برمی‌خیزد، بسی زود خفه می‌شود و آن زمانی است که مزدوران مکبث پسر خردسال مکداف را می‌کشند. در صحنهٔ بعد ملکم، مکداف را به‌سبب کوتاهی در حفاظت از خانواده‌اش سرزنش می‌کند، چنان‌که گویی مانند تماشاگر، او نیز رفته‌رفته تردید می‌کند در این‌که مردی سزاوار درافتادن با مکبث یافته شود. مکداف فریاد برمی‌آورد

خون ببار، خون ببار، میهن بینوا! ای خودکامگی بزرگ
بنیاد خویش استوار دار که نیکی را دل راه بستن بر تو نیست.
(مکبث، ص ۷۷)

آنگاه یکی از نامحتمل‌ترین دگرگونیها در کار شکسپیر را به‌چشم می‌بینیم؛ ملکم پس از گفتن این سخنان

فرشتگان هنوز تابناکند اگرچه تابناکترین‌شان بر خاک افتاده است.
اگرچه پلیدان سیمای پاکی به‌خود بگیرند، پاکی همان است که بود.
(مکبث، ص ۷۷ــ۷۶)

به‌ناگاه با اعتراف به‌شهوت‌پرستی بی‌امان، «آزمندی سیری‌ناپذیر» و انحطاط مطلق آبروی خویش می‌ریزد و مکداف از او نومید می‌شود و درمی‌یابد که نمی‌تواند به‌خدمت مردی درآید که می‌گوید:

اگر قدرت می‌داشتم شیر نوشین همدلی را به‌کام آتش دوزخ می‌ریختم و آرامش جهان را پرآشوب می‌کردم و هر رشتهٔ یگانگی را بر روی زمین از هم می‌گسستم.
(مکبث، ص ۷۸)

ما پس از باخبر شدن از خصایل سزاوار شاه که ملکم بدین‌گونه برمی‌شمارد: «دادگری، راستی و خویشتنداری و یکدلی و بخشندگی و پایداری و نرمدلی و فروتنی و پرهیزگاری و شکیبایی و دلیری و استواری»، این فرصت را نمی‌یابیم که از خود بپرسیم چرا ملکم با پیش کشیدن مسئلهٔ قدیس بودن ادوارد خستوان[1] و کرامت موروثی او در شفای خنازیر خود را چنین ناچیز می‌کند.

۱. Edward the Confessor (۱۰۶۶ــ ؟ ۱۰۰۲)، آخرین شاه انگلوساکسون.ــم.

گذشته از این هنر شگفت او را موهبت آسمانی پیشگویی است
و تاج و تخت او را چندان برکتهاست که حکایت از نظرکردگی
او دارد.

(مکبث، ص ۸۰)

مطرح شدن مسئلهٔ کرامت و شفابخشی و شیوهٔ عمل آن، برای مکداف معنایی خاص می‌یابد. او در این فکر است که همسر و فرزندانش به‌جای او کیفر گناهانش را دیده‌اند.

آیا آسمان نظاره کرد و جانب ایشان را نگرفت؟
مکداف روسیاه! اینان همه از برای تو به‌خاک افتادند!

(مکبث، ص ۸۲)

گردن نهادن مکداف به‌مشیت خدایی و توبه از گناهان، به‌او توان می‌بخشد تا به‌هماوردی مکبث برخیزد:

نیروهای آسمانی سلاح برگرفته‌اند.

(مکبث، ص ۸۳)

سلاح ایشان ملکم و مکداف هستند.

در دانسینین[1] هنوز خودبینی حکمرواست. لیدی مکبث در رؤیای آشفته‌اش هنوز با خویش می‌گوید که آنچه شده، شده است و هیچ نیرویی نیست که گناه را کیفر دهد. «ما را چه هراس از این‌که کسی بداند؛ اکنون که هیچ‌کس را یارای بازخواست از ما نیست». (V. i.۳۵ـ۷) آنچه مکبث را برآشفته می‌دارد این فکر است که ممکن است حق با همسرش باشد؛ شاید زندگی هرگز چنین مفهومی که او اکنون از آن درمی‌یابد نداشته است؛ هم او که دیگر احساس وحشت یا ترحم ندارد:

1. Dunsinane

هول، این همخانهٔ اندیشه‌های خونریزم دیگر مرا نمی‌تواند لرزاند.

(مکبث، ص ۹۵)

مرگ همسرش نمی‌تواند اشکی به‌چشمانش آورد، که این صرفاً یاوه‌ای دیگر در قصه‌ای است که

ابلهی بازمی‌گویدش؛ قصه‌ای سراسر خروش و خشم، لیک بی‌معنا

(V. v. ۲۷_۸)

شوخی شوم و هولناکی که جادوگران مکبث را بدان گرفته‌اند هنوز به‌اوج خود نرسیده، اما مکبث از هم‌اینجا خندیدن آغاز کرده است. او می‌داند که همچون خرسی بسته به‌دیرک به‌بازی گرفته شده است، (مکبث، ص ۹۶). حتی آن زمان که پیش خود تصور می‌کند جادوگران آنگاه که به‌او گفته‌اند هیچ مردی که از مادر زاده شده او را نتواند کشت، معنای سخن‌شان این بوده که هیچ آدم خاکی بر او چیره نخواهد شد. وقتی مکداف به‌او می‌گوید که بازیچهٔ شوخی شده است

امید از طلسمت بردار. از همان شیطانی که تاکنون خدمتش کرده‌ای بپرس تا به‌تو بگوید که مکداف را نابهنگام از شکم مادر بیرون کشیده‌اند.

(مکبث، ص ۹۸)

مکبث سرانجام درمی‌یابد که قدرتهای شر در خدمت انسان نیستند.

مکبث همچون نمونهٔ قهرمانی منحط بر جای می‌ماند، و این به‌سبب توانایی شکسپیر در جان بخشیدن به‌هر یک از مراحل داستان فاجعه‌آمیز اوست. جنبه‌های گوناگون شخصیت او که از پی هم شکل

می‌گیرد و او را از پی می‌کشد در قالب شعر سپید سرشار از کنایات آنچنان زنده به‌نمایش درمی‌آید که ما وسوسه می‌شویم تا همهٔ نظریه‌های مربوط به‌شخصیت او را بر پایهٔ همان جنبه‌ها بنا کنیم، اما مکبث بسی بهتر از هملت در برابر این خواست ما مقاومت می‌کند. شخصیت بر کلیت خود پای می‌فشارد، درست به‌همان‌گونه که صحنهٔ تئاتر تأکید بر این دارد که منطقه‌ای بی‌طرف بماند. همچون تنگه‌ای در دریایی از نیروهای کیهانی، دنیایی که در آن همه چیز ازدست‌رفتنی است مگر آن‌که «رحمت خداوند دریابدش».

تماشاگران امروزی معمولاً اتللو، هملت و مکبث را مهمترین شخصیت کاویها به‌شمار می‌آرند که در عین حال امکان اجرای ممتازی نیز فراهم می‌کند. این سه نقش را اغلب به‌بازیگرانی می‌دهند که دامنهٔ تواناییهاشان بسیار گسترده است، به‌گونه‌ای که تماشاگر متوسط بیش از آن‌که از وجوه مشترک خود با آنها باخبر باشد، به‌ناهمانندی مطلق خود با آنها فکر می‌کند. اگر بُعد آموزشی را هم به‌هنر تئاتر شکسپیر بیفزاییم و توجه کنیم که تا چه حد به‌باور و ناباوری تماشاگر بستگی دارد، می‌توانیم این سیماهای قهرمان‌وار را نمونه‌هایی از تلاش انسان در پی رستگاری بدانیم. شکسپیر، مانند معاصرانش، شیفتهٔ دگرگونگیهای انسانی بود و می‌توانست با نمایش ویژگیهای گفتار و کردار، انواع خصایل نامألوف آدمی را بیافریند، اما این آفرینش هر قدر هم که استادانه باشد هرگز به‌خودی‌خود هدفی نیست بلکه آرایه‌ای یا وسیله‌ای برای برجسته کردن مسائل کانونی نمایشنامه است. تماشاگر امروزی با حساسیت مدرن خود، اغلب شخصیتهای پیچیده‌ای چون اتللو، مکبث و هملت را نوعی نمونهٔ تاریخی به‌شمار می‌آرد، و نقد مدرن نمی‌تواند بدون گریز زدن به‌تحلیل روانی این شخصیتها، اجرای هر رسالهٔ آن نمایشنامه‌ها را

توجیه کند. اما تئاتر اساساً با کلاس درس یا ستون روزنامه تفاوت دارد. آنچه در تئاتر می‌گذرد بلاواسطه و معصومانه است، آنچه دل را به‌لرزه درمی‌آرد داوری دربارهٔ فلان نقص شخصیت که دامنگیر قهرمان شده نیست، بلکه آشکارگی تدریجی شکوه و اعتلای آن جهان اخلاقی است که او در آن حرکت می‌کند. ما از آنجا که با قهرمان زبانی مشترک داریم می‌توانیم در فراز و فرود تلاش قهرمان با او همراه باشیم.

شکسپیر در پی آن نیست که طرح یک نظام اخلاقی را پیش چشم ما بگذارد. بیرون کشیدن هر مجموعهٔ احکام اخلاقی از آثار او کاری بی‌ثمر است، و این گفته را تنها همین دلیل بس که او همچون معاصران خود با احساسی ژرف اخلاق را همچون چیزی زنده و پویا حس می‌کرد، چیزی که درک تمامیت آن برای فرد ناممکن است. وظیفهٔ نمایشنامه‌نویس تشریح آن چیز نبود؛ او وظیفه داشت واقعیت وجود آن‌را چنان منتقل کند که اثری جاندار و فراموش‌ناشدنی بر جای بگذارد.

باز هم ویتگنشتاین در تفسیری فروتنانه راهی به‌جهان ادراک شکسپیر نشان می‌دهد:

> شاید بتوان گفت که شکسپیر رقص شور و شهوت آدمی را می‌نمایاند. بنابراین باید گرایش به‌عینیت داشته باشد، در غیر این صورت او دیگر رقص شور و شهوت آدمی را نمی‌نمایاند، بلکه از آن سخن می‌گوید. اما شکسپیر آن‌را در میانهٔ رقصی به‌ما می‌نمایاند نه به گونه‌ای واقع‌گرایانه.

اگر این نگرش را با همهٔ پیامدهایش دنبال کنیم، شاید رفته‌رفته دریابیم که نادیدنی بودن شکسپیر تا چه حد ضروری و عقاید شخصی او تا چه حد در آن میانه نامربوط است.

۴

سیاست

نمایشنامه‌های تاریخی: تئاتر حماسی شکسپیر

می‌توان پذیرفت که آوازهٔ آغازین شکسپیر درگرو نمایشنامه‌های تاریخی او بوده است.

> تالبت[1] دلیر (آن مایهٔ هراس فرانسویان) تا چه اندازه شادمان می‌شد اگر فکر می‌کرد که دویست سال پس از آن‌که در گور خفته است بار دیگر بر صحنهٔ تئاتر پیروز می‌گردد و استخوانهایش به‌اشک هزاران تماشاگر (چندین مرتبه) شستشو داده می‌شود؛ تماشاگرانی که در قالب بازیگری که نمایندهٔ شخص اوست، او را در نظر مجسم می‌کنند که خون از زخمش روان است!

در اینجا تامس نش احتمالاً به‌قسمت اول هنری ششم اشاره می‌کند؛ حال آن‌که اشارهٔ رشک‌آلود گرین[2] به‌شکسپیر که از همان دوره است به‌نمایشنامه‌ای دیگر از نمایشنامه‌های سه‌گانه (تریلوژی)

---

1. Talbot

۲. منظور سخنانی است که در صفحهٔ ۱۲ این کتاب آمده است.

مربوط می‌شود، و بی‌گمان یقین داشته که آن نمایشنامه برای خواننده کاملاً آشناست. میزان کامیابی شکسپیر را می‌توان نه‌تنها از شدت آزردگی گرین، که نیز از مقایسهٔ تماشاگری که نش تصویر کرده با کل جمعیت لندن در سال ۱۵۹۲، برآورد کرد.

در دوران ما چنین کامیابی تنها از آن فیلمهای حماسی بوده، و شاید بهتر آن باشد که نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر را با این فیلمها مقایسه کنیم نه با تئاتر «جاافتادهٔ» دوران خودمان. درست به‌همان‌گونه که سرآمدان سینما در طول جنگ دوم تبلیغات میهنی را به‌پردهٔ سینما کشاندند، نمایشنامه‌نویسان لندن که در برابر خشم محافل تنزه‌طلب شهر به‌حمایت دربار نیاز داشتند، در آفرینش نمایشنامه‌هایی که برای بی‌سوادان جای حماسه‌های تاریخی را می‌گرفت با هم رقابت می‌کردند. این نمایشنامه‌ها واقعیّات و حدسیات گونه‌گون و پراکندهٔ تاریخی را در قالب منطق خلق‌الساعه و گذرای درام می‌گنجاند. شکسپیر در پیشگفتار نمایشنامهٔ غیرتاریخی **تروئیلوس و کرسیدا** این منطق را بدین‌گونه توضیح می‌دهد:

نمایشنامهٔ ما
گزافگوییها و مقدمات آن معرکه‌ها را نادیده می‌گیرد
آغازش از میانه است و از آنجا
به‌سوی آن چکیده‌ای می‌رود که در نمایشنامه گنجانده می‌شود
(۹ــ۲۶)

در **هنری پنجم** هر پرده مقدمه‌ای از گفتار همسرایان دارد که در آن تماشاگر را دعوت می‌کند تا تخیل خود را به‌کار گیرد و بدین‌سان با نمایشنامه‌نویس و بازیگر همکاری کند.

شما ای سروران نجیب ببخشایید
بر مشتی خامکار تربیت‌نایافته

که گستاخی ورزیده و ماجرایی چنین عظیم را
بر چوب‌بستی چنین حقیر کشانده‌اند.
آیا این تنگجای حقیر می‌تواند
آوردگاههای پهناور فرانسه را در خود جای دهد؟
و آیا می‌توانیم در این حلقهٔ کوچک چوبین بگنجانیم
آن کلاهخودهایی را که سایهٔ هراس بر اجینکورت می‌افکند؟
بر ما ببخشایید
که عددی ناچیز با همه خردی جایش
نشانهٔ کرورها تواند بود
و رخصت دهید تا ما که در این میان در شماری نمی‌آییم
زمام خیالتان را به‌دست گیریم.
(پیشگفتار، ۱۸ــ۸)

گفتار همسرایان آکنده از افعال الزامی است: «فرض بر این بگذارید... خیال خود به کار گیرید... هشدارید... بشنوید... فکر کنید... پی گیرید، پی گیرید... دل به‌شگفتیهای این ناوگان سپارید... فکر خود را به کار اندازید...»

همچنان بزرگوار باشید
و بازی ما را با خیال خود کمال بخشید.
(همسرایان، پردهٔ سوم ۵ــ۳۴)

ناهمگونی لحن این گفتار، که از یک‌سو با تحکم آموزش می‌دهد و از دیگرسو تواناییهای نمایشنامه‌نویس و بازیگران را ناچیز جلوه می‌دهد، بهتر از هر چیز دیگر می‌تواند نشان‌دهندهٔ دفاع شکسپیر از خود، یا دست‌کم، دفاع او از تئاتر حماسی باشد. هنری پنجم آخرین نمایشنامه از مجموعه‌ای است که موفقیت چشمگیر داشته است. این نمایشنامه در کانون آن مجموعه جای می‌گیرد، سایر نمایشنامه‌ها،

جملگی در پیش رو یا پشت سر، چشم به‌ظهور آن نمونهٔ والای قهرمان انگلیسی، شاه هری، دوخته‌اند.

در بخش عمدهٔ دوران پختگی شکسپیر، انگلستان گرفتار کشاکش دیرپایی در برابر توسعه‌طلبی اسپانیا بود که غارت دنیای جدید [امریکا] به‌آن نیرو می‌بخشید. توجه ملکهٔ انگلستان به‌غنایمی که از کشتیهای اسپانیایی به‌دست می‌آمد، تنها نه نشانهٔ آز، که برخاسته از نیاز بود. یک‌رشته جنگهای قاره‌ای آنچنان خزانهٔ انگلستان را تهی کرده بود، که ملکه به‌ناچار به‌انواع مالیاتهای ناخوشایند مردم دست یازیده بود و در همین احوال مردم عامی همواره در این هراس بودند که به‌خدمت نظام گسیل گردند. تصویری که شکسپیر از فالستاف در مقام مأمور فاسد سربازگیری به‌دست می‌دهد اغلب تصویری مضحکه‌آمیز شمرده شده، اما معنایی بس ژرفتر دارد. فالستاف اعتراف می‌کند که «از فرمان شاه بی‌شرمانه سوءاستفاده» کرده و «درعوض صد و پنجاه سرباز سیصد و اندی پوند به‌جیب زده است». آن دسته از شنوندگان او که «آوای ابلیس را از بانگ طبل خوشتر دارند» بی‌گمان بر این گفتهٔ او خوش می‌خندند، اما خندهٔ ایشان چندان آسوده‌وار نمی‌ماند آنگاه که فالستاف (در قسمت اول هنری چهارم) پیامد کار خویش را بازمی‌گوید «من ژنده‌پوشان خود را به‌جایی کشاندم که تکهٔ بزرگشان اکنون گوش آنهاست؛ از صد و پنجاه سربازم بیش از سه تن نمانده که آنها هم تا زنده‌اند باید بر دروازهٔ شهر به گدایی بنشینند» (V. iii. ۳۶ـ۸)

از آنجا که فالستاف موجودی خوشایند و سرگرم‌کننده است، پژوهشگران کوشیده‌اند دلایلی برای تبرئهٔ او بیابند؛ شاید این را فراموش کرده‌اند که شخصیت شرور همواره آدمی خوشامدگو،

سرزنده و سرگرم‌کننده بوده است. نیای فالستاف شخصیت خوب و خوش‌اخلاق است که همواره از گرفتن دست فروافتادگان می‌پرهیزد و در سر راه خود به‌بهشت کسی را یک گام هم با خود نمی‌برد. شاید شکسپیر می‌خواسته با نشان دادن چهرهٔ آشنای انگلی که با این اطوار خنده‌آور به‌شکار مردم عامی نشسته، بیزاری مردم خاموش را بنمایاند. در دههٔ ۱۵۹۰ فساد مقامات دولتی بی‌تردید چیزی رایج بوده؛ احتمال آن هست که فالستاف نه‌تنها مایهٔ خنده که محرک هو و جنجال نیز بوده است.

به‌هر تقدیر، مسئلهٔ مهم نویسندهٔ نمایشنامهٔ تاریخی برجسته کردن بیزاری مردم نبود، او می‌خواست تئاتر حماسی بیافریند و در این کار از شعر و موسیقی و آرایش صحنه سود می‌جست تا تصویری جاندار از استمرار تاریخ و جایگاه تماشاگر در آن بیافریند. چنان‌که شاعر و مورخ معاصر شکسپیر، سمیوئل دانیل[1]، در پاسخ به‌حملهٔ تامس کامپیون[2] به‌قافیه، خاطرنشان کرد، مسئلهٔ مورد توجه شاعر تاریخ‌سُرا دست‌کم تا حدی، کمک به‌یادآوری بود.

> شعر چیزی نیست مگر کلماتی که در وزنی خاص محصور شده و از این‌روی با گفتار معمول تفاوت دارد و بهتر می‌تواند مفاهیم مورد نظر مردم را بیان کند، هم برای سرگرمی و هم برای یادآوری.

آوازهٔ گفتارهای میهنی در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر بهترین گواه بر این است که او وردی آورده بود که مردم را در ایام سختی مایهٔ آرامش دل بود. تاریخچهٔ اجرای آثار شکسپیر را می‌توان با تاریخچهٔ استفاده از آثار او در دوران جنگ تکمیل کرد. در تیره‌ترین

1. Samuel Daniel
2. Thomas Campion

ایام محاصرهٔ مالت (۴۳ـ۱۹۴۱) برای برانگیختن فرسودگان از جنگ، گروههای غیرحرفه‌ای نمایشنامهٔ هنری پنجم را در رادیو اجرا می‌کردند. امروزه هنر «دل دادن» به‌مردم برای انگیزش ایشان به‌تلاشی فوق انسانی، به‌چیزی کم‌وبیش «شرارت‌آمیز» بدل شده است. در قیاس با امروز، روش شکسپیر در بیدار کردن خوی خفتهٔ قهرمانی در تماشاگران، هم معتدل‌تر و هم ظریفتر بوده است.

آن گروه از مردم که معتقدند تبلیغ هنر نیست، یا تبلیغ در حمایت از آرمانهای ناخوشایند ایشان، مثل وفاداری به‌شاه یا فرقه‌ای مذهبی یا آمادگی برای جان باختن در راه وطن، نمی‌تواند هنر خوبی باشد، نمایشنامهٔ تاریخی را مشکلی جدی خواهند یافت؛ مشکلی که اگر بخواهیم با آن صرفاً به‌صورت ذات شعری مستقل [فاقد شمول] یا بررسیهای روانشناختی از شاهان و نجیب‌زادگان برخورد کنیم، تنها بخشی از آن‌را حل کرده‌ایم. از یک‌سو ناچار خواهیم شد بخش عمده‌ای از شرح و تفسیر بیان‌شده از زبان شخصیتهای بی‌نام، شخصیتهای نمادین، یا شخصیتهایی را که فقط برای یک گفتار مهم ظاهر می‌شوند و هرگز بازنمی‌گردند، نادیده انگاریم. از سوی دیگر، تکلیف ما با اشباح و سروشها، پیشگوییها و نفرینها روشن نخواهد شد و نیز ناچار خواهیم شد که آن اشارات به‌روزگار معاصر را که ناهمزمان می‌نماید نادیده انگاریم. برای مثال، شاه جان شامل عناصر گوناگونی است که چندان ربطی به‌تاریخ ندارند و جنبهٔ تبلیغی آنها قوی‌تر است ــ تبلیغ ضد پاپ (III, i). ضد اسپانیا (V. vii. ۱۱۷، V. i. ۶۵، V. ii. ۱۵۱, ۱۵۴، III. iii. ۲، II. i. ۲۳, ۲۶) وبه‌نفع‌الیزابت در مقایسهٔ جان با الیزابت ــ اما این نمایشنامه به‌هیچ‌روی خشک و ساده‌انگارانه نیست. پیچیدگی مسئله تخفیف نیافته، بلکه با توسل

به گزیده‌ای از رویدادها و انگیزش حس همدردی، در قالب دراماتیک نمودی چشمگیر یافته است. ما در عین حال که به‌درون روان‌شناسی و پویایی‌شناسی تعارض رانده می‌شویم، این را نیز به‌چشم می‌بینیم که جزم‌اندیشی و فرقه‌گرایی پاسخهایی نامناسب‌اند و همواره بیش از آنکه حقانیتی را اثبات کنند مایهٔ خطا و گمراهی می‌شوند.

شکسپیر زمانی که هنری پنجم را می‌نوشت (۹ــ۱۵۹۸) بی‌گمان دریافته بود که وحدت جامعهٔ انگلستان دیگر خیال خامی است. دیگر در قدرت نمایشنامه‌نویس نبود که تخیل همگان، از باسواد و بی‌سواد و قدرتمند و بی‌قدرت را در اختیار خویش گیرد. تحول تئاتر سرپوشیده که امکانات صحنه‌اش بیشتر بود و علاقه‌ای بیمارگون به‌مسائل احساساتی و ملموس ــ در برابر مضامین عام و کلّی ــ داشت، تماشاگران تئاتر گلوب را دو دسته کرده بود و در عین حال سایر سرگرمیهای موجود نیز بر سر چند پشیز جماعت ساده‌پسند با هم رقابت می‌کردند. زبردست‌ترین نویسندگان نورسیدهٔ تئاتر دیدگاه متفاوتی داشتند که در عین آنکه والاتر بود محدودتر نیز بود.

در سال ۱۵۹۷ نمایشنامه‌ای از بن جانسن برای اجرا به‌وسیلهٔ گروه بازیگران لرد چمبرلین در تئاتر کرتین پذیرفته شده بود. جانسن در سال ۱۵۹۷ به‌علت نقشی که در نمایشنامهٔ تحریک‌آمیز **جزیرهٔ سگها** داشت به‌زندان افتاده بود. اجرای این نمایشنامه سبب شد که همهٔ تئاترهای لندن از ژوئیه تا اکتبر آن سال بسته شود. در حدود یک سال بعد جانسن در اولد بیلی به‌اتهام کشتن یکی از بازیگران هنسلو در دوئل محاکمه شد. او محکوم شد و تنها به‌واسطهٔ توسل به‌مصونیت روحانیان [در برابر حُکم دادگاههای عادی] از طناب دار جان در برد، اما شستش را داغ کردند و همهٔ اموالش به‌مصادرهٔ دربار درآمد.

جانسن عملاً مجاز به‌فعالیت در تئاتر نبود، اما با اجرای **هر کس به‌حال خود** به‌وسیلهٔ گروه شکسپیر احوالش یکسره دگرگون شد. بنابراین کار درستی نبود که وقتی **هر کس به‌حال خود** را بازنگری کرد پیشگفتاری بر آن افزود که می‌شد تصور کرد مخصوصاً اشاره به‌شکسپیر دارد.

راست‌است‌که‌نیاز،شاعران‌بسیارمی‌پروراندکه‌برخی‌ازایشان
چنانند که هنر و طبیعت بهتر از آنها پدید نخواهد آورد
با این‌همه شاعر نیازپرورد ما
چندان صحنهٔ تئاتر را دوست نمی‌دارد
که جرأت ورزد و رسم ناپسند روزگار را گردن گذارد
یا خوشنودی شما را به‌چنان بهایی خریداری کند
که درعوض آن، به‌حق، شایستهٔ نفرت این و آن گردد:
یعنی کودکی به‌قنداق‌بسته را وا دارد
که به‌آنی مردی شود و ریش و پشم برآرد
و شصت سال را پشت سر گذارد
یا با سه‌چهار شمشیر زنگخورد
و مشتی کلمات درشت و خرد
جنگهای طولانی یورک و لنکستر را برگزار کند.
و در بزکخانه‌ها نشان زخم بر چهرهٔ خود بنشاند.

