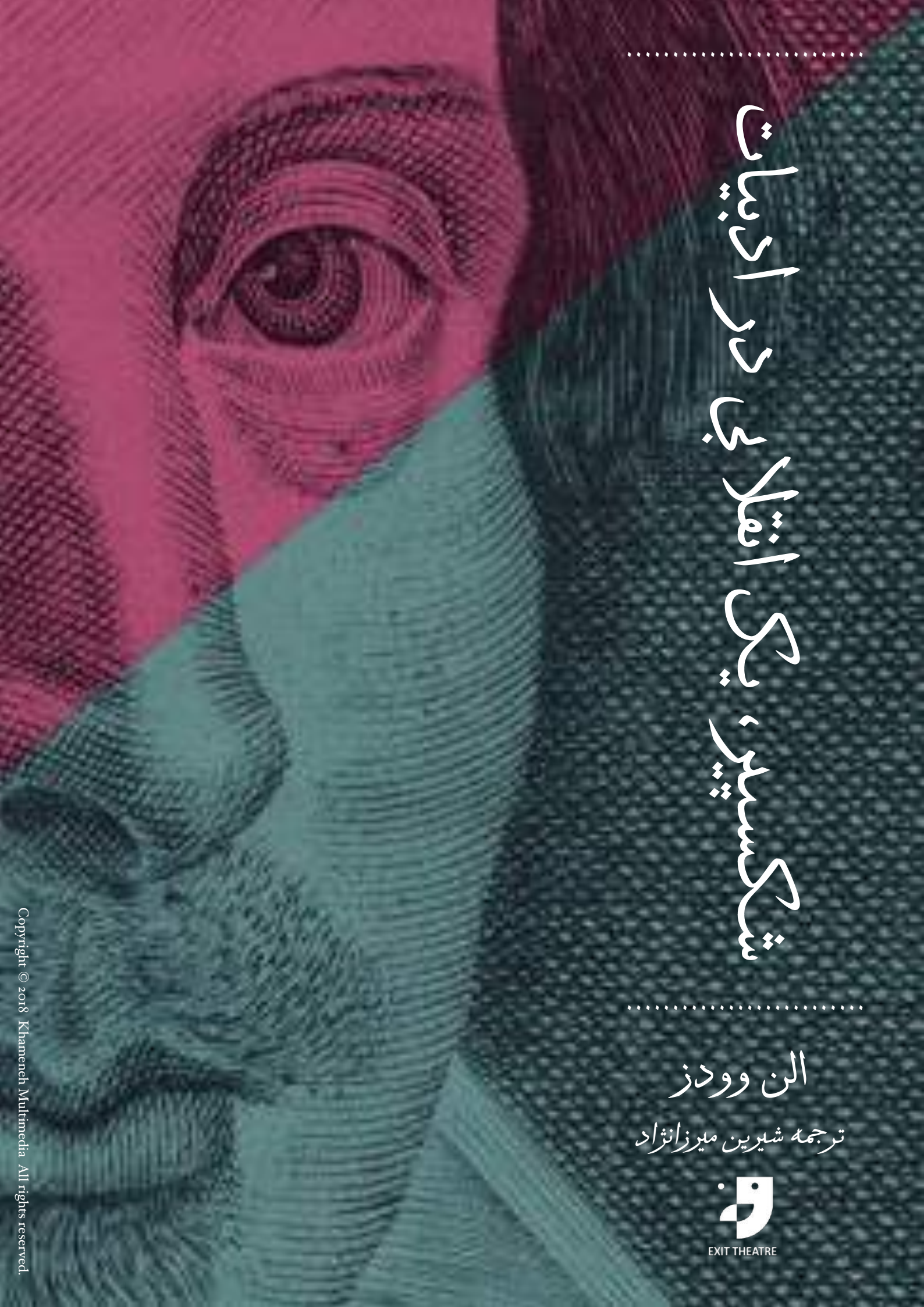

شکسپیر یک انقلابی در ادبیات

الن وودز

ترجمه شیرین میرزانژاد

EXIT THEATRE

Copyright © 2018 Khameneh Multimedia All rights reserved.

۴۰۰ سال پس از مرگ

شکسپیر

یک انقلابی در ادبیات

به قلم: الن وودز

۲۰۱۶

ترجمه: شیرین میرزانژاد

اردیبهشت ۱۳۹۷

EXIT THEATRE

شکسپیر ادبیات انگلیسی را متحول کرد و به فرازهایی دست یافت که پیش از آن شنیده نشده بود و پس از آن نیز کسی به آن دست نیافته است. همچون شهابی سوزان از میان جو گذر کرد و نوری پرشکوه را بر تمام آن دوره از تاریخ ما تابید. تاثیر او بر ادبیات جهان احتمالاً بیشتر از هر نویسنده‌ی دیگری بوده است. آثار او به تمام زبان‌ها ترجمه شده است. قرن‌ها پس از مرگش ستاره‌ی او نه تنها کمرسو نشده است، بلکه همچنان به روشنی نخستین روز می‌درخشد.

«او متعلق به یک عصر نبود، بلکه متعلق به تمام اعصار بود.» (بن جانسون[1] درباره‌ی شکسپیر) در «ادبیات و انقلاب» (۱۹۲۴) تروتسکی می‌نویسد:«یک طبقه‌ی جدید شروع به ایجاد فرهنگ از نو نمی‌کند، بلکه وارد [عمل] تصرف گذشته می‌شود، آن را طبقه‌بندی می‌کند، آن را از نو ترتیب می‌دهد و بر پایه‌ی آن بنا می‌کند.» او ارسطو را در کنار گوته به عنوان قله‌های دستاورد انسانی معرفی می‌کند. او ادیپ جبار سوفوکل را نمایشی می‌داند که «آگاهی تمام مردم را بیان می‌کند.» همین سخنان را درباره‌ی بزرگ‌ترین نویسنده‌ی انگلیسی، ویلیام شکسپیر می‌توان گفت.

زادگاه شکسپیر در استراتفورد

بنابراین عجیب است که از زندگی مردی که از نظر بسیاری بزرگ‌ترین نویسنده است، بسیار کم می‌دانیم. می‌دانیم که شکسپیر چه زمانی درگذشته است، اما دقیقاً مطمئن نیستیم که چه زمانی متولد شده است. مدارک نشان می‌دهد که در ۲۶ آوریل ۱۵۶۴ در استراتفورد غسل تعمید داده شده است، شهری کوچک در صد مایلی شمال‌غرب لندن، دور از مرکز فرهنگی و بازرگانی

[1] Ben Johnson

انگلیس. از آنجا که نوزادان را سه روز پس از تولدشان غسل تعمید می‌دادند، احتمالاً در روز ۲۳ آوریل به دنیا آمده است، همان روزی که در آن درگذشت، گرچه حتی این هم مورد اختلاف است.
بیشتر عمر او در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. مختصری که از زندگی او می‌دانیم را می‌توان به طور خلاصه بیان کرد. او در خانواده‌ای اشرافی یا مشخصاً ثروتمند متولد نشده بود. به دانشگاه نرفت. با این حال مشهورترین نویسنده‌ی جهان شد.

خانواده شکسپیر

در نگاه اول ویلیام شکسپیر به نظر نمی‌رسید که آینده‌ای درخشان داشته باشد. پدرش جان شکسپیر در آغاز شاگرد یک دستکش ساز و دباغ بود و بعدها شروع به خرید و فروش محصولات زراعی و پشم کرد. او که مردی خودساخته بود، با مری آردن[1] دختر یک مزرعه‌دار محلی موفق و مالک مزرعه‌ای شصت هکتاری ازدواج کرد. ویلیام سومین فرزند از هشت فرزند آنان بود.
به نظر می رسد که نه مری و نه جان نمی توانستند بنویسند. پدر شکسپیر از پرگارهای دستکش‌سازی به عنوان امضای خود استفاده می‌کرد. اما این امر مانع از آن نشد که اعضاء مهمی در جامعه باشند. در میان دیگر سمت‌های مدنی، جان شکسپیر به عنوان خبره‌ی آبجوی ناحیه‌ی استراتفورد انتخاب شد؛ مقامی بسیار مهم، زیرا از آنجا که در آن روزگار آبجو نسبت به آب نوشیدنی سالم‌تری بود، مردم آبجو می‌نوشیدند. او بعدها خزانه‌دار ناحیه و در سال ۱۵۶۵ عضو شورای شهر شد (سمتی که تحصیل رایگان برای فرزندانش در مدرسه گرامر استراتفورد را به همراه داشت)، در سال ۱۵۶۸ دبیر ارشد یا شهردار، و در سال ۱۵۷۱ عضو ارشد شورای شهر شد.
جان شکسپیر مفتخر از موفقیتش به دنبال کسب عنوان نجیب زاده بود و درخواست نشان مخصوص کرد. اما بنا به دلایلی نامعلوم درخواست او رد شد و در طول چند سال پس از آن به دلایلی همچنان نامعلوم، اقبال جان شکسپیر رو به افول گذاشت. او در سال ۱۵۷۰ به خاطر تنزیل پول با نرخ بهره‌ی ۲۰٪ و ۲۵٪ متهم به رباخواری شد. تا سال ۱۵۷۸ از پرداخت مالیات‌هایش عقب افتاده و از پرداخت حق عضویت اجباری شورا برای اعانه‌ی عمومی به فقرا ناتوان بود. در سال ۱۵۷۹ مجبور شد املاک مری شکسپیر را به رهن بگذارد تا پول طلبکارانش را بپردازد.
در سال ۱۵۸۰، ۴۰ پوند به خاطر غیبت در جلسه‌ی دادگاه جریمه شد. او ورشکست شد و مکرراً در جلسات شورا غیبت داشت. در سال ۱۵۸۶ به دلیل عدم حضور، شورا او را از هیئت

[1] Marry Arden

اعضاء برکنار کرد. تا سال ۱۵۹۰، جان شکسپیر تنها خانه‌اش در خیابان هنلی را در تملک خود داشت. وضع بدتری در پیش رو بود. در سال ۱۵۹۲ به خاطر عدم حضور در کلیسا جریمه شد. این مسئله‌ای جدی بود.

مذهب برای جامعه‌ای که شکسپیر برایشان می‌نوشت در درجه‌ی اول الویت بود. ملکه الیزابت حضور در مناسک کلیسای انگلستان را الزامی کرده بود، حتی با وجود اینکه بسیاری از افرادی که به کلیسا می‌رفتند، می‌بایست مسافت‌هایی طولانی را می‌پیمودند. افرادی که حضور نمی‌یافتند ـ به هر دلیلی جز بیماری ـ با جریمه مجازات می‌شدند. برخی نتیجه گرفته‌اند که پدر شکسپیر ـ و احتمالاً خود او ـ مخفیانه کاتولیک بوده‌اند. اما این فرضیه‌ای غیرقابل اثبات است. عدم حضور او در کلیسا می‌تواند به خاطر دلایلی دنیوی‌تر باشد، که یعنی نپرداختن بدهی‌هایش.

پس با وجود اینکه شکسپیر در خانه‌ای نسبتاً راحت از طبقه‌ی متوسط زاده شد، می‌بایست عمده‌ی کودکی‌اش را زیر سایه‌ی مشکلات مالی پدرش سپری کرده باشد. این تجربه حتماً تاثیری قوی بر روان این مرد جوان داشته است. با تجربه‌ی فقر نسبی و شرمی که همراه آن است، او شم تجاری قوی‌ای را توسعه داد که در سال‌های پس از آن بازتاب یافت.

بعدها ظاهراً اقبال خانواده بهبود یافت. در سال ۱۵۹۹، جان شکسپیر به شورای شهر بازگردانده شد، اما مدت کوتاهی پس از آن در سال ۱۶۰۱ درگذشت. او احتمالاً در حدود ۷۰ سال داشت و چهل و چهار سال از ازدواجش می‌گذشت. مری شکسپیر در سال ۱۶۰۸ درگذشت.

در یک جمع‌بندی، شکسپیر در خانواده‌ای نسبتاً معمولی از طبقه‌ی متوسط زاده شد، در دورانی که کارل مارکس آن را دوره‌ی ابتدایی انباشت سرمایه توصیف می‌کند. نظام فئودالی به زوال افتاده بود و طبقه‌ی متوسط نوظهور با مقاصد و اهداف خودش رو به اوج بود. جان شکسپیر، مردی خودساخته که با ثروتمندان وصلت کرده و دوباره ثروتش را از دست داده بود، تجسم انسانی دورانی جدید در تاریخ انگلستان و جهان بود.

کودکی و تحصیلات

ویلیام جوان به مدرسه‌ی گرامر محلی، کینگز نیو اسکول[1] رفت که در آن تحصیلاتش عمدتاً مبتنی بر سخنوری، گرامر، لاتین، و احتمالاً یونانی بود. ما چیزی از سال‌های مدرسه‌ی او نمی‌دانیم، اما متن مشهور او از «هر طور شما دوست دارید» می‌تواند سرنخی به ما بدهد که بیانگر آن است که چندان نسبت به مدرسه مشتاق نبود:

«طفل مدرسه‌ای نالان، با کوله‌اش
و چهره‌ی درخشان صبحگاهی‌اش، با اکراه همچون حلزون

[1] King’s New School

به سوی مدرسه می‌خزد.»
آیا این بازتاب دهنده‌ی خاطرات خودش از مدرسه است؟ تاریخچه‌ی او پس از آن بیان‌گر آن است که احتمالاً این امر صحت دارد.

او در مدرسه با اساطیر یونان، کمدی‌های رم و تاریخ باستان آشنا شد که همگی در نمایشنامه‌هایش که اغلب بر اساس مدل‌های یونانی، لاتین، فرانسوی و ایتالیایی هستند، دوباره ظاهر شده‌اند. نتیجه آمیزه‌ای غنی از عناصر انگلیسی و غیرانگلیسی است. او مکرراً از نویسندگان رمی مانند پلوتارک نقل قول می‌کند و از مفاد اساطیر کلاسیک استفاده می‌کند.
او بر خلاف همکار نمایشنامه‌نویسش کریستوفر مارلو[1]، به دانشگاه نرفت. بن جانسون، هم‌عصر مشهورش نوشته است که او [دانش] «کمی لاتین و کمتر از آن یونانی» داشت. شکسپیر از تجربه‌اش به عنوان بازیگر بیشتر آموخت تا از تحصیلات رسمی‌اش. او که هرگز به دانشگاه نرفته بود، دانسته هایش درباره‌ی مردم و موقعیت ها ناشی از خود زندگی بود. شکسپیر برای توده ها می‌نوشت، برای «فرودستان».

به نظر می‌رسد که فعالیت‌های ادبی‌اش را به عنوان یک بازیگر دوره‌گرد، یکی از مردان ملکه آغاز کرد و این بر روی شیوه‌اش در نوشتن نمایشنامه تاثیرگذار بود. علیرغم دیگر نویسندگان، او از دیدگاه یک بازیگر می‌نوشت. نمایشنامه‌های او اغلب شامل چیزی‌ست که در واقع توضیح صحنه است.

در سن ۱۸ سالگی با آن هاتاوی[2] ازدواج کرد، زنی که هشت سال از او بزرگ‌تر و سه‌ماهه باردار بود. شکسپیر در برهه‌ای به لندن نقل مکان کرد و خانواده‌اش را در استراتفورد باقی گذاشت و به عنوان نمایشنامه‌نویس و بازیگر مستقر شد. گفته می‌شود که او به عنوان معلم، شاگرد قصاب یا دستیار وکیل کار می‌کرد. نخستین زندگی‌نامه‌نویس او می‌گوید که او به لندن فرار کرد تا از مجازات شکار غیرمجاز بگریزد. با این حال، هیچ مدرک واقعی درباره‌ی فعالیت هایش در این دوران از زندگی او که به عنوان «سال‌های گمشده» شناخته می‌شود وجود ندارد.

---

[1] Christopher Marlowe
[2] Anne Hathaway

ملکه الیزابت اول

با توجه به کمیاب بودن اطلاعات دقیق درباره‌ی زندگی شکسپیر، تنها راهی که می‌توانیم از طریق آن نوری بر زندگی و آثارش بتابانیم، این است که آنها را در بستر تاریخی واقعی‌شان قرار دهیم؛ چیزی که درباره‌اش بسیار می‌دانیم. در سال ۱۵۵۸، شش سال پیش از تولد شکسپیر، الیزابت اول ملکه‌ی انگلستان شد. در طول ۴۵ سال پس از آن لندن تبدیل به مرکز پررونق تجارت شد.

برای آنکه نور بیشتری بر شاعر آوان[1] بتابیم، می‌بایست او را در بستر جهانی قرار دهیم که در آن زاده شده بود، عصر هیجان‌انگیز جدید تغییر، تلاطم و گذار که در جبهه‌ی میان دو جهان ایستاده: جهان قدیم فئودالیسم با یقین‌های پابرجایش و هرم‌های قدرت مذهبی و اجتماعی انعطاف‌ناپذیرش، و جهانی نو که در کشمکش برای زاده شدن بود: عصر انقلاب بورژوایی.

عصر انقلاب

«کشف آمریکا، کاوش با کشتی، زمینه‌ای جدید برای ظهور بورژوازی فراهم کرد. بازارهای هند شرقی و چین، استعمار آمریکا، تجارت با مستعمرات، افزایش وسائل تبادل و کالاها به طور کلی، به تجارت، به کشتیرانی، به صنعت تکانی داد که پیش از آن دیده نشده بود، و در نتیجه به عنصر انقلابی در جامعه‌ی متزلزل فئودالی رشدی سریع بخشید.» (مانیفست کمونیست)
می‌توان همین را درباره‌ی شکسپیر گفت. خود شکسپیر محصول عصری بود که در آن زندگی می‌کرد و احتمالاً نمی‌توانست در بستری دیگر به همین شکل شکوفا شود. این عصری بود که در آن اندیشه‌های کهنه، سنت‌ها و باورها به چالش کشیده می‌شدند، زندگی مردان و زنان زیرورو می‌شد و شیوه‌های کهن وارونه شده بودند. عصر گذار بود، جدایی قاطعانه از گذشته‌ی قرون وسطایی و آغاز دوره‌ی تاریخی جدید، به عبارتی، عصر انقلاب بود.
در آثار شکسپیر با جوهره‌ی خالص مردم در دوران گذار از یک دوره‌ی تاریخی به دوره‌ی دیگر روبرو هستیم. این دوره‌ای برجسته در تاریخ انگلستان بود. به دنبال یک قرن تحولات خونین که به عنوان جنگ‌های گل‌های سرخ شناخته می‌شود، این دورانی از ثبات نسبی سیاسی تحت حکومت سلسله‌ای جدید یعنی تیودورها[2] بود.
شکست ناوگان دریایی اسپانیا در سال ۱۵۸۸ انگلستان را تبدیل به قدرت برتر نظامی و تجاری در صحنه‌ی جهانی کرد. روحیه‌ی ماجراجویی و تغییر جریان داشت. فرانسیس دریک[3] نخستین ناخدایی شد که دریانوردی به دور دنیا را به اتمام رساند و الیزابت منابع مالی کاوش دنیای جدید را برای سر والتر رالی[4] فراهم کرد. او از قاره‌ی آمریکا تنباکو و طلا آورد که ثروت جدیدی را برای کشور و فرمانروایش به ارمغان آورد.

---

[1] Bard of Avon: یکی از القابی که به خاطر محل تولدش Stratford-Upon-Avon به شکسپیر داده شده است. (مترجم)
[2] Tudor
[3] Francis Drake
[4] Sir Walter Raleigh

پرتره‌ی فرانسیس بیکن اثر پورباس

قرن ۱۶ دوران رنسانس در انگلستان بود. این عصر پرسش‌گری و آزمایش بود. اسکولاستیسیزم[۱] عقیم دوران قرون وسطی از سوی جنبش علمی-فلسفی انقلابی که ارتباط تنگاتنگی با نام فرانسیس بیکن[۲] (۱۵۶۱-۱۶۲۶) دارد، به چالش کشیده شده بود. مارکس او

[۱] فلسفه‌ی مَدرَسی، شیوه تعلیم و فلسفه مذهبی قرون وسطی. (م)

[۲] Francis Bacon

را نخستین خالق ماتریالیزم انگلیسی نامیده بود و پدر شیوه‌ی جدید یادگیری سکولار و فلسفه‌ی علمی جدید بود.
لندن علاوه بر موفقیتش به عنوان مرکزی تجاری، مرکز فرهنگی مهمی نیز بود که در آن ادبیات و یادگیری رونق گرفت. رشد اقتصادی طبقه‌ی متوسط مرفهی را ایجاد کرد که می‌خواست نمایش‌های جدیدی را ببیند. شکسپیر در طبقه‌ی متوسط جدید متولد شد، طبقه‌ای که مفتخر به داشتن حقوق و آزادی‌هایی بود که دیگران آشکارا از آن بی‌بهره بودند.
این عصر شاهد شکوفایی تئاتر در انگلستان بود. تا پایان قرن، کهکشانی از نمایشنامه‌نویسان در انگلستان پدیدار شده بودند: مارلو، دکر[۱]، لیلی[۲]، کید[۳]، گرین[۴]، هی‌وود[۵] و به دنبال‌شان بعدها بومانت[۶]، فلچر[۷] و بن جانسون. شکوفایی ادبیات پابه‌پای نوآوری‌های تکنولوژی و به طور مشخص اختراع چاپ پیش می‌رفت. ککستون[۸] نخستین نشریه‌ی چاپی خود را در سال ۱۴۷۶ راه‌اندازی کرد و خیلی زود کتاب‌هایی که تا پیش از این در انحصار اندک ثروتمندان بودند، در میان طبقه‌ی متوسط جدید در دسترس توده‌ی مخاطبان قرار گرفتند.
ظهور بورژوازی پیشرفتی انقلابی بود. فردگرایی بورژوایی در شکل پرتره‌ها و خودنگاره‌ها رسوخ می‌کند، فرم هنری‌ای که عملاً در هنر قرون وسطی ناشناخته بود. در نمایشنامه‌های شکسپیر نیز خود را به شکل تک‌گویی محسوس می‌کند. خود رمان نیز محصول همین گرایش است- علاقه‌ای جدید به روانشناسی فردی، همچون هملت، مکبث، اتللو و شاه لیر. این در تئاتر چیزی جدید است: رسوخ به ذهن سوژه و آشکار کردن انگیزه‌ها، وسواس‌ها و تمایلات پنهانش.

قدرت پول

«بورژوازی هر جا که دست بالا را داشته، به تمامی روابط فئودالی پدرسالارانه‌ی تمام عیار پایان داده است. او بی‌رحمانه پیوندهای گوناگون فئودالی را که انسان را به «مافوق‌های طبیعی»اش مقید ساخته است از هم گسسته و هیچ پیوندی را میان انسان با انسان جز منافع شخصی صرف، جز «پرداخت نقدی» عاری از احساس باقی نگذاشته است. آسمانی‌ترین خلسه‌های تب‌وتاب مذهبی، اشتیاق سلحشورانه، سانتی‌مانتالیزم نافرهیخته را در آب سرد برآورد خودخواهانه غرق

---

۱ Dekker
۲ Lyly
۳ Kidd
۴ Greene
۵ Heywood
۶ Beaumont
۷ Fletcher
۸ Caxtone

کرده است. ارزش شخصی را در بهای مبادله حل کرده است و به جای آزادی های مقرر بطلان‌ناپذیر بی‌شمار، آن آزادی واحد غیراخلاقی را قرار داده است: تجارت آزاد. در یک کلام، برای بهره‌کشی پوشیده در نقاب توهمات مذهبی و سیاسی، بهره‌کشی عریان، بی‌شرمانه، مستقیم و بی‌رحمانه را جایگزین قرار داده است.» (مانیفست کمونیست)

«اگر پول پیش‌قدم باشد، تمام راه‌ها گشوده خواهد شد.» (فورد، همسران خوش وینزور، پرده‌ی دو، صحنه‌ی دو)

انفجار هنر، علم و ادبیات بیان‌گر تغییرات اساسی در زندگی اقتصادی و اجتماعی جامعه بود: زوال جامعه‌ی کهن فئودال و ظهور بورژوازی؛ ظهور اقتصادی مبتنی بر پول و تجارت به جای نظام فئودالی مبتنی بر مالکیت زمین.

قرن ۱۶ ظهور نوع جدیدی از اقتصاد مبتنی بر پول و تجارت را به خود دید. بر عکس، ثروت قرون وسطی مبتنی بر مالکیت زمین بود. کلیسا رباخواری را گناهی کبیره می دانست و برای مسیحیان قرض دادن پول در ازای بهره ممنوع بود. این نقش عموماً از سوی یهودیان ایفاء می‌شد که توضیح اصلی ظهور ضدیهودیت در آن دوران است.

شکسپیر در تاجر ونیزی شایلاک وام دهنده‌ی یهودی را به شکلی منفی به تصویر می‌کشد، کسی که مشهور است از مشتریان مسیحی اش که قادر به پرداخت بدهی شان نبودند یک پوند از گوشت‌شان را طلب می‌کرد. در اینجا شکلی اغراق‌آمیز از رابطه‌ی واقعی میان طلبکار و بدهکار را که به اشکال مختلف از روزگار قدیم وجود داشته است می‌بینیم. رفتار بانک‌دارهای اتحادیه‌ی اروپا نسبت به یونان صرفاً امتداد همین سنت کهن و مورد احترام است.

این به وضوح، اهمیت تازه استقرار یافته‌ی پول را به عنوان نیروی حیاتی تجارت و اساس تمام حیات اقتصادی بیان می‌کند. این تصادفی نیست که مارکس در یادداشت‌های فلسفی ۱۸۴۴ خود برای تاکید بر قدرت پول در جامعه‌ی بورژوایی از تیمون آتنی شکسپیر نقل قول می‌کند:

طلا؟ طلای زرد، درخشان و ارزشمند؟ نه، خدایان،
من زاهد غافل نیستم: ریشه، ای خدایان پاک!
قدری از این [طلا] سیاه را سپید می‌کند، پلید را زیبا، غلط را صحیح، عامی را نجیب، پیر را جوان، بزدل را جسور می‌سازد.
آه، ای خدایان! چرا چنین است؟ این چیست ای خدایان؟
چرا این [طلا] روحانیون و خدمتگزاران‌تان را از جانب شما کشان کشان می‌برد، بالش مردان تنومند را از زیر سرشان می‌کشد:
این برده‌ی زرد

مذاهب را پیوند می دهد و می گسلد، نفرین شدگان را تقدیس می کند، جذامر خاکستری را ستودنی می کند، دزدان را جاه می بخشد
و به آنها منصب و رتبه و احترام می‌دهد همرده با سناتورهای پارلمان: این است
که بیوه‌ی فرسوده را دوباره عروس می کند؛
آنکه [حتی] بیمارستان و زخم های چرکین
او را از خود می رانند، این [است که] او را دوباره معطر و گیرا همچون روز آوریل [روز بهاری] می‌سازد. بیا ای زمین ملعون، ای فاحشه‌ی مشترک میان نوع بشر، که میان توده‌های مردم جدال می‌افکنی، کاری خواهم کرد که طبیعت واقعی خود را نشان دهی.
(تیمون آتنی، پرده‌ی چهار، صحنه‌ی سه)
و مارکس اهمیت درونی آن را توضیح می دهد:«شکسپیر دو خاصیت پول را به طور مشخص توضیح می‌دهد: (۱) الوهیت مرئی است، تغییر شکل تمام کیفیات طبیعی و انسانی به متضادشان، سردرگمی فراگیر و معکوس شدن چیزها؛ غیرممکن‌ها را در کنار هم جمع می‌کند. (۲) فاحشه‌ی جهانی است، قواد جهانی انسان‌ها و مردمان است.»
این ملاحظات عمیق به قلب طبیعت سرمایه‌داری بازمی‌گردد و حتی اکنون بیشتر از زمانی که نوشته شده بود حقیقت دارد. خدای حقیقی جامعه‌ی مدرن یهوه، محمد یا بودا نیست، بلکه ممونا[1] [نماد ثروت و مال‌پرستی در انجیل] است. معابد واقعی کلیساها و مساجد نیستند، بلکه بانک‌ها و بازارهای سهام هستند. روحانیون اعظم آن بانکداران، دلالان سهام و سهام داران هستند. و همچنان از راه طلب یک پوند گوشت‌شان زندگی را می‌گذرانند. روح حقیقی سرمایه در شخص شایلاک جمع‌بندی شده است.
صدای او صدای سرمایه داری است که با بدوی ترین و در نتیجه صادقانه ترین صدا صحبت می‌کند. می‌بایست به سرمایه اجازه داده شود که بدون هیچ‌گونه محدودیت یا مانعی گسترش یابد. رابطه‌ی میان انسان‌ها به پیوند عریان نقدینگی تنزل یافته است. ملاحظات احساسات، دوستی، اخلاق یا مذهب وارد آن نمی‌شود. به همین علت است که ترجیح بر آن است که به دوست پولی قرض داده نشود، بلکه به دشمنی داده شود که می‌بایست پیامدهای عدم پرداخت را تحمل کند.
این طبیعت حقیقی سرمایه‌داری است، عاری از هرگونه تظاهر به انسانیت یا اخلاق. این تصویر، تصویر دلپذیری نیست، اما کاملاً وفادار به واقعیت زندگی است. شایلاک تجسم انسانی سرمایه است، عصاره‌ی خالص آن. انزجارش نسبت به آنتونیو چندان بر اساس مذهب نیست، بلکه بر اساس این واقعیت است که او اساسی ترین اصل سرمایه داری را زیر پا می‌گذارد: مصونیت

[1] Mammon

انگیزه‌ی سود. آنتونیو نماینده‌ی اخلاق دنیای قدیم است، اثر به جا مانده از دورانی که پیوندهای دوستی و احترام می‌بایست برتری می‌یافتند:

احتمال دارد که بازهم تو را به آن نام بخوانم،
بر روی تو تف بیاندازم، و لگدت هم بزنم.
اگر این پول را قرض می‌دهی، به عنوان دوست خود قرض نده؛
چرا که کجا دوست طلب زایش از فلز نازای دوست خود می‌کند؟[1] [کجا دوست از پول دوست خود طلب بهره می‌کند؟]
در عوض به عنوان دشمنت قرض بده،
کسی که اگر به عهدش وفا نکرد، با خیال آسوده بتوانی غرامتش را تأدیه کنی.
(آنتونیو، تاجر ونیزی، پرده‌ی یک، صحنه‌ی یک)

بر خلاف آن، شایلاک نماینده‌ی اخلاق جدید سرمایه‌داری است که کسب سود را مقدم بر هرگونه ملاحظات قرار می‌دهد. شنیع‌ترین جرم آنتونیو از دیدگاه شایلاک این نبود که تثلیث مقدس را پرستش می‌کرد، بلکه این بود که بدون طلب بهره پول قرض می‌داد و به این ترتیب مقدس‌ترین مقدسات سرمایه‌داری را زیر پا می‌گذاشت:

چقدر شبیه یک مالیات‌گیر متملق است!
از او متنفرم چرا که مسیحی است،
اما بیشتر برای سادگی احمقانه‌اش
بدون بهره پول قرض می‌دهد
و نرخ تنزیل را برای ما در ونیز پایین می‌آورد.
اگر بتوانم روزی او را سربزنگاه به چنگ بیاورم،
کینه‌ی قدیمی که از او به دل دارم را سیر برآورده خواهم کرد.
او از مردمان مقدس ما متنفر است، و فریاد اعتراض برمی‌آورد،
حتی در جایی که تاجران اغلب در آن جمع‌اند،
به من، به معاملاتم و سودی که آن را به زحمت کسب کرده‌ام،
(تاجر ونیزی، پرده‌ی اول، صحنه‌ی سه)

برخی تلاش کرده‌اند ضدیهودیت را در این نمایش بیابند، و درست هم هست که شکسپیر به طور کامل از تعصبات زمانه‌ی خود رها نبود. با این حال همان‌طور که مارکس متوجه شده بود، ذات شایلاک نه نژاد یا ملیت یا مذهبش، بلکه حرفه‌اش به عنوان وام دهنده بود، تجسم انسانی

[1] ربا در مسیحیت ممنوع است. یکی از استدلال‌های قدیمی علیه ربا این است که خلاف طبیعت است که پول تولید پول کند. (م)

سرمایه‌داری در مرحله‌ی شکل‌گیری انباشت اولیه‌اش، که یعنی در خالص‌ترین عصاره‌ی تقطیر شده‌اش.
شکسپیر که گویی می خواهد پیشاپیش اتهامات ضدیهودیت را تکذیب کند، گویاترین و تکان‌دهنده‌ترین سخن اعتراضی را از زبان شایلاک می‌گوید:
من یهودی هستم. آیا مگر
یک یهودی چشم ندارد؟ مگر یک یهودی دست، اعضا،
ابعاد، حواس، عواطف و احساسات ندارد؟
[مگر نه اینکه] از همان خوراک تغذیه می‌کند، از همان سلاح‌ها آسیب می‌بیند، در معرض همان بیماری‌ها قرار می‌گیرد، با همان وسائل درمان می‌شود، از همان تابستان و زمستان گرم و سرد می‌شود، که یک مسیحی؟ اگر نیشتری به ما زده شود، آیا خونریزی نمی‌کنیم؟
اگر قلقلک‌مان دهند نمی‌خندیم؟ اگر مسمومم‌مان کنید، نمی‌میریم؟ و اگر به ما بدی کنید، آیا نباید انتقام بگیریم؟
(تاجر ونیزی، پرده‌ی سه، صحنه‌ی یک)
سرمایه نژاد و مذهب نمی‌شناسد. سرزمین پدری ندارد و مرزی نمی‌شناسد. نه روح دارد و نه قلب، نه درست می‌شناسد و نه غلط. با این حال، این خدای کور، بی‌رحم‌تر از هر بت کفرآمیز دیگر، تمام نسل بشر را به انقیاد خود درمی‌آورد و وادارش می‌نماید که فرمان‌هایش را به اجرا بگذارد. این پیام اصلی نمایشنامه‌ی شکسپیر است و برای زمانه‌ی ما نیز پیامی درست باقی مانده است.

انباشت اولیه

«هنگامی که گدا هستم، اعتراض می‌کنم و می‌گویم هیچ گناهی جز ثروتمند بودن وجود ندارد؛ و اگر ثروتمند باشم، فضیلتم در این خواهد بود که بگویم فسقی جز تکدی نیست.» (حرامزاده، زندگی و مرگ شاه جان، پرده‌ی دو، صحنه‌ی یک)
سرمایه‌داری در انگلستان تا حدودی دیرتر از شهرهای ایتالیای شمالی رشد کرد، اما به محض آنکه پا گرفت، به سرعت گسترش یافت. این دوره‌ای بود که مارکس آن را به عنوان دوره‌ی انباشت اولیه توصیف می‌کند. پادشاهان تیودور به عنوان مامور طبقه‌ی نوظهور سرمایه‌داران انگلیسی عمل می‌کردند. الیزابت حمایتش را به طبقه‌ی جدید تولیدکننده و تاجر اعطا کرد، که ثروتی را فراهم می‌کرد که پایه‌های سلسله‌ی حاکم را تثبیت کرده و بقای آن را در دنیای تهدید کننده تضمین کرد. اما این رشد اقتصادی به بهای اجتماعی گزافی تمام شد.

تحولات اجتماعی‌ای که از این تغییرات ناشی شد، دشواری سهمگینی را برای توده‌ها به وجود آورد. مارکس این را در کتاب سرمایه در بخش انباشت اولیه توضیح می‌دهد:
«در تاریخ انباشت اولیه، تمام [آن] انقلاب‌هایی مهم و تاریخ‌ساز هستند که به عنوان اهرمی در فرآیند شکل‌گیری طبقه‌ی سرمایه‌دار عمل می‌کنند؛ اما بیش از همه، آن لحظاتی که توده‌های عظیم مردم ناگهان و به شکل قهرآمیز از وسائل معیشت خود جدا می‌شوند و به عنوان پرولتاریای آزاد و «غیروابسته» در بازار کار رها می‌شوند. سلب مالکیت تولیدکننده‌ی زراعی، رعیت، از زمین، اساس تمام این فرآیند است.» (کارل مارکس، کاپیتال، جلد اول، بخش ۲۸)
صنعت عمده‌ی رو به رشد پشم بود که سه چهارم صادرات انگلستان را تشکیل می‌داد. افزایش مداوم تقاضای پشم موجب افزایش رشد پرورش گوسفند شد. اما از آنجا که این صنعت کارگران کمتری را به کار می‌گیرد، تعداد زیادی از جمعیت روستایی خود را بیکار یافتند. مزارعی که پیش از این محصولات کشاورزی تولید می‌کردند، تبدیل به چراگاه گوسفندان شده بودند. چنان که توماس مور[1] به تلخی در اثر مشهورش اتوپیا اعتراض می‌کند، «گوسفندان مردم را می‌خوردند.»
این دوران قوانین بیرحمانه بر ضد «گدایان» و «بی‌خانمان‌ها» بود، که یعنی شمار بسیاری از رعایایی که از زمین بیرون انداخته شده بودند و با روش‌های جدید کشاورزی سرمایه‌داری آواره شده بودند. در این دوران چنان که مارکس اشاره می‌کند، بخش عمده‌ای از مردم انگلستان به جرم فقیر بودن مجرم شناخته می‌شدند، محاکمه می‌شدند، شلاق می‌خوردند و کشته می‌شدند. در دوران سلطنت هنری هشتم، تعداد ۷۲۰۰۰ «دزد» محکوم به مرگ شدند. دستمزدها توسط قانون محدود شده بودند. مشکلات پیش روی توده‌های فقیر با انحلال صومعه‌ها که هزاران راهب و راهبه را به رده‌ی بیکاران کشاند و نیز متفرق شدن ملتزمین فئودالی اشرافیون وخیم‌تر شده بود.
مارکس قوانین بیرحمانه‌ی اعمال شده بر فقرا در دوران حکومت الیزابت را به این ترتیب شرح می‌دهد:«متکدیان غیرمجاز بالای ۱۴ سال به شلاق شدید و نیز داغ‌گذاری بر روی گوش چپ محکوم می‌شوند، مگر آنکه شخصی آنها را به مدت دو سال به خدمت بگیرد؛ در صورت تکرار بزه، اگر بالای هجده سال باشند محکوم به اعدام می‌شوند، مگر آنکه شخصی آنها را به مدت دو سال به خدمت بگیرد؛ اما برای سومین بار به عنوان جنایتکار بدون بخشش اعدام خواهند شد. مصوبات مشابه: مصوبه‌ی سیزدهم سال هجدهم سلطنت الیزابت، و مصوبه‌ی دیگری از سال ۱۵۹۷.» (سرمایه، جلد یک، بخش ۲۸)

[1] Thomas More

با این حال، این تنها یک روی سکه است. نظام سرمایه داری نوظهور علیرغم خصوصیت سرکوب‌گر و استثمارگر خود، منجر به رشد انفجاری نیروهای مولد شد. علیرغم دشواری و فقری که بسیاری از مردم متحمل آن می‌شدند، و بیماری‌های مهیبی که انگلستان را در طول قرن ۱۶ و ۱۷ گرفتار خود کرد، جمعیت افزایش یافت.