بدین‌سان جانسن تئاتر حماسی را یکسره رد می‌کند و همراه با آن همسرایی را که «شما را به‌آن سر دریاها می‌برد»[1] و خدایان ماشینی که از ابرها فرود می‌آیند و تصاویر شیاطین دوزخ در محاصرهٔ آتش و، با اشاره‌ای معنی‌دار، توفانهای ساخته‌شده با غلتاندن گلوله‌ها در آبکش فلزی یا نواختن طبلهای کلان را. جانسن دلبستهٔ «واقع‌گرایی» و

۱. آن سر دریاها اشاره به‌یونان است. جانسن می‌گوید استفاده از همسرایان در تئاتر تقلید از تراژدیهای یونانی است. ــم.

«حقیقت زندگی» است، اما شکسپیر آگاهانه از این نوع پندار که حیلت‌آمیزتر است می‌پرهیزد، چراکه می‌داند راست‌ترین شعرها دروغین‌ترین آنهاست. عذری که در **هنری پنجم** می‌آورد نازش وارونه است به‌قدرت خود، که می‌تواند تماشاگر را به‌بلندجایی برد تا از آنجا به‌نظاره و تفسیر تاریخ خود بنشیند؛ و تماشاگر را نیز به‌سبب آمادگی برای این سفر می‌ستاید.

صحنهٔ ما می‌باید به‌آوردگاه پر کشد
همان‌جا که ــ صد افسوس ــ با چهارپنج آهن‌پارهٔ فرسوده
که در نبردی مضحک صف‌آرایی کرده‌اند
اجینکورت را بدنام خواهیم کرد. با این‌همه، بنشینید و تماشا کنید
و از آنچه می‌بینید، هزل بگذارید و جدّ برگیرید.
(همسرایان، ۵۳ــ۴۸ .IV)

آنچه نویسندهٔ نمایشنامهٔ تاریخی را نگران می‌کرد تنها پوزخند دانش‌آموختگان نبود. هیچ نمایشنامه‌ای که تصور می‌رفت در کار سیاست و مذهب دخالت کرده مجوز انتشار نمی‌یافت. وقتی کتاب **سر تامس مور** به‌مدیر سرگرمیهای دربار تسلیم شد او صلاح در آن دید که صحنهٔ شورش لومباردها از نمایشنامه حذف شود. صحنهٔ خلع شاه از نمایشنامهٔ **ریچارد دوم** هم از اجرا و هم از نسخهٔ چاپی ۱۵۹۷ حذف شد و نسخهٔ چاپی **قسمت دوم هنری چهارم** در سال ۱۶۰۰ بازنگریهای بسیار داشت. مقایسهٔ نسخهٔ ۱۵۹۴ **قسمت دوم هنری پنجم** با متن مجموعهٔ آثار (۱۶۲۳) نشان می‌دهد که هر اشارهٔ احتمالی به‌مسئلهٔ ایرلند، مشروعیت سلطنت الیزابت، شورش، یا اشاره به‌برخی خانواده‌های اشراف در برخی صحنه‌ها، از متن حذف شده است.

مقامات صادرکنندهٔ مجوز هر نوع اشارهٔ سیاسی و مذهبی را در نامحتمل‌ترین گوشه‌ها بو می‌کشیدند و می‌یافتند. ملکهٔ پیر تئاتر را دوست می‌داشت، در واقع خود سیمایی روحانی بود در نمایش نمادین «ملکه‌بازی» که هر چه او ناتوان‌تر می‌گشت بر طول و تفصیل آن افزوده می‌شد. آنگاه که ملکه به‌اختیارات پادشاهی دست یازید تا برای جنگ با اسپانیا پول گرد آورد و فشار بر پارلمان برای اصلاحات فزونی گرفت، عامهٔ مردم در برابر امواج پیوسته‌ای از طاعون، محصول اندک، موجی از حصاربندیهای[1] جدید و کسادی اقتصادی از پای درآمدند. قانون ۱۵۹۵ که هر نوع تجمع را ممنوع می‌کرد نشانهٔ اوج هراس از قیام مردم بود. نویسندهٔ نمایشنامهٔ تاریخی تکلیفش روشن شده بود، اگر مایل نبود مشتی وقایع را سرهم‌بندی کند که تماشاگران را برای ادای دین به‌خدا و پادشاه وحدت بخشد، می‌بایست به‌دنبال وسیلهٔ بیان دیگری می‌گشت. پرهیز از دامچاله‌های نمایشنامهٔ تاریخی فقط بدین معنی نبود که از اشارات گزنده به‌ملکه خودداری کنند. نمایشنامه‌نویس ناچار بود پای به‌معرکه گذارد و مشتی ماجرای درهم‌ریخته را با توجه به‌پیامی که قرار بود ابلاغ کند، در اختیار خویش گیرد، چیزی را کنار بگذارد و چیزی را تحریف کند و از خود نیز چیزی بر آن بیفزاید تا بتواند روایت خود از مفهوم تاریخ را بیان کند.

منابع اصلی شکسپیر برای نمایشنامه‌های تاریخی، یکی **وقایعنامهٔ انگلستان، اسکاتلند و ایرلند** (۱۵۷۷ و ۱۵۸۷) نوشتهٔ رافائل هولینشد[2] است و دیگر **اتحاد دو خاندان نجیب و پرآوازهٔ لنکستر و یورک** (۱۵۴۸)

۱. enclosure، تبدیل اراضی تحت مالکیت اشتراکی دهقانان به‌املاک خصوصی.ـم.

2. Raphael Holinshed, *Chronicles of England, Scotland and Ireland*

نوشتهٔ ادوارد هال[1]. اما هیچ‌یک از این دو مأخذ را موبه‌مو دنبال نکرده است. مطالبی را که ربطی به‌مقصود دراماتیک او نداشته کنار نهاده، ترتیب رویدادها را بر هم زده، نقشهایی مهم به‌افرادی داده که در تاریخ اهمیتی نداشته‌اند، و کل زندگی آدمی را در یک صحنه خلاصه کرده است. منتقدان و پژوهشگران زمانی بر این تصور بودند که شکسپیر **وقایعنامهٔ** هولینشد را با کمی جابه‌جایی رنگ‌ورویی تازه بخشیده است. اما بررسیهای سختکوشانه‌تر در منابع تاریخ عهد تودور[2] نشان داد که او کم‌وبیش از همهٔ منابع سود جسته، از جمله منابعی که به‌صورت دستنوشته بوده، منابعی که از فرانسه یا لاتین ترجمه نشده بوده و منابعی که اصولاً نانوشته بوده و تنها به‌صورت شفاهی انتقال می‌یافته است. روش او این نبود که همهٔ منابع را ارزیابی کند و آنگاه یکی را برگزیند و بی‌کم و کاست از آن پیروی کند. او از میان گزارشهایی متفاوت از تک‌تک وقایع آنچه را که بهتر با توصیف دراماتیک مضمونی گسترده، یعنی سر برآوردن پادشاهی تودور از دل جنگهای گلها، سازگاری داشت دستچین می‌کرد.

آنگاه که شکسپیر کارمایه‌های گردآورده از مآخذ کتبی و شفاهی را سامانی نو می‌بخشد، این آمیزهٔ به‌دست‌آمده نه‌تنها از شخصیت خود او، که از ضرورتهای تئاتر نیز نشانه‌هایی می‌پذیرد. ما در آثار تاریخی شکسپیر، مانند **گالیلهٔ** برشت، می‌بینیم که تکه‌های اوج نمایشنامه در چارچوب شرح و تفسیر جای داده شده. آنجا که برشت از آواز یا کلمات افتاده بر پرده سود می‌جوید شکسپیر از همسرایان استفاده می‌کند که گفتارهای شعرگونهٔ طولانی و استوار را می‌خوانند

1. Edward Hall, *The Union of the two noble and illustre famelies of Lancastre and York* 2. Tudor

و در بقیهٔ نمایشنامه نشانی از آنها نمی‌بینیم. در هنری پنجم او این شرح و تفسیر را در گفتاری برای همسرایان می‌گنجاند که بیش از هر گفتار دیگر برشت‌وار است؛ زیرا پیوسته به‌واقعیت تاریخی نهان در پس سایهٔ کمرنگی اشاره می‌کند که تنها چیزی است که تئاتر می‌تواند عرضه دارد. برای برشت اهمیت شخصیتها کمتر از آن دیالکتیک تاریخی است که نمایندهٔ آن‌اند؛ برای شکسپیر نیز چنین است، اما مفهوم تاریخ برای این دو بسیار متفاوت است. تئاتر تاریخی شکسپیر باید پیش از هر چیز بعدی حماسی بیافریند، و در این کار از همهٔ امکانات سود می‌جوید؛ نه‌تنها از طبل و شیپور و پرچم و کلمات پرهیمنه، بلکه نیز از تخیل تماشاگر. قهرمان اصلی انگلستان است که نه‌تنها در قالب تک‌تک نجیب‌زادگان ــ که نمایندهٔ وجه سیاسی آن‌اند ــ و شخص شاه جلوه‌گر می‌شود بلکه خود تماشاگران نیز نمایندهٔ آن می‌گردند. این نکته به‌صورتهای گوناگون نشان داده می‌شود که شاه و مردم رابطه‌ای دوسویه دارند، هر فرد نمونهٔ خُردی از دولت است و دولت نیز مانند روح افراد به‌بازخرید گناهان و رستگاری نیازمند است.

در دورانی که تعصب مذهبی برادر را خصم برادر می‌کرد، درام می‌کوشید مردم را دیگربار وحدت بخشد و روحیهٔ مشترک در مردم را بالا برد. شکسپیر تا اندازهٔ زیادی موفق شد دستمایه‌هایی بالقوه آتش‌افروز را چنان به‌کار گیرد که تماشاگر برانگیخته و خشنود به‌خانه بازگردد، نه با نگرانی از آشفتگی روزافزون وضع سیاسی و بی‌ثباتی نظم مملکت. اما نمایشنامه‌های او به‌هیچ‌روی بی‌مایه یا جنگ‌طلب نیست. شکسپیر این حقیقت بدیهی را که آنان که از تاریخ عبرت نمی‌گیرند ناگزیر تاریخ را تکرار می‌کنند به‌شیوهٔ خود به‌جلوه درمی‌آورد؛ در آثار او رویدادهایی که فرا خواهد رسید با نشانه‌ها و

پیشگوییها خبر داده می‌شود و در عین حال در هر یک از هشت نمایشنامهٔ او که در برگیرندهٔ دویست سال فاصله میان شورش پرسی‌ها[۱] تا به‌تخت نشستن هنری هفتم است، علل گذشته با اَعمال کنونی پیوند دارند. تماشای این نمایشنامه‌ها هم کاری ساده نیست. تماشاگر نه‌تنها می‌باید با چشم و گوشی باز ماجرای جنگها را که در کشمکشهای نمادین مشتی سرباز با پرچم و طبل و شیپور و شمشیر چوبی نمایان می‌شود دنبال کند، بلکه ناگزیر است رشتهٔ بی‌پایانی از مضامین پیچیده و ظریف را که پیوسته به‌صورتهای گوناگون ظاهر می‌شوند نیز دنبال گیرد. در هم تنیدن مضامین سترگی چون حکومت بشایست و نابشایست، مقام پادشاه به‌عنوان ودیعه‌ای الهی یا نهاد سیاسی ماکیاولیستی، وظایف متقابل حاکم و اتباع او در چشم‌اندازی بسیار گسترده، تنها در تئاتر و آن هم در درام شاعرانه میسر تواند شد.

دستاورد شکسپیر از آن‌روی نمایان‌تر می‌شود که او مجموعه‌های خود را از میانهٔ این دوران آغاز کرد، یعنی با **هنری ششم** در حدود سال ۱۵۹۰. اپیزود بعدی که در این مجموعه نوشته شد به‌لحاظ زمان تاریخی آخرین می‌بود؛ یعنی **ریچارد سوم** که قدرت‌یابی خاندان تودور و آغاز عصر طلایی انگلستان را خبر می‌داد. **ریچارد سوم** را شاید بتوان افترایی بر شاهی مرده شمرد، اما در عین حال آمیزه‌ای شگفت از امکانات شعری و تئاتری است و شخصیتی پدیدآورده که بسیار گیراتر از شخصیت تاریخی اصلی است. خود ریچارد اصل و نسبش در ادبیات روشن‌تر است تا در تاریخ. او شخصیت شرور، ماکیاول، جبار سنکایی[۲]، قهرمان مارلویی[۳]، و در عین حال خویشاوند

---

۱. اشاره به‌شورش سر هنری پرسی و پدرش در سال ۱۴۰۳.ـم.

۲. Seneca (۳ ق‌م ـ ۶۱ ق‌م)، فیلسوف رواقی و نمایشنامه‌نویس رومی. معلم نرون بود و مدتی عملاً حکومت روم را در دست داشت.ـم.

۳. منسوب به‌کریستوفر مارلو نمایشنامه‌نویس انگلیسی که نمایشنامه‌های بسیار دربارهٔ زندگی و احوال قهرمانان نوشته است.ـم.

مرکوتیو[۱] و هملت، این ناقدان رُک‌گویی، دورویی و ظاهرسازی است. انگلستان ریچارد سوم چندان فاسد است که دانمارک: زمینهٔ اخلاقی نمایشنامه عبارت است از کیفر دیدن رذالت به‌دست ابلیسی در هیئت آدمی؛ و این چیزی است که در هر تئاتر انگلستان دیده می‌شد. تفاوت در اینجاست که ریچارد در روایت شکسپیر در ابداع روشهای خود چندان باهوش و تنوع‌طلب و چندان سرزنده و جذاب است که تماشاگر با شگفتی درمی‌یابد که فریفتهٔ این دیو شرم‌نشناس شده است.

مقام پادشاهی: ریچارد دوم

نمایشنامهٔ ریچارد دوم نوشتهٔ شکسپیر در کنار نمایشنامه‌ای با همین مضمون با عنوان ووداستاک جای می‌گیرد که نویسندهٔ آن ناشناس مانده است. همچنین، در سال ۱۵۹۵، زمانی که سمیوئل دانیل حماسهٔ تاریخی خود جنگ داخلی میان دو خاندان لنکستر و یورک را می‌نوشت، نمایشنامه‌هایی از نویسندگان ناشناس دربارهٔ شاه جان و ریچارد سوم موجود بود. همهٔ این شواهد نشان‌دهندهٔ اشتیاقی آگاهانه به‌خلق ادبیات ملی است. ریچارد دوم شکسپیر حال‌وهوایی نزدیک به‌نوشتهٔ دانیل دارد و، جدا از تأثیرپذیریهای احتمالی دیگر، بسا که وامدار این اثر باشد. اما این نمایشنامه اگرچه مآخذ گوناگون داشته به‌هیچ‌روی رنگ‌وبوی آنها را نگرفته. برای دریافت این‌که تماشاگر با چه همکاری سختکوشانه‌ای می‌باید نمایشنامه‌ای را دنبال کند که ناگزیر به‌غصب تاج و تخت و یادآوری پیامدهای هولناک آن می‌انجامد، بهترین راه این است که بافت این نمایشنامه را از نزدیک بررسی کنیم.

---

۱. Mercutio، از قهرمانان نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت. ــم.

در صحنهٔ اول (از پردهٔ اول) ریچارد به گفتار و کردار شاه است و دعوای میان دو تن از اشراف را داوری می‌کند. در صحنهٔ بعد، جان گانت که شخصیتش کاملاً مستقل از شخصیت تاریخی است، آشکار می‌کند که مسبب مرگ دوک یورک، که بالینبروک ماوبری را به‌آن متهم کرده، در واقع خود ریچارد بوده است.

این دعوایی است که داوری در آن خدا را شاید
چراکه جانشین خداوند و نماینده‌اش
که پیش چشم او تدهین یافته
او را کشته است. و این اگر به‌ناحق بوده باشد
بگذار تا خداوند خود انتقام بستاند
که من هرگز دست پرخاش بر نمایندهٔ خداوند نخواهم یازید.
(I. ii. ۳۷–۴۱)

اشتباه است اگر تدهین‌یافتگی ریچارد را نشانهٔ اعتقاد به‌پادشاهی خودکامه تفسیر کنیم. او نماد مسیح است اما خود تابع قانون خدا و اخلاق است. اگر ریچارد برای ایمن داشتن تخت و تاجش آن قتل را صحه نهاده، بی‌گمان خود را سخت بدنام کرده، اما گانت آنگاه که می‌گوید جنایت پادشاه دلیل آن نمی‌شود که او خود جنایتی بر شاه روا دارد، صرفاً از زبان آدمی متعصب سخن می‌گوید. دوئل راهی است برای واگذاری حکمیت به‌خداوند، بنابراین جای شگفتی است که ریچارد در صحنهٔ بعد آن‌را منع می‌کند، هرچند که ما همان دم درمی‌یابیم که اگر شاه خود مقصر باشد نمی‌تواند رخصت دهد کسی ماجرا را پی گیرد. پس کار بدتر او این است که به‌میل خود زمان تبعید را تعیین می‌کند و به‌بالینبروک اجازه می‌دهد شش ماه دیگر بازگردد اما ماوبری را هرگز رخصت بازگشت نمی‌دهد. موضوع عشق پرشور

خاندان لنکستر به‌انگلستان در مرثیه‌ای که بالینبروک برای این کشور می‌خواند تجلی می‌یابد. در صحنهٔ چهارم ریچارد به‌ما می‌گوید که مردمان این عشق را با عشقی متقابل پاسخ گفته‌اند و آنگاه فاش می‌گوید که مملکت را از آن خود می‌داند و به‌میل خود از مردم عامی و اشراف بهره‌کشی خواهد کرد.

در آغاز پردهٔ دوم گانت را در بستر مرگ می‌بینیم که ریچارد را به‌سبب دلبستگی به‌هوی و هوس خود ملامت می‌کند، و در همین حال برادر او دوک یورک او را شخصی توصیف می‌کند که تنها به«ستایشها و ... گفتار هوسناک» و «گزارش آنچه در ایتالیای خیره‌سر باب روز است» گوش می‌سپارد. دلبستگی ریچارد به‌چیزهای غیرانگلیسی در برابر شور میهن‌پرستی گانت نهاده می‌شود که در گفتار او «بهشت دیگر» آشکار می‌گردد. این گفتار در پایان گرایشهای ریچارد را آشکارا محکوم می‌کند:

این سرزمین که مسکن جانهای عزیز است، این سرزمین بسیار بسیار عزیز
که آوازه‌اش در سراسر جهان آن‌را عزت بخشیده
اکنون ــ چه جانفرساست این سخن که می‌گویم ــ
همچون ملکی اجاری یا مزرعه‌ای به‌اقطاع رفته است...
آن انگلستان که زمانی فاتح کشورهای دیگر بود
اکنون به‌فتحی شرم‌آور فاتح خود شده است.
(II. i. ۵۷ــ۶۰ و ۶۵ــ۶)

شاه سَرِ دولت بود، او و دولت همچون مرد و همسرش یکی بودند. ریچارد با غارت انگلستان برای گرد آوردن پول و ارضای پسندهای غیرانگلیسی خود، در واقع به‌خود لطمه می‌زند. گانت که روی به‌مرگ دارد و از سویی عموی شاه نیز هست، از این موقعیت

سود می‌جوید و سخت به‌ریچارد می‌تازد و او را به‌جای شاه، مالک انگلستان می‌خواند. ریچارد به‌او می‌گوید که اگر پسر پدربزرگش نبود، برای این سخن خیانت‌آمیز اعدامش می‌کرد. گانت در آخرین سخن خود او را به کشتن عموی دیگرش دوک گلاستر متهم می‌کند. ریچارد با رد وساطت یورک در مورد دعوی برحق بالینبروک، اموال دوک یورک را مصادره می‌کند و به‌ایرلند می‌رود. نورثامبرلند، ویلوبی و راس در یک همسرایی سه‌نفره مصائبی را که در سلطنت ریچارد بر انگلستان رفته برمی‌شمرند و آنگاه نورثامبرلند اعلام می‌دارد که بالینبروک بازگشته و بر شاه شوریده است. پیروزیهای او را شاهدان گوناگون در صحنهٔ بعد به‌ملکه خبر می‌دهند. ریچارد که در هنگامهٔ چپاول مملکت، متحدی برای خود نگذاشته و بیش از آنچه بایست بر حق جانشینی خود غرّه شده، اکنون هیچ چیز دیگر به کف ندارد. برخلاف او، بالینبروک محبوب کسانی است که در خدمت اویند. ویلوبی می‌گوید «مردان دون‌تبار را خصایل نیک ایشان بزرگ می‌کند». (II. iii. ۱۳۸) و با این گفته آن مبحث مهم دورهٔ رنسانس را پیش می‌کشد که دربارهٔ ارزشهای نسبی شرافت ارثی و شرافت بر اساس شخصیت است. چیزی از مطرح شدن این موضوع نگذشته که ما پی به‌احتمالی شگفت می‌بریم و آن این است که از دست دادن پادشاهی ممکن است ریچارد را به‌شرافت رساند، حال آنکه دست یافتن بالینبروک به‌پادشاهی صداقت و شرافت او را از میان برمی‌دارد. بالینبروک سوگند می‌خورد که به‌هوای غصب تاج و تخت نیامده، بلکه تنها در پی بازپس گرفتن اموال و عنوان خویش است. این پرده با گفتار همسرایان پایان می‌یابد که خودباختگی و شکست هواداران شاه را اعلام می‌کنند.

در پردهٔ سوم بعد از صحنهٔ کوتاه داوری دربارهٔ خاصگان ریچارد، او را می‌بینیم که بعد از نبرد در ایرلند از خاک انگلستان گذار می‌کند. او همچنان دل به‌تقدس جایگاهش خوش کرده و گوش بر اندرزها بسته است. تصویر افلاطونی خورشید را بر خویش می‌بندد که صِرف حضورش فرمانروایی شب را برمی‌اندازد.

آب همه دریاهای سرکش را آن توان نیست
که روغن از اندام شاهی تدهین‌شده بزدایند
پیچ‌پیچه‌های مردان خاکی را آن ارج نیست
که برگزیدهٔ خداوند را تاج از سر بردارند.

(III. ii. ۵۴–۷)

خبرهایی که سالیسبری و اسکروپ می‌آورند سرانجام این واقعیت را در مغز او فرو می‌کند که روغن تدهین شاهان هرچند زدوده نمی‌شود، می‌تواند آنان را غرق کند. با توجه به‌سنت تئاتر پس از ایبسن، ناچاریم سخنان نخوت‌آمیز و در عین حال آشفتهٔ ریچارد را در این موقعیت جنبه‌ای از شخصیت او به‌شمار آوریم. در چارچوب نظریهٔ رنسانس، «سودمندتر» آن است که آنچه را این سخنان آشکار می‌کنند، فکر اصلی نهفته در نمایشنامه بدانیم. ریچارد لاف می‌زند که خداوند فرشتگان را به‌دفاع از نمایندهٔ خود گسیل خواهد کرد، و آنگاه درمی‌یابد که جز فرشتگان یاوری ندارد. پاسخ این پرسش او، آیا نام شاه بیست‌هزار نام نیست؟ (III. ii. ۸۵) «نه» است. او با کلماتی بسیار شبیه کلمات متی ۲۳:۳۳[1] بوشی، باگُت و گرین را نفرین می‌کند، خود را به‌مسیح مانند می‌کند که یهوداها او را به‌دشمن فروخته‌اند، اما آگاه

۱. پس بر خود شهادت می‌دهید که قاتلان فرزندان انبیا هستید. پس شما پیمانهٔ پدران خود را لبریز کنید. ای ماران و افعی‌زادگان چگونه از عذاب جهنم فرار خواهید کرد.ـم.

می‌شود که یاران دیرین‌اش تا دم مرگ به‌او وفادار بوده‌اند. او در آغاز خطابه‌ای رسا «بیایید تا از گورها و کرمها و گورنبشته‌ها سخن گوییم» (III. ii.۱۴۵ff.) تصویری سوررئالیستی از آسیب‌پذیری شاهان به‌دست می‌دهد:

درون این دیهیم میان‌تهی که بر گِرد شقیقه‌های میرای شاه می‌نشیند
مرگ بارگاه خود برپا داشته و دلقک در آن نشسته
که بر پادشاهی او تسخر می‌زند و شکوهش را به‌ریشخند می‌گیرد
و یک‌دم‌اورابه‌خودوا می‌گذارد،همچنان‌که‌درصحنه‌ای‌کوتاه،
تا نقش شاه بر خود بندد و هراس در دلها افکند
و به‌نگاهی جانی بستاند.

(III. ii. ۱۶۰ــ۵)

ریچارد که بسی دیر عبرت گرفته آماده می‌شود تا خود از تخت و تاج خویش دفاع کند، اما درمی‌یابد که با روی برتافتن یورک از او، امید پیروزی ندارد. بدین‌سان نمایشنامه به‌مرحلهٔ تعیین‌کننده می‌رسد؛ یعنی رودررویی شاه برحق و مدعی شاهی. بالینبروک هنوز به‌شاه وفادار است؛ شکسپیر چه رنجی بر خود هموار می‌کند تا نشان دهد او چه اکراهی در غصب تاج و تخت دارد، چرا که در اینجا معمایی سیاسی نهفته است. اگرچه خوانندگان در طول قرنها خود را با این فکر رنجه داشته‌اند که آیا بالینبروک در دعوی خود تزویر می‌کند یا نه (III. iii.۳۱ــ۶۷)، این مسئله‌ای است که مطالعه و تأمل می‌طلبد و به‌واکنش در برابر وضعیت دراماتیک ربطی ندارد. آنچه شگفت‌تر است این‌که بالینبروک و ریچارد هر دو توفانی از خون را بر خاک سرسبز انگلستان پیش‌بینی می‌کنند. زمانی کوتاه چنین می‌نماید که آن

دو به‌توافق می‌رسند، اما ریچارد الغای حکم تبعید بالینبروک و بازپس دادن زمینهای او را به‌معنای گردن نهادن پیشِ قدرتی بزرگتر و یاوه کردن مقام پادشاهی می‌داند. «اکنون شاه چه باید بکند؟ آیا می‌باید سر فرود آورد؟» (III. iii. ۱۴۳) او این واژهٔ **می‌باید** را به‌تلخی تکرار می‌کند، چرا که می‌داند که می‌باید گروگان بالینبروک گردد و او را تا لندن همراهی کند.