لندن اکنون مرکز شلوغ تجارت بود که ۸۵٪ تمام صادرات را انجام می‌داد. هر ساله در حدود ۱۰،۰۰۰ شهروند به لندن مهاجرت می‌کردند، به این باور که خیابان‌های لندن چنان که در افسانه‌ها می‌گویند با طلا فرش شده است. خیابان مطلایی در کار نبود، اما دستمزدها در لندن ۵۰٪ بالاتر از بخش‌های دیگر کشور بود. زمین‌داران ثروتمند و تاجران خانه‌هایی کاخ‌گونه با باغچه و باغ میوه می‌ساختند. طبقه‌ی متوسط پیشرفت می‌کرد و حتی برخی از طبقات پایین‌تر پول کافی داشتند که به تئاتر بروند.

کراواجیو[۱] و مونته وردی[۲] برای حامیان ثروتمندی کار می‌کردند که هزینه هایشان را پرداخت می‌کردند. اما شکسپیر تنها به طور جزئی متکی به چنین حامیانی بود. ظهور بورژوازی مخاطب طبقه‌ی متوسط جدیدی را ایجاد کرده بود که به تئاتر می‌رفتند و بابت صندلی‌هایشان پول پرداخت می‌کردند. تا حد زیادی شکسپیر برای این مخاطبان می‌نوشت.

---

[۱] Caravaggio

[۲] Monteverdi

مارتین لوتر

انگلستان شکسپیر همانند اسپانیای سروانتس[1] درگیرودار انقلاب اجتماعی و اقتصادی عظیمی بود. این تغییری متلاطم و دردناک بود که شمار بسیاری از مردم را در فقر فرو برد و در شهرها طبقه‌ی بزرگی از عناصر لمپن پرولتر محروم ایجاد کرد: گدایان، دزدان، روسپیان، سربازان فراری و امثال آنها که همنشین فرزندان اشراف فقیر شده و کشیش های خلع لباس شده بودند؛ تا منبع بی‌پایانی از شخصیت‌ها را برای نمایشنامه‌های شکسپیر بسازند.

[1] Cervantes

مذهب

انقلاب پروتستان که با شورش مارتین لوتر آغاز شد تمام اروپا را در درگیری خونینی فرو برد که در آن زیر پرچم مذهب جدید، بورژوازی در حال ظهور نیروهایش را تجمیع کرد. یکی از نکات اصلی پروتستانیزم این بود که انجیل، سخن خدا، باید در اختیار هر زن و مردی بدون نیاز به واسطه‌گری کشیشان باشد. بنابراین ترجمه‌ی انجیل به زبان محاوره پیشگام جنبش جدید شد.
حتی پیش از آنکه لوتر آشکارا سلطه‌ی واتیکان را به چالش بکشد، جان وایکلیف[1] اصلاح‌طلب انجیل را به انگلیسی ترجمه کرد. پیروان او، لولاردها[2] در جنبش‌های انقلابی که شورش دهقانان در سال ۱۸۳۱ را به اوج رساند شرکت داشتند. شورش به شکست منجر شد، اما در قرن ۱۶ انقلاب پروتستان در انگلستان ترجمه‌ای جدید و درخشان از انجیل توسط ویلیام تایندیل[3] را حاصل کرد. تایندیل به خاطر جرم ترجمه‌ی انجیل به زبان انگلیسی توسط هنری هشتم پدر الیزابت به جرم خیانت و ارتداد محکوم و به دارآویخته شد و جسدش بر سر دار سوزانده شد.
انگلستان تا پایان دوران حکومت هنری هشتم کشوری کاتولیک باقی ماند. نقش مذهب در آن دوران بسیار متفاوت از امروز بود. مردم بسیار مذهبی بودند و کلیسا قدرت عظیمی را در دست داشت. مردان و زنان حاضر بودند برای باورهایشان جان دهند. و تحت سلطه‌ی خاندان تیودور فرصت‌های بسیاری را برای انجام این امر داشتند.
هنری مدافع راسخ کاتولیسیزم و دشمن گرایش مذهبی جدید بود. پاپ به خاطر خدماتش به مذهب قدیم به او اجازه داد که از عنوان «مدافع مذهب» (Fidei Defensor) استفاده نماید، که قرن‌ها پس از آنکه معنای خود را از دست داد بر روی سکه‌های کشور ظاهر شد.
هنگامی که هنری هشتم به دلایل خاندانی با رم قطع رابطه کرد و خود را ریاست عالی کلیسای انگلستان اعلام کرد، (مصوبه‌ی برتری)، آغاز قرن‌ها تحولات مذهبی را در انگلستان رقم زد. هنری نیاز داشت که قدرت کلیسا در انگلستان را پایان دهد؛ او به زودی دریافت که این راهی عالی برای پول درآوردن بود.
هنری در سال ۱۵۳۵ دستور تعطیلی کلیساها، دیرها و صومعه‌های کاتولیک رمی را در انگلیس، ولز و ایرلند را داد. انحلال صومعه‌ها او را بلافاصله مالک ثروت‌های فراوانی در قالب ساختمان‌ها، زمین، پول و هر آنچه که به کلیسا تعلق داشت کرد. با فروش ماحصل به اشراف ثروتمند و بورژوازی نوظهور پولی را که برای جنگ‌های بیهوده و پرهزینه‌اش علیه فرانسه و اسکاتلند نیاز داشت فراهم کرد و همزمان تکانی قوی به فرآیند انباشت اولیه‌ی سرمایه وارد کرد.

---

[1] John Wycliffe
[2] Lollards
[3] William Tyndale

جدایی از رم نقطه‌ی عطف تاریخی عمده‌ای بود. اما از نقطه نظر عقیدتی نماینده‌ی نوع تغییر رادیکال که انقلاب پروتستان در قاره‌ی اروپا نشان می‌داد نبود. هنری همانند دخترش الیزابت هیچ‌گونه دوستی با پیوریتنیزم[1] که آن را تهدیدی علیه نظم ساختاری می‌دید نداشت. بنابراین بسیاری از مناسک قدیم کلیسایی را بدون تغییر باقی گذاشت.

این امر در دوران کوتاه حکومت فرزندش ادوارد ششم (۱۵۴۷-۱۵۵۳)، پروتستانی مومن به طور اساسی تغییر کرد. برای نخستین بار انگلستان یک ملت حقیقتاً پروتستان شد. ادوارد کتاب دعای جدیدی را باب کرد و تمام آیین‌های کلیسایی به زبان انگلیسی برگزار می‌شد. کاتولیک‌ها سرکوب شدند و اسقف‌هایی که از پیروی سر باز می‌زدند حبس می‌شدند. اما ادوارد در جوانی درگذشت و توسط خواهر بزرگ‌ترش مری، کاتولیکی متعصب جایگزین شد.

انگلستان یک بار دیگر خود را ملتی کاتولیک یافت. پاپ رئیس کلیسا شد و آیین‌های کلیسایی به زبان لاتین بازگشت. اکنون سرکوب علیه پروتستان‌ها سوق یافته بود. در حدود ۳۰۰ تن از رهبران پروتستان که عقاید کاتولیک را نمی‌پذیرفتند بر سر تیر سوزانده شدند. از جمله‌ی آنها اسقف‌ها لاتیمر[2] و ریدلی[3] بودند. گفته می‌شود که وقتی شعله‌ها برخاستند، لاتیمر به ریدلی قوت قلب می‌داد:«آسوده باش آقای ریدلی، شجاع باش! در این روز به لطف خدا شمعی را در انگلستان روشن می‌کنیم که اطمینان دارم هرگز خاموش نخواهد شد.»

مری با فیلیپ دوم پادشاه اسپانیا ازدواج کرده بود و این به وخامت اوضاع افزوده بود. تمام این‌ها لقب «مری خونین» را برای او به همراه آورده بود، هر چند واقعیت امر این است که او سالانه بسیار کمتر از پدر جنایتکارش کشتار می‌کرد. با این حال این اعمال واکنشی خشونت‌آمیز را علیه او ایجاد کرد.

در پی مرگش انگلستان شدیداً در جهت پروتستانیزم حرکت کرد که نفرت از اسپانیا ـ که تبدیل به دشمن ملی اصلی شده بود ـ آن را برجسته می‌کرد. بر تخت نشستن الیزابت در ۱۷ نوامبر ۱۵۵۸، به دنبال ارتجاع کاتولیک تحت حکومت مری، با شادی عمومی مورد استقبال قرار گرفت. ناقوس‌ها به صدا درآمدند و آتش‌بازی آسمان را روشن کرد. اینک نوبت کشیش‌های کاتولیک بود که زندانی شوند یا به اختفاء بروند. بسیاری از کلیساها تعطیل شدند.

الیزابت تلاش کرد که میان نیروهای متخاصم تعادلی به وجود بیاورد و میان پروتستان‌ها و کاتولیک‌ها سازش ایجاد کند. در انگلستان دوران الیزابت، کاتولیک‌ها ممنوع از برگزاری یا حضور در آیین عشاء بودند. با این حال ثروتمندان و قدرتمندان معمولاً می‌توانستند از مجازات انجام مناسک مذهبی خود بگریزند. خانواده‌های ثروتمند کاتولیک در خانه‌هایشان روحانیان اختصاصی

---

[1] Puritanism: از شاخه‌های پروتستانیزم. (م)

[2] Latimer

[3] Ridley

داشتند، عملی که قانون معمولاً از آن چشم‌پوشی می‌کرد؛ تا زمانی که این عمل را در حریم خصوصی خانه‌ی خودشان انجام می‌دادند و درگیر فعالیت‌های براندازانه علیه سلطنت نمی‌شدند.
اما این عمل متعادل‌سازی ناآرام محکوم به شکست بود. تنش‌ها همچنان ادامه پیدا کرد و خبر قتل عام در قاره اروپا به نقطه‌ی اوج خود رسید. در سال ۱۵۷۲ در روز سنت بارتولومیو در پاریس قتل عام کالوینسیت‌های فرانسوی (هوژنوها[۱]) رخ داد. خبر این رویداد در انگلستان موجب خشم و واکنش‌های منفی متعاقب آن علیه کاتولیک‌ها شد. قتل رهبر پروتستان هلندی، ویلیام سوم اورنج[۲] آتش را شعله‌ورتر کرد. در سال ۱۵۸۰، پاپ اعلام کرد که قتل ملکه‌ی انگلستان گناه کبیره نیست. این اعلامیه خود به خود به این معنا بود که تمام کاتولیک‌ها مظنون به خیانت بودند.
ارتشی از ماموران یسوعی به انگلستان گسیل شدند تا به کار مخفیانه بپردازند و نقشه‌ی همکاری با اشرافیان کاتولیک را طرح‌ریزی نمایند و زمینه را برای قیام کاتولیک فراهم کنند. به مدت ۱۸ سال، ملکه‌ی کاتولیک اسکاتلند مری، توسط دخترعمویش الیزابت زندانی شده بود که او را به عنوان ابزاری برای چانه‌زنی در مراوداتش با فرانسه و اسپانیا مفید می‌دانست. ظنی قریب به یقین وجود داشت که مری مرکز فعالیت‌های براندازانه‌ی کاتولیک است. رایزنان الیزابت، اعضای حزب پروتستان تصمیم گرفتند که از این تهدید بالقوه خلاص شوند.
شبکه‌ی جاسوسان ملکه از سوی فرانسیس والسینگهام[۳] کنترل می‌شد. این شبکه در همه جا گسترده شده بود. والسینگهام مری را به شرکت در توطئه‌ی قتلی با هدف سرنگونی الیزابت که [با مرگش] توسط خود مری جایگزین می‌شد متهم کرد. او ادعا کرد که نامه‌هایی دال بر این جرم را کشف کرده بود که مجرمیت او را اثبات می‌کرد. اینکه این نامه‌ها واقعی بودند یا از سوی او جعل شده بودند را هرگز نمی‌دانیم. به هر حال، نتیجه‌ی مطلوب‌شان را داشتند. در فوریه‌ی ۱۵۸۷، الیزابت حکم مرگ را امضاء کرد و سر از تن مری جدا شد.

مذهب در نمایشنامه‌های شکسپیر

انقلاب مذهبی که اروپا را در آن دوران همچون آتشی مهارناپذیر درنوردید، ادبیات را به گونه‌ای بسیار مستقیم تحت تاثیر خود قرار داد. هنگامی که حکومت پروتستان الیزابت نمایش‌های مذهبی و عرفانی را ممنوع کرد، در به روی ظهور تئاتر سکولار جدید باز گشوده بود. تا آن زمان تنها تئاتر [موجود] در ارتباط تنگاتنگ با کلیسا بود. این امر بود که موفقیت شکسپیر را میسر کرد.

---

۱ Huguenots
۲ William of Orange
۳ Francis Walsingham

عنصر مذهب در نمایشنامه‌های او پدیدار است. در پیش‌درآمد و پرده‌ی یک از صحنه‌ی یک هنری پنجم شکسپیر، اسقف کانتربری و الی، دو کلیسایی قدرتمند انگلیسی (کاتولیک) با یکدیگر به «رایزنی» می‌پردازند. آنها به‌گونه‌ای پرداخته شده‌اند که برای تفریح مخاطب مضحک به نظر برسند. آنها دسیسه‌گرانی طمعکار و زیاده‌خواه به تصویر کشیده شده‌اند.

اسقف‌ها نگران لایحه‌ای هستند که جهت ملاحظه‌ی پادشاه، هنری پنجم مطرح شده است. علت این نگرانی این است که اگر این لایحه تبدیل به قانون شود به حکومت اجازه خواهد داد که دست بر زمین‌ها و پول کلیسا بگذارد که برای نگهداری ارتش، حمایت از فقرا و افزودن به خزانه‌ی پادشاه مصرف خواهد شد. این روحانیان که از قِبل این زمین‌ها و پول‌ها ثروتمند شده‌اند، مصمم هستند که آن را برای خود نگاه دارند.

به این منظور، اسقف اعظم کانتربری هنری، پادشاه جوان را به سوی این باور سوق می‌دهد که مدعی تاج و تخت فرانسه است. جنگ خوب و کوچکی با فرانسه شاه را از لایحه‌ی مصادره‌ی اموال کلیسا منحرف می‌کند. برای ترغیب هنری، کانتربری به پادشاه وعده می‌دهد: کمک مالی سخاوتمندانه‌ای را از سوی کلیسا برای تامین هزینه‌ی بسیج عمومی برای جنگ فراهم کند.

این صحنه به وضوح به سوی کاتولیسیزم رمی نشانه رفته است که در میان مردم انگلستان بسیار منفور بود، خصوصاً که با قدرت خارجی خصمانه و بدخواه مرتبط بود. در این نمایش آن کشور، فرانسه دشمن دیرین انگلستان است. اما برای مخاطبان دوران الیزابت دشمن اصلی اسپانیای کاتولیک بود.

بخشی از دشمنی با اسپانیا مذهبی بود. ظهور بورژوازی را تلاطمات خشونت‌آمیز اجتماعی و اقتصادی، انقلاب و جنگ همراهی می‌کرد. نخستین نبردهای تعیین‌کننده میان بورژوازی نوپا و نظم فئودال در حال زوال در عرصه‌ی مذهب درگرفت. کلیسای کاتولیک نسل‌ها بر جامعه سلطه داشت و دیکتاتوری مطلقی را بر روح و ذهن مردان و زنان اعمال می‌کرد. در نمایشنامه‌های شکسپیر ارجاعات خصمانه‌ی پرشماری را به اسپانیا و روش تفتیش عقاید اسپانیایی می‌یابیم.

قیام انگلستان نشان دهنده‌ی تهدیدی مستقیم برای هژمونی اسپانیا بود. در آن زمان اسپانیا ثروتمندترین و قدرتمندترین ملت روی زمین بود. الیزابت در مذهب همچون تمام امور دیگر فرصت‌طلبی بی‌اخلاق و سودجو بود. این لحظه با شاه فیلیپ اسپانیا لاس می‌زد و لحظه‌ی دیگر با دشمنش پادشاه فرانسه، چشم انداز ازدواج را در برابرشان می‌آویخت که در آن دوران نامر دیگری برای اتحاد سیاسی بود، در حالی که همگی را در فاصله‌ای معین نگه می‌داشت و به طور سیستماتیک قدرت انگلستان را افزایش می‌داد.

هنگامی که فیلیپ دوم عدم امکان به کنترل درآوردن انگلستان از طریق ازدواج را دریافت، تصمیم گرفت که ابزار دیگرِ کمتر زیرکانه را به کار گیرد. در سال ۱۵۸۸ اسپانیای کاتولیک

آماده‌ی حمله به انگلستان شد. هر چند، اوضاع آن‌گونه که انتظار می‌رفت از آب در نیامد. ناوگان دریایی اسپانیا که از سوی کشتی‌های جنگی انگلستان مورد حمله قرار گرفته بود، در نهایت به وسیله‌ی طوفان در دریا نابود شد. جمله‌ای معروف در آن دوران می‌گفت:«یهوه بادهایش را دمید، و آنها پراکنده شدند.»

باد اکنون با شدت موافق با حزب پروتستان در انگلستان می‌وزید. با این حال ملکه از این قدرت و نفوذ روزافزون ناراضی بود. او در خفاء مراسم فاخر و پرشکوه مناسک قدیم و ساختار سلسله مراتبی مذهب قدیم را ترجیح می‌داد. اما او ملزم بود که از پروتستان‌ها حمایت کند، چرا که تهدید اصلی علیه قدرت و زندگی او از سوی کاتولیک‌ها و رم می‌آمد.

او ملزم بود که در دربار به نفع حزب پروتستان عمل کند که برلی[۱]، والیسنگهام[۲] و ارلِ لایستر[۳] نمایندگانش بودند. با این حال ملکه حزب پروتستان افراطی (پیوریتن‌ها) را به دیده‌ی ظن و نفرت می‌نگریست. جامعه در چنگ تبی مذهبی بود که به شکل خطرناکی داشت رنگ سیاسی به خود می‌گرفت. یک ناظر وحشت‌زده معترض شده بود:«بسیاری هستند که در هفت سال یک موعظه نمی‌شنوند، بلکه حتی می‌توان گفت در هفده سال.» سر فرانسیس دریک[٤] اعتراض کرده بود که اصلاحات «تا جایی پیش رفته بود ه که تقریباً به مذهب پایان داده بود.»

همین بیزاری در شب دوازدهم شکسپیر نیز منعکس شده است که در آن چنین می‌خوانیم:

او نه پیوریتن است، نه هیچ چیز دیگری که در آن ثابت قدم باشد،
بلکه یک ابن‌الوقت است؛ یک نادان خودنما،
که سخنان بزرگان را از بر می‌کند و آن را در حجم انبوه ادا می‌کند:
چنان خود را عالی می‌پندارد، چنان سرشار از خصائل والا،
که باور قلبی‌اش این است که هر آنکه به او می‌نگرد دوستش می‌دارد؛
و بر همین ضعف اوست که انتقام من زمینه خواهد یافت تا کارساز شود.
(شب دوازدهم، پرده‌ی دو، صحنه‌ی سه)

درخواست دموکراتیزه شدن کلیسا حتی آنهایی در ساختار قدرت را که گرایش مساعد نسبت به دکترین جدید داشتند نیز بیمناک کرده بود. الیزابت پیوریتن‌ها را افراطیانی خطرناک و چالشی بالقوه برای قدرت سلطنتی تلقی می‌کرد. پرسبیترین‌ها[٥] خواستار پایان دادن به [کار] اسقف‌ها

---

۱ Burleigh

۲ Walsingham

۳ Earl of Leicester

٤ Sir Francis Drake

٥ Presbyterianism: از شاخه‌های اصلاحی پروتستانیزم

بودند. اما کنترل کلیسای اصلاح شده چندان برای حاکم آسان نبود و او این را یک تهدید می‌شمرد.
ادموند گریندال[1] اسقف اعظم کانتربری، یکی از برجسته‌ترین حامیان پرسبیترین‌ها از فعالیت در مقام خود معلق شد و تا پایان عمرش در برزخ باقی ماند. پرسبیترینیزم در واقع حزب قشر بالای بورژوازی و متحدانش در میان اشراف بود. هر چه اقشار اجتماعی پایین‌تر بود، عقاید مذهبی جدید رادیکال تر می‌شد.
در شاخه‌ی چپ افراطی پروتستانیزم، گرایش‌های بسیار رادیکال‌تری شروع به تبلور می‌کردند. گرایش هایی چون آناباپتیست‌ها[2] در جهتی انقلابی حرکت می‌کردند. آیا تمام این‌ها نمی‌توانست مستقیماً به خواست دموکراتیزه شدن نظام سیاسی منجر شود؟ این پرسش در قرن بعدی که منجر به جنگ داخلی و انقلاب بورژوایی شد پاسخ خود را یافت.

گسترش آگاهی ملی

این دوران شکل‌گیری دولت-ملت های اروپایی بود و روح ملی انگلیسی در هر خط از نمایشنامه های شکسپیر زنده است. آگاهی ملی انگلیسی در طول صد سال جنگ با فرانسه گسترش یافته بود و این در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر، خصوصاً در هنری پنجم بازتاب یافته است. فرانسوی‌ها در اینجا به عنوان دشمن ملی انگلستان به تصویر کشده شده‌اند و میهن‌پرستی انگلیسی کمابیش با ضدیت با فرانسه تعریف شده است. با این حال، در دوران حکومت الیزابت، افزایش قدرت اسپانیا دشمن ملی جدیدی ایجاد کرد.
موقعیت انگلستان به عنوان یک جزیره نقشی عمده در سرنوشتش ایفاء کرد. دریا مرزی طبیعی و خطی دفاعی ایجاد کرده بود که دیگر کشورهای اروپایی از آن محروم بودند. همچنین انگیزه‌ای برای تجارت و به دنبال آن انباشت سرمایه فراهم کرده بود. در حالی که بیشتر قاره‌ی اروپا در جنگ های خارجی و داخلی فرو رفته بود، با پروتستان ها و کاتولیک هایی که یکدیگر را در جنگ هایی خونین سلاخی می‌کردند، این جزیره‌ی پادشاهی پس از پایان دوره‌ی جنگ داخلی مشهور به جنگ‌های گل‌های سرخ، از صلح و کامیابی بهره‌مند بود.
اصلاحات جزئی انجام شده از سوی هنری هشتم به رشد سرمایه‌داری در انگلستان که آغازش از احتمالاً از قرن ۱۴ به بعد قابل رویت بود، سرعت بخشید. تجارت پشم انگلستان از صنعت

---

[1] Edmund Grindal
[2] Anabaptist

نساجی در کشورهای فرودست[1] و نیز جنگ در قارهٔ اروپا که امکان تجارت پولساز با تمام طرف‌های متخاصم را ایجاد می‌کرد بهره می‌برد.
بنابراین دوران خاندان تیودور نقطه‌ی عطفی تعیین‌کننده در ظهور انگلستان به عنوان یک ملت بود. محبوبیت نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر و مارلو شاهدی بر حس رو به رشد آگاهی ملی است. شکست ناوگان دریایی اسپانیا در سال ۱۵۸۸ تغییری کیفی را در سرنوشت ملی انگلستان رقم زد. از آن زمان به بعد قدرت انگلستان متکی بر موفقیتش در جابجایی اسپانیا از موقعیت غالبش به عنوان قدرت اصلی اروپا و جهان بود. روحیه‌ی جدیدی در سرزمین در جریان بود: روحیه‌ی اطمینان و خوشبینی نسبت به آینده. انگلیسی‌ها کم‌کم خود را مردمی متمایز با سرنوشتی ویژه احساس می‌کردند.
غرور انگلیسی نسبت به کشورش در خطابه‌ای که شکسپیر از زبان جانِ گانت[2] در ریچارد دوم می‌گوید بازتاب یافته و مشهور است:

این تاج و تخت سلطنتی پادشاهان، این جزیره‌ی تحت فرمانروایی،
این زمین اقتدار، این مسند خدای جنگ،
این عدن دیگر، این نیمه‌ی بهشت،
این دژ ساخته شده به دست طبیعت برای خودش
در مقابل تهاجم و دست جنگ،
این نژاد مردان، این جهان کوچک،
این گوهر ارزشمند نشسته بر دریای نقره‌ای،
که چون دیوار به آن خدمت می‌کند،
یا چون خندقی دفاعی برای یک خانه،
در مقابل حسادت سرزمین‌های ناکام،
این زمین متبرک، این خاک، این قلمرو، این انگلستان،
این دایه، این زهدان سرشار از پادشاهان،
که نسل‌شان رعب‌آور و نسب‌شان بلندآوازه است،
شهره اند به اعمالی که به دور از وطن خود انجام داده‌اند،
در خدمت به مسیحیت و دلاوری حقیقی،
دور همچون مرقدی که در یهودیه است،
[مرقد] منجی جهان، پسر متبرک مریم،

---

[1] منطقهٔ ساحلی در غرب اروپا متشکل از کشورهای هلند و بلژیک و... واقع در ارتفاعی پایین‌تر از دلتای رود راین، رود شلده و رود موز که پایین‌تر از سطح دریا هستند.
[2] John of Gaunt

این سرزمین مردمان خوب، این سرزمین بسیار عزیز...

ظهور تئاتر

در دوران الیزابت تئاتر دگرگونی کاملی را تجربه کرد. در این دوران بود که تئاتر سازمان‌یافته برای نخستین باردر انگلستان پدیدار شد و از موفقیتی بزرگ بهره‌مند شد. تا این زمان تنها شکل سرگرمی مشابه از سوی دسته های بازیگران دوره‌گرد فراهم می شد که در بازارهای مکاره، فضای باز مسافرخانه‌ها و روزهای بازار نمایش‌هایی را اجرا می‌کردند. تنها نمایش‌هایی که در شهرهای انگلستان برگزار می‌شد، «نمایش‌های عرفانی» با موضوعات مذهبی بود. اما اصلاحات پروتستان به این نوع از سرگرمی ضربه‌ای مرگبار وارد کرد.
بنابراین تئاتر از نفوذ کلیسا رها شده بود و راه برای تئاتری جدید و سکولار باز بود. گروه‌هایی از بازیگران تحت حمایت اشراف تشکیل شدند تا آثاری را برای سرگرمی عموم اجرا نمایند. این فرم جدید هنری به زودی بسیار محبوب شد. تئاترهای حرفه‌ای جدیدی که در انگلستان ساخته می شد، در هفته ۱۵۰۰۰ تماشاچی تئاتر را در لندن، شهری با جمعیتی میان ۱۵۰۰۰۰ تا ۲۵۰۰۰۰ نفر، به خود جذب می‌کرد.
در طول دوران عمر شکسپیر، برای نخستین بار تئاترهای دائمی خصوصاً در لندن پدیدار می‌شدند. «رد لاین» [شیر سرخ] و تماشاخانه‌ی جیمز بربیج[۱] [به نام] «تئاتر»، نخستین تئاترهای عمومی در انگلستان بودند. کرانه‌ی جنوبی لندن مکان‌های طبیعی برای تئاترهایی چون «رز[۲]» و «گلوب[۳]» بودند.
رفتن به تئاتر در آن روزگار چندان محترمانه تلقی نمی‌شد. انبوه غیرقابل کنترل تماشاچیان عادی ایستاده بوی گل نمی‌دادند. وضعیت بهداشت در انگلستان دوران تیودورها ابتدایی بود و به هر حال بی‌سروپاهای ناخوشایند که مدام به تماشای رویدادها می‌رفتند به ندرت حمام می‌کردند. فضا پر از فحاشی و بوی عرق و آبجو بود. این بیانگر تهدیدی بالقوه برای نظم عمومی نیز بود.
از دوران قرون وسطی بخشی از لندن که به نام «ساوث‌وارک»[۴] شناخته می‌شد، محله‌ی میخانه‌ها، گودال های نمایش خرس و فاحشه خانه ها بود. اسقف وینچستر مالک برخی از پرسودترین فاحشه‌خانه‌ها در این محل بود و روسپیان محلی به «غازهای وینچستر» شهرت داشتند. همین جا بود که فالستف[۵] و رفقایش وقت‌شان را صرف میگساری و خوشگذرانی می‌کردند.

---

۱ James Burbage
۲ Rose
۳ Globe
۴ Southwark
۵ Falstaff

در دوران الیزابت کرانه‌ی جنوبی شروع به جذب مردمی جدید و تا حدودی خوشنام‌تر کرد. با این حال مردم خداترس تئاترها را به عنوان مکان‌هایی خدانشناس نکوهش می‌کردند:«قلمرو شیطان». برخی پروتستان‌ها همچون ویلیام پرین[۱] دوست داشتند که تمامی تئاترها را بسته ببینند. با این حال تئاترها از پشتیبانی حامیانی قدرتمند بهره می‌بردند و نه تنها باقی ماندند، بلکه شکوفا نیز شدند، خصوصاً با پیدایش مخاطب جدید و محترم‌تر بورژوا.
طبقه‌ی متوسط دوران الیزابت پول برای خرج کردن داشت و این امر باب شده بود که به تئاتر بروند تا با اشرافی که آنها نیز تماشاگران ثابت بودند حشر و نشر داشته باشند. البته لرد چمبرلین[۲] انگلستان خود حامی گروه بازیگران شکسپیر بود. هر چند، تئاتر رفتن مختص شهروندان ثروتمندتر پایتخت نبود. فقرا می‌توانستند یک پنی بدهند و در قسمت جلوی سالن در مقابل صحنه بایستند. حامیان ثروتمندتر تا نیم کراون پرداخت می‌کردند تا در فضای بسته بنشینند تا از هوای سرد و مرطوب لندن در امان باشند.

موفقیت اولیه

این پدیده‌ای جدید و هیجان‌انگیز بود. برای آنها که می‌دانستند چطور از آن بهره‌برداری کنند نیز تجارتی بسیار پرسود بود. شکسپیر جوان نیز یقیناً می‌دانست چگونه چنین کند. پیشینه‌ی بعدی که از شکسپیر سراغ داریم هنگامی ظاهر می‌شود که در لندن نمایشنامه‌نویس بود و به گروهی تعلق داشت که با عنوان مردان لرد چمبرلین شناخته می‌شد. موفقیت‌های اولیه‌ی او رنجش و نفرت دیگر نویسندگان نه چندان موفق را برانگیخت.
بین سال‌های ۱۵۹۰ و ۱۵۹۲ شکسپیر با نمایش‌های «هنری ششم»، «ریچارد سوم» و «کمدی اشتباهات» بر روی صحنه‌ی لندن سر برآورد. آنها موفقیتی فوری بودند. این موفقیت و محبوبیت موجب افزایش اعتماد به نفسی فزاینده شد. این امر با این واقعیت نمایان می‌شود که شکسپیر درخواست رد شده‌ی پدرش برای نشان خانوادگی را در سال ۱۵۹۶ تجدید کرد. در سال ۱۶۰۲ مجبور شد از عنوان خود در برابر این اتهام که «شکسپیر بازیگر» مستحق افتخار نشان خانوادگی نبود دفاع نماید.
همکار نمایشنامه‌نویس و رقیب او رابرت گرین[۳] یادداشتی ناخوشایند نوشت که شکسپیر را «کلاغ تازه به دوران رسیده» توصیف می‌کرد. این زبان توهین‌آمیز بازتاب دهنده‌ی خصومت ساختار ادبی

---

۱ William Prynne
۲ Lord Chamberlain
۳ Robert Greene

تحصیل کرده در دانشگاه نسبت به تازه واردی بود که موفقیتش را تهدید می‌شمردند. ترس آنها آشکارا موجه بود.

۱۶۱۴ تئاتر گلوب دوم

شکسپیر فردی مشهور و ثروتمند و نیز سهامدار «مردان لرد چمبرلین» شد. این گروه سالن تئاتر خودش به نام گلوب را داشت و شکسپیر که به وضوح تجارت‌پیشه‌ای زیرک بود، ۱۲/۵ درصد در آن سهم داشت. او سرمایه‌ی کافی را داشت تا هم در لندن و هم در استراتفورد در املاک سرمایه‌گذاری کند. او دومین خانه‌ی بزرگ استراتفورد را خریداری کرد، هر چند که همچنان در لندن زندگی می‌کرد.
هنگامی که تئاترها در سال ۱۵۹۳ به خاطر طاعون تعطیل شدند، این نمایشنامه‌نویس دو شعر روایی «ونوس و آدونیس» و «تجاوز به لوکریس» را سرود و احتمالاً شروع به نوشتن سونات‌های پرمحتوایش کرد. صد و پنجاه و چهار سونات از او به جا مانده است که شهرتش را به عنوان شاعری بااستعداد تضمین می‌کند. تا سال ۱۵۹۴ «رام کردن زن سرکش»، «دو نجیب‌زاده از ورونا» و «رنج بیهوده‌ی عشق» را نیز نوشته بود.

در سال ۱۵۹۸ فرانسیس میرز[۱] نویسنده او را به عنوان «عالی‌ترینِ» نویسندگان انگلستان هم در کمدی و هم در تراژدی برگزید. آثار او توجه دربار را به خود جلب کرد و نمایش‌های متعددی را در مقابل ملکه الیزابت اول به اجرا درآورد. اما بعدها هنگامی که کمی پیش از مرگش ارلِ ساسکس توطئه‌ای را تدارک دیده و سازماندهی کرد که شکسپیر به طور غیرمستقیم در آن دخیل بود، به دردسری جدی گرفتار شد.

دوران گذار

مارکس خاطرنشان کرده بود که دقیقاً چنین دورانی از گذار اجتماعی است که شخصیت های گوناگونی از آن دست که در نمایشنامه‌های شکسپیر نمایان می‌شوند را ایجاد می‌کند. اما کاملاً جدا از طنز سُبُکی که مخاطبان دوره‌ی الیزابت را جذب خود می‌کرد، سر جان فالستف[۲] تجسم جالب توجهی از یک وجه از آن عصر بود، عوام فرودست اجتماع، لایه‌های عمیق زیرین جامعه‌ی دوران الیزابت که زیر منظره‌ی تماشایی و پرزق و برق زندگی درباری، شوالیه‌گری و افتخار نهفته بود. در واقع او نماینده‌ی نقطه‌ی متضاد آن بود.
فالستف در یکی از سخنان مشهورش دقیقاً طبیعت در حال گذار جامعه‌ای که در حال دور انداختن مظاهر فئودالیسم و اخلاقیات فئودالی قدیم بر مبنای ایده‌هایی چون وفاداری به مافوق خود، شرافت و غیره به نفع ملاحظات عملی‌تر، خصوصاً از نوع پولی است را تبیین می‌کند. انتقاد تند فلسفی سر جان درباره‌ی شرافت بهانه‌ای مناسب را برای گریز از نبرد برایش فراهم می‌کند:

[...] چرا باید چنین مشتاق باشم وقتی هنوز از من طلب نکرده است؟ خوب، اهمیتی ندارد؛ شرافت مرا به پیش می راند. آری، اما اگر وقتی می‌آیم شرافت جانم را بگیرد چه؟ آنگاه چه می‌شود؟ آیا شرافت می‌تواند پایی را سر جایش بازگرداند؟ نه! یا دستی را؟ نه! یا درد زخمی را از میان ببرد؟ نه. پس شرافت نمی‌تواند دست به جراحی بزند؟ نه. شرافت چیست؟ یک کلمه. در آن کلمه‌ی شرافت چه نهفته است؟ آن شرافت چیست؟ هوا! عجب معامله‌ای! چه کسی آن را دارد؟ آنکه چهارشنبه‌ی گذشته مرد. آیا احساسش کرد؟ نه. آیا آن را شنید؟ نه. پس نامحسوس است. بله، برای مردگان. اما آیا با زندگان زندگی نمی‌کند؟ نه. چرا؟ افترا آن را تاب نخواهد آورد. به همین دلیل است که هیچ از آن نمی‌خواهم. شرافت تنها یک سنگ قبر است: و این چنین خطابه‌ی من به پایان می‌رسد.

و سر جان عرصه‌ی مبارزه را با تمام سرعتی که پاهای چاقش یارای بردن او را دارند ترک می‌کند.

---

۱ Francis Meres
۲ Sir John Falstaff

این سخنان نماینده‌ی انتقادی تند بر اخلاقیاتی منسوخ است که بسیار همسو با دن کیشوت[1] سروانتس است. این دوران در اسپانیا دیگ جوشانی از تغییری اجتماعی بود که در آن طبقات کهن با سرعتی بیشتر از آن ذوب می‌شدند که طبقات جدید قادر باشند جایگزین آنها شوند. زوال فئودالیسم در کنار کشف آمریکا اثری مخرب بر روی کشاورزی اسپانیا داشت. به جای جامعه‌ی دهقانی مولدی که نانش را از عرق جبینش به دست می‌آورد، با لشکری از گدایان و طفیلی‌ها، اشرافیان نابود شده و دزدان، خدمه‌ی سلطنتی و میخوارانی مواجهیم که همگی در تلاشند بدون کار کردن روزگار بگذرانند.

جامعه‌ی اسپانیا در این زمان همان ترکیب گوناگون و سرشار از اراذل و اوباش، دزدان و شیادانی را به ما ارائه می‌کند که بازتاب‌شان را در صفحات نمایشنامه‌های شکسپیر می‌یابیم. فلسفه‌ی این قشر می‌تواند در یک کلمه جمع‌بندی شود: بقاء. زندگی تقلایی جنون‌آمیز برای تضمین وسائل معاش به هر طریق ممکن است. شعارشان این است:«هر کس برای خودش، و شیطان هم هرکس را که جا ماند بگیرد.» این فلسفه‌ی خودخواهی بورژوایی در سخنان سانچو پانزا[2] جمع‌بندی شده است که همانند فالستف ارزش‌ها و اخلاقیات دنیای جدید را متجسم می‌کند، در حالی که دن کیشوت به اخلاقیات و ارزش‌های دنیایی چنگ زده است که مدت‌هاست دیگر وجود ندارد. تضاد حاصله میان آنچه باید باشد و آنچه هست در یک کلمه خلاصه می‌شود: جنون. دقیقاً در همین تضاد و پوچی آشکار آن است که طنز شاهکار سروانتس نهفته است.

صحنه‌های طنزآمیز رکیک زندگی فرودستانه‌ی میخانه در دن کیشوت به این رمان زندگی و رنگ می‌بخشد و همزمان تضاد اصلی آن دوران تاریخی را برجسته می‌سازد. مردم عامی اسپانیا به همان اندازه زنده و سرحال هستند که اشراف مرده و بیهوده‌اند. موضوع اصلی دن کیشوت مشتمل بر حقیقت تاریخی اساسی درباره‌ی دوران زوال فئودالی است. ایده‌آل‌های شوالیه‌گری اکنون در بستر اقتصاد نوظهور سرمایه‌داری که در آن تمام مناسبات، اصول و اخلاقیات از سوی پول نقد دیکته می‌شوند، به شکل ناهنجاری‌هایی مضحک و غیرمتعارف ظاهر می‌شوند.

انگلستان شکسپیر همانند اسپانیای سروانتس در گیرودار انقلاب اجتماعی و اقتصادی عظیمی بود. این تغییری متلاطم و دردناک بود که شمار بسیاری از مردم را در فقر فرو برد و در شهرها طبقه‌ی بزرگی از عناصر لمپن پرولتر محروم ایجاد کرد: گدایان، دزدان، روسپیان، سربازان فراری و امثال آنها که همنشین فرزندان اشراف فقیر شده و کشیش های خلع لباس شده بودند؛ تا منبع بی‌پایانی از شخصیت‌هایی همچون سر جان فالستف را بسازند.