چنان‌که می‌توان انتظار داشت، بعد از این صحنه که اوجی در نمایشنامه است، صحنهٔ تفسیر همسرایان جای دارد. ملکه، مثل گذشته، نقش همسرایان را دارد، مصیبتی را پیشگویی می‌کند و راه را برای باغبانان دوک یورک هموار می‌سازد و اینان با شعر سپید پرشکوهی خطای اصلی ریچارد را یادآور می‌شوند، و آن خطا چپاول ثروت انگلستان برای هوی و هوس شخصی نیست، چرا که این کار در شمار اختیارات شاه است، بلکه این است که اجازه داده تا رقیبی جدی توش و توانی بیابد و تخت و تاجش را به‌مخاطره افکند. شکسپیر می‌توانست تشبیه دولت به‌باغ را در بسیاری از منابع بیابد، اما فکر اصلی در اینجا فکر ماکیاولیستی ناب است: نخستین وظیفهٔ فرمانروا در برابر دیهیم شاهی این است که از نگاهداری آن اطمینان یابد. باغبان در پاسخ ملکه که از تقدیر شویش پرسیده با استعاره‌ای سخن می‌گوید که در ساختار این نمایشنامه عنصری اساسی است:

بخت این هر دو به‌سنجش درآمد
در کفّهٔ سرور شما چیزی نیست مگر خود او
و مشتی مردان خیره‌سر که او را سبک‌تر می‌کنند.
اما در کفهٔ بالینبروک بزرگ
افزون بر خودش، همهٔ نجبای انگلستان‌اند
و این پاره‌سنگ او را گران‌تر از شاه ریچارد می‌کند.
(III. iv. ۸۴–۹)

پردهٔ چهارم با صحنه‌ای آغاز می‌شود که در سالهای واپسین سلطنت الیزابت سانسور شد. ملکه پیش لومبارد عتیقه‌شناس شکوه کرده بود که تراژدی ریچارد دوم «چهل مرتبه در کوی و برزن اجرا شده است». او احتمالاً به‌اجراهای اولیهٔ این نمایشنامهٔ شکسپیر اشاره می‌کرد، و از این‌که به‌آنها مجوز داده خود را ملامت می‌کرده است. این تذکر مشهور الیزابت: «ریچارد من هستم، مگر نمی‌دانید؟» را می‌شد چنین پاسخ داد که با توجه به‌استمرار مقام پادشاهی، او هنری چهارم نیز هست؛ اما چندماهی بعد از شورش ناتمام اسکس، احتمالاً او در وضعی نبود که نکتهٔ اصلی این پاسخ را دریابد. در آستانهٔ این شورش، برخی از هواداران اسکس به‌گروه شکسپیر نزدیک شده و از آنها خواسته بودند تا نمایشنامهٔ ریچارد دوم را بار دیگر اجرا کنند. وقتی بازیگران عذر آورده بودند که نمایشنامه کهنه شده و ممکن است زیان کنند، آنان حاضر شده بودند مبلغ نه‌چندان ناچیز ۴۰ شیلینگ به‌این اجرا کمک کنند.

اسقف کارلایل با این استدلال که هیچ‌یک از اتباع حق ندارد دربارهٔ «مظهر قدرت خداوند و نمایندهٔ برگزیدهٔ او» داوری کند در صحنهٔ خلع ریچارد به‌اعتراض برمی‌خیزد، اما پرسی (نورثامبرلند) تنها شخصیتی که آگاهانه فکر خیانت را در دل پرورده او را بازداشت می‌کند. ریچارد پیش از این به‌نفع پسرعموی خود از سلطنت کناره گرفته، اما ناچار می‌شود که آن صحنه را دیگربار بازی کند و در آنجا او نیز از استعارهٔ بازی دوکفه بهره می‌جوید[۱]. (IV. i. ۱۸۴ـ۹) ریچارد خود ادارهٔ صحنهٔ خلع خود را بر عهده می‌گیرد و در این کار بالینبروک

۱. استعاره‌ای که ریچارد به‌کار می‌برد، دو دلو چاه، یکی پر و یکی تهی است، که کم و بیش مفهومی مشابه همان دو کفهٔ ترازو دارد.ـم.

راکه تا اینجا به‌سبب شکوه قهرمان‌وارش بر کل نمایشنامه سایه‌افکن بوده، تا حد شخصیتی پیلات[۱]وار پایین می‌آورد. کفه‌ها بار دیگر بالا و پایین می‌روند: آنگاه که قدر بالینبروک در چشم تماشاگران پایین می‌آید، ریچارد که عذاب و مرگ خود را بازی می‌کند بالا می‌رود. نخستین عذاب او وداع با همسر است، و در اینجا ریچارد نشان می‌دهد که دریافته است چه رابطه‌ای می‌بایست میان او و انگلستان برقرار بوده باشد:

این طلاقی دوگانه است، ای تبهکاران
شما ازدواجی دوگانه را بر هم می‌زنید
پیوند میان من و دیهیم شاهی‌ام
و دیگر پیوند میان من و همسرم.

(V. i. ۷۱_۳)

آنگاه که شورش زخمی بدخیم می‌شود و هنری چهارم مبارزه‌ای طولانی را آغاز می‌کند که خود مضمون حماسه‌ای درازدامن می‌شود، ریچارد به‌انتظار مرگ خویش می‌ماند و مرگ او چیزی است که هنری لنکستر برای تثبیت قدرت خود به‌آن نیاز دارد. او مرگی قهرمان‌وار دارد، حال آنکه قهرمان پیشین نمایشنامه به‌پیروی از الزامات سیاست بدل به‌موجودی بزدل و مجامله‌کار شده است. اکنون صحنه برای نمایشنامهٔ هنری چهارم آماده شده که دو سال بعد نوشته خواهد شد. ما از خلق و خوی سرکش هنری جوان باخبر شده‌ایم و دیده‌ایم که پرسی پیر تا چه حد اصول را نادیده می‌گیرد و نیز بارها و بارها پیش‌بینی جنگ داخلی و تباهی انگلستان را شنیده‌ایم.

۱. اشاره به‌پونتیوس پیلات (پیلاتوس) حاکم اورشلیم در زمان مصلوب کردن مسیح. ـم.

«قابلیت منفی»

برداشت شکسپیر از تاریخ دربرگیرندهٔ هیچ چیز تازه نیست؛ همچنین او هیچ ایدئولوژی یا فلسفه‌ای را بر دستمایه‌های گردآوردهٔ خود تحمیل نکرده است. او انبوهی از مطالب و تفسیرات متناقض را از کتاب مقدس، بنابر تفسیر معاصرانش، مواعظ، وقایعنامه‌ها، چکامه‌ها و سرودها، نمایشنامه‌ها و روایات مردم‌پسند و نیز از انواع نوشته‌های خردمندانه برگرفت و از آن‌همه چیزی پدید آورد که بسیار گیرا و زنده و درخور تحلیلها و تفسیرهای گوناگون است. کیتس[1] توانایی شکسپیر را در این‌که از آن‌همه مفاهیم متناقض ترکیبی چنین تخیل‌انگیز پدید آورده «قابلیت منفی» می‌خواند.

جامعیت عقلانی شکسپیر چیزی است که بسیاری از معاصرانش از آن بهره‌مند بودند. گردآورندگان مجموعه‌های امثال و حکم چندان نگران آن نبودند که آن خِرَد نهفته در سخنان گزیدهٔ باستانیان چیزی یکپارچه بود یا نه و آیا می‌توانست همچون اصلی مشخص در زندگی به‌کار گرفته شود یا نه. مهم این نبود که اگر در صفحه‌ای فلان گفته را درست می‌گرفتیم گفته‌ای دیگر در همان صفحه به‌ناچار نادرست درمی‌آمد. شاگردان دبستانی می‌آموختند که مواردی خاص را تعمیم بخشند و آن مثلها و گفته‌های خشک را چنان بسط دهند که زنده و جذاب گردد و بتواند نمونه‌ای باشد از این‌که آن قضایا چگونه مصداق می‌یابد و به‌تحقق می‌رسد. آنان وادار نمی‌شدند که بر اساس فرضیه‌های گزیده نظامهای فلسفی بنا کنند، بلکه می‌بایست نوع حقیقتی را که در هر یک از آنها بود بازمی‌شناختند. امروز شاید دانشجویانی که صورتهای منطق را بررسی می‌کنند، این‌گونه تفکر

۱. Keats, John (۱۷۹۵ـ۱۸۲۱)، شاعر نام‌آور انگلیسی. ـم.

جامع اما فشرده را «منطق ناروشن» بخوانند. اما این اصطلاح هیچ داوری ارزشی را نمی‌رساند. آنچه از آن دریافت می‌شود ماهیت تغییرپذیر همهٔ مفاهیم و اهمیت آن ناحیهٔ تاریکی است که گرد هستهٔ تعریف را فراگرفته، درست مثل سفیدهٔ تخم‌مرغ که گرداگرد زرده جای دارد. **تعریف کردن نفی کردن است**[1]؛ در ذهن شکسپیر مفاهیم زنده بودند، رشد می‌کردند، تغییر می‌پذیرفتند، تکثیر می‌شدند و می‌مردند، همچون خود آدمی. امروزه منطق‌دانان که مقهور توان ریاضیات در مخدوش کردن مفهوم قطعیت شده‌اند، رفته‌رفته به‌شناخت چیزی می‌رسند که خوش دارند آن‌را «فراسازگاری»[2] بخوانند. با همین روش فیلسوفان دنیوی رنسانس همچون پیر دُ لارامی[3] و حتی بیکن[4] و مونتنی نیز می‌کوشیدند همهٔ انواع امکان تغییرپذیر را به‌ذهن بشناسانند، نه این‌که آن‌را به‌صورت دستگاهی برای ساختن نظامی شکل بخشند. قرینهٔ امروزی این نوع تلاش را می‌توان در **تحقیقات** ویتگنشتاین سراغ کرد.

در چشم آن معاصرانی که با صورتهای منطق سروکار ندارند ذهن بسیار وجه شکسپیر ارزشی آشکارتر دارد. آن دورانی که در منطق «بی‌نام و نشان» مانده در بارآوری بی‌مانند بوده است. از درون سردرگمی پربار آن بود که همهٔ علوم سر برآوردند. شکسپیر در عین ایجاد آن نوع وحدت اُرگانیک که عناصر ناهمخوان را در رقص هراکلیتی[5] ــ بدان‌گونه که او می‌شناختش ــ گرد می‌آورد، ذهنیتی را

---

1. definitio est negatio
2. paraconsistency
۳. Pierre de la Ramée (۱۵۷۲ــ۱۵۱۵)، یا پتروس راموس. فیلسوف فرانسوی ناقد مشهور فلسفهٔ ارسطو. ــم.
4. Bacon, Francis
۵. اشاره به‌اصل تغییر که هراکلیت آن‌را مهمترین اصل می‌دانست. ــم.

به‌نمایش می‌گذارد که تکامل کثرت‌گرایی و مدارایی را میسر می‌ساخت که بعد از دوره‌ای سراسر عذاب، ویژگی تفکر و نهادهای سیاسی انگلستان شد. رهایی از قطعیت پرخاشگر، پیدایش وفاق، یعنی هنر سازش، را میسر می‌کند. شکسپیر، مانند مونتنی، دریافته بود که خِرَد آدمی خطاپذیر است و مکانیسم عقلانی‌نمایی[1] را، مدتها پیش از آن‌که نامی بیابد، می‌شناخت. برخی از مفسران کوشیده‌اند در آثار او گفته‌ای بیابند که موضع سیاسی‌اش را به گونه‌ای فشرده بیان کند، و آن‌را در گفتار یولیسِس در **تروئیلوس و کرسیدا** یافته‌اند:

آنگاه که مرتبت پوشیده داشته شود
بی‌قدرترین چیزها با صورتکی ارجمند می‌نماید.
آسمان و سیارگان و این کانون، جملگی
پای‌بند مرتبت و اولویت و جایگاهند.

(I. iii. ۸۳ـ۶)

هیچ آدم آشنا با شکسپیر فریفتهٔ این تصور نمی‌شود که آن‌همه مباحث در نمایشنامه‌های او سرانجام به‌این حکم می‌رسد، چیزی در حد انشای بچه‌مدرسه‌ای دربارهٔ **جایگاهها** «وقتی جایگاه چیزها بر هم بخورد کار خراب می‌شود». ما در بحث بسیار فشرده دربارهٔ پویایی نخستین نمایشنامه از مجموعهٔ آثار تاریخی شکسپیر، دیدیم که چارچوب راهنمای او هراکلیتی است نه ایستا. تنها این نیست که رقصندگان در حال رقص حرکت می‌کنند، رقص نیز خود حرکت می‌کند و تغییر می‌پذیرد.

پس (بانوی هوشمند) رقص آن زمان پدید آمد
که نخستین دانه‌هایی که جهان از آنها سر برآورد

1. rationalization

آتش و هوا و خاک و آب
به‌رهنمونی عشق ــ سلطان کامکار هستی ــ
پذیرفتند تا آن نزاع پرآشوبِ آغازین را یکسو نهند
و به‌رقصی چنان موزون برآیند
که همه عالم در جنبش ایشان ایمنی یابد.

از آن‌پس اینان همواره در گردش و تغییرند
و هر یک جای دیگری را می‌گیرند
بااین‌همه، نه‌درهم می‌آمیزندونه‌آرایش‌رقص‌رابه‌هم‌می‌ریزند
بلکه هر یک همان جایگاه را می‌گیرد
که رقص، گردش و جنبش او را در آن نهاده.
این معجزهٔ شگفت کار عشق است
که رقص شایان‌ترین کردار عشق است.

۵

انجام‌شناسی

تجلی آنتروپی: شاه‌لیر

شکسپیر پس از نوشتن هنری پنجم و تکمیل سلسله نمایشنامه‌های تاریخی خود، تاریخ انگلستان را کنار نهاد و آنگاه در زمانی میان ۱۶۰۳ و ۱۶۰۶ شاه‌لیر را به‌نگارش درآورد. پیشینهٔ این داستان دست‌کم به‌یک نمایشنامهٔ قدیمی، به‌کتاب هولینشد[۱]، به‌آئینهٔ فرمانروایان[۲] و به‌ملکهٔ پریان[۳] می‌رسید. این‌بار شکسپیر در پی آن نبود که داده‌های گردآورده را به‌هم آمیزد و با هم سازگار کند تا صورتی دراماتیک از مضامین تاریخی و سیاسی پدید آورد. او شخصیتها را بر اساس شواهد واقعی یادشده در وقایعنامه‌ها بنا نکرد، بلکه کنش ایشان را به‌ساحتی فراتر از تاریخ آدمی کشاند، و بدین‌سان این حق آدمی را نادیده گرفت که می‌خواهد تفسیر خود از معنای زندگی را بر

---

۱. وقایع انگلستان، اسکاتلند و ایرلند. به‌این کتاب پیش از این اشاره شد.ـم.

۲. *The Mirrour for Magistrates*، نوشتهٔ جان هیگینز.

3. *Faerie Queene*

نوشته‌ها تحمیل کند، یا انتظار دارد نظم رویدادها چنان باشد که مایهٔ خوشنودی خاطر او گردد.

پژوهشگران در پذیرش این نکته که **شاه‌لیر** دربارهٔ خرفتی کهنسالی است اکراهی عجیب دارند، شاید از آن‌روی که فکر می‌کنند پذیرش این‌که لیر سالخورده شده است شکوه قهرمانی او را زایل می‌کند. اتفاقاً نکته درست در همین‌جاست. قهرمان هر اندازه هم که بزرگ باشد، اگر از اقبال بد عمری دراز یابد، به‌ناچار به‌این روز می‌رسد. نمایشنامه دو لایه دارد: یکی لایهٔ خوشبینی است، اعتقاد به‌این‌که سقوط مرد بزرگ همچون فروافتادن گنجشک بنا بر مشیت خدایی است؛ دیگری لایهٔ خشم و عصیان در برابر فرومردن روشنایی است. شکسپیر نمی‌توانست از قانون دوم ترمودینامیک[1] آگاه باشد؛ اما این را می‌دانست که ما بر خاک هیچ جای ماندگاری نداریم.

زاده شدن، سراسر در قلمرو روشنایی
و سپس به‌پختگی رسیدن و در آن منزل تاج بر سر نهادن
و آنگاه سایه‌های نابه‌اندام با جلوهٔ زیبایش ستیز می‌آورند
و زمان هدیه‌های بخشیده را تباه می‌کند.
زمان رخنه در رونق عهد شباب می‌افکند
و شیارهایی بر پیشانی زیبایی می‌اندازد
از دُردانه‌های حقیقت هستی خوراک می‌گیرد
اما از آن‌همه چیزی بر جای نمی‌ماند تا به‌داسش درو کند.
(غزل LX)

«سیر دزدانهٔ زمان به‌سوی ابدیت» مضمون اصلی غزلهاست که

۱. بنا بر اصل دوم ترمودینامیک ایجاد انرژی (کار) نیاز به‌حرارت دارد اما هیچ‌گاه تمامی حرارت به‌کار تبدیل نمی‌شود و مقداری از آن هرز می‌رود. در اینجا مراد نویسنده کاهش جسم و جان در طول زندگی است که به‌مرگ می‌انجامد. اشاره به‌آنتروپی نیز در آغاز فصل معنی کاهش و فرسایش جسم و جان است. ــم.

فکر **غنیمت شمردن دم** را مفهومی والاتر از افسوس خوردن بر گذر جوانی و زیبایی می‌بخشد. شکسپیر «جهان پهناور و همه خوبیهای فناپذیرش» را پس نمی‌زند تا بنا بر سنت **خوار شمردن جهان** به‌تأمل در لذات آن جهانی پردازد، او عالم مخلوق را با چشم بازمی‌نگرد و به‌چیزی چون تجلّی آنتروپی می‌رسد. در دنیای لیر آنچه از دست رفته بیش از آن است که جبران‌پذیر باشد. شاه مظهر آدمی، تاج سر آفرینش است، با «دانش و خرد» که «نشانه‌های فرمانروایی» است. همچنان‌که شاه قدرت موقت خود را از دست می‌دهد، آدمی نیز به‌ناچار این نشانه‌های فرمانروایی را از دست می‌دهد، البته در صورتی که این نشانه‌ها به‌راستی در او متجلی باشد، زیرا امکان آن هست که آدمی دربارهٔ جایگاه خود در نظام چیزها دچار توهم شود. نگاه شکسپیر، دست‌کم در شاه‌لیر مشابه نگاه مونتنی می‌نماید و نکات مشترکی با نگرش بعد از داروین دارد. تماشاگر، همچون تنیسن[۱]، نیاز به«امیدی بزرگتر» را بیشتر احساس می‌کند و این در حالی است که اعتقاد او به‌این‌که می‌تواند به‌این امید پشتگرم باشد بیش از پیش سست می‌شود. احتمال این‌که چیزی الاهی در تشابه انسان با خدا وجود داشته باشد رفته‌رفته از میان می‌رود.

صحنهٔ اول شاه‌لیر گفتگوهای فراوان را دامن زده است. این صحنه فضایی ناملموس دارد، فاقد انگیزه‌های روشن است و به‌طور کلی غیرعقلانی است. بیشتر اعتراضها از سوی منتقدانی است که خوش دارند شکسپیر را نمایشنامه‌نویسی واقع‌گرا ببینند؛ بخشی دیگر از سوی کسانی است که فکر می‌کنند اگر لیر خود مسبب مصائب خویش است، پس شخصیتی تراژیک نیست. اما گذشته از هر چیز، نکتهٔ اصلی

۱. Tennyson, Alfred (۱۸۰۹ــ۱۸۹۲)، شاعر انگلیسی. ــم.

در اینجا همان است که مونتنی در دفاع از رامون سبون[1] آورده است: ما حاکم بر روح خود نیستیم، زیرا توان ما در حکمروایی بر خویشتن دستخوش کژیهای بسیار است. لیر سرگشته، اسیر توهمات [پارانویایی] و خودکامه است؛ او همچون بیماران مبتلا به atherosclerosis مغز رفتار می‌کند؛ یعنی آنان که پیر می‌شوند بی‌آن‌که، عاقل شده باشند. او آنگاه که از قدرت دست می‌شوید در برابر ضرورت سر خم می‌کند، اما این تصور که با تقسیم قلمرو خود همچنان مهار آن‌را در دست خواهد داشت توهمی ماکیاولیستی است. چنین توهمی چیزی بس رایج است. بسیاری از سالخوردگان به‌ناگزیر وابسته به‌فرزندان و همسران ایشان می‌شوند و در تلاشی بی‌ثمر برای دست یافتن به‌قدرت، توان عاطفی بسیار تباه می‌کنند و سرانجام در نتیجهٔ این تلاش بیهوده به‌شوره‌زاری خشک رانده می‌شوند. گذار از مرحلهٔ ششم به‌مرحلهٔ هفتم عمر، یعنی از مرحلهٔ

«زار و نزار با شلوار فروافتاده بر دمپایی» به
کودکی دوم و فراموشی محض
بی‌دندانی، بی‌چشمی، بی‌ذائقه‌ای، بی‌همه چیز.
(چنان‌که شما می‌خواهید، ۶ــ۱۶۵ .II. vii)

گذاری طولانی و دردناک است.

شکسپیر در اغلب نمایشنامه‌هایش، مثل هملت، همان تصویر تئاتری رایج پیران را ترسیم می‌کند: «چهره‌شان پرچین، چشمانشان غرق تراوش عنبر و انگم آلو، هوش و عقلی بس ضعیف و عضلاتی ناتوان دارند» (۲۰۰ــ۱۹۷ .II. ii). کمدی همیشه جوان است و پیران درمانده را از بیرون می‌نگرد؛ تراژدی معمولاً با چیزهایی چون زوال

۱. *Apology for Raymond Sébonde*، در این مورد رجوع کنید به: پیتر برک، مونتنی، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، طرح نو، ص ۲۹.ــم.

عقل که بسیار بدیهی یا گریزناپذیر است کاری ندارد. نگاه گانریل و ریگان به‌پدرشان در عین این‌که رذیلانه است، قابل درک است. کوردلیا، آنگاه که به‌پدرش یادآوری می‌کند که وظیفهٔ او در مقابل پدر حدی دارد، در عین برحق بودن سنگدل نیز هست. هملت از این‌که پیوسته تسلّی شنود برمی‌آشفت، اما لیر دقیقاً خواهان همین دلجویی است و آنان را که سر باز می‌زنند به‌ناحق کیفر می‌دهد. او دخترش را با رفتاری نه درخور پدر می‌راند و آنگاه از ناسپاسی دخترانش شکوه سر می‌دهد. کِنت با او درمی‌افتد، **دیوانه** و **پیرمرد** می‌خواندش، به‌او تهمت **جنون** می‌زند و پاداشش این است که به‌تبعید رود. حمله‌های خشم غیرعقلانی بر حالت فلج‌گونه[1] اثر می‌گذارد. لیر در عاق کردن کوردلیا عقلانیت را پشت سر می‌گذارد. گانریل و ریگان همچون تماشاگران از علت جنون لیر آگاهند: «این ضعف و سستی سن اوست»، «هوسکاری عنان‌گسیخته که سالهای ناتوانی و زودرنجی با خود به‌ارمغان می‌آرند».

تا آغاز پردهٔ سوم لیر نتوانسته همدردی ما را به‌سوی خود جلب کند. درعوض، هر ناسزایی را با ناسزا پاسخ گفته، دست به‌نفرین برآورده، و چهار عنصر را فرمان داده تا انتقام شخصی او را بازستانند. دختر مطرود که پدر هوسکارش سخت «غیرطبیعی» با او رفتار کرده، با اثبات حقیقت عشق خود به‌پدر، همدردی تماشاگران را از آن خود کرده است. دلقک به‌آزردن اربابش می‌کوشد و پیوسته بلاهت او را به‌رُخش می‌کشد، اما لیر هیچ‌گاه نکتهٔ اصلی را درنمی‌یابد:

لیر: پسرک، تو مرا ابله می‌خوانی؟
دلقک: همهٔ عنوانهایی که داشتی بر باد رفته
این عنوانی است که با آن زاده شدی.

(I. iv. ۱۵۴–۶)

1. sclerotic

این سخنان گزندهٔ دلقک شاه‌لیر را در سنت ستودنی در ستایش دیوانگی اراسموس جای می‌دهد. آن مجذوب خدایی که اراسموس به‌او اشاره می‌کند[۱]، حالتی کودکانه دارد، زیرا ما تا زمانی که کودکانی کوچک نشویم در بهشت راه نمی‌یابیم. رفتاری نابشایست است این‌که انسان در برابر خداوند از دستاوردهای فکری و مکنت و قدرت گذرایی که به‌چنگ آورده لاف زند، چرا که این‌همه به‌لطف خداوند حاصل شده و در برابر خرد و قدرت او هیچ نیست. فرد مجذوب خداوند تیزفهم، سبک‌روح، فروتن و بردبار است. این فرد مجذوب با آگاهی از جنون خود از هر توهمی رهاست، بنابراین عاقل‌تر از فردی چون لیر است که نمی‌خواهد بلاهت و درماندگی خود را بپذیرد. ابله، چنان‌که می‌گوییم، سادهٔ «طبیعی» است و درهرحال، در حالتی از طبیعت جای گرفته است. ما همگی در این وضع به‌دنیا می‌آییم و اگر زندگی درازی داشته باشیم، در کودکی دوم می‌میریم. ابله مادرزاد از همهٔ وسوسه‌ها و گناهانی که ملازم با تکامل قابلیتهای عقلانی است، پرهیز می‌کند، بنابراین او را معصوم همیشگی می‌شماریم، کسی که خداوند او را «مسّ» کرده و تبرّک بخشیده است. واژهٔ *silly* (ابله، ساده‌دل) در انگلیسی امروز، خود از واژه‌ای در انگلیسی کهن ریشه گرفته که به‌معنای متبرک است و آن ابلهان آسوده‌دل که ما در تصور داریم در واقع برجامانده از همین مفهوم قدیم‌اند. برجا ماندن این معانی ضمنی در انگلیسی امروزی تا حدی نشان‌دهندهٔ آن چارچوب راهنمایی است که دیوانگان خردمند شکسپیر در آن حرکت می‌کنند؛ چارچوبی که از بیخ‌وبن شکاکانه و از بیخ‌وبن مسیحی است.