---

[1] Don Quixote

[2] Sancho Panza

سر جان فالستف

سر جان فالستف احتمالاً محبوب‌ترین شخصیت در میان تمام شخصیت‌های شکسپیر است. او کهن‌الگوی «رند دوست‌داشتنی» است، میخواره، دروغگو، لاف‌زن و دزد. مرکز فعالیت‌های او ساوث‌وارک است، محله‌ای از لندن که پشت دیوارهایش در جنوب رود تیمز قرار داشت و پاتوق خلافکاران و روسپیان بود. این همان جایی است که مردم لندن می‌آمدند تا در میخانه‌ها، فاحشه‌خانه‌ها و تئاترها خوش بگذرانند. این محل استقرار تئاتر گلوب شکسپیر هم بود که امروزه بازسازی شده و به نمایش آثار شکسپیر ادامه می‌دهد.
همنشینان فالستف قلاشان، میخوارگان، دزدان و آدمکش‌هایی چون خودش هستند، اما در میان آنها شاهزاده ی ولز، هنری پنجم آینده نیز هست که با اشتیاق فراوان در ماجراجویی های غیراخلاقی و غیرقانونی دو نمایشنامه‌ی هنری چهارم بخش اول و بخش دوم شرکت می‌کند. از جمله رفقای او در میخانه‌ی بورزهد پیستول[۱]، سربازی پیر، لاف زن و بزدل، پوینز[۲] متکبر و باردالف[۳] ـ دزدی که دماغ بزرگ قرمز و صورت سرخ پر از کورکش نشان‌گر مراحل پیشرفته‌ی الکلیزم بود ـ بودند.
این ملپن پرولترها در واقع مثال‌های نسبتاً معمول از فرودستان لندن هستند که ظاهراً شکسپیر با آنها بسیار آشنا بوده است. این مطرودشدگان اجتماع محصول از هم پاشیدن نظم فئودالی قدیم در زمانی است که سرمایه‌داری هنوز خود را به طور قاطع مستقر نکرده بود. این بازتابی وفادارانه از ترکیب‌بندی اجتماعی بخش اعظم جمعیت لندن در زمان شکسپیر است.
سر جان فالستف خود تجسم آن قشر از جامعه بود، که البته در ظاهر با طنز و رفتارهای نجیب‌زاده‌ای از دوران الیزابت که به دوران سختی افتاده آراسته شده بود. هر آنچه می‌گوید و انجام می‌دهد در مقیاسی بزرگ است، از پرخوری و میخوارگی تا دروغگویی که آن را تا حد یک فرم هنری بالا می‌برد و شرارتش را در لایه‌ای ضخیم از بازگویی اغراق‌آمیز و دروغین رویدادها و نیز دروغ‌پردازی‌های بسیار جالب و خلاقانه می‌پوشاند.
فالستف همانند تمام دروغگویان زبردست زیرکی بسیار زیادی را در انکار بی‌شرمانه‌ی این امر نشان می‌دهد که اساساً هیچ‌گونه دروغی گفته است:«هال، اگر به تو دروغ بگویم، بر صورتم تف بیانداز، مرا اسب بنامر.» فالستف در یکی از شنیع ترین دروغ هایش ادعا می‌کند که پرسی هاتسپر[۴] رهبر شورشی را در میدان نبردی کشته است که [در واقع] از آن فرار کرده است. وقتی شاهزاده هنری او را روبرو می‌کند، در ادامه گفتگوی کمدی زیر می‌آید:

---

۱ Pistol
۲ Poins
۳ Bardolph
۴ Percy Hotspur

شاهزاده هنری: چرا، من به دست خود پرسی را کشتم و تو را دیدم که مرده بودی.
فالستف: دیدی؟ خداوندا، خداوندا، چقدر مردم دوست دارند دروغ بگویند! قبول دارم که افتاده بودم و نفس نداشتم؛ او هم همین‌طور: اما هر دو همزمان برخاستیم و طبق ساعت شروزبری دست‌کم یک ساعت جنگیدیم. اگر حرفم باور شود، خوب است؛ اگر نه، بگذارید کسانی که دلاوری را ارج می‌نهند گناهش را بر دوش خود بکشند. به جان خودم سوگند می‌خورم، این زخم را من بر رانش وارد کردم. اگر زنده بود و این را انکار می‌کرد، آه، وادارش می‌کردم تکه‌ای از شمشیرم را ببلعد.
(هنری چهارم، بخش اول، پرده‌ی پنج، صحنه‌ی چهار)
در حالی که فالستف در میدان نبرد در بهترین حالت خود نیست، در محیط میخانه راحت است و خوب عمل می‌کند. در واقع، در حالی که دیگران برای افتخار می‌جنگند او در تمام طول نمایش هنری چهارم می‌خورد و می‌نوشد. شاهزاده فالستف را در خواب مستی در میخانه‌ی بورزهد می‌یابد، جایی که فالستف در آن مقدار زیادی سک نوشیده است (شراب شیرین اسپانیایی که در آن دوران در انگلستان محبوب بوده است). او محتویات صورتحساب فالستف را بررسی می‌کند که به شرح زیر است:
پیتو: [می‌خواند]
قلم: خروس، ۲ شیلینگ و ۲ پنس.
قلم: سس، ۴ پنس
قلم: سک، دو گالن، ۵ شیلینگ و ۸ پنس
قلم: ماهی کولی و سک بعد از شام، ۲ شیلینگ و ۶ پنس
قلم: نان، نیم پنی.
شاهزاده هنری: وحشتناک است! نیم پنی نان در مقابل این همه شراب!
(هنری چهارم، بخش اول، پرده‌ی دو، صحنه‌ی چهار)
اگر نمی‌دانید، دو گالن حدوداً برابر با نه لیتر است! فالستف به هر معنای کلمه مردی بزرگ است. جثه‌ی بزرگ او در متن زیر به خوبی روایت شده است:
فالستف تا حد مرگ عرق می‌ریزد
و همچنان که راه می‌رود زمین خشک را آبیاری می‌کند.
(هنری چهارم، بخش اول، پرده‌ی دو، صحنه‌ی دو)
فالستف و شاهزاده وارد دوئل لفظی مسخره کردن یکدیگر می‌شوند و به نوبت به یکدیگر توهین می‌کنند. توهین‌های آنها به درجه‌ی بالایی از هنرمندی می‌رسد، مانند وقتی که شاهزاده فالستف را چنین توصیف می‌کند:

آن تنه‌ی پر از اخلاط، آن دلو سبعیت، آن کیسه‌ی متورم از آماس، آن مشک پر از شراب، آن جامه‌دان پر از احشاء، آن گاو فربه کباب شده‌ی شکم‌پر منینگ‌تری[1]، آن شیطان باستانی، آن شرّ مو خاکستری، آن خلافکار مسن، آن گناهکار کهنسال.
(هنری چهارم، بخش اول، پرده‌ی دو، صحنه‌ی چهار)
گرچه این توهین‌ها ممکن است منطقی و موجه باشد، ذره‌ای از محبوبیت این شخصیت را در میان عموم کم نمی‌کرد، خصوصاً در میان به اصطلاح «عوام فرودست». این رند دلپذیر چنان محبوب بود که وقتی شکسپیر مرگش را در نمایشنامه‌ی هنری پنجم به تصویر کشید، چنان فریاد اعتراضی از مردم برخاست که مجبور شد نمایشنامه‌ی دیگری بنویسد، کمدی «همسران خوش وینزور»، تا او را دوباره بازگرداند.
پیروزی‌های مشهور هنری پنجم ممکن بود برای احساسات والاتر میهن‌پرستانه‌ی مخاطبان شکسپیر خوشایند باشد، اما آنها قطعاً با بدنامِ میخانه ها و رند دوست داشتنی سر جان فالستف بیشتر احساس راحتی می‌کردند که همچون خودشان می خندید، می نوشید، ناسزا می‌گفت، به دنبال «زنان بی‌بندوبار» می‌رفت و بر گذر عصر اشرافی شوالیه‌گری با نشان دادن ماتحت بزرگش درود می‌فرستاد.

[1] Manningtree

سر فرانسیس والسینگهام سرپرست جاسوسان

عصر شکسپیر عصر ماکیاولی نیز بود. این فیلسوف برجسته‌ی ایتالیایی[۱] کسی بود که برای نخستین بار توضیح داد تسخیر و حفظ قدرت ارتباطی با اخلاقیات ندارد. دولت خود خشونت سازمان‌یافته است و تصرف قدرت تنها از طریق ابزارهای خشونت‌آمیز می‌تواند انجام شود. اخلاق‌گرایان به این فیلسوف ایتالیایی بسیار سخت گرفته‌اند، اما تاریخ نشان داده است که تحلیل او اساساً صحیح است.

۱ Niccolò Machiavelli

شکسپیر و سیاست

در نمایشنامه های شکسپیر، خصوصاً نمایشنامه های تاریخی اش توصیفی گویا در ادبیات از آنچه ماکیاولی در فلسفه‌ی سیاسی شرح داده بود داریم. نمایشنامه‌های تاریخی به تنازعاتی در قدرت می‌پردازد که در آنچه (تصادفاً به خاطر شکسپیر) به عنوان جنگ‌های گل‌های سرخ می‌شناسیم، به اوج خود می‌رسد. جدال بر سر قدرت (در این مورد قدرت سلطنتی) از طریق دسیسه، خیانت، خنجر از پشت زدن و قتل میسر می‌شود.

این دنیایی بود که در آن خشونت و خیانت ابزارهای معمول در سیاست پادشاهی بود. نظام فئودالی در حال فروپاشی و سرمایه داری در حال ریشه گرفتن بود. اشرافیت قدیم به خاطر درگیری خونین و طولانی در حال تحلیل رفتن و حذف فیزیکی بود. شاخصه‌ی این درگیری بیهوده میان خاندان های رقیب، خشونت و سبعیت مفرط برای کسب قدرت بود. دو دار و دسته ی بارون های دزد برای حل وفصل ماجرا به جنگ می پرداختند، در حالی که شاه ساز وارویک[1] میان‌شان تعادل برقرار می‌کرد. به مدت سی و دو سال اشراف انگلستان یکدیگر را بیرحمانه کشتار کردند.

کشمکش خشونت بار بر سر تاج و تخت انگلستان نقشی مهم در تضعیف نظم فئودالی در انگلستان ایفاء کرد. در پایان در هر دو خاندان ـ یورک[2] و لنکستر[3] ـ از پا افتاده بودند. پس از ادوارد چهارم (۱۴۶۱-۱۴۸۳) از خاندان یورک، برادرش ریچارد جانشین او شد که آوازه‌ی بد او توسط شکسپیر در نمایشنامه ی ریچارد سوم آمده است. شکسپیر در این نمایشنامه توصیف می‌کند که چگونه دوک کلرنس[4] به دستور برادرش ریچارد، دوک گلاستر[5] که بعدها ریچارد سوم شد، با ضربه‌ی چاقو مجروح شد و در بشکه‌ی شراب غرق شد. هنری ششم در زندان کشته شد، احتمالاً توسط خود ریچارد. این‌ها روش‌های جذاب معمول مورد استفاده‌ی اشراف انگلستان در عصر شوالیه‌گری بود.

این مثالی است از «نمایش بیرحمانه‌ی قدرت در قرون وسطی» که مارکس در مانیفست کمونیست به آن اشاره می‌کند. جنگ‌های داخلی مرگبار بالاخره با مرگ ریچارد سوم، آخرین پادشاه از خاندان

---

[1] ریچارد نویل Richard Neville، شانزدهمین ارل وارویک که با استفاده از نفوذ و قدرت خود تلاش می‌کرد پادشاهی را به تخت بنشاند. (م)

[2] York

[3] Lancaster

[4] Clarence

[5] Gloucester

یورک در بازوُرث[1] در سال ۱۴۸۵ پایان یافت. نتیجه‌ی آن ظهور سلسله‌ی جدیدی بود که توسط ماجراجوی ولزی هنری تیودور[2] تاسیس شد.
تیودورها رشد تجارت، صنعت و بورژوازی نوظهور را تشویق می‌کردند. اما این سلسله‌ی جدید متزلزل بود، بنیان‌های قانونی‌اش بسیار لرزان بود. هم هنری هفتم و هم فرزندش هنری هشتم با توطئه‌ها و شورش‌هایی روبرو بودند که انگلستان را تهدید به بازگشت به جنگ داخلی می‌کرد. به همین علت، عمده‌ی طبقات بالا و متوسط مشتاقانه به الیزابت، که به نظر می‌رسید [همچون حائلی] میان آنها و بازگشت به هرج‌ومرجی که از آن هراسان بودند ایستاده، وفادار بودند.
این عصر ناامنی گسترده بود که توطئه‌ها، دسیسه‌های سیاسی و شورش همیشه در آن در جریان بود. هم‌عصر بزرگ شکسپیر، کریستوفر مارلو[3] که به خاطر نمایشنامه‌هایش چون «یهودی مالت» و «تیمور لنگ» شهرت و محبوبیت فراوانی کسب کرده بود، در یک درگیری در یک میخانه کشته شد، ظاهراً به این علت که مظنون به جاسوسی بود.

پرتره‌ی رنگین‌کمان الیزابت اول

۱ Bosworth
۲ Henry Tudor
۳ Christopher Marlowe

خود الیزابت از ترس به قتل رسیدن به دست گماردگان کاتولیک‌های ناراضی یا ماموران اسپانیایی در وضعیت تشویش دائمی زندگی می‌کرد. شخص او توسط شبکه‌ی وسیع جاسوسان و خبرچینان تحت سرپرستی والسینگهام همیشه هشیار، یکی از وفادارترین وزرایش حفاظت می‌شد. پرتره‌ای از او وجود دارد که در سنین کهنسالی او کشیده شده است. صورتش آرایش سنگینی دارد. برای آنکه واقعیت زشت زیر آن پنهان شود، سفید نقاشی شده است. او پوشیده در لباس‌های ابریشم و ساتن مجلل و جواهرات گرانبها است.

اما بررسی دقیق‌تر جزئیاتی عجیب و نسبتاً هولناکی را آشکار می‌کند. لباس او مزین به چشم و گوش انسان است. معنای آن کاملاً واضح است:«چشم‌ها و گوش‌های من همه‌جا هستند. می‌بینم که چه می‌کنید، می‌شنوم چه زمزمه می‌کنید، می‌توانم خصوصی‌ترین افکارتان را بخوانم و در رازهای قلب و روح‌تان رخنه کنم.» در یک کلام: خواهر بزرگ ناظر شماست.

این دنیای عجیب دسیسه، توطئه و قتل در هیچ کجا بهتر از نمایشنامه‌ی ژولیوس سزار توصیف نشده است. در اینجا روانشناسی پیش‌برنده‌ی سیاستمداران بلندپرواز با دقت یک جراح زبردست تشریح می‌شود. ژولیوس سزار هم داستان دیگری است از دسیسه‌چینی ماکیاولی و خنجر از پشت زدن (به معنای واقعی کلمه) که وفادارانه جوهره‌ی زندگی سیاسی را بیان می‌کند، نه تنها در ارتباط با اواخر جمهوری رم، بلکه هر دوره‌ی دیگر در تاریخ، خصوصاً دوران ما.

سزار در حالی که به چهره‌های قاتلان آینده‌ی خود در اطرافش نگاه می‌کند، با شوخ‌طبعی کنایه‌آمیزی می‌گوید:

«بگذارید در اطرافم مردانی داشته باشم که فربه‌اند؛
مردانی خوش‌ظاهر که شب‌ها [خوب] می‌خوابند:
این کاسیوس ظاهری لاغر و گرسنه دارد؛
بیش از حد فکر می‌کند: چنین مردانی خطرناک‌اند.»

آنتونی تلاش می‌کند به او اطمینان دهد:

«از او ترس نداشته باشید، سزار؛ او خطرناک نیست؛
او یک نجیب‌زاده‌ی رمی و خوش‌نیت است.»

اما سزار گول نمی‌خورد و پاسخ می‌دهد:

«ای کاش فربه‌تر بود! اما من از او ترسی ندارم.»

(ژولیوس سزار، پرده‌ی یک، صحنه‌ی دو)

در هنری ششم، دوک گلاستر (شاه ریچارد سوم آینده) می‌گوید:

«عجب، می‌توانم لبخند بزنم، و کشتار کنم در حالی که لبخند می‌زنم،

و رضایت را فریاد بزنم بر چیزی که اندوه بر قلبم می‌نشاند،
وگونه‌هایم را با اشک‌های ساختگی تر کنم،
و در تمام مناسبت‌ها حفظ ظاهر کنم.»
(هنری ششم بخش سوم، پرده‌ی سه، صحنه‌ی یک)
اینجا در چند خط جوهره‌ی خالص آنچه اکنون ماکیاولیسم می‌نامیم را می‌بینیم. این طنین خوفناک کلماتی است که از زبان دونالبین[1] در مکبث گفته می‌شود:«در لبخند مردان خنجرها نهفته است.» در همین نمایشنامه دانکن در تامل بر مرگ ارل کاودر[2] این سخنان را بیان می‌کند:
«این هنر نیست
که تفسیر ذهن را در صورت یافت.
او نجیب‌زاده‌ای بود که به او اعتماد تمام کرده بودم.»
(مکبث، پرده‌ی یک، صحنه‌ی چهار)
تمام این‌ها بازتاب وفادارانه‌ی اوضاع زمانه است. علیرغم ظاهر درخشان بیرونی‌اش، افسانه‌ی «انگلستان خوشبخت» در دوران الیزابت تنها همان بود: یک افسانه. عصر ناامنی مفرط بود که در آن توطئه‌ی قتل همواره حاضر بود، جاسوسان در هر گوشه و کنار خیابان و در هر میخانه گوش می‌کردند، و هوا پر از ترس و سوءظن بود.
خود الیزابت نیز در محاصره‌ی عادات مشخصات ذهنی ماکیاولیسم بود. او بیشتر عمرش را غرق در ظن و ترس از به قتل رسیدن گذراند. در برابر دشمنان واقعی یا خیالی، خود را مطلقاً بیرحم نشان می‌داد. یک مرد می‌توانست لحظه‌ای مورد علاقه‌اش باشد و لحظه‌ی دیگر خود را در برج لندن در انتظار اعدام بیابد.
او فرصت طلبی بود که جز اصول مربوط به بقای شخصی، اصول معدودی داشت و باورهای مذهبی‌اش نسبت به آن اصول همواره در درجه دوم قرار می‌گرفتند. حتی در محاکماتش نیز فاقد اعتقادات مذهبی برادر فقیدش ادوارد، پروتستان متعصب و یا خواهرش مری، کاتولیکی به همان اندازه متعصب بود. مری صدها تن از مردمی را که مرتد تلقی می‌کرد سوزاند تا روح‌شان را نجات بخشد. الیزابت به دار می‌آویخت یا گردن می‌زد، نه برای آنکه روح‌ها را نجات بخشد، بلکه برای خدمت به خودش، منافعش و تاج و تختش.

---

[1] Donalbain

رویکرد شکسپیر نسبت به انقلاب

نمایشنامه‌های شکسپیر می‌توانند اطلاعات زیادی درباره‌ی زندگی در پایان قرن ۱۶ و آغاز قرن ۱۷ به ما بدهند. این دوران تلاطمات سیاسی و اجتماعی شگرف بود. به طور مشخص یک نمایشنامه نقشی برجسته در رویدادهای سیاسی داشت. در اینجا درگیری شکسپیر در سیاست ـ البته درگیری غیرمستقیم ـ می‌توانست برایش بسیار بد تمام شود. این در اواخر حکمرانی الیزابت رخ داد، زمانی که او زنی کهنسال بود و گمانه‌زنی‌ها درباره‌ی جانشینی او در حال بالا گرفتن بود.