---

۱. در این مورد رجوع کنید به: جیمز مک‌کونیکا، اراسموس، ترجمهٔ عبدالله کوثری، طرح نو، ص ۱۴۴ـ۱۴۳.ـم.

ادماند نیز طبیعی است، یعنی فرزندی طبیعی است، حرامزاده است. تقابل میان تصور حرامزاده و دلقک از خودشان بخشی از بازیی پیچیده میان تصورات متضاد از آن چیزی است که طبیعت را تشکیل می‌دهد. در **شاه‌لیر** هر شخصیتی واژهٔ «طبیعت» را به کار می‌گیرد و هیچ دو موردی نیست که این واژه معنایی واحد داشته باشد. ادماند به‌جلو صحنه می‌آید، اما نه با تماشاگران، که با **طبیعت** سخن می‌گوید و آن‌را الههٔ خود می‌نامد. مفسران گفته‌اند که تماشاگران عهد الیزابت بی‌گمان از این بت‌پرستی جا می‌خورده‌اند. ادماند بی‌گمان فکر می‌کند به‌یمن حرامزادگی برای خدمت به‌طبیعت برگزیده شده است، زیرا در این پندار است که حرامزادگی شور و نیرویی بیشتر به‌او می‌بخشد. شکسپیر که خود در وارویک‌شایر زمیندار بود و باغهای فراوان در عهده داشت، احتمالاً چیزی از تاب و توان بیشتر گیاهان پیوندی می‌دانست: پردیتا در **داستان زمستانی** میخکهای پیوندی را رد می‌کند ــ «ما اینها را حرامزادگان طبیعت می‌خوانیم». تصور ادماند از طبیعت چیزی شبیه گزینش طبیعی است که بنا بر آنچه گفته‌اند تمایل به‌تجاوز و حرامزادگی دارد. دلقک علاوه بر طبیعی بودن، فیلسوف طبیعی نیز هست که گزیده‌ای از نمونهٔ رفتار حیوانات «در طبیعت» عرضه می‌کند. از آنجا که روی صحنه هیچ‌کس گوش به‌او نمی‌سپرد، هیچ‌کس نمونه‌های حذف «موجود نامناسب» را درنمی‌یابد.

در آنجا که واژهٔ طبیعت پیوسته طنین‌انداز است، رفته‌رفته طرحی معماوار پدید می‌آید. آدمیان در عین این‌که واژهٔ طبیعت را در اشاره به‌مجموعه‌ای بی‌دروپیکر از کیفیاتی که دوست می‌دارند به کار می‌برند و آنچه را که خوش نمی‌دارند «غیرطبیعی» می‌نامند، در این کار قدرتی را به‌عرصه می‌کشند که نسبت به‌آنها سخت بی‌اعتناست.

لیر نخستین فرد در نمایشنامه است که به‌طبیعت تشخص می‌بخشد، آنگاه که کوردلیا را «نکبت‌زده‌ای که طبیعت شرم دارد او را از خود بخواند» می‌نامد و بدین‌سان با نخوتی ناخودآگاه چنین می‌نماید که می‌تواند به‌اندیشهٔ طبیعت راه برد. آنان که از بت‌پرستی ادماند مبهوت مانده‌اند، این را نمی‌بینند که لیر نیز در این کار با او همراه است:

بشنو، ای طبیعت، ای الههٔ گرامی، بشنو
اگر رای آن داشتی که این مخلوق را قدرت باروری بخشی
اکنون از رای خود برگرد.

(I. iv. ۲۸۴ـ۶)

لیر جرأت می‌ورزد که به‌الههٔ خود دستور دهد، چنان‌که گویی او غولی است که فراخوانده شده تا خواهشهای او را برآورده کند. او خود تناقض نهفته در فرمانش را درنمی‌یابد، آنگاه که از طبیعت می‌خواهد گانریل را به«عذابی مافوق طبیعی» گرفتار کند و فرزندی به‌او ببخشد که ناسپاس باشد. طبیعت در چشم گلاستر خنثی است، اما اعتقاد او بدین که طبیعت برای بهره دادن به‌آدمی وجود دارد، از دیگران کمتر نیست: «این خسوف و کسوفِ چندی پیش، بشارتی از بهر ما ندارد. هرچند که دانش طبیعت می‌تواند آن‌را چنین و چنان تعبیر کند. با این‌همه، طبیعت از این‌گونه نشانه‌ها، تازیانه‌ها خورده است» (I. ii.۱۰۰ـ۳). عقیدهٔ او نه‌تنها در چشم ادماند که هیچ چیز را مقدس نمی‌شمارد، که در نزد اِدگِر نیز مسخره می‌نماید. این هر دو آگاهند که قلمرو طبیعت بسی دور از دسترس انسان‌مداری است و طبیعت هیچ اعتنایی به‌سرنوشت تک‌تک انواع ندارد، تا چه رسد به‌تک‌تک افراد.

لیر خود را به‌رحمت الهه‌اش می‌سپرد، و رحمتی نمی‌یابد؛ با

این‌همه اصرار دارد که عناصر را به کارهایی فرمان دهد که اگر فرمان او هم در کار نبود همان می‌کردند. او هنوز گرفتار این پندار است که فرمانروای کائنات است، غافل از این‌که همچون «سال» چرخهٔ تکوین خود را طی کرده: بهار خود، تابستان خود، خزان برگریزان خود و زمستان هولناک خود را. تلاش او «در دنیای کوچک انسان برای پس راندن توفان / و ستیز با باد و باران که از هر سو بر او می‌تازند» (III. i. ۱۰ــ۱۱) کاری یاوه است.

شخصیتهای شکسپیر آنگاه که خان‌ومان رها می‌کنند و به‌بیابان پناه می‌برند، آنچه می‌یابند چمنزاران آراستهٔ سرودهای شبانی نیست؛ روستاهای بی‌ترحم انگلستان عهد الیزابت است که در سالهای پایانی فرمانروایی آن ملکه، بسیاری از نواحی آن دستخوش قحطی بود. «بیابان» یا برهوت خواه بیشه‌ای در پیرامون آتن (که تصویری بسیار انگلیسی است) باشد یا پارک بزرگ ویندسور، یا جنگل آردن، در نمایشنامه‌های شکسپیر همواره میدان آزمون است. در چنان‌که شما می‌خواهید دوک سنیور که برادر کوچکترش او را از قلمروش بیرون رانده، «چنگالهای یخزده، و زوزهٔ خشماگین باد زمستانی» را احساس می‌کند و با این فکر دل خوش می‌دارد:

> این دیگر خوشامدگویی نیست. اینان رایزنانی هستند
> که از سر راستی مرا چنان‌که هستم به‌من می‌نمایانند.
> (II. i. ۱۰ــ۱۱)

روشن است که منظور دوک مرتبت و تبارش نیست، جوهر انسانی اوست. لیر آنگاه که دیگر خود را فرمانروای آفرینش نه، که جزئی از آن ببیند، شاید بتواند جوهر خویش را دریابد.

در پردهٔ میانی نمایشنامه [پردهٔ دوم] خداگونگی لیر را به‌چشم

می‌بینیم. او که همه چیز خود، از جمله اعتقاد به‌توسل به‌خدایانی ناهمگن را از دست داده، یاران و بستگان خود را در میان مشتی ژنده‌پوش می‌یابد. در صورتی که دست یافتن به‌قلمرو جنون در چشم ما ساده بنماید، اینجا با نمونه‌ای دیگر از بلاهت [جنون] آشنا می‌شویم، مردی با جنون مذهبی[1] که مکاشفات غریب خود را بر روستاییان زودباور تحمیل می‌کند. ادگِر خود را به‌کسوت یکی از گدایان بدلام[2] درمی‌آورد که

با صدایی غرش‌آسا،
بر بازوان عریان و کرخت و ناتوان خود سنجاق و میخ و سرشاخه‌های اکلیل کوهی می‌نشانند و با این هیئت هولناک در کشتزارهای بی‌رونق و دهکده‌های فقرزده و آغلهای گوسفندان و آسیاها، گاه با تحکّم و نفرین و گاه با نیایش و خواهش از مردم چیز می‌ستانند.

(II. iii. ۱۴ـ۲۰)

تام بدلامی[3] نمونهٔ مقابل آن مجذوب [دیوانهٔ] اراسموسی است، زیرا مذهب او خشت و آجری از خرافات نامألوف و ملاطی از توهم پارانویاییِ آزار شیاطین دارد، که با تحمیل آن بر مردمان ساده‌دل، برایش سودبخش می‌شود. پریشان‌گویی دیوانهٔ مذهبی در چارچوبی ضد عقلانی جای گرفته و بدین‌سان نمودار غرور جنون‌آسای آدمی می‌شود.

شکاک مسیحی شاید در بسندگی خرد انسانی برای پی بردن به‌راه و روش خداوند تردید می‌کرد، اما هرگز این خرد را رها نمی‌کرد تا در لجّه‌ای از خودفریبی فرو رود. تام بدلامی گذشتهٔ گناه‌آلود خود را

1. religious maniac 2. Bedlam

۳. این نامی است که ادگِر بعد از درآمدن به‌کسوت گدایان بر خود نهاده. ـم.

پیش لیر و دلقک فاش می‌کند و خود را «در تن‌آسایی و کاهلی چون خوک، در دزدی چون روباه، در آزمندی چون گرگ، در خشم و کین چون سگ و در ربودن طعمه چون شیر» می‌خواند، اما لیر این خودستایی واژگونه را درنمی‌یابد، و به‌آنچه می‌بیند باور می‌آورد نه آنچه می‌شنود.

آیا انسان چیزی فراتر از این نیست؟... اکنون تو نه ابریشمی به‌کرمی، نه پوستینی به‌چارپایی، نه پشمی به گوسفندی، نه عطری به‌آهویی[1]... وامدار نیستی، اکنون تو همانا خودت هستی، که انسان اگر وامدار چیزی نباشد، هیچ نیست مگر جانور درماندهٔ عریان شاخداری، چنان‌که تو هستی.

(III. iv. ۱۰۵ــ۱۱)

لیر رفته‌رفته آدمی را نوعی در میان انواع می‌بیند و درمی‌یابد که اگر زندگی آدمی ارزشی داشته باشد، آن ارزش نه در سلطنت و «نشانه‌های فرمانروایی، دانش و خرد» بلکه در فروترین عوامل عالم حاکم بر آدمی نهفته است؛ حتی اگر آدمی چون او باشد که در وجودش «طبیعت به‌منتهای حدود خود» رسیده، موجودی درمانده، ناتوان و کودن. او پیش از این ریگان را ملامت کرده بود که از گسیل داشتن ملازمان با او خودداری کرده و آن‌را غیرضروری شمرده:

طبیعت را به‌چیزی بیش از آنچه نیاز دارد رخصت مده
زندگی آدمی چندان بی‌بهاست که زندگی جانوری.

(II. iv. ۲۶۸ــ۹)

---

۱. در اصل cat (گربه) است. در ترجمهٔ فارسی این نمایشنامه در پانوشت توضیح داده‌اند: گربهٔ زَباد، حیوانی است که از غده‌اش عطری به‌دست می‌آید. رک: لیرشاه، ترجمهٔ جواد پیمان، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۱۹۶. درهرحال ما در زبان فارسی با آهو به‌خاطر مُشک آن آشناتریم.ــم.

او در شکوه‌های خشمالودهٔ خود تمامی نسل بشر را نفرین کرده و به‌عبث قدرت عناصرِ بری از عاطفه را فراخوانده تا خواستش را برآورده کنند.

و تو ای تندر لرزه‌افکن
در هم بکوب این دایرهٔ ستبر خاکی را
و از هم بشکاف کالبدهای هستی را
و به‌یکدم تباه کن همهٔ نطفه‌های این انسان ناسپاس را.
(III. ii. ۶ــ۹)

تصور نطفه یا دانه، rationes seminales در نهایت برگرفته از اوگوستین قدیس است که عقیده داشت عالم مخلوق دربرگیرندهٔ عناصری مادی است که مطابق نمونه‌هایی هستند که در ذهن خداوند بوده آنگاه که هستی را آفریده و همچنان می‌آفرینند. امروز ما احتمالاً آن دانه را ژن یا توارث ژنتیک به‌شمار می‌آریم. لیر که «پیرمردی درمانده، نااستوار و تحقیرشده» است که زادگانش قلمرو فرمانروایی پیشین‌اش را از آن خود کرده‌اند، در فرایند «آفرینش عظیم طبیعت» جایی ندارد. همچنان‌که ییتس[۱] در «سفر به‌بیزانس» می‌گوید

آدم سالخورد به‌چیزی نمی‌ارزد
ژنده بالاپوشی بر چوب پاره‌ای
مگر آن‌که جان دستی بر هم کوبد و آوازی سر کند
آوازی بلند برای هر فرتوتی در جامهٔ نامانداگارش

در پردهٔ سوم شاه‌لیر ما شاهد تجلّی و تعالی تدریجی جانِ لیر در صحنه‌هایی پی در پی هستیم که ساخت آنها مشابه کمدیهای

۱. Yeats, William Buttler (۱۹۳۹ــ۱۸۶۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس بزرگ ایرلندی.ــم.

کم‌مایه‌ای است که برای دلقکهای نامدار می‌نوشتند. نزدیکترین چیز به‌این صحنه‌ها در تئاتر جدید، تندگوییهای[۱] در فاصلهٔ کمدیهای ایستاده[۲] است که پیشگام کارهایی چون در انتظار گودو نوشتهٔ بکت به‌شمار می‌روند. آنگاه که دلقک پیشگویی طنزآمیز خود را بر زبان می‌آرد، بازی به‌عرصه‌ای بیرون از زمان کشیده می‌شود؛ این پیشگویی در واقع توصیف وضع موجود از طریق بیان اضداد است:

[آنگاه] که کیسه‌برها به‌میان جمعیت نیایند
قلمرو آلبیون سراسر آشفته خواهد شد.

(III. ii. ۸۸, ۹۱ـ۲)

دلقک می‌خواهد بگوید انگل‌وارگی و ریاکاری بخشی از نظم طبیعی‌اند. او در یک جمله، این توهم را که بازی در چارچوب شرک‌آمیزش در فاصله‌ای دور از تماشاگر می‌گذرد، برهم می‌زند و آن‌را به‌اکنونِ تماشاگر می‌کشاند: «این پیشگویی را مرلین خواهد کرد، زیرا من پیش از زمان او زندگی می‌کنم». (III. ii. ۹۵)

شگفت‌ترین جنبهٔ موفقیت این نمایشنامهٔ خارق‌العاده شیوه‌ای است که شکسپیر در ترسیم جانِ لیر پیش می‌گیرد، حتی آن زمان که عقل او روی به‌انحطاط می‌گذارد. او اندک‌اندک دچار اختلال ذهن می‌شود و این عارضه را با بردباری و دلشوره‌ای رقت‌آور تحمل می‌کند. به‌تدریج از نقش فرمانروای عناصر دست برمی‌دارد و با پیرامونیان خود با ادبی فروتنانه رفتار می‌کند و برای نخستین‌بار تداوم انسانیت را احساس می‌کند.

---

۱. patter scene، گفتارهایی که کمدین با شتاب بر زبان می‌آرد.ـم.
۲. stand-up comics، نوعی کمدی که یک بازیگر ایستاده در برابر تماشاگران اجرا می‌کند.ـم.

ای نخوت و غرور، این دارو را برگیر
چنان کن که آنچه درماندگان احساس می‌کنند بر تو نیز برسد
تا شاید آنچه را که از نیازت افزون است سوی ایشان افکنی
و در چشم آسمان دادگرتر بنمایی.

(III. iv. ۳۳ـ۶)

تصور نااستوار لیر از عدالت اجتماعی با تصویر «عصر طلایی» در چشم گونسالوی پیر در **توفان** پیوند دارد. پادشاه سالخورد که غرورش به‌سبب مصائب پالایش یافته، اندک‌اندک بدل به‌مجذوب خدایی می‌شود. میان‌پردهٔ صلح‌آمیزی که در آن همهٔ پناهندگان ژنده‌پوش در تلاشی عبث می‌کوشند سرنوشت خود را دریابند بسیار کوتاه است. ما بلافاصله به«تمدن» بازگردانده می‌شویم تا شاهد کور کردن گلاستر باشیم. جنبهٔ طنزآمیز نمایشنامه بسیار تلخ می‌شود: ادگِر به‌خود دلگرمی می‌دهد که اقبال آدمی فراز و فرود بسیار دارد «سخت‌ترین مصائب به‌شادی می‌انجامد»، اما به‌زودی درمی‌یابد که آدمی توان نامحدودی برای درد کشیدن دارد. جرارد منلی هاپکینز[1] بعدها گفت «بدترینی وجود ندارد، هرگز»، ادگر نیز آنگاه که بر پدر کورشده‌اش می‌نگرد می‌گوید

اگرچه ممکن است روزگاری بدتر از این بیابم
تا زمانی که می‌توانم بگویم «این بدترین است»
بدترین وجود ندارد.

(IV. i. ۲۷ـ۸)

گلاستر در عالم نابینایی بیشتر از گذشته می‌بیند، و آنچه می‌بیند بسیار شبیه دیده‌های لیر است. او کیسهٔ پول خود را به‌تام فقیر می‌دهد

1. Gerard Manley Hopkins

بخش کردن، فزونیها را از میان برمی‌دارد
و هر کس چندان که می‌بایست خواهد داشت
(IV. i. ۷۰ــ۱)

این فکر کمتر از آنچه در بالا آمد شگفت‌آور نیست، زیرا فراتر از آن طبیعت آدمی است که دلقک توصیف می‌کند و گلاستر و لیر آنگاه که هنوز از قدرت کامل فکر و جسم و امتیازات خود برخوردار بودند، خوشبخت می‌شدند اگر سهمی از آن می‌داشتند. اما هر عالمِ زیست‌شناسی اجتماعی این را می‌داند که طبیعت آدمی فقط از خودمداری تشکیل نشده است. بقای انواع در عین حال به‌غیرْدوستی وابسته است که در درون گروه تحقق می‌یابد، این گرایش اغلب از جانب والدین به‌نفع فرزندان و نیز از جانب تک‌تک افراد به‌نفع کل گروه است. آلبانی خود را از خلق و خوی ددمنشانهٔ همسرش دور می‌گیرد و نابودی آن زن و کل جهان را در نتیجهٔ نفع‌پرستی عنان‌گسیخته پیش‌بینی می‌کند.

انسان به‌ناچار باید همچون دیوان و ددانِ ژرفنای دریاها
طعمه از خویشتن سازد.
(IV. ii. ۴۸ــ۹)

اگر این نگرش را به‌زبان امروزی برگردانیم، به‌این حقیقت بدیهی می‌رسیم که «انواع برجامانده هیچ دشمنی جز خود ندارند». چراکه همهٔ انواع دیگر را از میان برداشته‌اند یا تحت اختیار خود گرفته‌اند. در این تمثیل اجتماعی-زیست‌شناسی، شگفت نیست اگر خواهران در رقابت بر سر امکان تکثیر [تولید مثل] یکدیگر را نابود کنند.

اسرارآمیزترین قطعه در شاه‌لیر خودکشی مسخره‌آمیز گلاستر است. ادگِر که به‌جای آن‌که شخصیتی باشد مجموعه‌ای از صورتکهاست،

صورتکی جدید برای این معما برمی‌گزیند و این کار او در واقع نوعی طعنه بر رستگاری، و شاید بیان صریح این گرایش آدمی است که خدایان را بنا بر صورت خویش بیافریند تا به گونه‌ای رفتار کنند که آدمیان قادر به‌درک آن باشند. اگر این نمایشنامهٔ کمدی یا دست‌کم تراژدی-کمدی می‌بود پیروزی ادگِر بر ادماند عذاب و اندوه را بدل به‌شادمانی می‌کرد. اما بدین‌گونه که هست، جدال آن دو چیزی ساختگی و نامربوط می‌نماید. گلاستر که فریفته و در هم کوبیده شده است همچون فردی مؤمن مرگی آرامبخش دارد. ادگِر نتوانسته زندگی گلاستر را درازتر کند، اما دروغ او، پایانی خوش را برای پیرمرد میسر کرده است. این درست در نقطه مقابلِ اشاره به‌مضمون آنتروپی قرار می‌گیرد. گلاستر آنگاه که پریشان‌گوییهای لیر را می‌شنود می‌گوید:

ای پارهٔ تبه‌شدهٔ طبیعت، این عالم پهناور نیز
چون تو خواهد فرسود و هیچ خواهد شد.

(IV. iv. ۱۳۶–۷)

لیر به یاد می‌آرد که انسان گریان به‌دنیا می‌آید «آن حالت غریب ابلهان» و ادگِر این فکر را کامل می‌کند

آدمیان باید رفتن از اینجا را تاب آورند
همچنان‌که آمدن به‌اینجا را تاب آورده‌اند
آنچه مهم است رسیده شدن است.

(V. ii. ۹–۱۱)

چنان‌که تاچستن در جنگل آردن به‌ژاک می‌گوید «ساعت به‌ساعت ما رسیده و رسیده‌تر می‌شویم و آنگاه ساعت به‌ساعت گندیده و گندیده‌تر می‌شویم». این هرچند تمامی ماجرا نیست،

بخشی تردیدناپذیر از این داستان است. هنر شاید بتواند تسلایی برای تباه شدن زندگی فراهم کند، اما این تسلّا می‌تواند همان‌قدر درمان واقعی باشد که دروغهای ادگر یا سرکوبی ادماند به‌دست او. شاه‌لیر با یک‌رشته افعال و اطوار بی‌حاصل پایان می‌پذیرد. آلبانی تاج و تخت را به‌لیر بازمی‌گرداند، اما لیر چنان رفتار می‌کند که گویی از این امر آگاه نیست، او سخت از مرگ دخترش کوردلیا اندوهگین است، همان دختر راستگو که لیر اکنون او را به‌جای دلقک می‌گیرد که دیگر در نمایشنامه حضور ندارد. آنگاه که شاه رفته‌رفته درمی‌یابد که «به‌حکم اقبال ابله بوده»، دیگر نیازی به‌دلقک نیست تا بلاهتش را یکسر به‌او یادآوری کند.

راهی برای وارونه کردن مسیر این «انحطاط عظیم» در میان نیست؛ آلبانی هم نمی‌تواند شاهد اجرای عدالت یا اثبات حقانیت باشد. دو سطر پایانی نمایشنامه در ظاهر چیزی سطحی و سرسری می‌نماید اما این در واقع اشارهٔ غیرمستقیم شکسپیر به‌قانون آنتروپی است:

> سالخورده‌ترین ما بیش از همگان بار گران این زمانهٔ غمبار را بر دوش برده است. ما جوانان، نه بدان‌قدر خواهیم دید و نه بدان‌قدر خواهیم زیست.
>
> (V. iii. ۳۲۵ــ۶)

خطاست اگر بیهودگی روی آوردن لیر به‌درگاه خدایانش را نشانهٔ بی‌خدایی شکسپیر بگیریم. برخلاف این، شکسپیر، مانند مونتنی، این حق را به‌انسان نمی‌داد تا سر از کار خدا درآورد یا در این تصور باشد که خواستِ خداوند در هر کجا با خواستِ او یکی می‌شود. این شکاکیت مسیحی نه بدبینانه است و نه بددلانه، چراکه بر پذیرش

تیرگی روزگار آدمی استوار است. نتیجهٔ منطقی این نگرش، رد کردن همهٔ نظریه‌های **اَبَرانسان** یا کمال‌پذیری انسان، و همراه با آن رد کردن هر نظام حکومتی است که جمع را به‌زیان فرد بالا می‌نشاند. اگر این افکار پیوسته را فراتر برانیم به‌چیزی ریشه‌ای‌تر می‌رسیم، و آن خوارداشت هر نوع خودکامگی و اعتقاد راسخ به‌برابری همهٔ انسانهاست. مرتبت و قدرت، همچون عقل و زیبایی، چیزی جز وامی نیستند، و بهرهٔ این وام باید پرداخت شود:

طبیعت هیچ‌گاه، کوچکترین ذره‌ای از جلال خود را وام نمی‌دهد
مگر آنگاه که چون الاهه‌ای بخیل
حق وام‌دهنده را از بهر خود مسلّم دارد
و چشم سپاس داشته باشد و بهره‌جویی از آن‌را شرطها بگذارد.
(کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است، ۴۰ــ۳۶ .I. i)

در آثار شکسپیر شاهان زمانی قهرمان می‌شوند که بر سلطنت خود غرّه نشوند بلکه در برابر نیازهای مردمان فروتنی پیش گیرند؛ مثل هنری پنجم که در آستانهٔ نبرد اجینکورت در میان سپاهیانش گردش می‌کرد. ریچارد دوم زمانی خصلت قهرمانی می‌گیرد که آسیب‌پذیری خود را درمی‌یابد و آنگاه که می‌گرید، نه به‌حال خود که به‌حال کشوری است که نتوانسته به‌آن خدمت کند. سایر شاهانی که در وقایعنامه‌ها نام برده شده‌اند هیچ‌یک قهرمان نمی‌شوند. شاه‌لیر آنگاه قهرمان می‌شود که به‌آوارگی می‌افتد و بر صحنه‌ای خالی بی‌آن‌که سخنان دیگران را درست بفهمد، مثل ولادیمیر و استراگون[1]، یکسر حرف می‌زند. در وجود او دو مسئله با هم ترکیب می‌شوند،

۱. اشاره به‌دو شخصیت نمایشنامهٔ در انتظار گودو. ــم.

یکی مسئلهٔ حاکمیت در عرصهٔ سلطنت و در عرصهٔ فردی، و دیگری مسئلهٔ حیثیت آدمی عادی، اگرچه حاکم بر هیچ چیز، حتی خویشتن، نباشد. لیر سرحلقهٔ هیچ کسان است، آنان که فقط برای بقای خود تلاش می‌کنند، و شکسپیر به‌ایشان رخصت می‌دهد تا دربارهٔ کرده‌های از خویش بهتران اظهار نظر کنند.

«ساده‌دلان» و افسانهٔ عصر طلایی

آنچه بحثی طولانی دربارهٔ شاه‌لیر را در کتابی چنین مختصر توجیه می‌کند این است که در این نمایشنامه شکسپیر چشم‌انداز ذهنی خود را بی‌هیچ حجابی به‌ما نشان می‌دهد، رها از هر افزودهٔ تزیینی، اطناب ملال‌آور روایی و ضرورتهای صوری قرینه‌سازی. شکسپیر در تمامی دورهٔ فعالیت خود، از ساختار رؤیاگونه بهره می‌جست اما این ساختار در هیچ کجا به‌اندازهٔ شاه‌لیر بدون آرایه و توجیه‌ناشدنی نیست. تماشاگر در پی‌گیری و حس کردن تراژدی مشکلی ندارد، اما از آنجاکه عنصری اساسی در این تراژدی پذیرش انسانیت بی‌بهره از آرایهٔ زیبایی، سلامت یا عقل است، پژوهشگران اغلب آن‌را عنادآمیز می‌شمارند. در واقع شاه‌لیر نمونهٔ والای مضمونی است که در سراسر فرهنگ شکسپیری ردی از آن می‌بینیم، اما هیچ‌گاه جایگاه واقعی آن شناخته نشده، زیرا آدمهای حقیر (در تحلیل و تحقیق، نه در تئاتر و خاصه نه در تئاتر عهد الیزابت) اغلب جایگاهی درجهٔ دوم دارند.

شکسپیر از همان آغاز کار این شخصیتهای حقیر را به‌صورت مفسران اخلاق به‌کار گرفت. نمایشنامهٔ دو نجیب‌زادهٔ ورونا که در آن، شخصی که نمونهٔ والای دوستی شرافتمندانه است می‌کوشد به‌معشوقهٔ دوستش تجاوز کند و آن دوست نیز در پی آن است که آن

زن را به‌آن دوست هدیه دهد، با تفسیرهای بی‌سروته لانس و سگ محبوبش، با طنز و طیبت از تماشاگر فاصله می‌یابد. سگ را نمی‌توان از سر باز کرد، زیرا همیشه برمی‌گردد، در حالی که لانس ناچار است «به‌خاطر شیرینیهایی که او دزدیده در کُند و زنجیر بماند». رویداد اصلی در این نمایشنامهٔ استادانه شکل ایتالیایی گرفته، حال آن‌که تفسیر آن سخت انگلیسی است. در **کمدی اشتباهات** خانوادهٔ دورمیو، چیزی از همان شخصیتها دارند، اما شخصیت طبیعی بزرگ بعدی «باتام قلدر» در نمایشنامهٔ **رؤیای شب نیمهٔ تابستان** است. همهٔ این شخصیتها وزّاج، مشتاق توضیح و توجیه و ناتوان در پرده‌پوشی‌اند؛ و از تأثیری که بر دیگران می‌گذارند بی‌خبرند یا پروای آن ندارند.

در رنج **بیهودهٔ عشق** معیار سنجش رفتار ساختگی نجبا، اسپانیاییها و آدمهای فضل‌فروش، کوستارد دلقک و ماث پسرک باهوش هستند. نام کوستارد یادآور نوعی سیب، و در معنایی وسیع‌تر، با اشاره‌ای تمسخرآمیز، به‌معنای «سر» است، و برون وقتی او را «عضوی از جمع» می‌خواند همین معنی را در نظر دارد. او در معرکهٔ رفتار پرتکلف و ساختگی فرادستان خود گرفتار شده و تظاهر ایشان به‌پاکدامنی و علاقه به‌فضل و کمال را با بدیهه گوییهای بی‌تکلف خود به‌تمسخر می‌گیرد، و ماث باد نخوت دُن‌آرمادو را فرومی‌نشاند و نقشه‌های عاشقانهٔ اشراف را بر هم می‌زند، و در این کار مشوق او «هوشمندی پدر و زبان مادر» است. وقتی بازیهای تملق‌آمیز اشراف در برخورد با واقعیت نقش بر آب می‌شود، دهقان و کودک صحنه را در اختیار می‌گیرند و همراه با مدیر مدرسه و کشیش میان‌پرده‌ای قدیمی و عامیانه به‌نام «گفتگوی زمستان و بهار» را اجرا می‌کنند.

کریستوفر اسلای، لحیم‌کار شرابخواره‌ای که در سرآغاز

نمایشنامهٔ رام کردن زن سرکش ملازمان نجیب‌زاده بیدارش می‌کنند، یکی دیگر از این وجوه مشترک انسانیت است. اگر آدمهایی که به‌هوای دست انداختن این مرد، او را نجیب‌زاده می‌خوانند انتظار دارند خود را مسخرهٔ این و آن کند، بی‌گمان از آنچه پیش می‌آید سرخورده می‌شوند، زیرا اسلای (برخلاف، مثلاً، مالوولیو) این توهم را پس می‌راند و به‌رغم تلاش ایشان در فریفتن او، همچنان آن‌که هست می‌ماند.

نخستین دلقک [ابله] حرفه‌ای در فرهنگ شکسپیر، تاچستن در چنان‌که شما می‌خواهید است. او با دلقکهای روستایی از این‌روی تفاوت دارد که از رأفت بویی نبرده است. دلقکی شهری است با ذهنی تیز، هرچند ذکاوتی کم‌عمق دارد و مشتاق سرکیسه کردن روستاییان است و ایشان را با عالِم‌نماییهای دروغین می‌فریبد. نام او بی‌مناسبت با شخصیتش نیست، اما سخنان ریشخندآمیزش به‌جای آن‌که دروغین بودن دنیای آردن را بنماید اصالت آن‌را اثبات می‌کند. بگومگوی او با چوپان پیر، کورین، که آنچه دربارهٔ آداب گوسفندداری می‌گوید بیش از آن است که با رسم و راه شبانی سازگاری داشته باشد، در واقع روایت شکسپیر از مباحثهٔ مکرر میان درباری و روستایی است. حرفهای سادهٔ کورین هستهٔ اصلی این نمایشنامه است:

> ارباب، من زحمتکشی واقعی هستم، آنچه می‌خورم و می‌پوشم از دسترنج خودم است، با هیچ‌کس دشمنی ندارم و به‌خوشبختی هیچ‌کس حسادت نمی‌کنم، از خوشی دیگران شاد می‌شوم، به‌رنج خود خرسندم، و بیشترین مباهاتم این است که ببینم میشهایم می‌چرند و بره‌هایم از پستان مادرشان شیر می‌نوشند. (III. ii. ۷۱ـ۵)

چنان‌که شما می‌خواهید از بسیاری جنبه‌ها پیشاهنگ شاه‌لیر است. جنگل آردن جایی بی‌رحم و خشن است و ساکنان آن باید برای بقای خود تلاش کنند. آنجا نیز مانند خلنگزار [در شاه‌لیر] اجتماعی پرآشوب است که اساس آن همکاری میان همگنان است. دوک این را که با دیگران برابر شده با شادمانی خوشامد می‌گوید.

در پس این تصویر افسانه‌ای است که در دل انگلیسیها جایگاهی خاص دارد و آن افسانهٔ انگلستان کهن است، انگلستان پیش از آن‌که بیگانگان بر آن بتازند و پادشاهی و نظام بارونی را به‌جای ویپنتیکها و هاندردها[1] مستقر سازند. تصور «انگلستان خوشبخت» نسخهٔ انگلیسی اسطورهٔ عصر طلایی است، و ملازمت طبیعی با این عقیدهٔ شکسپیر دارد که «اکنون طبیعت ورشکسته است و نیازمند خونی است که در رگهایی پرتپش جریان دارد». بعدها، فکر بازگشت به‌رسم و راهی اساساً انگلیسی عنصری اساسی در اندیشهٔ لِولِرها[2] و دیگرها[3] شد که این خیال شیرین را به گونه‌ای به کار گرفتند که شکسپیر در رفتار جک کید در قسمت دوم هنری ششم نشان می‌دهد. «از زمانی که این آقایان بر سر کار آمده‌اند دنیا روز خوشی به‌خود ندیده». این سخن را یکی از شورشیانی می‌گوید که به‌دنبال رهبری افتاده‌اند که خود دچار این توهم است که خون اشراف در رگهایش جریان دارد. سودای خام کید که وقتی شاه شود «پول را از میان برمی‌دارد» نمونهٔ

---

۱. Wapentakes و Hundreds، از تقسیمات فرعی کاونتی [شایر] در انگلستان کهن که استوار بر رأی مردم بوده‌اند.ـم.

۲. Levellers، گروهی مرکب از هواداران پیشین پارلمان که از ۱۶۴۷ تا ۱۶۴۹ فعال بودند. اینان از حق رأی همگانی و قانون اساسی مکتوب و مدارای مذهبی دفاع می‌کردند.ـم.

۳. Diggers، گروهی از پاکدینان رادیکال که در دورهٔ کوتاه ۱۶۵۰ـ۱۶۴۹ فعالیت داشتند. آنان زمینهای اشتراکی را می‌گرفتند و میان مردم تقسیم می‌کردند. لِولِرها با تندرویها و عقاید اشتراکی این گروه موافق نبودند. م.

بارز آن آرمان‌گرایی آنارشیستی است. شکسپیر هرچند بر قیام بی‌سوادان علیه باسوادان رنگی از تمسخر می‌زند، در عین حال شورشیان را می‌گذارد تا چند نکتهٔ پرمعنی را گوشزد کنند:

> تو داورانی را گماشته‌ای تا مردمان فقیر را پیش خود بخوانند و مسائلی را از ایشان بپرسند که پاسخ نمی‌توانند داد. افزون بر این، آنان را به‌زندان افکنده‌ای و چون نمی‌توانسته‌اند بخوانند، دارشان زده‌ای.

(IV. vii. ۳۹ـ۴۳)

در رنج بیهودهٔ عشق کوستارد را زمانی دیدار می‌کنیم که باید به‌مسائلی چند پاسخ دهد که پاسخ آنها را نمی‌داند. این واقعیت که مردم باسواد می‌توانستند صرفاً با خواندن آیه‌ای لاتین از دار نجات یابند، بی‌گمان در چشم برخی ناظران تحریف نامعقول اصل «مسئولیت اشراف» بود.

حسرت خوردن در هوای «انگلستانی خوشبخت» که احتمالاً هرگز وجود نداشته، شووینیستی است، اما حسرت آرکاردیا جنبه‌ای همیشگی از ادبیات اروپاست. راست این‌که تصور چیزی ماندگار در طبیعت آدمی که تغییرات سطحی آن‌را پوشانده‌اند یا مغشوش کرده‌اند، چندان هم به‌زمان مشخصی مربوط نمی‌شود. شکسپیر در غزلها، خود را از پیروان مکتب قدیم می‌نماید که در اقناع و خوشامدگویی ناتوان است و تنها انگیزه‌اش احساسات صادقانهٔ دل اوست. صراحت گفتار و صداقت زبان بسته، یکی از قواعد بلاغت بود، اما شکسپیر سخت به‌این اصل چنگ زد و آن‌را در شاعران مجذوب، روستاییان کله‌پوک و کودکان هوشمند تجسم بخشید. سیاه‌ترین نمایشنامه‌های او آنهایی است که این اصل در آنها نمود

نمی‌یابد، و آدمی از این تکیه گاه، یعنی نیکی ساده‌دلانه بی‌بهره می‌ماند. الههٔ طبیعت تشخص غیراخلاقی و شرک‌آلود دارد و قوانین او سخت و انکارناپذیر است. از سوی دیگر طبیعت آدمی بری از هر توهم، بهترین ابزار ما برای اصلاح و تعدیل خشونت و نابرابری موجود در وضع آدمی است.

شکسپیر و خِرَد عام

در ادبیات عامه، جدال میان دربار و روستا همیشه به‌نفع روستا تمام می‌شود، که دیار عشق و وفاداری راستین، اصالت و سخاوت، سختکوشی و همکاری شناخته می‌شد. شکسپیر در سراسر دوران نویسندگی دلبستگی بسیار به‌سنت بومی نشان می‌داد؛ کم‌وبیش به‌شیوهٔ سر فیلیپ سیدنی[1] که در **دفاع از شعر** چنین نوشت:

> باید به‌این خصلت بدوی خود اعتراف کنم: هرگز نشده است که ترانهٔ پرسی و داگلس را بشنوم و دلم به‌وجد نیاید، بسی بیش از آن‌که از نوای شیپوری به‌وجد می‌آید؛ اگرچه این ترانه را دوره‌گرد کوری بخواند که آواز ناخوشش چیزی از سبک ناپخته‌اش کم نمی‌آورد...

حتی ناظر فرهیخته‌ای چون اورسینو در **شب دوازدهم** در برابر ترانه‌های قدیمی همان حساسیت سیدنی را دارد و می‌کوشد آن‌را به‌ویولا نیز منتقل کند:

> آن ترانهٔ قدیمی که دیشب شنیدیم، احساس کردم که آشفتگی مرا بیش از هوای خوش و کلمات برگزیدهٔ این دوران پرشتاب تسکین می‌دهد...
>
> سزاریو، خوب گوش کن، این ترانه‌ای قدیمی و ساده است

1. Sir Philip Sidney

پیردختران و زنان بافنده که در آفتاب می‌نشینند
و دختران سبکباری که با میلهای استخوانی می‌بافند
اغلب این ترانه را می‌خوانند. به گونه‌ای ابلهانه آرامبخش است
با عشقی معصومانه، از آن عشقهای قدیم بازی می‌کند.
(II. iv. ۳ـ۶, ۴۳ـ۸)

شکسپیر در سراسر دوران نویسندگی، روایت خود از ترانه‌های قدیمی را برای تعدیل رفتار و گفتار پرتکلف آدمهای داناتر که اغلب «گرفتار بلاهت» بودند، به‌کار می‌گرفت. در **شب دوازدهم** دلقک حرفه‌ای با ترانه‌ای که «به گونه‌ای ابلهانه آرامبخش» است، حرف آخر را می‌زند: «وقتی که من پسرکی کوچک بودم». شخصیت مشابه فسته[1] در **شاه‌لیر** سطری از همان ترانه را می‌خواند که زندگی انسان را به‌چهار مرحله تقسیم می‌کند که با توصیف نقش دیوانگی در کودکی، جوانی، سن کمال و پیری در کتاب در **ستایش دیوانگی** نوشتهٔ اراسموس تطابق دارد. گفتگوی زمستان و بهار برابرنهاد (آنتی‌تز) کل بازیی است که در **رنج بیهودهٔ عشق** می‌بینیم، هرچند که آن شعر روشن‌تر و منسجم‌تر از ترانه‌های مشابه در آن دوران است، اما به‌سبکی چنان فروتنانه نوشته شده و چندان به‌ترانه‌های عامیانه نزدیک است که پژوهشگران هنوز در این تردیدند که آیا آن شعر روایتی از ترانه‌های موجود بوده یا چیزی اصیل است. تراژدی پرهیبت اتللو، آنگاه که دسدمونا[2] ترانهٔ سادهٔ عشق خوارشده را می‌خواند و ترجیع سنتی آن‌را با چرخشی طنزآمیز تغییر می‌دهد، «بخوانید، بید، بید، بید»[3]، رنگی شاد می‌گیرد. نوحه‌خوانی شاهزاده‌خانم تبعیدی برای ایموگن، در **سیمبلین** بسیاری

1. Feste
2. Desdemona
3. sing, willow, willow, willow

را گیج و برآشفته می‌کند، حال آن‌که آرامشی که می‌بخشد ابلهانه‌تر از مورد فسته نیست.

دیریاب‌ترین جنبهٔ هنر شکسپیر میزان بهره‌گیری او از سرگرمیهای مردمی، جشنواره‌های سنتی و به‌طور کلی فرهنگ مردم، در پی‌ریزی آثار خویش است. اغلب تحصیل‌کردگان معاصر او خود را مهمتر از آن می‌دانستند که شرحی جامع از سرگرمیهای زمان خود، که احتمالاً بسیار متنوع و پیچیده بوده، گرد آورند. قوم‌نگاری جدید، که با حرکات و اطوار نمادین و مضامین مکرر در سرگرمیهای عامیانه سروکار دارد، هنوز پدید نیامده بود. داستان زمستانی تصویری آرمانی از مراسم پشم‌چینی گوسفند عرضه می‌کند، اما نمادین بودن مراسم احتمالاً تأثیری مهمتر از آنچه ما امروز درمی‌یابیم در ساختار نمایشنامه داشته است. چوپان، مثل لئونتس [پادشاه سیسیل] همسر خود را از دست داده است

همسر نازنینم تا روزی که بود هم ساقی بود هم نانوا هم آشپز
هم خانم بود و هم پیشخدمت، به‌همه خوشامد می‌گفت،
به‌همه خدمت می‌کرد
به‌وقت خودش می‌خواند و می‌رقصید،
گاهی این سر میز بود، گاهی وسط میز، گاهی آن سر میز
دستی به‌سر و گوش این یکی می‌کشید و دستی به‌شانهٔ آن یکی
می‌گذاشت
آن‌قدر که از زور کار صورتش گُر می‌گرفت
آن‌وقت اگر چیزی برای خنک شدن می‌خورد، هر جرعه‌اش را
به‌سلامتی یکی بالا می‌انداخت.

(IV. iv. ۵۵ـ۶۲)

لئونتس همسرش را از آن‌روی از دست داده که خوش‌زبانیهای او با میهمانان را درست تفسیر نکرده است. توصیف ساده‌دلانهٔ دهقان در

مورد مسئلهٔ اصلی نمایشنامه هرگز چنان‌که باید مورد توجه نبوده، هرچند که مراسم پشم‌چینی کانون نمایشنامه و حملهٔ آتولیکوس به‌ساده‌دلی دهقانان یکی از سرچشمه‌های اصلی تنش در آن است.

جورج اورول در دفاع از شاه‌لیر در برابر حملهٔ سخت تولستوی، ناچار می‌شود چنین استدلال کند که شکسپیر متفکر نیست، بلکه نوازندهٔ کلمات است و شنوندگان خود را فقط با «تردستی در جای دادن این هجا در کنار هجای دیگر» فریب می‌دهد. او در این کار بسیار امتیازات وا می‌گذارد، اما نتیجهٔ واقعی تأملات خودش کم‌وبیش درک‌ناشدنی است.

> او، کم و بیش، هیچ‌گاه کلامی شکاکانه یا انقلابی در دهان شخصیتی که ممکن است با خودش یکی پنداشته شود نمی‌گذارد. در سراسر نمایشنامه‌هایش منتقدان تیزبین اجتماعی، کسانی که فریفتهٔ دروغهای رایج نشده‌اند، دلقکها، اوباش یا دیوانگانی هستند که خود را به‌خل‌بازی زده‌اند یا دچار هیستری شدیدی شده‌اند. شاه‌لیر نمایشنامه‌ای است که این گرایش به‌روشنی در آن دیده می‌شود. این نمایشنامه حاوی نقد اجتماعی در پرده است ــ نکته‌ای که تولستوی درنیافته ــ اما همهٔ این انتقادات از زبان دلقک، از زبان ادگِر که خود را به‌دیوانگی زده، و یا از زبان لیر در حمله‌های جنون بیان می‌شود. لیر آنگاه که هشیار است هیچ گفتهٔ هوشمندانه‌ای بر زبان نمی‌آورد.

تصور اورول از شخصیتهایی که ممکن بود با شکسپیر یکی گرفته شوند، چیزی کاملاً اختیاری است. شکسپیر در غزلها خود را در کنار دلقکها و زبان‌بسته‌ها، مثل کشیش در رنج بیهودهٔ عشق می‌گذارد و بر تنزل جایگاه خود تا حد معرکه‌گیر افسوس می‌خورد، خاصه آنگاه که

هنرش هنری است زادهٔ ضرورت که «قدرتمندان زبانش را بسته‌اند». شخصیت نویسنده خود را همانند «بازیگری ناشی بر صحنه» می‌بیند که «ترسان و لرزان بر صحنه می‌رود و، مردم او را از نقش او قیاس می‌گیرند». او اعتراف می‌کند که خود را «در چشم مردم آدمی دمدمی» نشان داده و «اندیشهٔ خود را کاویده‌ام و عزیزترین چیزها را ارزان فروخته‌ام» (غزل CX). او طلب رحمت می‌کند و خواهان محبوبی است که به‌جای او از بخت شکوه کند:

آن الههٔ خطاکار اعمال زیانبار من
در این زندگی چیزی ارزانی من نکرد
که بهتر باشد از گذرانی عام که رسم و عرف مردمان نصیب آدمی می‌کند.
از این‌روست که نام من انگی خورده است
و نیز، کم و بیش، از این‌روست
که خوی و خصلت من، همچون دست رنگرزان،
به‌هر کار که برآیم، رنگ آن کار می‌گیرد.

(غزل CXI)

تولستوی شکوه دارد از این‌که اصل و نسب روستایی شکسپیر نادیده گرفته شده و او جایگاهی روحانی یافته، اما این نتیجهٔ ستایشهای هواداران او در دورانهای بعد است. بی‌نام و نشان بودن شکسپیر احتمالاً بدان‌سبب بوده که در دوران خود به‌چیزی گرفته نمی‌شده؛ شاید اغلب معاصرانش او را به‌اندازهٔ کنتس راسل تحقیر می‌کرده‌اند که بنا بر روایت، او را «آن مردک، شکسپیر» می‌خوانده است.

همچنان‌که کنتسی دیگر در نمایشنامهٔ **لولو** اثر ودکیند[1] می‌گوید،

1. Wedekind

دیدن شرارتهای جامعه از آدم شرور برمی‌آید. شکسپیر، در مقام معرکه گردانی که اگر حمایت جمعی از بزرگان نبود به‌اتهام دروغ‌بافی و جنجال‌آفرینی تحت تعقیب قرار می‌گرفت، به‌احتمال بسیار با همان شخصیتهایی که اورول تحقیرشان می‌کند، همسان گرفته می‌شد. اورول در توضیح این‌که دیوانگی کدام و فرزانگی کدام است و هیستری چیست و جنون ظاهری چگونه است، دست به‌قضاوتی می‌زند که هنر شکسپیر آن‌را بی‌اعتبار کرده است. اورول فکر می‌کند از نوشته‌های شکسپیر مشکل می‌توان دریافت که او مذهبی داشته یا نه ــ حال آن‌که گذاشتن حقیقت در دهان نوزادان یکی از جنبه‌های احترام مسیحیت به کل زندگی بشر است؛ همین احساس ژرف است که ما را به‌اعتراض برمی‌انگیزد آنگاه که معلولی ذهنی را با این بهانه که «کیفیت زندگی‌اش» را پایین می‌شمرند از دستگاه دیالیز محروم می‌کنند و گفته‌های مسیح را در موعظهٔ کوه[1] از یاد می‌برند. نتیجهٔ نهایی چنین عقیده‌ای اعتراض به‌همهٔ دعاوی پوچ آدمی و اعتراض به‌همهٔ نابرابریهای اجتماعی استواز بر آن دعاوی است. چنان‌که ایزابل در نمایشنامهٔ کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است به‌آنجلو هشدار می‌دهد، تصور هر نوع برتری، خاصه آن تعالی اخلاقی که او مدعی آن است، کاری ابلهانه است:

انسان، انسان مغرور
که جامهٔ اقتداری گذرا بر تن کرده
از قاطع‌ترین وجه وجود خود که همانا خمیره‌ای شیشه‌گون است
غافل مانده است. پس همچو بوزینه‌ای خشمگین
پیش چشم آسمان، نیرنگهایی می‌بازد
که فرشتگان را به گریه می‌اندازد.

(II. ii. ۱۱۸ــ۲۳)

۱. نشنیده‌اید که به‌اولین گفته شده است قتل مکن و هر که قتل کند سزاوار حکم شود (متی، ۲۲: ۵). ــم.

استعارهٔ تئاتر که شکسپیر بارها آن‌را نُماد عالم مخلوق می‌گیرد، در اینجا بُعدی تازه می‌یابد؛ شناخت بازیگر تئاتر از نمایشنامه‌ای که در آن نقشی بر عهده دارد، بیش از حیوانی نیست که در مضحکه‌ای ساختهٔ آدمیان بازی درمی‌آورد.

در میان شخصیتهای شکسپیر بسیارند کسانی که بخواهند برای هر کس که گوش به‌آنها سپارد عالم را تفسیر کنند؛ اما این تصور که هر یک از ایشان محملی برای اعتقادات ایدئولوژیک خود شکسپیر است، به‌معنای نادیده گرفتن جایگاه بنیادین نماد تئاتر در این میانه است. وقتی هملت می‌گوید: «هیچ چیز خوب یا بد در میان نیست، تفکر ماست که آنها را بد یا خوب می‌کند» در واقع نکته‌ای از زبان ویتگنشتاین می‌گوید: معنای نمایش آن چیزی نیست که هر یک از بازیگران می‌گوید، بلکه آن چیزی است که شنونده می‌تواند از کل نمایش بیرون آورد ــ دنیای شکسپیر به‌علاوهٔ دنیای شنونده تسلسلی پدید می‌آورد.[۱] حیات فکری به‌شیوهٔ شکسپیر فرایند پایان‌ناپذیر آموختن است؛ هر یک از نمایشنامه‌های او راه پرمخاطرهٔ شک‌گرایی را به‌نمایش می‌گذارد. اگر تولستوی و اورول هر دو در جایگاه شکسپیر در مقام متفکر تردید می‌کنند، خود را در شناخت افکاری که به‌شیوه‌ای نظام‌مند تشریح نشده ناتوان نشان می‌دهند. ویتگنشتاین هرچند در برابر چشم‌انداز ذهن شکسپیر آسوده نیست، تردیدی ندارد که آن چشم‌انداز به‌راستی وجود دارد و ابعاد آن بس عظیم است. گسترهٔ واقعی این چشم‌انداز نه با ارجاع به‌جزمهای مسیحی بلکه با توجه به‌آن ارزشهایی نمایان می‌شود که راه جامعه‌ای استوار بر عدالت را به‌ما می‌نمایاند، خواه آن جزمهای مسیحی برجای بمانند و خواه نمانند.