جیمز اول

به عنوان یک قاعده، پیام نمایشنامه های تاریخی شکسپیر به نفع پادشاهی و از این لحاظ سازش‌کارانه بود. او به دلایل آشکار مایل بود تایید فرمانروای سلطنتی ـ هم الیزابت و هم پس از

او جیمز- را کسب نماید. دلیل این امر صرفاً مادی نبود. شکسپیر و هم نسلانش به دلایل بسیاری از بی ثباتی سیاسی در هراس بودند. روانشناسی آنها ریشه در تجربه‌ی رویدادهای اخیر داشت. خاطره‌ی جنگ‌های گل‌های سرخ هنوز در ذهن مردم زنده بود.
با این حال شکسپیر در چندین نمایشنامه اش به افکار براندازانه یا حتی انقلابی آزادی عمل می‌دهد. شکسپیر قادر بود دنیا را از هر زاویه‌ی قابل تصوری ببیند. با اینکه او متعلق به جایگاه اجتماعی نسبتاً ممتاز بود، اما قادر بود رنج و درماندگی سایر مردم را ببیند. او در دورانی زندگی می‌کرد که استعمار در نخستین مراحل آغازین خود قرار داشت. اروپاییان سفیدپوست در ارتباط با مردمی از رنگ، مذهب و آداب و رسوم متفاوت قرار گرفته بودند. نتیجه برخورد خشونت‌بار فرهنگ‌ها بود که عموماً پایان خوشی نداشت.
در طوفان، آخرین نمایشنامه ی شکسپیر، شاهد محکومیت تکان دهنده‌ی برده داری استعماری هستیم. کلیبن[1] موجود غول‌آسایی است که در بدویت زندگی کرده و به دست پراسپرو[2]ی ساحر، شخصیت اصلی نمایش به بردگی گرفته شده است. شخصیت اخیر به عنوان یک جادوگر و فردی بسیار دانا به تصویر کشیده شده است. بنا به نظر برخی منتقدین، پراسپرو تصویر خود شکسپیر به عنوان فردی قدرتمند در رنسانس است. با این حال شکسپیر سخنانی را بر زبان کلیبن جاری می‌کند که به صراحت بیانگر شورش برده علیه اربابش است:
«تو به من زبان آموختی، و بهره‌ی من از آن
این است که می‌دانم چطور ناسزا بگویم. طاعون سرخ تو را مبتلا کند
که به من زبانت را آموختی!»
(طوفان، پرده‌ی یک، صحنه‌ی دو)
خود لندن در آن روزها مکانی پر از خشونت بود. شورش‌هایی مکرر رخ می‌داد که غالباً از سوی کارآموزان فقیری بود که خشم شان را با حمله به خدمه‌ی نجیب زادگان، خارجیان و روسپیان ابراز می کردند. چنین آشفتگی هایی از سوی مقامات شهر لندن بخشی معمول از زندگی تلقی می شد. امر بسیار جدی تر طغیان های تمردآمیز در نواحی غیرشهری بود. این شورش ها با حصارکشی زمین‌های عمومی، زمین‌های بایر و جنگل‌ها به دست زمین‌داران طمع‌کار و ماموران سلطنتی برانگیخته می‌شد.

---

[1] Caliban
[2] Prospero

نقش‌برجسته‌ی رابرت کت و یارانش «زیر درخت بلوط اصلاحات»

چنین اعتراضات ضد محصورسازی در دوران شکسپیر خصوصاً در دوره‌ی ۱۵۹۰-۱۶۱۰ نسبتاً رایج بودند. این اقدامات معمولاً شامل شکستن حصارها و پر کردن خندق‌ها می‌شد. زنان و کودکان در این اقدامات شرکت می‌کردند. شورش‌های روستاهای کوچک که بسیار معمول بود، بزه جزئی تلقی می‌شد. اما در مقیاس بزرگ‌تر به عنوان خیانت قابل مجازات بود. بزرگ‌ترین این شورش‌ها که با عنوان شورش کت شناخته می‌شود، ۱۶۰۰۰ روستایی را شامل می‌شد. رهبر آن رابرت کت[۱] در زندان درگذشت. او خوش‌اقبال بود که دچار سرنوشت بدتری نشد.

[۱] Robert Kett

شورش کِید

در هملت، ژولیوس سزار و ریچارد دوم قدرت حاکم به چالش کشیده می شود. با این حال شکسپیر یک انقلابی اجتماعی نبود. پیام نمایشنامه های بزرگ تاریخی شکسپیر دقیقاً از این قرار بود: هشداری در مقابل هرج‌ومرج مبارزه‌ی مدنی- و انقلاب. تنها تصویر صریح انقلاب اجتماعی در آثار شکسپیر در نمایشنامه‌ی هنری ششم بخش دوم در برگرفته شده است.

حقایق این جریان به شرح زیر است. در طول دوران حکومت پرتلاطم هنری ششم، دهقانان که از بار سنگین روزافزون مالیات و دیگر اقدامات سرکوب‌گرانه برآشفته بودند، به شورش برخاستند. در ژوئن سال ۱۴۵۰، ارتشی از ۲۰۰۰۰ شورشی از کنت به رهبری فردی که خود را جان کید[۱] می‌نامید به سوی لندن روانه شدند. کید که از قرار ایرلندی بود نیروهای گسیل داشته از سوی شاه علیه شورشیان را شکست داد و فرمانده‌شان سر هامفری استَفورد[۲] را به قتل رساند.

در هنری ششم، لرد سِی[۳] کنت را این‌گونه توصیف می‌کند:

«متمدن‌ترین مکان این جزیره:
حومه‌اش مطبوع، چرا که سرشار از ثروت است؛
مردمش شریف، شجاع، پرکار، ثروتمند.»

با این حال در همان نمایشنامه، مردم کنت با زبانی منفی شورشیانی فاقد شعور، یاغی و نافرمان بر ضد حاکمیت تصویر شده‌اند. اما این قضاوت هم یک‌طرفه و هم غیرمنصفانه به نظر می‌رسد. مطابق معمول تمام قیام های این‌چنینی در طول دوران قرون وسطی، شورشیان مدعی بودند که نه علیه شاه، که علیه وزرایش و خصوصاً خزانه‌دار سلطنتی لرد سی می‌جنگند. این مطالبات مورد استقبال مردم لندن و نیز سربازان ارتش پادشاه قرار گرفت. پادشاه ناامید از پیروزی به کنیل‌ورث[۴] نسبتاً امن گریخت.

ترس هنری موجه بود. با رسیدن شورشیان به پایتخت، ارتش پادشاه متفرق شد و سربازانش از مبارزه با شورشیان که به میزان قابل تحسینی نظم شان را حفظ کرده بودند امتناع کردند. شورشیان بدون هیچ مقاومتی وارد لندن شدند و لرد سی و لرد کرامر[۵] را دستگیر کرده و گردن زدند. اما پس از آن جنبش ظاهراً هدفمندی خود را از دست داد و به اغتشاش صرف تنزل یافت. کید فرمان صادر کرده بود که هیچ‌گونه غارتگری و دزدی در کار نباشد. اما برخی از شورشیان به تاراج خانه های ثروتمندان پرداختند و موجب برانگیختن واکنشی شدید علیه آنها شدند.

---

۱ John Cade
۲ Sir Humphrey Stafford
۳ Lord Say
۴ Kenilworth
۵ Cromer

شورشیان وادار به ترک لندن شدند و جک کید نیز به کنت گریخت و در آنجا به دست یک داروغه به قتل رسید، در حالی که بنا به گفته‌ها در باغی پنهان شده بود.
تاثیری که خواندن نسخه‌ی ارائه شده توسط شکسپیر در نمایشنامه‌اش هنری ششم می‌گذارد تاثیر ناخوشایندی است. این بازتاب دهنده‌ی ترس طبقات بالای دوران الیزابت از توده‌های سرکوب شده و محروم است که تهدیدی دائمی برای موقعیت ممتاز آنها بود. نجیب‌زادگان دوران الیزابت حتماً احساس می‌کردند که بر لبه‌ی آتشفشان بزرگ و خطرناکی نشسته‌اند که هر لحظه ممکن است با خشونتی بسیار فوران نماید. این ترس‌ها به وضوح تصویر شکسپیر از جک کید و ارتش شورشیانش را متاثر کرده بود. کید [در نمایشنامه] می‌گوید:
«یک لرد، یک نجیب‌زاده را باقی نخواهیم گذاشت؛
از هیچ کس نخواهیم گذشت مگر آنها که کفش میخ‌دار[1] به پا دارند،
چرا که آنها مردم صرفه‌جو و صادق‌اند که
اگر جرات داشته باشند به جبهه‌ی ما می‌پیوندند.»
«اما ما نظم داریم، حتی زمانی که در شورش هستیم»
کید از قرار گفته است:
«از شما سپاسگزارم مردم خوب: هیچ پولی در کار نخواهد بود؛
همه به حساب من می‌خورند و می‌نوشند.
نان سه و نیم پنی به یک پنی فروخته می‌شود.»
«تمام سرزمین در تملک اشتراکی خواهد بود- ملک خصوصی در کار نخواهد بود؛ هر چه می‌خواهید بردارید.»
«همه باید به یک شیوه لباس بپوشند، تا همچون برادران متفق باشند،
و من را پادشاه خود بدانند.»
در اینجا دیک[2] قصاب جمله‌ی مشهورش را فریاد می‌زند:
«نخستین کاری که می‌کنیم [این است:]، بیایید تمام وکلا را بکشیم.»
در آن زمان یک کارمند دفتری وارد می‌شود. کسی او را متهم می‌کند که قادر است بخواند و بنویسد. کید فرمان می‌دهد:
«او را با قلم و دواتش به دور گردنش به دار بیاویزید.»
در پایان سر بریده‌ی کید در لندن گردانده شد و جسدش رها شد تا «کلاغان از آن تغذیه کنند». طبقه‌ی متوسط دوران الیزابت بار دیگر می‌توانستند سر راحت بر بالین بگذارند.

---

[1] کفشی که روستاییان به پا می‌کردند و در کف آن برای سهولت در راه رفتن در گل و لای و نیز جلوگیری از فرسودگی زودرس زائده‌های فلزی کار می‌گذاشتند. (م)
[2] Dick

هرگز نخواهیم توانست بدانیم جک کید در واقع چه گفت، اما جملات بالا به طرز مشکوکی شبیه چیزی است که مدافعان سرمایه‌داری امروز مدام تکرار می‌کنند: که ایده‌ی سوسیالیزم آرمانی است، که ما به مردم وعده‌ی چیزهایی را می‌دهیم که نمی‌توانند به دست بیاورند، و «توده‌های ناآگاه» را با وعده‌ی بهشت دروغین گمراه می‌کنیم.
یک امر واضح است: ویلیام شکسپیر انقلابی نبود. او از نظم موجود در انگلستان دوران الیزابت که موفقیتش بر مبنای آن قرار داشت حمایت می‌کرد. او از پادشاهی حمایت می‌کرد و تمام جنبش‌های طبقات سرکوب شده را در بهترین حالت گمراهانه و در بدترین حالت دستورالعملی برای هرج‌ومرج و آشوب می‌دانست. علیرغم این واقعیت، عناصر بسیاری در نمایشنامه‌های شکسپیر وجود دارد که درکی قوی از رنج سرکوب شدگان داشت و می‌توان گفت که «نبض مردم را در دست داشت». این تصادفی نیست که نمایش‌هایش نه تنها در میان طبقه‌ی متوسط ثروتمند که خود متعلق به آن بود، بلکه میان اقشار فقیرتر جامعه نیز طرفدار داشت.

شورش ایرلند و اسکس

انباشت اولیه‌ی ثروت نه تنها بر غارت و سلب مالکیت جمعیت دهقان انگلستان، بلکه بر سلب مالکیت بسیار بیرحمانه‌تر زمین‌های مردم ایرلند نیز دلالت داشت. شاخصه‌ی دوران تیودورها و مشخصاً دوران الیزابت سرکوب سبعانه‌ی ایرلندی‌ها بود. در اینجا سرکوب طبقاتی با تفاوت‌های ملی، مذهبی و زبانی هزار برابر بیشتر شده بود.
ایرلند نخستین مستعمره‌ی انگلستان بود و چهره‌ی واقعی بیرحم طبقه‌ی حاکم انگلیس در رفتارش با مردم ایرلند دیده می‌شود. با ایرلندی‌ها همچون برده و مجرم رفتار می‌شد، بیگانگانی در سرزمین بومی خودشان. سربازان انگلیسی بدون رحم مردان، زنان و کودکان را سلاخی می‌کردند و جوامع را به کلی نابود می‌کردند. برای لردهای انگلیسی، ایرلندی‌ها انسان نبودند، بلکه [موجوداتی] کمی برتر از حیوانات بدون هیچ‌گونه حقوقی از جمله حق زندگی بودند.
در نتیجه، مجموعه‌ای از قیام‌های خونین و شورش‌ها شکل گرفت که بیرحمانه از سوی نیروهای سلطنتی انگلیس مغلوب می‌شد. جدی‌ترین آنها شورش یک ایرلندی اهل آلستر[۱] به نام هیو اونیل (آئود مور اونیل)[۲]، ارل تایرون[۳] بود که به دفعات نیروهای انگیسی را شکست داد و پیشنهاد مذاکراتی با اسپانیا مطرح کرده و از آنها برای دستیابی به اهداف کاتولیک مشترک‌شان دعوت به مداخله‌ی نظامی کرده بود.

---

۱ Ulster
۲ Hugh O'Neill (Aodh Mor O Neill)
۳ Tyrone

سلطنت انگلستان پول هنگفتی صرف این درگیری خون‌بار می‌کرد و شمار فزاینده‌ای از مردانش را نیز از دست می‌داد. تاریک‌ترین دوران در ایرلند در ۱۴ آگوست ۱۵۹۸ فرا رسید؛ هنگامی که نیروهای انگلیسی در نبرد یلوفورد[۱] در کانتی آرما[۲] متلاشی شدند. ۲۰۰۰ انگلیسی از جمله فرمانده‌شان، مارشال ایرلند سر هنری بیجنال[۳] کشته شدند. ارتش اونیل که تا آن زمان آلستر و کاناکت[۴] را تحت فرمان داشت، به سرعت به سوی لینستر[۵] و مانستر[۶] پیشروی کرد.

در این وضعیت استیصال، الیزابت یکی از افراد مورد علاقه‌اش، رابرت دِورو[۷] ارل دوم اسکس را به همراه نیروی عظیم ۱۷۰۰۰ نفری سربازان پیاده و ۱۵۰۰ سواره به ایرلند فرستاد که ۲۰۰۰ نفر از آنها کهنه سربازانی بودند که از کشورهای فرودست منتقل شده بودند و وعده‌ی گسیل ۲۰۰۰ نفر دیگر نیز داده شده بود. دو سال پیش از آن اسکس به خاطر مشارکت در فرماندهی فتوحاتی که کادیز[۸] را از اسپانیایی‌ها گرفت قهرمان ملی شده بود. با چنین نیروی عظیمی به سختی امکان داشت «قهرمان کادیز» در غلبه بر شورشیان ایرلند شکست بخورد. اما شکست خورد. دورو ظاهراً طفل اشرافی لوس و ننری بود که گرایشات خودشیفتگی قوی داشت. او که به حد افراط شیفته‌ی ظاهر شخصی خود بود (موهایش را بلند نگه می‌داشت)، خودبینی باظرافتش جسارت و آینده‌نگری را در میدان جنگ تکثیر نمی‌کرد. عملیات نظامی او با درماندگی شکست خورد. او همچون بزدلی رفتار می‌کرد که تنها موفقیتش در ارتکاب کشتار معمول مردان، زنان و کودکان ایرلندی بود.

در پایان او در تله‌ای افتاد که به دقت توسط اونیل برای او کار گذاشته شده بود. اونیل به او پیشنهاد آتش‌بس داد و او با خوشحالی پذیرفت. سپس با شورشی ایرلندی وارد بحث خصوصی درباره‌ی شرایط شد. این اشتباه بدی بود. هنگامی که الیزابت از آن باخبر شد، مظنون به خیانت شده و بسیار خشمگین شد. آنچه که اوضاع را بدتر کرد این بود که دورو به سوی لندن شتافت تا درباره‌ی [کار] خود به معشوقه‌ی سابقش توضیح دهد، با چکمه‌های سوارکاری‌اش وارد اتاق خواب او شد و شنل پر از لکه‌های گِلش هم چاشنی ماجرا شد.

ورود دراماتیک او بی‌شک پیامد داشت. الیزابت که اکنون دیگر هر روز صبح چندین ساعت نیاز داشت تا زنان خدمتکارش صورتش را سفید کنند، او را با جواهرات بپوشانند و هر عمل ممکن را

---

۱ Yellow Ford
۲ County Armagh
۳ Sir Henry Bagenal
۴ Connacht
۵ Leinster
۶ Munster
۷ Robert Devereux
۸ Cadiz

انجام دهند تا آثار مخرب کهولت سن را بپوشانند، به هیچ وجه عادت نداشت که مردان ـ حتی معشوق‌های سابق ـ بی‌خبر کنار تخت او در وضعیت خارج از لباس رسمی ظاهر شوند. دورو غیر قابل بخشش‌ترین لغزش را مرتکب شده بود و بهای سنگینی را بابت آن می‌پرداخت.
از جنبه‌های دلپذیرتر ارل اسکس، ارادت و کمک بی‌دریغ او به هنر بود. او با شکسپیر دوست بود و در نمایش‌هایش حضور می‌یافت و نمایش مورد علاقه‌اش ظاهراً تراژدی ریچارد دوم بود. این نمایش داستان دو سال آخر حکومت ریچارد دوم و چگونگی عزل، حبس و قتل او از سوی بالینگبروک[1] ـ هنری چهارم آینده ـ بود.
در روز یکشنبه ۷ فوریه ۱۶۰۱، دو سال پیش از مرگ ملکه‌ی سالخورده، از گروه شکسپیر خواسته شد تا نمایش ریچارد دوم را در گلوب اجرا کنند. این اجرا قرار بود نقشی وخیم در توطئه‌ای ایفاء کند که توسط ارل اسکس پس از تحمل رسوایی و اخراجش از دربار ترتیب داده شده بود.
شکسپیر ریچارد دوم را در حدود سال ۱۵۹۵ نوشت و منتشر کرد. تقارن میان ملکه‌ی سالخورده و ریچارد دوم بیش از حد ناخوشایند بود. واضح است که الیزابت از همسانی سیاسی میان خود و ریچارد دوم و نیز تبعات احتمالی ناخوشایند آگاه بود.
ملکه‌ی دوشیزه، که دوست داشت با این عنوان شناخته شود، هیچ فرزندی نداشت. نفر بعدی در صف جانشینی ملکه مری اسکاتلند بود که او را اعدام کرده بود، در حالی که بدبینانه دیگران را سرزنش می‌کرد. محتمل‌ترین گزینه پس از آن پسر مری، شاه جیمز ششم اسکاتلند بود. گرچه جیمز خود بی‌شک به سوی کاتولیسیزم گرایش داشت، اما از مادرش که ارادتش به کاتولیسیزم او را یک راست به صف اعدام فرستاد عمل‌گراتر بود.
از آنجا که جیمز اجازه داده بود که اعلام شود اگر بر تخت بنشیند حاضر است با حزب پروتستان لندن به توافق برسد، جناحی از اشراف انگلیسی جیمز را گزینه‌ی محتملی می‌دیدند و با او وارد ارتباط شدند. رابرت دورو نیز در میان این افراد بود. این زمینه‌ی پرتلاطم سیاسی و اجتماعی نمایشنامه‌های شکسپیر در دوره‌ی ۱۵۹۰ تا ۱۶۱۳ بود. این نمایشنامه سرنگونی ریچارد دوم را به دست گروهی از اشراف شورشی نشان می‌دهد. سقوط شاه در صحنه‌ی زیر به تصویر درآمده است:

نورتامبرلند[2]: سرورم، او در حیاط بیرونی منتظر است
تا با شما صحبت کند؛ به پایین تشریف می‌آورید؟

---

[1] Bolingbroke: نام خانوادگی هنری چهارم (م)
[2] NORTHUMBERLAND

شاه ریچارد دوم: پایین می‌آیم، پایین؛ همچون فِیتن[1] درخشان،
ناتوان از مهار اسب‌های فرتوت چموش.
در حیاط بیرونی؟ حیاط بیرونی، کجا پادشاهان چنین پست شدند
که با احضار خائنین حاضر شوند و به ایشان تعظیم کنند.
در حیاط بیرونی؟ پایین بیایند؟ حیاط، پایین! پادشاه، پایین!
چرا که جغدها فریاد برآورده‌اند در جایی که مرغان سحر باید آواز سر دهند.»
(ریچارد دوم، پرده‌ی سه، صحنه‌ی سه)

در آن بستر معین، نمایشنامه تحریک‌آمیز، از نظر سیاسی براندازانه و حتی خائنانه بود. حامیان رابرت دورو به گروه شکسپیر ۴۰ شیلینگ به عنوان رشوه پرداختند ـ کاملاً بیشتر از نرخ معمول ـ تا نمایش را در تاریخ و ساعت مقرر اجرا کند. مقصود آن تبلیغات سیاسی بود تا عموم مردم را نسبت به حقانیت هدف شورشیان متقاعد نماید.

درست روز بعد از آن، ۸ فوریه، دورو در راس ۳۰۰ مرد مسلح وارد لندن شد به امید آنکه سلطنت را تسخیر نماید. اما امیدشان به زودی نابود شد. مردم قیام نکردند و شورش به یک مضحکه منتهی شد. اسکس دستگیر شد و در روز ۲۵ فوریه ۱۶۰۱ به عنوان خائن گردن زده شد. گفته می‌شود که الیزابت برای سرنوشت معشوق سابقش به سختی گریست. اما بعد گفت که برای سرنوشت مری ملکه‌ی اسکاتلند و دیگر قربانیانش گریسته است. اینکه اشک‌ها چقدر صادقانه بوده‌اند مشخص نیست، اما هیچ یک از آنها تبر را از فرود آمدن بر هدفش باز نداشتند.

آیا شکسپیر و گروهش از اهمیت واقعی نمایشی که از آنها خواسته شده بود اجرا کنند آگاه بودند؟ یا اینکه با پول اضافه‌ی پیشنهادی وسوسه شده بودند؟ در هر حال بدون هیچ مجازات سنگینی جان به در بردند. برخی از تماشاگران دستگیر شده و به جرم خیانت اعدام شدند، اما هیچ اتهامی متوجه شکسپیر و بازیگران نشد.

آیا خود الیزابت معنای نمایش را دریافته بود؟ ویلیام لمبارد[2] گزارش می‌کند که در آگوست ۱۶۰۱ گفتگویی با ملکه داشته که ملکه در آن گفته است:«من ریچارد دوم هستم، این را نمی‌دانید؟» اصالت این گفته مورد سوال قرار گرفته است، همچون بسیاری دیگر. اما ترجیح می‌دهم فکر کنم که صحت دارد. در یک عمل فوق‌العاده‌ی طنزآمیز تاریخی، به گروه شکسپیر فرمان داده شده بود که ریچارد دوم را در وایت‌هال[3] در روز سه‌شنبه‌ی اعتراف سال ۱۶۰۱ در

---

[1] Phaethon: پسر هلیوس خدای خورشید اساطیر یونان که با ارابه‌ی خورشیدی پدرش به گردش رفت اما نتوانست اسب‌هایش را مهار کند و تا نزدیکی زمین پایین آمد و زئوس برای مراقبت از زمین او را با صاعقه‌ای کشت. (م)

[2] William Lambarde

[3] Whitehall

حضور ملکه اجرا کنند- یک روز پیش از آنکه سر اسکس از تنش جدا شود. شاید ملکه‌ی پیر داشت از یک شوخی خصوصی به حساب اسکس لذت می‌برد.

سلطنتی جدید

اگر ارل اسکس کمی بیشتر صبر داشت می‌توانست به هدفش برسد و زنده بماند. در سال ۱۶۰۳، جیمز ششم اسکاتلند، شاه جیمز اول انگلستان شد. انگلستان، اسکاتلند و ولز اکنون تحت یک سلطنت متحد بودند. جیمز که هوشمندی قوی و غریزه‌ای حتی قوی‌تر از آن برای صیانت نفس داشت، در هنر سیاه دسیسه و حیله‌گری متخصص بود. سال‌ها بود که در حال نقشه کشیدن برای گرفتن تاج و تخت انگلستان پس از درگذشت الیزابت بود (تاج و تختی که بر اساس حق موروثی بر آن ادعایی، هرچند نه چندان قوی، داشت). جیمز بلافاصله اعضاء بازمانده‌ی جناح اسکس را از زندان آزاد کرد.
جیمز به عنوان پادشاه اسکاتلند، کشوری نسبتاً فقیر، قادر نبود از تجملاتی که دلش می‌خواست لذت ببرد. حال پادشاه با خزانه‌ی انگلستان سرشار طلاهای اسپانیایی مسروقه در دسترسش، می‌توانست در خرج کردن پول دست و دل باز باشد. دربار او به اسراف و تجملات شهرت دارد، اما لانه‌ی دسیسه و حیله‌گری برای مقام نیز بود. جیمز درباریان محبوبش را هم داشت ـ معمولاً مردان جوان خوش‌قیافه ـ که هدایای ارزنده‌ای دریافت می‌کردند. دلبستگی‌های رمانتیک او البته ممکن است صرفاً تجلی «عشق پرشور جسمانی و معنوی» بوده باشد. اما این مردم را از گمانه‌زنی مبنی بر اینکه این روابط چیزی بیشتر از رابطه‌ی افلاطونی هستند، باز نمی‌داشت.
تحت حکومت شاه جیمز تئاترها به شکل بی‌سابقه‌ای شکوفا شدند. شکسپیر ذینفع بی‌واسطه‌ی سخاوتمندی مفرط او بود. کمپانی او منشور سلطنتی دریافت کرد. به درخواست پادشاه، کمپانی تئاتر شکسپیر، مردان لرد چمبرلین به عنوان مردان شاه شناخته شدند و آثار جدیدی را تحت حمایت او تولید کردند. در دوران حکومت شاه جیمز بود که شکسپیر بسیاری از مشهورترین نمایشنامه‌هایش را درباره‌ی مبارزه بر سر قدرت سیاسی نوشت. از جمله‌ی آنها شاه لیر، آنتونی و کلئوپاترا و البته مکبث بود.
شکسپیر که اخیراً در رابطه با ملکه‌ی فقید به فاجعه نزدیک شده بود، مشتاق بود که از همان ابتدا مورد نظر لطف پادشاه قرار گیرد. برای این منظور یکی از بزرگ‌ترین نمایشنامه‌هایش را نوشت. مکبث («نمایش اسکاتلندی») که در اوایل دوران حکومت جیمز نوشته شده بود، به وضوح به عنوان وسیله‌ای برای تحت تاثیر قرار دادن پادشاه جدید ساخته شده بود. این نمایشنامه با نمایش بنکو[1] جد پادشاه به شیوه‌ای دلپذیر، تبار اسکاتلندی او را تکریم می‌کند، در حالی که حضور سه جادوگر برای جلب رضایت او که شیفته‌ی موضوع جادو و جادوگری بود طراحی شده بود.

[1] Banquo

جیمز از همان زمانی که بر تخت اسکاتلند نشسته بود خود را مقدس می‌دید. او این احساس را نیز داشت که بینش مخصوصی بر عوامل شیطان دارد. او ترسی بیمارگونه از مرگ خشونت‌بار داشت و جادوگری را شری می‌دید که سلطنت آسمانی او را تهدید می‌کند. پیش از حکومت او محاکمه‌ی جادوگران در بریتانیا نادر بود. در حالی که هزاران نفر که ادعا می‌شد جادوگر هستند در قاره‌ی اروپا سوزانده می‌شدند، تنها شمار نسبتاً کمی در دوران حکومت الیزابت دچار چنین سرنوشتی شدند. اما جیمز تمام این ها را تغییر داد. در سال ۱۵۹۰ شخصاً بر محاکمات جادوگران نورث‌برویک[۱] نظارت کرد. بالغ بر هفتاد نفر متهم به برانگیختن طوفانی شدند که نزدیک بود کشتی جیمز را در بازگشت از نروژ به همراه تازه‌عروسش آنِ دانمارک[۲] غرق کند.

شمار دقیق افرادی که در نتیجه‌ی این محاکمه بر سر تیر سوزانده شدند نامعلوم است. اما هزاران زن اسکاتلندی و چندین مرد پس از آن متهم به جادوگری شده و شکنجه و کشته شدند، خصوصاً پس از آنکه در سال ۱۵۹۷ جیمز کتابی[۳] درباره‌ی شیطان‌شناسی منتشر کرد. هنگامی که جیمز پادشاه انگلستان شد، دیدگاه هایش درباره‌ی جادوگری را همراه خود به جنوب مرز که قوانینش علیه جادوگری سهل‌تر از اسکاتلند بود آورد. تنها یک سال پس از نشستن بر تخت سلطنت انگلستان، مصوبه‌ای جدید درباره‌ی جادوگری تصویب کرد که «احضار روح» را جرمی با مجازات اعدام می‌دانست.

جیمز علاقه داشت که جشن‌ها و بالماسکه‌های مجللی برای اشراف درباری برگزار کند. خدمات نویسنده‌ی موفقی همچون شکسپیر بسیار خوشایند او بود. و او حاضر بود هزینه‌ها را بپردازد. مکبث نخستین نمایشنامه‌ی انگلیسی بود که جادوگران را تصویر می‌کرد که مخفیانه گرد هم می‌آیند تا تشریفات شیطانی‌شان را اجرا کنند. این نمایش که در سال ۱۶۰۶ برای دربار جیمز اجرا شده بود، احتمالاً با تحسین بسیار مشتاقانه‌ی او نیز روبرو شده بود. تردید است که فقرای بیچاره‌ای که با جان‌شان بهای تمنیات خوفناک اعلیحضرت را می‌پرداختند هم در این اشتیاق شریک بوده باشند.

سبک زندگی افراط‌گرانه‌ی دربار جیمز اول به ناچار منجر به قرض‌هایی به همان اندازه افراط‌گرانه شد. صورتحساب طبیعتاً به رعایای پادشاه ارائه می‌شد. مجادلات پارلمانی بر سر بدهی‌های پادشاه بی‌شک لذت زندگی درباری را ضایع می‌کرد. اما همچنان بی‌توجه به راه خود ادامه می‌داد. نهایتاً بدهی‌هایی که بر دوش فرزند و جانشینش چارلز اول باقی گذاشت، منجر به درگیری میان پادشاه و پارلمان شد که مستقیماً منتهی به جنگ داخلی و انقلاب گشت. اما این داستان دیگری است.

---

۱ North Berwick

۲ Anne of Denmark

۳ Daemonologie

دست‌کم ۲۵۰ هزار واژه در زبان انگلیسی وجود دارد ـ گرچه برخی برآوردها حاکی از رقم بالاتری هستند ـ شاید یک میلیون یا بیشتر (بر طبق اعلام پایش‌گر جهانی زبان، ژانویه ۲۰۱۴ و پژوهش اخیر گوگل/هاروارد). رقم واقعی هر چه که باشد، روشن است که انگلیسی واژه‌های بیشتری از هر زبان اروپایی دیگر دارد. این نتیجه‌ی تحول تاریخی منحصر به فرد آن است.

انقلابی در زبان

در طول هزار سال گذشته زبان انگلیسی بیش از هر زبان اروپایی دیگر تغییر کرده است. آنگلوساکسون که منشاء انگلیسی است، متعلق به زبان‌های ژرمنی مرتبط با هلندی، آلمانی و زبان‌های اسکاندیناوی است. اگر چند قرن به عقب به زبانی که پیش از سال ۱۰۶۶ صحبت می‌شد بازگردیم، شعر حماسی آنگلوساکسون بیوولف[1] به همان اندازه برای انگلیسی زبان‌های امروز غیرقابل فهم است که یونانی هومر؛ چنان که در ابیات آغازین این اثر می‌بینیم:

Hwæt! Wé Gárdena in géardagum
þéodcyninga þrym gefrúnon
hú ðá æþelingas ellen fremedon

در پی فتح [انگلستان توسط] نرمن‌ها در سال ۱۰۶۶، فرانسوی نرمن زبان رسمی طبقه‌ی حاکم شد، در حالی که لاتین زبان محققان و کلیسا بود. اما توده ی مردم همچنان به گویش آنگلوساکسون ژرمنی صحبت می‌کردند. یک ویژگی عجیب زبان انگلیسی این است که برای یک نوع گوشت مشخص از یک واژه استفاده می‌کنیم و برای حیوانی که گوشت متعلق به آن است از واژه‌ای کاملاً متفاوت. در هر مورد، واژه‌ی مربوط به گوشت فرانسوی است در حالی که واژه‌ی حیوانش آلمانی است، همانند آنچه در مثال زیر می‌آید:

حیوان (ژرمن) یا [انگلیسی قدیم*] | | گوشت (فرانسوی)

Beef (Boeuf) | | Cow (Kuh)
Veal (Veau) | | Calf (Kalb)
Pork (Porc) | | Swine (Schweine)
Mutton (Mouton) | | Sheep (Schaf)
Poultry (Poulet) | | Hen (Huhn)

[*انگلیسی قدیم به شکلی از انگلیسی اشاره دارد که در حدود ۵۰۰ تا ۱۱۰۰ میلادی صحبت می‌شد.]

---

۱ Beowulf

این مثالی روشن برای مبنای طبقاتی زبان انگلیسی است، چرا که دهقانان که به زبان آنگلوساکسون صحبت می‌کردند حیوانات را به خوبی می شناختند اما به ندرت گوشت می‌خوردند؛ در حالی که لردهای نرمن که به زبان فرانسوی صحبت می‌کردند، تنها زمانی با حیوان آشنا می شدند که در دیس برایشان سرو می شد. تا همین امروز هم انگلیسی مورد استفاده‌ی طبقه‌ی کارگر حاوی میزان بیشتری از واژه هایی با ریشه‌ی ژرمنی است، در حالی که «طبقات تحصیل‌کرده» میزان بیشتری از واژه‌هایی با ریشه‌ی فرانسوی یا لاتین استفاده می‌کنند.

در زبان انگلیسی مدرن حتی نوعی «لهجه‌ی طبقات بالاتر» وجود دارد که اگر هم تماماً منحصر به فرد نباشد، اما قطعاً در انگلیسی قابل توجه‌تر از زبان‌های دیگر است. زبان آنهایی که «شیک صحبت می‌کنند» یا کسانی که «با تیله در دهان‌شان صحبت می‌کنند»، با ایجاد تقریباً همان اثر ناخوشایند زوزه‌ی مته‌ی دندانپزشکی، به گوش اغلب مردم آزاردهنده است. گرچه نمی‌توانند علتش را درک کنند اما برای مردم عادی کاملاً بیگانه به گوش می‌رسد، که در واقع همین‌طور هم هست. این انعکاسی دور از دورانی است که طبقه‌ی فرادست به زبانی متفاوت و بیگانه سخن می‌گفت.

در طول دوره‌ای طولانی شمار بسیاری از واژه‌های لاتین و فرانسوی وارد زبان شد. به همین علت است که واژگان بسیار گسترده‌تری از زبان های ژرمنی یا زبان های خانواده‌ی رومی همچون فرانسوی، اسپانیایی یا ایتالیایی دارد. ترکیب انگلیسی (آنگلوساکسون) و فرانسوی (نرمن) که تا پایان قرن ۱۴ انجام شده بود، همان چیزی است که زبان انگلیسی را به گونه‌ی منحصر به فردی غنی کرده و نیز آن را تبدیل به حیوان نسبتاً عجیب دورگه‌ای کرده است که تمام منطق‌ها را به چالش می‌کشد.

ماهیت پیچیده و صراحتاً بی منطق املای انگلیسی که نسل های دانشجویان خارجی (و نیز انگلیسی زبان) زبان انگلیسی را به گیجی کشانده است، پیامد اجتناب ناپذیر ترکیب دو زبان کاملاً متفاوت است. اما نتیجه واژگان فوق‌العاده غنی است که تفاوت‌های ظریف پرشمار و بازی‌هایی با واژه‌ها را ممکن می‌سازد که دستیابی به آن در زبان‌های دیگر اگر غیرممکن نباشد، دشوار است.

این دگردیسی در «قصه های کانتربری» چاسر[1]، نخستین شاهکار واقعی به زبان انگلیسی به بهترین بیان خود دست یافت. اما زبان چاسر مرحله‌ای از گذار بود. زبان هنوز انگلیسی مدرن نبود.

حتی افراد تحصیل‌کرده در درک خطوط آغازین قصه‌های کانتربری مشکل دارند.

Whan that Aprille with his shoures soote

[1] Chaucer

The droghte of Marche hath perced to the roote,
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour [...]

با اینکه این زبان نسبت به زبان بیوولف، بسیار به انگلیسی مدرن بسیار نزدیک تر است، انگلیسی‌زبانان معدودی امروز قادرند آثار چاسر را به زبان اصلی‌اش بخوانند.

زبانی درگذار

دوره‌ای که شکسپیر در آن زندگی می‌کرد دوره‌ی تغییرات اساسی در تکامل زبان انگلیسی بود که هنوز در مرحله‌ی شکل‌گیری خود به سر می‌برد. انگلیسی به شکلی که می‌شناسیم در آن زمان زبانی بسیار جوان بود. در زمانی نه چندان دور هنوز زبان طبقات فرودست بود؛ طبقات فرادست فرانسوی صحبت می‌کردند، در حالی که زبان معمول برای اهالی دانش نه انگلیسی، بلکه لاتین بود.

در طول قرن ۱۶ بود که انگلیسی به بلوغ رسید. این دوران شکوفایی ادبیات و شعر در انگلستان بود که تا آن زمان نظیر نداشت و احتمالاً تاکنون نیز برابری نداشته است. گویی زبان انگلیسی ناگهان در دیگ ذوب عظیمی انداخته شده باشد که واژه‌هایی از متعدد زبان‌های دیگر در آن ریخته شده، در هم آمیخته و همچون عناصری در معجون عجیب کیمیاگر دگرگون شده باشد.

در آن دوران زبان انگلیسی ابزاری بسیار قابل انعطاف و انطباق بود، همچون گدازه‌ای که پس از فوران آتشفشان آزادانه جاری می‌شود. خود شکسپیر نقش مهمی در رشد زبان انگلیسی در این مرحله‌ی شکل‌گیری داشت. منتقد شکسپیری دکتر جاناتان هوپ[۱] می‌گوید:«او در دورانی از گذار دستور زبان انگلیسی می‌نوشت که در آن طیفی از گزینه‌های دستوری برای نویسندگان وجود داشت.»

همچون سفالگری ماهر که گل تازه را بر روی چرخش شکل می‌دهد، او نیز این مواد خام عالی را به چیزی جدید و خاص تغییر شکل داد. این امر در غنای فوق‌العاده‌ی انگلیسی شکسپیر بازتاب یافته است، غنایی که هرگز چیزی با آن برابری نکرده است، به استثناء انجیل شاه جیمز که در حدود همان دوران نوشته شد. شکسپیر با خلق واژه‌های جدید و استفاده از واژه‌های قدیمی به شیوه‌ای نو طبق برخی برآوردها بیش از ۱۷۰۰ فقره از واژه‌های معمول ما را ابداع کرده است، اسم ها را تبدیل به فعل کرده و افعال را تبدیل به صفت کرده است، واژه‌ها را به هم پیوسته تا واژه‌هایی را خلق کند که تا پیش از آن هرگز شنیده نشده بودند.