---

۱. infinite regression، غرض رابطه‌ای علّی یا منطقی میان چیزهاست که نمی‌توان یکی از آنها را آغازگر آن رابطه دانست. ــم.

۶

جامعه‌شناسی

خصلت ثبات

بخش عمده‌ای از اندیشه‌های شکسپیر که در قالب تئاتر بیان شده، جنبهٔ انتزاعی‌اش کمتر از آن مضامین گسترده‌ای است که در شاه‌لیر می‌بینیم، با این‌همه این اندیشه‌ها با نظام ارزشهایی که در آن تراژدی سترگ اشاراتی به‌آن می‌بینیم، سازگاری دارد. آن ارزشها از فرهنگ تبار وارویک‌شایری او سرچشمه می‌گرفت و با عقاید اکتسابی شهر و دربار تفاوتی نمایان داشت. در کانون ساختار پیوستهٔ اجتماعی از دیدگاه او، ازدواج جای می‌گرفت، که در چشم شکسپیر صرفاً میثاقی مضحک نیست بلکه آرمانی حیاتی و پیچیده است. او تصویر قالبی زنِ منفعل، فاقد جنسیت و حساسیت و همهٔ تبعات الزامی چنین تصویری را رد می‌کرد و این عقیدهٔ زن‌ستیزانه راکه همهٔ زنان در ته دل روسپی هستند باور نمی‌داشت. او در برابر این عقیده، شخصیتهای مؤنثی آفرید که در عین شور و شهوت، ناب و بی‌غش بودند و از دل و جان در نگاهداری مردی که دلباخته‌اش بودند می‌کوشیدند و با همهٔ سختیها بر عهد خود استوار می‌ماندند. درست‌پیمانی زنان رابطهٔ مستقیم با پرخاشگری ایشان دارد، در آثار شکسپیر تنها زنی که سر از

تعهد خویش می‌پیچد کرسیدا است، و او زنی است که به گونه‌ای انفعالی خواهشهای مردان را به‌بازی می‌گیرد و بر خواهشهای خود پرده می‌پوشد.

در خانوار روستایی ازدواج به‌معنای مشارکت بود و مستلزم کار جسمانی زن در حدی طاقت‌فرسا، و نیز شکیبایی مرد و زن در دشواریها و ناکامیها که خانوار روستایی می‌بایست از سر بگذراند.

وقتی که باد های می‌کشه و هوی می‌کشه
وعظ کشیش توی سرفه‌ها گم می‌شه
پرنده‌ها میون برف تخم می‌گذارن
دماغ‌گندهٔ ماریان قرمز و ناسور می‌شه
میون تاوه خرچنگها جلزولز راه می‌اندازن
توی دل شب زل می‌زنه جغده و هوهو می‌کنه
دیگ غذا رو ننه‌جون[1] می‌ندازه وارو می‌کنه.

در رنج بیهودهٔ عشق هیچ چیز نمی‌تواند آشکارتر از ترانهٔ روستایی که بر صحنه اجرا می‌شود در برابر مغازلهٔ پرتکلف جوانهای اشرافی خودنمایی کند (V. ii. ۹۰۴ــ۲۱)، این ترانه را مفسری گمنام به‌سخنان درشت مرکوری[2] در برابر ترانهٔ لطیف آپولون[3] تشبیه کرده است. حرف نهفته در این صحنه روشن است: عشق ورزیدن آنگاه که کشتزارها سراسر گل و سبزه است و دختران در جامه‌های لطیف و پاکیزه با عطری مستی‌بخش در کنارند، بس آسان است، اما پیوند ازدواج روستایی در آن هنگامه‌ای بسته می‌شود که جغد، پرندهٔ مینروا[4]، در کشتزارهای تاریک نوای وهم‌انگیزش را سر می‌دهد و

1. Joan

۲. Mercury، در اساطیر روم خدای تجارت، علم، دزدی و نیز قاصد خدایان.ــم.
۳. Apollo، در اساطیر یونان خدای خورشید، شعر، موسیقی و پیشگویی.ــم.
۴. Minerva، در اساطیر روم الههٔ خرد و هنر و فن.ــم.

اعضای خانواده ناچارند بر گرد آتشی دودناک چمباتمه بزنند. فصل زمستان در عین حال نماد زمستان عمر آدمی نیز هست، آنگاه که عشق بدل به‌رفاقت و بردباری می‌شود، و دیگر چه باک اگر چهرهٔ ماریان ناخوشایند و ناسور است و موی جون ژولیده و ناشسته.

در رام کردن زن سرکش ملازمان آن نجیب‌زاده، اسلای[1]، لحیم‌کار شرابخواره را با خود می‌برند و او را همسری می‌دهند و می‌آموزندش که چگونه با همسرش رفتار کند که درخور مرتبت اجتماعی او باشد. اما او سرسختانه از این خواست سر می‌پیچد. وقتی پسرک خدمتکار در جامهٔ همسر او به‌نزدش می‌آید و خود را پیش او خوار می‌کند، اسلای به‌او می‌گوید

مگر تو همسر من نیستی و مرا شوهر خود نمی‌خوانی؟
خدمتکارانم مرا «ارباب» می‌خوانند، من مرد توام.
(Ind. ii. ۱۰۵ــ۶)

وقتی به‌او می‌گویند باید همسرش را «خانم» خطاب کند، اصرار می‌کند که او را به‌نامش بخواند، «خانم آلیس یا خانم جون»، اما به‌او می‌گویند «فقط خانم هیچ چیز دیگر لازم نیست، همچنان‌که اربابان همسرشان را بانو خطاب می‌کنند» (۱۱۲). اما او فقط تا این حد پیش می‌رود که همسرش را «عیال خانم» بخواند. آنگاه از او می‌خواهد تا در کنارش بنشیند و «بگذارد دنیا پی کارش برود». رام کردن زن سرکش مضحکه‌ای شاد دربارهٔ کتک زدن زن نیست، اقتباسی هوشمندانه از مضمونی عامیانه است برای نشان دادن شکل‌گیری مشارکت و رفاقت میان افراد برابر. پتروچیو در پی آن نیست که عاشق بشود، به‌دنبال همسر می‌گردد. انتخاب او بر اساس منافع شخصی است، زیرا باید

1. Sly

همسری بیابد که ثروتی از خود داشته باشد و نیز بتواند او را در ادارهٔ ملکی که به‌ارث برده یاری کند. او کیت را به‌سبب توش و توان فوق‌العاده‌اش برمی‌گزیند، درست به‌همان‌گونه که اسبی را برمی‌گزیند؛ و برای جلب اعتماد این زن و قبولاندن شروط معامله به‌او، باید دست‌کم همان‌قدر هوش و تلاش به‌کار برد که در رام کردن اسبی. این تصویر را می‌توانیم در آثار ارسطو، سقراط، گزنفون، پلوتارک و کاتو نیز بیابیم، اما شیوهٔ بهره‌گیری شکسپیر از آن، از همان زمینهٔ تخیلی مایه می‌گیرد که شکل‌دهندهٔ زنانِ ثابت‌قدم و راست‌گفتار ویندسور است.

امروز اغلب ما آن ازدواج آرمانی را که دو فرد برابر را برای هم برمی‌گزیند پذیرفته‌ایم، اما در زمان شکسپیر، خاصه در میان طبقهٔ تحصیل‌کرده، ازدواج میان همتایان به‌هیچ‌روی پذیرش همگانی نداشت. شکسپیر در کمدیهای اولیه‌اش با درازگوییهایی که در دیگر آثارش به‌چشم نمی‌خورد می‌کوشید نمونهٔ گویایی از روابطی که می‌دید عرضه کند و از آن مضمونی درخور کمدی بسازد. در **کمدی اشتباهات** او سه دیدگاه بنا می‌کند تا از آنها دستاوردهای یک ازدواج را تماشا کند: نمای کلی داستان اگئون و امیلیا، مرحلهٔ نامزدبازی در رابطهٔ آنتیفولوس سیراکیوز و لوکیانا، و پیامد این رابطه در سرخوردگی آدریانا و رویگردانی آنتیفولوسِ اِفِسوس از او.

کمدی اشتباهات بر اساس *Menaechmi* اثر پلائوتوس است، اما رویداد اصلی طرحی گیراتر یافته که شرح می‌دهد چگونه اگئون وقتی کشتی دونیمه می‌شود و نیمه‌ای که همسرش بر آن بوده «با سرعتی بیشتر از سرعت باد» دور می‌شود، از او جدا می‌ماند. او اگر نتواند پولی بیابد و زندگی خود را نجات دهد به‌ناچار در پایان روز خواهد مرد.

برای تماشاگری آشنا با کمدی ترنتیوسی این بدان معنی است که او به‌اندازهٔ این نمایشنامه وقت دارد تا همسر خود را بیابد و زندگی ازهم‌گسیخته را از نو سامان دهد. رستگاری به‌صورت یافتن فرزندان در دو نمایشنامهٔ پریکلس و داستان زمستانی رخ می‌نماید. این دو نمایشنامه در اواخر دورهٔ نویسندگی شکسپیر نوشته شده و کمدی اشتباهات در اوایل آن دوره، به گونه‌ای که فاصلهٔ آنها از انتها و ابتدای آن دوره کم و بیش یکسان است. اما به‌هم رسیدن زوج جداشده در فاجعهٔ مضحکه‌آمیز نیک آن باشد که انجامش نکوست، سیمبلین و داستان زمستانی توصیف شده است. رویکرد شکسپیر به‌این موضوع در نمایشنامه‌های مؤخر رومانتیک‌تر و کاربردهای عملی آن پوشیده‌تر است، اما این نمایشنامه‌ها نیز همان تصویر ازدواج را عرضه می‌کنند، یعنی راهی قهرمان‌وار برای زندگی، که در آن لذت بردن از همجواری مسئلهٔ اساسی نیست.

در کمدی اشتباهات زنی که دیگربار ظاهر می‌شود تا سرگشتگی آنتیفولوس‌ها را پایان دهد و شوهر خود را برهاند، راهبه‌ای است. کلام او طنین آمرزش روحانی دارد:

هر کس او را بسته باشد، من بندهایش را باز می‌کنم
و چون آزاد شود دیگربار شوهری است.

(V. i. ۳۳۹ـ۴۰)

در داستان زمستانی هرمیونه با مرگی تدریجی که شبیه کناره گرفتن راهبه از زندگی اجتماعی است، کفارهٔ گناه حسادت شوهرش را می‌پردازد. برخی اعتراض کرده‌اند که نمونه‌ای که شکسپیر از زن کفاره‌پرداز می‌سازد موجودی انفعالی است و او کاری جز تأیید و تبلیغ معیار دوگانهٔ اخلاق جنسی نکرده است. اما واقعیت پیچیده‌تر و

جالب‌تر از این است. آن راهبه موجودی ناچیز نیست، بلکه نماد قدرت در اِفسوس است. هرمیونه زنی مطرود شوهر نیست؛ شوهری که وقتی از پیشگویی و از خبر مرگ فرزندش که در همان پیشگویی آمده، باخبر می‌شود، به‌توبه می‌افتد. برعکس، هرمیونه است که زیستن در کنار شوهر در زندگی آلوده را رد می‌کند و بهتر آن می‌بیند که شانزده سال زنده‌زنده مدفون شود. در **نیک آن باشد کَه انجامش نکوست**، هلنا کاری پرمخاطره را بر عهده می‌گیرد تا شایستهٔ شوهری گردد که خود برگزیده، و آنگاه این پیوند را با اصرار فراوان از هم می‌گسلد و به‌خراباتیان قشون می‌پیوندد و با تظاهر به‌زنا، برخلاف خواست شوهرش بچه‌دار می‌شود.

باید به‌یاد داشت که هرچند پاکدامنی در نظر شکسپیر مفهومی فعال است و چندان به‌تأمل و دوری از عمل مربوط نمی‌شود، نگاه او به‌عمل کفاره‌پردازی نگاهی مسیحی است. مسیح که برای مرد و زن نمونهٔ اعلا به‌شمار می‌رود، گناهان انسان را با تحمل عذاب و مردن بر صلیب بازخرید. مفهوم مسیحی قهرمان منفعل ارزش والایی بر بردباری می‌نهد که در اخلاق شکسپیر ملازم با ثبات قدم و بنابراین، با حقیقت است (نگاه کنید به‌غزلهای CXVI و CXIX). اگرچه او گهگاه، مثلاً در غزل XX زنی از معاصران را همچون نمونهٔ زن هوسکار و دمدمی می‌آورد و به‌ایزابل و دیولا امکان می‌دهد که نرمش‌پذیری زن را نکوهش کنند، از کل نمایشنامه‌های شکسپیر تنها **تروئیلوس و کرسیدا** موردی جدی از خیانت زن را مطرح می‌کند. این مضمون بیشتر به‌صورت دلمشغولی مداوم مردان رخ می‌نماید؛ فرانک فورد در **زنان شادکام ویندسور**، کلودیو در **هیاهوی بسیار برای هیچ**، پوستوموس در **سیمبلین**، اتللو، و لئونتس در **داستان زمستانی**،

همگی در این خطایند که به‌همسران خود بدگمانند. نکتهٔ جالب این‌که شخصیتهای زن که اغلب بی‌تأمل و به‌ناگاه دل به‌مردی می‌سپارند هرگز پیمان خود را نمی‌شکنند، هرچند پایبندی به‌این پیمان به‌بهای جانشان تمام شود؛ حال آن‌که شخصیتهای مرد شکسپیر، از جمله پروتئوس، والنتاین، اورسینو، رومئو و آنجلو، در چشم به‌هم‌زدنی پیمان می‌شکنند و دل به‌دیگری می‌سپارند. ظاهراً شکسپیر با این گفتهٔ هرمیا در **رؤیای شب نیمهٔ تابستان** موافق است که شمار سوگندهایی که مردان شکسته‌اند بیش از حرفهایی است که زنان بر زبان آورده‌اند (I. i. ۱۷۵ــ۶). در دنیای شکسپیر سست‌پیمانی مردان فاجعه‌ای در پی نداشته. اما آنگاه که بر استواری و راستکاری زنان خللی افتاده عالم به‌توحش برگشته است.

شکسپیر درست‌پیمانی را خصلت روانی-جنسی ملازم با خودآزاری نمی‌دانست، بلکه آن‌را تجلی عشق آسمانی که فراتر از جنسیت است به‌شمار می‌آورد. در «ققنوس و لاک‌پشت» قمری هم نماد درست‌پیمانی است و هم نماد نرینگی. شخصیت شاعر در غزلها نمی‌تواند از بند عشق بگریزد، و این به‌رغم بی‌وفایی معشوق، جدایی، زخم زبان و تحقیر این و آن و حتی خیانت معشوق و پیمان‌شکنی اوست. شکسپیرِ شاعرِ غزلها، بی‌اعتنا به‌مرگ و رسوایی و به‌رغم خیانت معشوق همچنان بر درست‌پیمانی و پایداری الماس‌گون پای می‌فشرد. او در تسلیم و رضا از هر زن وفادار پیش می‌افتد:

هرگز نیاورد آن روز را خدایی که مرا در آغاز بندهٔ تو کرد
که من حتی در خیال خود
حساب اوقات شادمانی‌ات را از تو بازخواهم
یا ساعات اشتیاق خود را پیش تو بشمارم
من که فرمانبردار توام باید کمر به‌خدمت تو بندم

آه، بگذار تا بسوزم و بسازم و پای در بند تو باشم
و تا تو آزادباشی، ازهمه کس بریده همچون مردی درکنج محبس
و شکیبا باشم و گردن نهاده به‌هر سختی و پذیرای هر آزمون
بی‌آنکه تو را به‌آزار خود متهم کنم.
هر کجا که می‌خواهی باش. خواست تو چندان ارج دارد
که می‌توانی وقت خود را به‌هر گونه بگذرانی، چرا که وقت تو
از آنِ توست
و می‌توانی ببخشایی هر خطایی را که در حق خود کرده‌ای.
من می‌باید به‌انتظار بمانم، هر چند که انتظار دوزخی باشد برای من
و هرگز شادیهای تو را ملامت نکنم، خواه نیک باشد، خواه
ناپسند.

(غزل LVIII)

عشق ورزیدن: آرمان و واقعیت

راهبهٔ کمدی اشتباهات سی و سه سال جدایی را با پاکدامنی تمام تاب آورده است. شکسپیر پاکدامنی را ارج بسیار می‌نهد، اما تا آنجا پیش نمی‌رود که چون برخی از معاصرانش به‌این نتیجه برسد که زن پاکدامن هیچ خواهش جسمانی ندارد. زنان زیرک او بسیار عبارات دوپهلو با یکدیگر و با مردان ردوبدل می‌کنند، بی‌آنکه ذره‌ای از پاکدامنی خود را بر سر این کار بگذارند. در **رومئو و ژولیت** عاشقی که خرسند به‌این است که در فراق روزالین[1] آه و زاری کند، در چشم به‌هم‌زدنی خود را در کلیسا و آنگاه همبستر با ژولیت بچه‌سال می‌یابد؛ دختری که، برخلاف روزالین، چندان زیرک نیست که او را به‌هوای خود سر بدواند. مرکوتیو از این‌که عشق رومئو [به‌ژولیت] بی‌پاسخ نمانده شادمانی می‌کند.

۱. روزالین، محبوبهٔ رومئو پیش از دل باختن او به‌ژولیت. ــم.

خوب، آیا این بهتر از ناله و زاری به‌هوای عشق نیست؟ اکنون تو آدمی خوش‌خلق شده‌ای، اکنون رومئویی، همانی که هستی، به‌هنرها چنان آراسته‌ای که به‌خلقت. چراکه این عشق ابلهانه، دلقکی تمام است که له‌له‌زنان بالا و پایین می‌دود تا چماق خود را در حفره‌ای پنهان کند.

(II. iv. ۸۸ــ۹۳)

مرکوتیو می‌خواهد بگوید که این‌همه ادا و اطوار گزاف‌آمیز در ابراز عشق برای پوشاندن نیاز انسانی به‌همخوابگی است. در **دو نجیب‌زادهٔ ورونا**، سیلویا با این‌گونه گزافگوییهای پرسوز و گداز ستایش می‌شود:

سیلویا کیست؟ کیست این دختر
که همهٔ جوانان خواهان اویند؟
پاکدامن، زیبا و خردمند است
آسمان چندان متانت به‌او بخشیده
که ستایش را سزاوار است.

(IV. ii. ۳۸ــ۴۲)

والنتاین، سیلویا را به‌پروتئوس «می‌فروشد» و تأکید می‌کند که این دختر «قدیسه‌ای پاکدامن» است و از پروتئوس می‌خواهد که او را «الهه» بخواند.

اگر الهه‌اش نمی‌خوانی
دست‌کم بگذار تا سرور همگان باشد
و بر همهٔ مخلوقات خاکی فرمان براند.

(II. iv. ۱۴۶ــ۸)

او ارجی چنان دارد که هر چیز ارجمند پیش او ناچیز می‌شود.
او بی‌همتاست.

(II. iv. ۱۶۱ــ۲)

این اوج ستایش افلاطونی است. این‌گونه ستایش، غایتِ کمالِ صورت اولی[۱] را که شامل همه چیز است، به‌محبوب نسبت می‌دهد. جای شگفتی نیست که در برابر این دختر، یاد محبوب همشهری پروتئوس فراموش می‌شود. او خود چنین توضیح می‌دهد:

نخست ستاره‌ای کورسوزن را ستایش می‌کردم
لیک اکنون ستایشگر آفتاب کهکشانهایم.

(II. vi. ۹ـ۱۰)

آفتاب سرچشمهٔ روشنایی عالم و خودْ نماد الوهیت است، در *Canzoniere* پترارک صدها نمونه از این نوع کاربرد را می‌توانیم بیابیم و نیز در استعاره‌هایی که دانته برای توصیف بئاتریس به کار گرفته است. در پردهٔ چهارم، صحنهٔ چهارم، پروتئوس هرچند مبهوت این ستایشهاست، شور و هیجان شاعرانهٔ خود را با عملی بس گستاخانه یعنی تجاوز به‌سیلویا آشکار می‌کند.

آنتیفولوسِ سیراکوز در کمدی اشتباهات خود را در گفتاری قافیه‌دار، سرشار از مضامین شبه‌افلاطونی و با رنگ و بوی اشعار اوویدئوس، پیش لوسیانا خوار و ذلیل می‌کند:

به‌من بیاموز ای آفریدهٔ زیبا، اندیشیدن و سخن گفتن را
بگشای بر غرور خام خاکی من
مفهوم پنهان هر سخن را.
آیا خدایی تو؟ که مرا از نو می‌آفرینی
و آنگاه دیگرگون می‌کنی؟
و من به‌دست تو خواهم سپرد یکباره خویشتن را.

(III. ii. ۳۳ـ۴, ۳۶, ۳۹ـ۴۰)

۱. Form of Forms یا First Cause، علت‌العلل یا علت اولی.ـم.

در اینجا شکسپیر سنت خوارداشت عاشق را به‌مسخره می‌گیرد و در این کار از استعارات و تصاویر مسخ [اثر اوویدئوس] سود می‌جوید تا در قالب طنز نشان دهد که چگونه آدمی به‌هوای کامیابی در عشقْ موهبت آسمانی خِرَد را از دست می‌دهد، درست به‌همان‌گونه که خدایان به‌هیئت جانوران درمی‌آیند. لوسنتیو بیانکا را به‌ائوروپه (و در نتیجه خود را نیز به‌جانوری شاخدار[۱]) تشبیه می‌کند.

مردم دوران الیزابت عاشق‌پیشگی را صرفاً ویژهٔ مردان نمی‌دانستند. بنا بر توصیف ژاک، آدمی از شیرخوارگی و خردسالی به‌آنجا می‌رسد که نقش عاشق را بازی کند و «همچون کوره آه بکشد و سرودی غمناک برای طاق ابروی یار» بسراید. این نمونه‌پردازی را می‌توان در میان‌پردهٔ *Mundus et Infans* نیز یافت، نوجوان نمایندهٔ «شهوت و محبت» می‌شود تا آنگاه که در سن بیست و یک‌سالگی لیاقت خدمت شهسواری بیابد و سپس بدل به‌نماد «قدرت مردانگی» شود. جای شگفتی نیست که بدگویی از مرض عشقْ سنتی در میان معلمان مدرسه بوده که شاگردانش بیش از هر کس دیگر در معرض آن بیماری بوده‌اند. اراسموس «سوز و گداز عشق» را که «بیش از هر کس دامنگیر کسانی می‌شود که به کاهلی خو کرده‌اند» به‌تمسخر و نکوهش می‌گیرد. در رام کردن زن سرکش لوسنتیو که به‌پادوا رفته تا در دانشگاه فلسفهٔ ارسطو را بیاموزد (I. i. ۱۷ــ۲۰) گرفتار این بیماری می‌شود.

همچنان‌که بی‌کار ایستاده بودم و نگاه می‌کردم
دیدم که در آن بطالت، عشق به‌سراغم آمد.
(I. i. ۱ــ۱۵۰)

---

۱. اشاره است به‌دزدیدن ائوروپه. زئوس به‌هیئت گاوی شاخدار درآمد و او را به‌جزیرهٔ کرت برد.ــم.

بدین‌سان او مصمم می‌شود بیانکا را به‌دست آورد و در این راه خود را مستخدم خود جا می‌زند، پدری دروغین ابداع می‌کند و پدر خود را کنار می‌نهد، و بعد از این‌همه تلاش پتروکیو به‌او می‌فهماند که لیاقت نگاهداری همسرش را ندارد.

چنین می‌نماید که در انگلستان دههٔ ۱۵۹۰ عشق‌بازی شاعرانه نوعی بیماری همه‌گیر بوده است. جوانان با دهانی آکنده از «عبارات مخملین و کلمات ابریشمین» این کلمات را برای دل بردن از زنان ساده‌دل به‌کار می‌گرفتند و بدین‌سان راه آشنایی آنان با جوانانی ساده‌تر را می‌بستند. الیزابت دو بار مجازاتهایی سنگین برای کسانی وضع کرد که با ترفندهایی که اگئون در **رؤیای شب نیمهٔ تابستان** برمی‌شمارد، زنانی را که میراثی کلان برده بودند اغفال می‌کردند.

تو، تو، ای لیساندر، به‌او شعرها داده‌ای
و با کودک من یادگارهای عشق ردوبدل کرده‌ای
شبهای مهتاب زیر پنجره‌اش آواز خوانده‌ای
با صدایی سوزناک ترانه‌ها از عشقی دروغین سر کرده‌ای
با طرهٔ موی خود و با انگشتریها و آرایه‌ها و استعاره‌ها
و با چرب‌زبانی و دسته‌گل و شیرینی (که پیام‌آورانی
چیره بر دلهای نازک جوانانند) او را به‌خود فریفته‌ای
تو زیرکانه دل از دختر من ربوده‌ای...

(I. i. ۲۸ــ۳۶)

ماث پسرک باهوش در **رنج بیهودهٔ عشق** سخنانی بس استوار در نکوهش عشق متداول آن روزگار دارد:

زبان را به‌آهنگی مترنم کن و همراه آن پایی بجنبان،
چشمی خمار کن و حالی به‌آهنگ بده، گاهی به‌آهی راهی بزن
و گاهی به‌شادی گوشه‌ای بخوان، گاه صدا را در گلو بینداز

چنان‌که گویی عشق را به‌خواندن فرومی‌دهی، و گاه راه صدا
به‌بینی انداز چنان‌که گویی عشق را به‌بوییدن بالا می‌کشی.
کلاه را چون سایبان دکان بر چشمانت پایین بکش،
دستهایت را مثل خرگوش به‌سیخ کشیده برنیمتنهٔ تنگ‌بچسبان
یا چون مردان تابلوهای قدیمی در جیب فرو کن. هیچ آهنگی
را تکرار نکن، لحظه‌ای بزن و رهایش کن. اینهاست
رسم خوشامدگویی و خوش‌طبعی، با این ترفندهاست
که زیبارویانی را از راه به‌در می‌برند که بدون آن هم
از راه به‌در می‌شوند، و با اینهاست که مردان سرشناس
می‌گردند و بیشتر مردان گرفتار این چیزها هستند.
(III. i. ۹ــ۲۳)

ماث می‌خواهد بگوید که ادا و اطوار عاشقانی که وصفشان می‌کند، تنها بر زنانی کارگر می‌افتد که خود سهل‌الوصول یا چنان‌که مردم آن زمان می‌گفتند «سبک» هستند. راست است که آرمادو جاکونِتا را اغفال می‌کند، اما جاکونِتا دختر روستایی ساده‌دلی است که در برابر او هیچ مقاومتی نمی‌کند. نجیب‌زادگان جوان می‌کوشند با شیوه‌هایی ظریفتر بانوان فرانسوی را فریب دهند، اما آن بانوان بازی را در دست می‌گیرند و آن‌را بدل به‌بازیی آمیخته به‌خودشیفتگی و سوءتفاهم می‌کنند. هیچ‌یک از قهرمانان زن کمیک شکسپیر فریب این‌گونه بازیهای عاشقانه را نمی‌خورد. سیلویا، پورتیا و اولیویا با پایداری در پیمان خود راه بر این‌گونه مغازلات می‌بندند. روزالیند / گانیمد و ویولا / سزاریو با پنهان کردن زنانگی خود عشق را به‌دست می‌آرند و به‌دام آن بازیها نمی‌افتند. آنان در این پوشش عاریتی بری از جنسیت (اما نه بری از سکس) می‌توانند به‌شیوهٔ خود همان نکوهش ماث را تکرار کنند. روزالیند موفق می‌شود، مانند گانیمد، عشق‌ورزی

مرسوم اورلاندو را، که همان مخدوش کردن روابط با اشعاری بی‌مایه است، پایان دهد و در این کار نه‌تنها مالیخولیای عشق را به‌تمسخر می‌گیرد، بلکه با اجرای مراسم ازدواج از تن دادن به‌رسم نامزدبازی می‌گریزد.

این کنایهٔ گزندهٔ روزالیند که «مردان در ایام نامزدی آوریل‌اند و بعد از ازدواج دسامبر، دختران وقتی دوشیزه‌اند ماه مه‌اند اما وقتی همسر می‌شوند آسمان تغییر می‌کند» (چنان‌که شما می‌خواهید، IV. i.۱۳۹ــ۴۱) وقتی مفهوم خود را می‌یابد که با توجه به‌تصویر دو آنتیفولوس در کمدی اشتباهات در نظر گرفته شود. شکسپیر بارها می‌کوشد با استفاده از تمثیل قطره‌های آب (I. ii.۳۵ــ۴۰) و زمانی که به‌عقب برمی‌گردد (IV. ii.۵۳ــ۶۲) نشان دهد که این دو نفر در واقع یکی هستند، و تنها چیزی که از هم جداشان می‌کند، ضربان زمان است که برای آنتیفولوس سیراکیوز سریعتر نواخته تا برای برادرش، آنتیفولوس اِفِسوس دیگر ماه مه نیست، دسامبر است؛ دیگر مثل برادر نرمخوترش نماد «شهوت و محبت» نیست بلکه «آتشین‌خوی و حاضر به‌جنگ» است. هیچ‌یک از این دو صورت نمی‌تواند خود را در دیگری بیابد؛ آنتیفولوس سیراکیوز نمی‌تواند با مشکل برادرش درافتد یا آن‌را بالقوه مشکل خود انگارد. در چارچوب طرحی که ارزش معنوی ازدواج آرمانی را برجسته می‌کند، شکسپیر تصویر شکسته‌ای از واقعیت نشانده است که با شادکامی ایام مغازله و نامزدبازی آغاز می‌شود و با تنشها و فشارهای زاییده از سرخوردگی متقابل پایان می‌یابد.

نباید تصور کرد که شاعر «قنوس و لاک‌پشت» آرمان عشق افلاطونی را انکار می‌کرده است. او، مثل معدودی از انگلیسیان

معاصر خود، دریافته بود که آرمان، آرمان است و نمی‌تواند محملی باشد برای خواهشی پیش‌پاافتاده، خواه طرف شاهدی باشد یا همخوابه‌ای یا همسری. همذات شدن عاشق و معشوق چیزی نیست که هر روز پیش آید، بلکه جنبه‌ای از رابطهٔ معنوی میان ایشان است. همچنان‌که در **کمدی اشتباهات** از آدریانا برنمی‌آید که پیوند خود با شوهرش را فعلیت بخشد، او قادر به‌این نیز نیست که در این‌گونه زندگی با او دو جان در یک کالبد شود؛ عاشق نیز اگر عشق افلاطونی دارد به‌سبب ماهیت پیمان و تعهد اوست نه به‌سبب نزدیکی جسمانی. عاشق‌پیشگی جوانان ربطی به‌اشتیاق وحدت جانها ندارد؛ چیزی که شکسپیر بارها به‌تمسخر می‌گیرد، عاریت گرفتن تمثیل وحدت جانها در مورد چیزی بس آنی‌تر و گذراتر است.

دستاورد ازدواج

در چشم شکسپیر ازدواج تنها رویدادی قالبی برای پایان بازی نیست، هرچند که در دوران او چنین شده بود. او سخت دلبستهٔ ماهیت تناقض‌آمیز ازدواج بود، یعنی ایجاد یک نهاد ماندگار اجتماعی از خمیرهٔ تغییرپذیر هوسهای عاشقان. در **رؤیای شب نیمهٔ تابستان** سوز و گداز عشاق نخست چیزی پیچیده و درنیافتنی است، اما به‌نیروی جادو صورتی شناختنی و ملموس به‌خود می‌گیرد، و این جادو خود بدل به‌آیینی می‌شود که تنها به‌واسطهٔ آن است که دیانا الههٔ عفت و باروری، و ونوس، تجسم نیرومند تمنای جسمانی، که در سراسر نمایشنامه با هم نبرد می‌کنند، سرانجام از در آشتی درمی‌آیند.

رومئو و ژولیت جنبهٔ تراژیک همین مفهوم را به‌ما نشان می‌دهد. در جامعهٔ بیمار ورونا عشق دو جوان که در هر جای دیگر کاملاً مناسب

یکدیگرند، سر به‌فاجعه می‌زند. در اینجا ورونا بیش از آن دشمنی بی‌معنی که «از کلماتی ناپایدار زاده شده» مقصر است. مسئلهٔ سنّ ژولیت در بیست و پنج سطر بیان می‌شود و سه بار تکرار می‌گردد؛ مادرش به‌ما می‌گوید که وقتی ژولیت را به‌دنیا آورده همسن او بوده، و این خانم اکنون بیست و هشت سال دارد. کمی بعد شوهرش می‌گوید که از زمانی که همسرش هنوز به‌دنیا نیامده بوده، نرقصیده است. اگر بر این مسئله این‌همه تأکید می‌شود از آن‌روی نیست که تماشاگر عهد الیزابت آن‌را چیزی بدیهی می‌گرفت؛ بلکه از آن‌روست که این مسئله‌ای بدیهی نبوده است. جوانی ژولیت، در انحطاط اخلاقی جامعه‌ای که کودکان را به‌ازدواج مردان سالدیده درمی‌آورد، جنبهٔ مهم این تراژدی است. ژولیت آنگاه که خود را به‌تمامی از آن رومئو می‌کند، گامی تراژیک برمی‌دارد که بازگشت‌ناپذیر است. او می‌بایست مفهوم عشق راستین را به‌رومئو بفهماند، و از این‌روست که در صحنهٔ بالکن، هرگاه رومئو می‌خواهد لب به‌آن خطابه‌هایی بگشاید که برای روزالین می‌خوانده، ژولیت او را ساکت می‌کند. لاورنس راهب رومئو را به‌سبب سست‌پیمانی نکوهش می‌کند و روزالین را در بی‌مهری با او برحق می‌داند:

آه، او نیک می‌دانست
که عشق تو جز تقلیدی طوطی‌وار نیست و از چون و چند آن پاک بی‌خبری.

(II. iii. ۸۳–۴)

ژولیت با همهٔ توان معصومیت خود عشق می‌ورزد؛ لاورنس راهب در ترتیب دادن ازدواج پنهانی میان دو خانوادهٔ متخاصم، او را قربانی فساد و تباهی ورونا می‌کند. پدر ژولیت آنگاه که می‌گوید «اگر

از آن منی، تو را به‌دوست خود خواهم داد» آشکارا دربارهٔ او به‌خطا می‌رود.

در دوران آشوب نهضت اصلاح دین، دریایی از مرکب در بحث از چگونگی ازدواج، حقوق عشاق، و حق پدر و مادر در گزینش زوج برای فرزندان بر کاغذ روان شد. وفاق عام بر این بود که والدین حق دارند دربارهٔ چگونگی همسر گزیدن فرزندشان نظر بدهند، اما هیچ‌یک نمی‌توانند فرزندشان را به‌رغم میل خودش به‌ازدواج وادارند یا از پذیرش ازدواجی که پیوندی مناسب تواند بود، خودداری کنند. اگر چنین مواردی پیش می‌آمد فرزندان به‌مقامات کلیسا متوسل می‌شدند. مردم عادی از ازدواجهای خاندانهای اشراف که با مجوز برخی مقامات مذهبی صورت می‌پذیرفت و به‌خرید و فروش گلهٔ گوسفند شباهت داشت، سخت برآشفته بودند، خاصه از آن‌روی که بسیاری از این ازدواجها که با تأیید و تحسین درباریان همراه بود، بسی زود با قهر و خشونت یا با خیانت طرفین بر هم می‌خورد. شکسپیر در پرداختن به‌مسئله‌ای چنین خطیر، در واقع آرمان ازدواج پروتستان را شکل می‌بخشید؛ آرمانی که به گونه‌ای مؤثر در کتاب **زرین زناشویی مسیحی** (۱۵۴۲) بیان شده بود:

> بگذار تا دیگری با ستایش فراوان زندگی مجرد را به‌شما پیشنهاد کند
> اما من همواره شما را به‌ازدواج شرافتمندانه سفارش می‌کنم که در رساندن خیر و نفعی به‌عامهٔ مسیحیان از هیچ رنج و مشقت رویگردان نیست...
> اما من آن شیوهٔ زندگی را برتر می‌شمارم که بنا بر اصل نیکوکاری [هر یک از ایشان] آماده است محنت دیگری را بر دوش خود بگذارد
> و راحت دیگری را راحت خود بشمارد.

اصلاحگران پروتستان از دل و جان معتقد بودند که زن و شوهر می‌توانند و می‌باید یکدیگر را در رسیدن به‌بهشت یاری کنند؛ از سوی دیگر پیوندهای نامناسب فرصت هرروزه‌ای بود برای ارتکاب گناهان بزرگ. در **زنان شادکام ویندسور** استاد فنتون، ازدواج پنهانی با ان پیج[1] را تقصیر پدر و مادر آن دختر می‌داند و از کار خود دفاع می‌کند:

شما او را به‌وضعی شرم‌آور به‌شوهر می‌دادید
بی‌آن‌که تناسبی در عشق رعایت شده باشد.
راست این‌که او و من، دیرزمانی است پیمان بسته‌ایم
و یقین داریم که هیچ چیز نمی‌تواند این پیمان را بر هم زند...
بدین‌ترتیب او از هزاران ساعت عذاب نامقدس که ازدواج اجباری به‌همراه می‌آورد، خلاص شده است.
(V. v. ۲۱۸_۲۱, ۲۲۵_۷)

ازدواج دو زوج فورد و پیج نشان می‌دهد که «رعایت تناسب در عشق» به‌کجا می‌انجامد. آنان مشکل ناسازگاریهای معمول را دارند (به‌علاوهٔ مشکل پارانویای نامعمول در مورد فورد) اما استواری پیوند میان زن و شوهر هرگز آماج تردید نمی‌شود. این‌گونه همسران از آزادیی برخوردارند که زنان قارهٔ اروپا بدان رشک می‌برند، زیرا توانسته‌اند آزادانه اعتماد شوهران خود را جلب کنند و در ماجرای اظهار عشق دروغین فالستاف زنباره، نشان می‌دهند که شایستهٔ آن اعتماد هستند.

یکی از لغزشگاههای عمده در رسیدن به‌آرمان پروتستانی ازدواج، امکان ازدواج پنهانی بود. در مراسم ازدواج حضور زن و مرد کافی بود، به‌شاهد دیگری جز خداوند نیاز نبود. در این مراسم کشیش بیشتر به‌عنوان شاهد حضور می‌یافت. در انگلستان عهد الیزابت رضایت شفاهی طرفین کافی بود تا زن و مرد در پیشگاه خداوند پیوندی

1. Ann Page

ناگسستنی ببندند، هر پیوند ازدواج بعدی، بی‌توجه به‌صورت رسمی آن، با استناد به‌پیوند پیشین باطل شمرده می‌شد. در چنان‌که شما **می‌خواهید** تاچستن دل آدری را به‌همان شیوه می‌رباید که آرمادو مهر جاکونِتا را، و آنگاه کشیشی بی‌سواد را می‌یابد و او را به‌عقد خود درمی‌آورد. کشیش شکوه می‌کند که کسی نیست تا عروس و داماد را دست به‌دست دهد، ژاک قدم پیش می‌گذارد، اما به‌جای آن‌که وظیفهٔ خود را به‌جای آورد، زبان به‌ملامت تاچستن می‌گشاید.

> آیا می‌خواهی لایق آن تربیتی که داری، مثل گداها دزدانه ازدواج کنی؟ بیا و به کلیسا برو، برای خودت کشیش شایسته‌ای پیدا کن تا به‌تو بگوید ازدواج یعنی چه. این مردک فقط می‌تواند شما را مثل دو پاره تختهٔ دیوارکوب به‌هم وصل کند، اما فردا یکی از شما تختهٔ ناجور از آب درمی‌آید و مثل چوب تر تاب برمی‌دارد و از آن یکی جدا می‌شود.

(III. iii. ۷۴ـ۸۰)

حرفهای تاچستن با خودش [و خطاب به‌تماشاگران] حقانیت سخن ژاک را آشکار می‌کند:

> به‌این فکر نبودم؛ اما اگر این مرد عقد ما را ببندد بهتر است تا دیگری، چرا که از او برنمی‌آید کار را به‌شایستگی برگزار کند، و اگر عقد درست نباشد بهانهٔ خوبی است تا هر گاه که خواستم همسرم را رها کنم.

(III. iii. ۸۱ـ۵)

این ازدواج نیمه‌کاره را بار دیگر در مضحکهٔ عروسی روزالیند (در جامهٔ مبدل) با اورلاندو می‌بینیم که در آن مراسم سلیا نقش کشیش بی‌سواد را بازی می‌کند. روزالیند درست در جایی حساس کلمات سلیا را تصحیح می‌کند ــ اگر مرد در اعلام پذیرش همسر زمان نادرستی را به‌کار برد، پیوندْ پیوندِ ازدواج نیست، قرار نامزدی است:

روزالیند: باید این‌طور شروع کنی: «اورلاندو آیا حاضری ــ»
سلیا: فهمیدم. اورلاندو آیا این روزالیند را به‌همسری خواهی پذیرفت؟
اورلاندو: خواهم پذیرفت.
روزالیند: آخر کِی؟
اورلاندو: خب، معلوم است همین حالا، همین‌که او عقدمان را ببندد.
روزالیند: پس تو باید بگویی «من تو، روزالیند را به‌همسری می‌پذیرم».
اورلاندو: من تو روزالیند را به‌همسری می‌پذیرم.
روزالیند: من می‌توانم از تو وکالت بخواهم، اما من هم تو را، اورلاندو، به‌شوهری خود می‌گیرم.
(IV. i. ۱۲۲ــ۳۱)

برای فهمیدن **چنان‌که شما می‌خواهید** ضروری است توجه کنیم که مردم اورلاندو را دیده‌اند ــ و در همه‌جا گفته‌اند ــ که با روزالیند در جامهٔ پسرانه ازدواج کرده، هرچند که در قوانین شرعی اگر یکی از طرفین جامهٔ مبدل بپوشد عقد باطل خواهد بود.

در ازدواج میل جنسی (که الزاماً در رابطهٔ اورلاندو با پسرکی زیبا، یا در رابطهٔ اورسینو، غایب نیست) پیش احساس رفاقت و همدلی رنگ می‌بازد. شوهر فراتر از عاشق بود؛ چنان‌که در چکامهٔ مشهور **عهد الیزابت، بامداد خوش عروس**[1]، می‌خوانیم، شوهر

رفیقی است که اندوه و محنت از تو می‌راند
در سلامت و بیماری آسایش تو می‌جوید
و روز و شب کاری جز این نمی‌داند
عشق و دوستی‌اش راست است و هماره می‌پاید
پس دوستش بدار چنان‌که می‌باید.

هیچ گنجینه‌ای چون دوست وفادار نیست
طلا می‌پوسد و مکنت دنیا پایدار نیست

1. *The Bride's Goodmorrow*

اما عشق چون به‌جانی پاک و کامل درآید
در غم و شادی تاب می‌آرَد و می‌پاید
ترشرویی سرنوشت با همهٔ مصیبتهایی که دارد
عشق را از پای درنمی‌آرد.

ما دیگر عادت کرده‌ایم که ازدواج را مضمون اصلی ادبیات جدی ببینیم، بنابراین مشکل می‌توانیم اصالت کار شکسپیر را در پیش کشیدن مضمون زوج مکمل به‌صورت عامل نگهدارندهٔ ساختار اجتماعی، برآورد کنیم. کلیسای قرون وسطیٰ، ازدواج را وضعیتی درجهٔ دو و فروتر از باکرگی و اجتناب از جفت، و نیز فروتر از بیوگی به‌شمار می‌آورد. پیمان برادرانه را می‌ستودند و پیوند نزدیکی میان دو ناهمجنس را بی‌قدر می‌شمردند؛ و سلسله مراتب تک‌جنسی بر نهادهای اجتماعی حاکم بود. شکسپیر از پس چند نسل آشوب مذهبی می‌نوشت که در طیّ آن، دستگاه مذهبی استوار بر سلسله مراتب ناچار شده بود با یورش سرسختانهٔ پیشگامان مذهبی مردمی‌تر روبرو شود که تفسیری متفاوت از کتاب مقدس داشت و خواستار حق پیروی از فرمان وجدان فردی بود.

اصلاحگران اگرچه در بسیاری مسائل با هم اختلاف داشتند، سرسختانه از جایگاه والای زناشویی دفاع می‌کردند. برای مثال، شکسپیر در پرداخت شخصیت پورتیا در تاجر ونیزی از فکر و مضمونیْ موجود سود می‌جوید، اما ابداع ماجرای صندوقچه‌ها که زیرکانه مسئلهٔ حق پدر و آسیب‌پذیری دختر را پیش می‌آورد، ما را به‌شیوه‌ای کاملاً اصیل در مسیر تحول رابطهٔ زناشویی گردش می‌دهد ــ این ترفند چندان تأثیرگذار بوده که به‌نظر ما چیزی کاملاً متعارف می‌نماید.

رشد و تکامل صنعت چاپ اشتیاق سوادآموزی را دامن زد. گسترش سواد از بالا با رخنه کردن افکار اجتماعی در ادبیات از پایین همراه شد. شکسپیر که خود نویسندهٔ تئاتر بود و بر زبان کتبی و

شفاهی تسلط داشت، جانب اصلاحگران را گرفت و اعتقادات ایشان را که گاه خشک و خشن می‌نمود، گیرایی و سرزندگی بخشید. او آرمان زوج ناهمجنس و تک‌همسر را با چنان جذابیتی تبلیغ کرد که تا امروز بر تصور ما از سازگاری و همکاری میان زن و شوهر پرتو می‌افکند. کمدی دانشگاهی کاری با زنان و رسم و راه همسرگزینی نداشت، کمدی پیچیدهٔ قارهٔ اروپا هم بیشتر معطوف به‌روابط نامشروع یا نمونهٔ جفت‌یابیهایی بود که سرانجام بی‌نتیجه می‌ماند. نیاکان بئاتریس و بندیکت[1] را احتمالاً می‌توان در فرهنگ مردم عامی یافت که شکسپیر آن‌را بسی بهتر از نکات پیش‌پاافتادهٔ ادبیات دانشگاهی و درباری به‌سینه سپرده بود.

شکسپیر هیچ معیار استثنایی بر واژگان خود تحمیل نکرد و هیچ آموزه‌ای برای اصالت سبک، به‌آن‌گونه که تئاتر اروپا را قرنها فلج کرده بود، بنیان ننهاد. هر گویش و هر زبان تخصصی[2] برای او مخزنی بود تا از آن سود جوید و زمینه را برای یک میراث زبانی بی‌همتا آماده سازد. او نگرشی عمل‌گرا داشت، آنچه را که می‌یافت به‌کار می‌گرفت و دیگر نگران این نبود که آیا آن چیز در جای پیشین خود درست نشسته بوده یا نه. از آنجا که هیچ نظامی بر اساس تجربیات بسیار متنوع خود بنا نمی‌کرد و سخن خود را بر آنچه در شرایط بیان دراماتیک دریافتنی و تأثیرگذار بود پی می‌نهاد، آثارش هنوز زنده است و با تماشاگر رابطه برقرار می‌کند. این بحث به‌معنای آن نیست که، مثل اورول، مدعی شویم آثار شکسپیر اصولاً هیچ اندیشه‌ای دربر ندارد، برعکس، عمل‌گرایی این آثار بخشی از اندیشهٔ آنهاست، هر نمایش تئاتری خود تجربه‌ای است. شخصیتها و گفتار ایشان جملگی در بوته‌ای ریخته می‌شود و آمیزهٔ به‌دست‌آمده آن‌چیزی است که

۱. قهرمانان نمایشنامهٔ هیاهوی بسیار برای هیچ. ــم.

2. Jargon

تماشاگر از نمایشنامه استنباط می‌کند. شاید امکان آن نباشد که تکه‌ای فکر را، که اغلب رشته‌هایی از گزاره‌های مرتبط با هم می‌پنداریم، از این آمیزه بیرون بکشیم، اما این تا حدی بدان‌سبب است که شکسپیر می‌دانست ــ و ما فراموش کرده‌ایم ــ که احساس هم به‌اندازهٔ تفکر مقوله‌ای مربوط به‌ذهن است. او، اگر اصطلاح الیوت را وام بگیریم، حساسیتی غیرانتزاعی و دست‌ناخورده بود. در آثار شکسپیر فکر از شیوهٔ بیان فکر جداناشدنی است.

تا زمانی که شکسپیر همچنان در کانون زندگی فرهنگی انگلیس جای دارد، این فرهنگ ارزشهایی راکه سبب یکتایی آن در جهان شده حفظ خواهد کرد؛ ارزشهایی چون مدارا، کثرت‌گرایی، توان سازش و تعهدی ژرف به‌پرضایعات‌ترین صورت سازمان اجتماعی، یعنی دموکراسی. برای ناظر برونی این نبود نظام ممکن است بی‌شکلی، درهم‌ریختگی و حتی ریاکاری بنماید، اما اگر از درون بنگریم این سبک جامع نمی‌تواند بیش از خود زندگی دچار تناقض و ناسازگاری باشد. در اینجا معماکشف آن اصلِ نظم‌آفرین درونی در بی‌نظمی ظاهری است. شاید علت پنهان ماندن این اصل از چشم بسیاری جستجوگران این باشد که آنان در جایی که نباید به‌دنبال آن می‌گردند. در تئاتر تماشاگر واسطه است. حد اوسط[۱] مفقود در قضیهٔ شکسپیری پاسخ ماست. بدون این پاسخ بحثی در میان نیست و نمی‌تواند باشد.

۱. middle term. در قیاس، حد اوسط حدی است که به‌وسیلهٔ دو فرض با حد اصغر و حد اکبر پیوند می‌یابد. رسیدن به‌نتیجهٔ بحث بدون حد اوسط میسر نیست. مثال: همهٔ انسانها میرایند. همهٔ یونانیان انسانند. پس همهٔ یونانیان میرایند. در اینجا **انسان** حد اوسط، یونانیان حد اصغر و میرا حد اکبر است.ــم.

دربارهٔ منابع

مأخذ ما در نقل آثار شکسپیر مجموعهٔ Methuen New Arden Edition بوده است. اشعار نقل‌شده در پایان بخش «سرور صادقانهٔ شکسپیر» در فصل دوم از نیکولاس یودال (N. Udall) در کتاب *Ralph Roister Doister* (Pub. 1560) است. گفته‌های ویتگنشتاین در پایان فصلهای دوم و سوم از *Vermischte Bemerkungen* ترجمهٔ پیتر وینچ (Blackwell, 1980) برگرفته شده‌است.اشارهٔ‌تامس‌نش‌به هنری چهارم قسمت اول در آغاز فصل‌چهارم از این کتاب است: *Pierce Pennilesse His Supplication to the Divell* (1592). شعر سرجان دیویس‌که در پایان فصل چهار نقل شده از *Orchestra* (1596) است. سخنان اورول که در صفحهٔ ۱۵۴ آمده برگرفته از مقالهٔ «لیر، تولستوی و دلقک» در مجموعهٔ *Critical Essays* (1946) اوست. سخن اراسموس درنکوهش بیماری‌عشق‌درصفحهٔ۱۶۵ از *Apothegmes* ترجمهٔ نیکولاس یودال (۱۵۴۲) برگرفته شده است.

برای مطالعهٔ بیشتر

دو بررسی که هر دو در یک سال منتشر شده می‌تواند به‌روشن کردن بحث کم‌وبیش پیچیده که در این کتاب به‌اختصار بیان شده، کمک کند. از آن دو یکی مقالهٔ ال. سی. نایتس (L. C. Knights) است که در

The Hidden Harmony: Essays in Honor of Philip Wheelwright, ed. O. Johnson (New York, 1967)

آمده. او در این مقاله می‌گوید مفهوم «اندیشه» باید بار دیگر تعریف شود تا بتوانیم روش شکسپیر را در پروراندن افکار در تئاتر دریابیم. دیگر کتابی است با این عنوان:

Norman Rabkin's, *Shakespeare and the Common Understanding* (New York, 1967)

که نکته‌ای مربوط به‌همین بحث را به‌تفصیل بیان می‌کند. اما ناگفته پیداست که برای مطالعهٔ بیشتر هیچ چیز بهتر از آثار خود شکسپیر نیست و چه بهتر که در این مطالعه از مجموعهٔ Methuen New Arden استفاده کنیم که یادداشتهای فراوان دارد و در عین حال به‌ما امکان می‌دهد روش کار شکسپیر را با روش منابع او مقایسه کنیم و بدین‌ترتیب ماهیت تخیل مهارکننده را کاملاً دریابیم. کیفیت تک‌تک نمایشنامه‌ها در این مجموعه یکسان نیست و خواننده شاید ناچار شود به‌نشرهای دیگر نیز رجوع کند، از جمله مجموعهٔ آثار شکسپیر نشر آکسفورد یا نشر آردن.

مطالعهٔ شکسپیر در خلوت ممکن است گمراه‌کننده باشد، زیرا ما را برمی‌انگیزد که از مجموعهٔ مباحث پیچیدهٔ او یک رگه را بگیریم و دنبال کنیم و از کل آن غافل بمانیم. چارهٔ کار فقط تماشای اجرای نمایشنامه‌ها نیست، که امروزه بسیار «تفسیری» شده و آکنده از دخالتهای گمراه‌کننده در صحنه‌آرایی و شخصیت‌پردازیهای نامربوط و من‌درآوردی است. بهتر آن است که نمایشنامه‌ها را گروهی بخوانیم، برخلاف تصور همگان، اجرایی «بد»، از آن‌گونه که از بچه‌های مدرسه‌ای برمی‌آید، گاه بیش از هر چیز روشنگر تواند بود.

کوششهای نظام‌مند برای پی بردن به‌فلسفهٔ شکسپیر از روی آثار او، اندک بوده است. هنوز هم معتبرترین کار در این زمینه این کتاب است:

W. C. Curry, *Shakespeare's Philosophical Patterns* (Baton Rouge, 1937)

اما ممکن است خوانندگان کتابی دیگر:

John Erskine Hankins, *Backgrounds of Shakespeare's Thought* (Hassocks, 1978)

را سودمندتر یابند. برای خوانندگان جدی‌تر زندگینامه‌ای با ویرایش W. R. Elton با عنوان

Shakespeare's World: Renaissance Intellectual Contexts. A Selective Annotated Guide 1966–71 (Garland, 1979)

بسیار ضروری است. بحثی مختصر اما بسیار جذاب را در این مقاله می‌توان یافت:

J. W. Lever, «Shakespeare and the Ideas of his Time», in the *Shakespeare Survey* for 1976.

نکاتی تردیدناپذیر دربارهٔ زندگی شکسپیر را می‌توان در این کتاب یافت:

S. Schoenbaum, *Shakespeare: A Documentary Life* (Oxford, 1975)

در عین حال بررسیهای کلاسیک از جمله

W. W. Greg, *The Editorial Problem in Shakespeare* (Oxford, 1942)

E. K. Chambers, Shakespeare, *A Study of Facts and Problems* (Oxford, 1930)

می‌تواند ما را در تفسیر متونی که در این‌باره داریم یاری دهد. هیچ بررسی جامع دربارهٔ تماشاگران شکسپیر، که برای تحلیلی از این دست ضرورت دارد، در دست نیست، اما خوانندگان شاید این آثار را روشنگر بیابند:

J. D. Wilson, *Life in Shakespeare's England* (New York, 1944), F. P. Wilson, *The Plague in Shakespeare's London* (Oxford, 1927), and E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (Oxford, 1923).

سودمندترین اثر در توضیح فصل صناعت شعر، کتاب *Elizabethan Critical Essays* (Oxford, 1904) با ویرایش Gregory Smith است، و بهتر آن‌که با این کتاب نیز همراه شود:

Marvin T. Herrick, *The Poetics of Aristotle in England* (New Haven, 1930).

و همچنین

Alvin Kernan, «Shakespeare's Essays on Dramatic Poetry: The Nature and Function of Theatre within the Sonnets and the Plays», in *The Author in His Work: A Problem in Criticism* ed. by Louis L. Martz and Aubrey Williams (New Haven and London, 1978).

دربارهٔ این نکته بحث می‌کند که هر یک از نمایشنامه‌هایی که طرحی کاملاً بدیع دارند، یعنی رنج بیهودهٔ عشق، رؤیای شب نیمهٔ تابستان، و توفان، سخت به‌مسئلهٔ شکل دراماتیک توجه دارند. بررسی جدیدی دربارهٔ مرکزیت فکر تئاتر در آثار شکسپیر،

Player King and Adversary: Two Faces of Play in Shakespeare (Baton Rouge, 1980), by E. J. Allman

در واقع تکمیل مقالهٔ James Winny است در

The Player King: A Theme of Shakespeare's Histories (New York, 1970).

همچنین

Ann Righter (Barton) *Shakespeare and the Idea of the Play* (Cambridge, 1962)

هنوز اثری جالب است. رابطهٔ کار شکسپیر با کار تئاتری معاصر در

H. Felperin, *Shakespearean Representation: Mimesis and Modernity in Elizabethan Tragedy* (Princeton, 1978).

بررسی شده است.

نوشته‌های اساسی دربارهٔ اخلاق شکسپیر بدین قرار است:

T. W. Baldwin, *Shakespeare's 'Small Latine and Lesse Greeke'* (Urbana, 1944), R. Noble, *Shakespeare's Biblical Knowledge*, and A. Hart, *Shakespeare and the Homilies* (Melbourne, 1934).

خوانندگان شاید نگرش کلی سودمندی را در این اثر بیابند

R. M. Frye, *Shakespeare and Christian Doctrine* (Princeton, 1963)

برخی از عقاید من با صلابتی بیشتر در

Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil* (New York, 1958)

بیان شده است.

بررسی سیاست در آثار شکسپیر بدون بهره جستن از

E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (London, 1943)

که کتابی بسیار اثرگذار بوده، ممکن نیست. این کتاب را باید با شناخت عناصر پیشرو در اندیشهٔ رنسانس تعدیل بخشید. این عناصر در این اثر توضیح داده شده است:

Q. Skinner, *Foundations of Modern Political Thought* (Cambridge, 1979).

دو کتاب

Tillyard, *Shakespeare's History Plays* (London, 1944), and Lily B. Campbell, *Shakespeare's Histories* (San Marino, 1947)

سودمندند. همین مسئله در زمینه‌ای وسیع‌تر در این اثر بررسی شده است:

Irving Ribner in *The English History Play in the Age of Shakespeare* (Princeton, 1957).

شرحی بر تحول مفهوم *theatrum mundi* در

Frances Yates, *Theatre of the World* (London, 1971)

آمده است. در عین حال سخنرانی ا. آر. همفری (A. R. Humphrey) در آکادمی انگلستان با عنوان

Shakespeare's Histories and 'The Emotion of Multitude' (Oxford, 1968)

دربارهٔ اهمیت خودآگاهی تماشاگر بحث می‌کند. همین مسئله در

The Triple Bond (Philadelphia, 1975)

که مجموعهٔ مقالاتی با ویرایش J. G. Price است، مطرح شده است. آنان که مسئلهٔ 'paraconsistent logic' برایشان جالب است می‌توانند این مبحث را در مقالهٔ ا. ای. آرودا (A. I. Arruda) دنبال کنند:

A. I. Arruda, R. Chuaqui, and N. C. A. Da Costa (eds.), *Mathematical Logic in Latin America* (Hilversum, 1980).

مأخذی سودمند دربارهٔ انجام‌شناسی شکسپیر این کتاب است:

R. H. Popkin, *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes* (Assen, 1964)

بحث دربارهٔ چشم‌انداز ذهن شکسپیر اغلب نوشتهٔ ادبایی است که از ژرفکاوی در تاریخ عقاید پرهیز دارند. نگرشهایی سودمند را می‌توان در

H. Haydn, *The Counter-Renaissance* (New York, 1950), D. G. James, *The Dream of Learning* (Oxford, 1951), H. Craig, *The Enchanted Glass* (New York, 1936), Theodore Spencer, *Shakespeare and the Nature of Man* (Cambridge, 1942), J. F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature* (London, 1949) and John Bayley, *The Uses of Division* (London, 1976)

جستجو کرد. این اثر نیز هنوز جذابیت خود را حفظ کرده است:

A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* (Cambridge, Mass., 1936).

تاریخ از دیدگاه جمعیت‌نگاری هنوز در مراحل ابتدایی است، بررسی به‌راستی معتبر دربارهٔ ازدواج در انگلستان عهد شکسپیر هنوز نوشته نشده، اما دانشجویان شاید مقالهٔ زیر را سودمند بیابند:

G. R. Hibbard, 'Love, Marriage and Money in Shakespeare's Theatre and Shakespeare's England', in vol. VI (1978) of *The Elizabethan Theatre* (ed. G. R. Hibbard).

اهمیت سنت مردمی را با مطالعهٔ

Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function* (Baltimore and London, 1978)

بهتر درک خواهیم کرد، اما بررسیهای پیشگام در این زمینه مثل

S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (Westminster, 1944) and Louis B. Wright, *Middle Class Culture in Elizabethan England* (Chapel Hill, 1935)

هنوز سودمند توانند بود. بهترین بحث دربارهٔ کارکرد چندگانهٔ دیگرنمایی جنسی شاید در این نوشته‌ها یافته می‌شود:

Nancy K. Hales's essay in the *Shakespeare Survey* for 1979, 'Sexual Disguise in *As You Like It* and *Twelfth Night*', H. M. Richmond, *Shakespeare's Sexual Comedy: A Mirror for Lovers* (New York and Indiana, 1973)

خوانندگانی که خواستار شرحی جامع‌تر از عقاید من در این موضوع هستند می‌توانند به‌رسالهٔ دکتری من:

'The Ethic of Love and Marriage in Shakespeare's Early Comedies' (1967)

در کتابخانهٔ دانشگاه کیمبریج رجوع کنند.

نمایه

آرتورشاه ۴۱
آردن، ریچارد ۱۰
آرکادیا ۱۷
آریل (توفان) ۴۶، ۴۷، ۵۱، ۵۴، ۵۶
آشوری، داریوش ۸، ۹۱
آنتروپی ۱۲۵ تا ۱۲۷، ۱۴۰، ۱۴۱

اتللو (اتللو) ۷، ۲۳، ۲۸، ۶۸ تا ۷۲، ۷۷، ۹۷، ۱۴۹
ادوارد خستوان ۹۴
اراسموس ۱۳۰، ۱۴۹، ۱۶۵، ۱۷۸
ارسطو، ارسطویی ۳۶، ۷۲، ۱۲۲، ۱۵۸، ۱۶۵
ارلِ پمبروک ۱۷
ارلِ دربی ۱۷
ارلِ راتلند ۲۸
ارلِ ساسکس ۱۷، ۱۱۹
ارلِ ساوث‌همپتن ۱۶، ۱۷، ۲۴
استراتفورد ۹ تا ۱۱، ۱۶، ۱۹، ۲۸، ۳۱
استوارت، الیزابت ۲۸
اسدیان، یوسف ۷
اسکالوکر، آنتونی ۲۵
اسکندر ۴۱
اسلای، کریستوفر (رام کردن زن سرکش) ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۷
اسنیترفیلد ۹، ۱۰
اشعاری در احوال گوناگون ۲۰، ۲۱
افلاطون، افلاطونی ۲۴، ۲۵، ۳۱، ۶۲، ۱۱۶، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۶۹
السینور، ۸۰ تا ۸۵
الیوت، تی.اِس. ۱۷۷
اورول، جورج ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۷۶، ۱۷۸
اوگوستین قدیس ۱۳۶
اوویدئوس ۲۱، ۱۶۴، ۱۶۵
ایلیاد ۶۵

بارنفیلد، ریچارد ۲۰، ۲۲
بربیج، جیمز ۲۷
بربیج، ریچارد ۱۹، ۲۴
برند، سِر تامس ۱۹
بکت، سمیوئل ۱۳۷

بلات، استفن ۲۸
بلک‌فرایرز گیت هاوس ۲۸
بوسونت، فرانسیس ۳۰
به‌تربیت درآوردن دختر تندخو ۷
بیکن، فرانسیس ۱۲۲

پاکدینان ۳۵، ۳۹، ۱۴۶
پالاتینا، فردریک کنت ۲۸
پترارک، فرانچسکو ۱۶۴
پرسی، سِر هنری، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۲۰
پروسپرو (توفان) ۴۵ تا ۴۸، ۵۱ تا ۵۸
پریکلس ۲۳، ۲۷، ۱۵۹
پلائوتوس ۲۱، ۱۵۸
پلوتارک ۱۵۸
پوک (رؤیای شب نیمهٔ تابستان) ۴۶، ۵۱، ۵۵
پیل، جورج ۱۲
پیمان، جواد ۱۳۵

تئاتر بلک‌فرایرز ۲۷، ۳۶
تئاتر گلوب ۱۹، ۲۰، ۲۸، ۳۳، ۳۶، ۱۰۵
تاجر ونیزی ۱۸، ۲۱، ۲۶، ۶۳، ۱۷۵
تاچستن (چنانکه شما می‌خواهید) ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۷۲
تارلتن، ریچارد ۳۹
تامکیس، تامس ۳۸
تراژدیهای واقعی ریچارد دوک یورک ۱۸
تراژدی یورکشایر ۲۳
ترنتیوس ۳۲، ۳۶، ۴۴، ۶۵، ۱۵۹
تروئیلوس و کرسیدا ۲۲، ۲۳، ۴۳، ۶۵، ۱۰۰، ۱۲۳، ۱۶۰
تنیسن، آلفرد ۱۲۷
تورپ، تامس ۲۶
توفان ۲۸، ۴۴، ۴۵، ۴۷، ۴۸، ۵۱، ۵۷، ۵۸، ۱۳۸
تولستوی، لئو ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۴
تیتوس آندرونیکوس ۱۷، ۲۱
تیمون آتنی ۵۰

ثمر رنج عشق ۲۱

جانسن، بن ۱۹، ۲۴، ۳۰، ۴۵، ۵۶، ۵۷، ۱۰۵، ۱۰۶
جانسن، جان ۲۸
جانسن، گیرارت ۳۱
جانسن، ویلیام ۲۸
جزیرهٔ سگها ۱۰۵
جگرد، ویلیام ۲۲، ۳۰
جیمز اول ۲۶
جیمز دوم ۱۶

چاوسر ۶۵

چپمن، جورج ۲۴، ۳۰
چتل، هنری ۱۳ تا ۱۵
چستر، رابرت ۲۴
چنان‌که شما می‌خواهید ۶۶، ۱۲۸، ۱۳۳، ۱۴۵، ۱۴۶

داروین، چارلز ۱۲۷
داستان زمستانی ۲۸، ۱۳۱، ۱۵۰، ۱۵۹، ۱۶۰
دانته ۱۶۴
دانیل، سمیوئل ۱۰۳، ۱۱۲
در انتظار گودو ۱۳۷، ۱۴۲
درایتن، مایکل ۲۱
درایدن، جان ۵۷
دروشات، مارتین ۳۱
دفاع از بازیگران ۲۲
دفاع از رامون سبون ۱۲۸
دفاع از شعر ۳۶، ۶۵، ۷۸، ۱۴۸
دکر، تامس ۱۵
دُلا رامی، پیر ۱۲۲
دلقک ۱۲۹ تا ۱۳۱، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۵۱
دو بویون، گودفروا ۴۱
دوناتوس ۳۷
دو نجیب‌زادهٔ خویشاوند ۱۵
دو نجیب‌زادهٔ ورونا ۲۱، ۱۴۳، ۱۶۳
دیگس، لئونارد ۳۰، ۴۴
دیویس، سِر جان ۴۴، ۷۹، ۸۰، ۱۷۸

راسل، کنتس ۱۵۲
رالی، سِر والتر ۲۷، ۶۲، ۶۳
رام کردن زن سرکش ۱۴۵، ۱۵۷، ۱۶۵
ربودن لوکرس ۱۶، ۱۷، ۲۱، ۲۳، ۲۵
رناتوس، یوهانس ۳۸
رنج بیهودهٔ عشق ۱۸، ۲۱ تا ۲۳، ۲۶، ۴۰، ۴۱، ۵۹، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۶۶
رومئو و ژولیت (رومئو و ژولیت) ۷، ۱۸، ۲۱، ۲۳، ۱۱۲، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۹، ۱۷۰
رؤیای دل مهربان ۱۳
رؤیای شب نیمهٔ تابستان ۶، ۲۱، ۴۰، ۴۳، ۴۶، ۵۱، ۵۲، ۱۴۴، ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۶۹
ریچارد دوم (ریچارد دوم) ۱۸، ۲۱، ۲۳، ۱۰۷، ۱۱۲ تا ۱۲۰، ۱۴۲
ریچارد سوم (ریچارد سوم) ۱۸، ۲۱، ۲۳، ۱۱۱، ۱۱۲

زنان شادکام ویندسور ۲۲، ۲۶، ۶۰، ۱۶۰، ۱۷۲

سالور، حسینقلی (عمادالسلطنه) ۷
سالیسبری، سِر جان ۲۴، ۱۱۶

سعادت، اسماعیل ۱۲۸
سقراط ۱۵۸
سلوک شورانگیز شکسپیر ۲۲
سنکا ۲۱، ۵۹، ۱۱۱
سیدنی، سِر فیلیپ ۱۷، ۳۶، ۶۵، ۷۸
سیسرون ۳۶، ۳۷
سیمبلین ۵۰، ۱۴۹، ۱۵۹، ۱۶۰

شارلمانی ۴۱
شاه جان (شاه جان) ۲۱، ۱۰۴، ۱۱۲
شاه لیر (شاه لیر) ۷، ۲۲، ۲۳، ۱۲۵ تا ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۵ تا ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۵
شب دوازدهم ۲۲، ۱۴۸، ۱۴۹
شکسپیر، آن ۲۰، ۲۹، ۳۱
شکسپیر، جان ۹، ۱۰
شکسپیر، جودیث ۱۱، ۲۹
شکسپیر، ریچارد ۹، ۱۰
شکسپیر، سوزانا ۱۱
شکسپیر، مری ۱۰
شکسپیر، ویلیام ۷ تا ۳۰، ۳۳، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۳ تا ۴۵، ۴۷، ۴۸، ۵۰، ۵۱، ۵۵ تا ۶۱، ۶۳، ۶۷ تا ۶۹، ۷۱ تا ۷۴، ۷۶ تا ۷۹، ۸۷ تا ۸۹، ۹۱، ۹۴، ۹۶ تا ۱۰۷، ۱۰۹ تا ۱۱۲، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۵ تا ۱۵۵، ۱۵۸ تا ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۷ تا ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۵ تا ۱۷۷
شکسپیر، همنت ۱۱
شوردیچ ۲۰، ۶۷
شهید عشق: یا شکوهٔ روزالین ۱۲۳

صناعت شعر ۳۶

غزلهای شکسپیر ۲۶

فالستاف، سِر جان (هنری پنجم) ۲۸، ۷۴، ۷۵، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۷۲
فلچر، جان ۱۵
فلچر، لاورنس ۲۶
فلوریو، جان ۴۸، ۷۹
فیلد، ریچارد ۱۶

قراگزلو، ابوالقاسم (ناصرالملک) ۷
«ققنوس و لاک‌پشت» ۱۶۱، ۱۶۸

کاتو ۱۵۸
کاردنیو ۱۵
کالیبان (توفان) ۴۶ تا ۴۸، ۵۱ تا ۵۶
کامپیون، تامس ۱۰۳
کاندل، هنری ۲۹، ۳۰، ۴۴
کتاب زرین زناشویی مسیحی ۱۷۱
کتاب سِر تامس مور ۱۴، ۱۵، ۱۰۷
کرل، ادوارد ۲۴
کلاپتن، سِر هیو ۱۹

کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است ۲۶، ۱۴۲، ۱۵۳
کلیسای تثلیث مقدس ۱۰، ۳۱
کمپ، ویلیام ۲۰، ۳۹
کمدیا دل آرته («تئاتر حرفه‌ای») ۳۷، ۳۸، ۴۱، ۵۴، ۶۷
کمدی اشتباهات ۲۱، ۵۹، ۱۴۴، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۶۹
کوثری، عبدالله ۱۳۰
کوینیی، تامس ۲۹
کیتس، جان ۱۲۱

گانت، جان (ریچارد دوم) ۱۱۳ تا ۱۱۵
گریفین، بارتولومئو ۲۲
گرین، رابرت ۱۲، ۱۳، ۹۹، ۱۰۰
گزنفون ۱۵۸

لاپتن، تامس ۸۸
لرد استرنج ۱۷، ۳۹
لرد چمبرلین ۱۹، ۲۶، ۱۰۵
لطایف کم‌بهای گرین که به‌هزاران توبه خریداری شده است ۱۲
لندنی اسرافکار ۲۳
لولو ۱۵۲
لیدی مکبث ۹۰، ۹۱، ۹۳، ۹۵
لی، کاترین م. ۵۴

مارستن، جان ۲۴
مارلو، کریستوفر ۱۲، ۱۷، ۱۱۱
ماندی، آنتونی ۱۵
ماونت‌جوی، کریستوفر ۲۸
مجموعهٔ استیشنر ۱۵، ۱۶
مِرس، فرانسیس ۲۱، ۲۵
مسخ ۴۲، ۱۶۵
مکبث(مکبث)۷،۸، ۶۴، ۶۹، ۸۷ تا ۹۷
مک‌کونیکا ۱۳۰
مونتنی، ام. ای. ۴۸، ۷۹، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۴۱

نرون ۱۱۱
نش، تامس ۱۲، ۱۳، ۹۹، ۱۰۰، ۱۷۸
نورویچ ۲۰
نهضت اصلاح دین ۸۳، ۱۷۱
نیک آن باشد که انجامش نکوست ۱۵۹، ۱۶۰

ودکیند، اِف. ۱۵۲
ونوس و آدونیس ۱۶، ۲۱، ۲۳، ۲۵
ووداستاک ۱۱۲
ویتگنشتاین، لودویگ ۶۱، ۹۸، ۱۲۲، ۱۵۴، ۱۷۸
ویلیام سوم ۱۶

هاپکینز، جرارد منلی ۱۳۸

هاروی، گابریل ۲۵
هازلیت، ویلیام ۳۲
هال، ادوارد ۱۰۹
هال، شاهزاده (هنری پنجم) ۷۳
هراکلیت ۱۲۲
هر کس به‌حال خود ۱۹، ۱۰۶
هکتور ۴۱
هملت شاهزادهٔ دانمارک ۲۵
هملت (هملت) ۷، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۳۳، ۳۵، ۳۶، ۳۸، ۳۹، ۵۰، ۶۷، ۷۶ تا ۷۸، ۸۰ تا ۸۸، ۹۷، ۱۱۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۵۴
همینگس، جان ۲۸ تا ۳۰
هنر شعر ۳۶
هنری پنجم (هنری پنجم) ۱۸، ۲۲، ۲۶، ۴۷، ۷۲ تا ۷۵، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۲۵، ۱۴۲
هنری چهارم (هنری چهارم) ۱۸، ۲۱، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۱۹، ۱۲۰
هنری ششم ۱۲، ۱۸، ۹۹، ۱۱۱، ۱۴۶
هنری هشتم ۱۵، ۲۸
هنری هفتم ۱۱۱
هوراس ۱۳، ۳۵، ۳۶
هولینشد، رافائل ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۲۵
هیاهوی بسیار برای هیچ ۱۸، ۲۸، ۱۶۰، ۱۷۶
هیث‌وی، ان ۱۱
هیرو و لئاندر ۱۷
هیگینز، جان ۱۲۵
هیوود، تامس ۱۴، ۱۵، ۲۱

یودال، نیکولاس ۱۷۸
یوشع ۴۱
یولیوس سزار (یولیوس سزار) ۷، ۲۸، ۴۱، ۶۰
یهودای مکابی ۴۱
ییتس، ویلیام باتلر ۱۳۶

بنیانگذاران فرهنگ امروز

منتشر شده است

● **فروید**
آنتونی استور / حسن مرندی

● **توکویل**
لَری سیدنتاپ / حسن کامشاد

● **اَدَم اسمیت**
د. د. رافائل / عبدالله کوثری

● **تام پِین**
مارک فیلْپ / محمد قائد

● **هابز**
ریچارد تاک / حسین بشیریه

بنیانگذاران فرهنگ امروز

منتشر می‌شود

● **راسل**
ا. س. گریلینگ / علی پایا

● **ویتگنشتاین**
ا. س. گریلینگ / شاپور اعتماد

● **هیوم**
ا. جی. ایر / عزت‌الله فولادوند

● **اسپینوزا**
راجر اسکروتن / اسماعیل سعادت

● **ویرژیل**
جَسپر گریفین / عبدالله کوثری

اندیشه، هنر و تخیل خلاق نخبگان هرنسل چونان بارانی حیات‌بخش فرهنگ هر عصر را بارور می‌سازد. فرهنگ امروز نیز از شعله تابناک روح این سرآمدان معارف بشری گرمی و روشنی و عظمت می‌گیرد. تعاطی در سوانح زندگانی و روح اندیشهٔ این نخبگان تنها طریق راهیابی به کاخ پرشکوه فرهنگ امروز است.

هدف مجموعهٔ بنیانگذاران فرهنگ امروز آن است که در شرحی کوتاه، امّا انتقادی و مطابق با واقع از حیات عقلانی و آراء و آثار بزرگان فرهنگ بشری و نحله‌ها و مکتب‌های برآمده از اندیشهٔ آنان به نحوی مؤثر و ژرف ما را با بنیادهای فرهنگ معاصر مأنوس و آشنا سازد.