---

۱ Dr. Jonathan Hope

از جمله واژه‌های بسیاری که ابداع کرده است، موارد زیر هستند: auspicious، baseless، barefaced به معنای بی‌شرم، castigate، clangour به معنای صدای بلند اجسام فلزی [درب، ناقوس،...]، dexterously به معنای ماهرانه، dwindle به معنای کوچک شدن، محو شدن، sanctimonious به معنای ریاکارانه و watchdog [نگهبان، نگهبانی دادن، سگ نگهبان]. به علاوه‌ی این واژه‌های جدید، شکسپیر مولف شمار شگفت‌انگیز بسیاری از اصطلاحات و عبارات معمول است که برخی از آنها تبدیل به ضرب‌المثل شده است. این چند مورد از آنهاست:
All that glitters isn't gold [هر چه می‌درخشد طلا نیست] (تاجر ونیزی): چیزها ممکن است به خوبی آنچه به نظر می‌رسند نباشند.
Break the ice [شکستن یخ] (رام کردن زن سرکش): سر صحبت را با نزاکت و ملاحظه باز کردن.
Wear one's heart on one's sleeve [قلب خود را در آستین داشتن] (اتللو): بیان کردن آزادانه‌ی احساسات خود.
A laughing stock (همسران خوش وینزور): خنده‌دار تلقی شدن برای بسیاری از مردم.
In a pickle (طوفان): در موقعیتی دشوار قرار گرفتن که به راحتی نمی‌توان از آن رهایی یافت.
Fair play [بازی منصفانه] (طوفان): منصفانه بازی کردن بر اساس قواعد.
برخی مطالعات اخیر نشان می‌دهد که بعضی از این عبارات ممکن است پیش از شکسپیر مورد استفاده بوده باشند، اگر چه نخستین استفاده‌ی مستند آن در آثار او یافت شده است. با این حال حتی این مطالعات نیز می‌پذیرند که شکسپیر به هر حال واژه‌های جدید بسیاری را خلق کرده و یا معنای جدیدی به واژه‌های قدیم داده است. اما هیچ‌یک از این‌ها چیزی از عظمت آثار شکسپیر نمی‌کاهد. و در هر صورت صرفاً فهرست کردن این واژه‌ها حق مطلب را درباره‌ی نبوغ شکسپیر و شیوه‌ی معجزه‌آسای او در تبدیل زبان انگلیسی به محملی منحصر به فرد برای شاعرانگی‌اش ادا نمی‌کند. نوعی کیمیاگری یا جادو است که تحلیلش دشوار و تقلیدش غیرممکن است. بیایید تنها یک مثال را در نظر بگیریم، واژه‌ای که شکسپیر آن را ابداع کرده است: incarnadine به معنای قرمز کردن.
در نمایش مکبث شکسپیر، مکبث را از قتل دانکن[1] که به تازگی مرتکب شده است وحشت‌زده می‌یابیم. در تصویرسازی مکبث دو رنگ غالب است: سیاه و سرخ: شب و خون. مکبث پس از به قتل رساندن دانکن، پادشاه و خویشاوند نسبی‌اش، از دیدن خون بر روی دستانش از وحشت خشکش می‌زند، در می‌یابد که هرگز نمی‌توان آن را شست و پاک کرد. در عوض تمام اقیانوس را سرخ خواهد کرد (incarnadine):

[1] Duncan

[صدای در زدن از بیرون]
مکبث: این صدای در زدن از کجاست؟
مرا چه می‌شود که هر صدایی مرا وحشت‌زده می‌کند؟
این دستان کیست؟ آه! چشمانم را از حدقه بیرون می‌آورند.
آیا آب تمام دریاهای نپتون خواهند توانست این خون را بشویند
و از دستانم پاک کنند؟ نه؛ این دستان من در عوض
تمام دریاها را قرمز کرده،
و سبز را سرخ خواهد کرد.
(مکبث، پرده‌ی دو، صحنه‌ی دو، ۵۴-۶۰)

در اینجا شکسپیر واژه‌ای موجود با ریشه‌ی لاتین carn را در ارجاع به گوشت بدن و در نتیجه در مشتقاتش، رنگ آن استفاده می‌کند. او از این مفهوم اصلی فعلی جدید ابداع می‌کند، "incarnadine" به معنای چیزی را به رنگ سرخ درآوردن. اما این نوع تحلیل زبان‌شناسی ـ هر چقدر هم که جالب باشد ـ این خطر را در بر دارد که ما را از شکسپیر واقعی و شیوه‌ای جادویی که با آن زبان انگلیسی را به کار می‌گیرد دور کند. چرا که آنچه در اینجا داریم جادوی خالص است که تمام تعاریف را به چالش می‌کشد.

جریان پایان‌ناپذیر واژه‌ها و تصویرسازی جالب توجه بازتاب یافته در آنها [از شکسپیر] تصور فردی را ایجاد می‌کند که کاملاً مسحور واژه‌هایی است که به مبتکرانه‌ترین و غیرمنتظره‌ترین شیوه در تشبیه‌ها و استعاره‌هایش ترکیب‌شان می‌کند. تصویر دگرگون شدن اقیانوس سبز نپتون به دریایی از خون به قدری جالب توجه است که ورای هر میزان تشریح واژه‌ها است. در اینجا و در تمام آثار شکسپیر، کلیت آن بی‌اندازه عظیم‌تر از مجموع بخش‌هاست.

زندگی، عشق و مرگ در آثار شکسپیر

در نمایش‌های شکسپیر وضعیت بشری را می‌بینیم که از هر زاویه‌ی ممکن به آن پرداخته شده است. در اینجا به موضوعات بزرگ زندگی، عشق و مرگ با ژرفایی پرداخته شده است که خصلتی تقریباً فلسفی دارد. در این نمایشنامه‌ها جریان بی‌پایان تصویرگری برجسته‌ای را می‌یابیم که به طرز فوق‌العاده‌ای تمام گستره‌ی احساسات انسانی را منتقل می‌کند و در خود جوهره‌ی خالص وضعیت انسانی را در بر دارد. این همان چیزی است که جذابیت فراگیرش را توضیح می‌دهد.

تمام حوزه‌ی تجربه‌ی انسانی در نمایش‌های شکسپیر در برگرفته شده است. شاه لیر تراژدی تاریک سالخوردگی است و سرشار از عمیق‌ترین بینش‌های روانشناسی. تراژدی اتللو شاهکاری است در

موضوع حسادت و شور در روابط میان مردان و زنان. و مراحل گوناگون زندگی انسان در یکی از به یاد ماندنی‌ترین سخنانش در «هر طور شما دوست دارید» جمع‌بندی شده است:

تمام جهان صحنه‌ی نمایش است،
و تمام مردان و زنان تنها بازیگرند؛
آنها خروج و ورودشان را دارند،
و یک نفر در دوران خود نقش‌های بسیاری بازی می‌کند،
عمر او هفت پرده دارد. نخست، نوزاد،
در آغوش دایه نق می‌زند و قی می‌کند.
سپس طفل مدرسه‌ای نالان، با کوله‌اش
و چهره‌ی درخشان صبحگاهی‌اش، با اکراه همچون حلزون
به سوی مدرسه می‌خزد. بعد عاشق،
آه‌کشان همچون کوره، با غزلی سوزناک
که برای ابروی معشوق خود سروده. آنگاه یک سرباز،
پر از دشنام‌های بیگانه با ریشی همچون پلنگ،
مدافع سرسخت شرافتش، سریع و تیزپا در نزاع،
در جستجوی شهرت حباب‌آسا،
حتی در مقابل دهانه‌ی توپ جنگی. سپس قاضی،
با شکم گرد پر شده از گوشت خوب خروس،
با چشمان جدی و ریش اصلاح شده،
پر از امثال و حکم خردمندانه و حکایات به روز؛
و چنین نقش خود را بازی می‌کند. در پرده‌ی ششم تبدیل می‌شود
به پیرمردی نحیف و مضحک،
با عینک بر دماغ و کیسه‌ای [پول] در کنارش؛
جورابی که در جوانی‌اش می‌پوشید و خوب نگاهداری شده، یک دنیا گشاد است
برای ساق‌های آب رفته‌اش، و صدای بم مردانه‌اش،
باز به سوی صدای زیر کودکی می‌رود، با جیغ و سوت در صدایش. آخرین این صحنه‌ها،
که این تاریخچه‌ی عجیب پرماجرا را پایان می‌بخشد،
کودکی دوم و جهل مطلق است،
بدون دندان، بدون چشم، بدون چشایی، بدون هیچ چیز.
(هر طور شما دوست دارید، پرده‌ی دو، صحنه‌ی هفت)

به موضوع عشق در رومئو و ژولیت به طرزی تاثیرگذار پرداخته شده است. این اثر، تاثیر عمیقی نه تنها بر ادبیات بلکه بر موسیقی نیز گذاشته است. الهام‌بخش اپرایی از گونادا[۱]، باله‌ای از پرکفیف[۲]، اوراتوریویی از برلیوز[۳] و پیش درآمد مشهوری از چایکوفسکی بوده است. اما شکسپیر در ترانه‌های عاشقانه‌ی ساده‌اش در احساسی‌ترین حالت خود است، همچون ترانه‌ای که توسط دلقک در شب دوازدهم خوانده می‌شود:

آه معشوق من، به کجا می‌خرامی؟
آه بمان و بشنو! عشق واقعی تو می‌آید
که می‌تواند هم بالا و هم پایین بخواند؛
دورتر نرو، عزیز زیبایم،
سفرها با دیدار معشوق پایان می‌یابند،
هر فرزند مرد خردمندی این را می‌داند.
عشق چیست؟ در آینده نیست؛
خوشی امروز، خنده‌ی امروز است؛
آنچه پیش می‌آید همیشه نامعلوم است:
تاخیر جایز نیست،
پس بیا مرا ببوس، ای شیرین و بیست‌برابر شیرین‌تر،
جوانی چیزی نیست که باقی بماند.
(شب دوازدهم، پرده‌ی دو، صحنه‌ی سه)

این صدای عشقی جوان در شکوفایی کامل است. اما به موضوع عشق در «آنتونی و کلئوپاترا» کاملاً متفاوت پرداخته می‌شود. در اینجا موضوع شور و اشتیاق در ظاهری غیرمعمول و جسمانی است که کاملاً متفاوت از معصومیت رومئو و ژولیت است. هر خط از این نمایشنامه رایحه‌ی روح‌بخش شرق را می‌دمد. سخنانی که در آن انوباربوس[۴] کرجی سلطنتی ملکه کلئوپاترا را توصیف می‌کند شعری از عالی‌ترین درجات است:

برایت می‌گویم.
آن کرجی که او بر آن نشسته بود، همچون سریری درخشان،
بر روی آب می‌درخشید: عرشه‌ی بالایش طلا کوبی شده بود؛
بادبان‌های ارغوانی، چنان خوشبو که

---

۱ Charles François Gounod
۲ Sergei Sergeyevich Prokofiev
۳ Louis-Hector Berlioz
۴ Enobarbus

بادها به عشقش گرفتار شده بودند؛ پاروهایش از نقره،
که با نوای فلوت حرکت می‌کردند، و کاری می‌کردند
آبی که بر آن می‌کوفتند سرعت بیشتری بگیرد
از شیفتگی حرکات‌شان.
(آنتونی و کلئوپاترا، پرده‌ی دو، صحنه‌ی دو)

این نمایشنامه همچون رومئو و ژولیت به تراژدی منجر می‌شود و در بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر ذهنیت عشق با این آگاهی آمیخته است که تمام حیات بشری باید با مرگ پایان پذیرد. این اندیشه که هر چه وجود دارد سزاوار نابودی است، تلویحاً در همه جا بیان شده است.

سونات‌ها

عمده‌ی آثار شکسپیر متشکل از نمایشنامه‌هاست. با این حال او اشعاری از عالی‌ترین درجات را نیز سروده است، خصوصاً سونات‌هایی که در نوع خود بی‌نظیرند. ۱۵۴ سونات وجود دارد که در موضوعات عشق، سکس و زیبایی به شیوه‌ای ژرف و تاثیرگذار سیر می‌کند. این سونات‌ها احتمالاً در سال ۱۵۹۲ سروده شده‌اند که طاعون تئاترها را به تعطیلی کشانده بود- واقعه‌ای نسبتاً معمول در آن روزگار.

سونات که فرم ادبی محبوبی در ایتالیا بود، در دوران الیزابت در انگلستان نیز محبوب شد. سونات‌های متعددی از شکسپیر تا امروز نیز بسیار محبوب باقی مانده‌اند، خصوصاً سونات ۱۸ (می‌شود تو را به یک روز تابستانی تشبیه کنم؟) اما تمام آنها آثاری هستند با زیبایی شاعرانه‌ی استثنایی و ژرفای فلسفی. موضوع اصلی که همچون رگه‌ای سرخ در این اشعار جاری است طبیعت فرّار زندگی و عشق و گذر زمان است.

سونات ۶۰

همچون امواج که به سوی ساحل سنگفرش می‌آیند،
دقایق ما نیز به سوی پایان می‌شتابند؛
هر یک جای خود را با لحظه‌ی پیشین خود عوض می‌کند،
با تلاش پیاپی همگی رو به جلو می‌کوشند.
تولد، که زمانی برهنه‌ی دریایی از نور بود،
به سوی بزرگسالی پیش می‌رود و همین که به آن دست یافت،
در آنجا با مسیری ناهموار روبروست در راه مبارزه‌اش برای افتخار.
و زمان که هدیه‌اش را داده است، حال آن را نابود می‌سازد.

مثال‌های معدودی از توصیف شاعرانه درباره‌ی پیری وجود دارد که از سونات قدرتمند و تاثیرگذار ۷۳ ـ که آن را با رسیدن پاییز مقایسه می‌کند ـ پیشی می‌گیرد:

سونات ۷۳

در من آن زمانی از سال را می‌توانی ببینی
که برگ‌های زرد، یا چند برگ و یا هیچ، هنوز آویزان‌اند
بر شاخه‌ای که در سرما می‌لرزد،
جایگاه مخروبه‌ی همسرایان که تا چندی پیش پرندگان خوش‌آواز بر آن نغمه‌سرایی می‌کردند.
در من می‌توانی گرگ‌ومیش غروب را ببینی
که پس از فرو رفتن آفتاب در غرب محو می‌شود،
که عاقبت شب سیاه آن را با خود می‌برد،
همچون همزاد مرگ همه را در خواب مهروموم می‌کند.

حتی در اینجا، در این صمیمانه‌ترین ابیات، طنینی از دوران پرتلاطمی را می‌یابیم که شکسپیر در آن زندگی می‌کرد. «جایگاه مخروبه‌ی همسرایان» به صومعه‌ها و دیرهایی اشاره دارد که در پیکار پروتستانِ نابود کردن تصاویر تخریب شد. این تصویری جالب توجه از ناپایداری تمام چیزها در طبیعت و جامعه است، موضوعی که به طور مشخص در بطن سونات‌ها نهفته است.

من چیزی را سراغ ندارم که با اثر ویرانگر نیهیلیسم سیاه جملاتی برابری کند که مکبث هنگامی که از خودکشی و مرگ همسرش مطلع می‌شود به زبان می‌آورد و بر بیهودگی حیات انسان تامل می‌کند:

فردا، و فردا، و فردا،
به آرامی روز به روز می‌خزد،
تا آخرین جزء زمان؛
و تمام روزهای گذشته برای ابلهان
راه را به سوی مرگ بیهوده روشن کرده است. [آنها را به سوی مرگ نزدیک کرده است.]
خاموش شو، خاموش شو ای شمع کوچک!
زندگی چیزی نیست جز سایه‌ای روان، بازیگری بیچاره،
که در زمان خود بر روی صحنه می‌خرامد، هیاهو می‌کند،
و سپس دیگر شنیده نمی‌شود. قصه‌ای است
که توسط احمقی روایت می‌شود، پر از هیاهو و هیجان،
که هیچ معنایی ندارد.
(مکبث، پرده‌ی پنج، صحنه‌ی پنج، ۱۹-۲۸)

شکسپیر در ده سال پیش از مرگش «سیمبلین»[1]، «قصه‌ی زمستان» و اثر بسیار نبوغ‌آمیزش «طوفان» را نوشت، نمایشنامه‌هایی که لحنی جدی‌تر و حتی محزون‌تر از کمدی‌های دهه‌ی ۱۵۹۰ دارند. گرچه، این نمایشنامه‌ها بر خلاف تراژدی‌ها با آشتی و بخشش پایان می‌یابند. این صدای پیری است، هنگامی که طوفان‌های زندگی پایان یافته‌اند و مردان و زنان قادر هستند به عمر گذشته‌شان نگاه کنند، نه با خشم، بلکه با بینشی فلسفی.

در سال ۱۶۱۶، با زوال سلامت و احساس نزدیک بودن پایان، شکسپیر وصیت‌نامه‌اش را تغییر داد. تنها پسرش در سال ۱۵۹۶ درگذشته بود و به این ترتیب شکسپیر عمده‌ی املاکش را برای دو دخترش باقی گذاشت، به همراه اعطای مبالغی به خواهرش، شرکایش، دوستانش و فقرای استراتفورد. نکته‌ی عجیب این واقعیت است که برای همسرش آن، «دومین تخت خوب» خانواده را باقی گذاشت.
او یک ماه بعد در استراتفورد ظاهراً در ۲۳ آوریل ۱۶۱۶، در تاریخ پنجاه و دومین سالروز تولدش و نیز مصادف با روز سنت‌جرج قدیس ملی انگلستان درگذشت. در واقعیت تاریخ دقیق مرگ شکسپیر معلوم نیست. این تاریخ برگرفته از سند تدفین او دو روز بعد در ۲۵ آوریل ۱۶۱۶ در کلیسای هولی ترینیتی[2] [تثلیث مقدس] است. بر روی قبر او تصویر کیسه‌ی غلات حک شده بر سنگ نمایان است که نشان دهنده‌ی شغل سنتی خانواده‌ی اوست.
هیچ کس علت دقیق مرگ او را نمی‌داند چرا که در حال حاضر گزارشی حاکی از آن وجود ندارد. او یک ماه پیش از مرگش وصیت‌نامه‌اش را تنظیم کرد که در آن گفته بود «در سلامت کامل» است. پنجاه سال بعد کشیش بخش استراتفورد ادعا کرد که شکسپیر در اثر تبی درگذشته که پس از «دیداری مفرح» که در آن «به افراط نوشیده بود» دچارش شده بود.
اخیراً برنامه‌ای از بی‌بی‌سی به نمایش تحقیقاتی بر قبر شکسپیر اختصاص داده شده بود. همان طور که انتظار می‌رفت، به طور دقیق چیزی را آشکار نکرد. وصیت‌نامه‌اش نیز چیزی را بر ما روشن نمی‌کند بلکه برعکس بر معما می‌افزاید. مثلاً چرا برای همسرش «دومین تخت خوب» را باقی گذاشت؟ هرگز نخواهیم دانست، اما با کمال میل حدس و گمان‌های توخالی را به دیگر افرادی که وقت برای تلف کردن دارند می‌سپاریم.

---

[1] Cymbeline
[2] Holy Trinity

هفت سال پس از مرگ شکسپیر، مجموعه‌ای از نوشته‌هایش منتشر شد. این کامل‌ترین نسخه‌ی آثارش تا آن زمان بود. این مجموعه توسط دوستانش جان همینگ[۱] و هنری کاندل[۲] گردآوری شده بود. مشتمل بر ۳۶ نمایشنامه بود، از جمله ۱۸ نمایشنامه که پیش از آن هرگز چاپ نشده بودند. در اینجاست و نه در زیر تخته سنگ‌های کلیسای تثلیث مقدس، که حقیقت را درباره‌ی شکسپیر درمی‌یابیم. این‌ها نمایان‌گر یادبود واقعی شکسپیر هستند، و عجیب یادبود عظیمی است!

نبوغ شکسپیر

چرا او [سزار]، پاهایش را بر جهان کوچک همچون غولی گسترده است؟ (ژولیوس سزار، پرده‌ی یک، صحنه‌ی دو)

اگر کسی صرفاً طرح داستان و محتوای هملت یا مکبث را بررسی کند، به نظر می‌رسد که هیچ تفاوتی با نوع درام‌های غرق در خونی که پیش از شکسپیر آمده است ندارد. اما این [رویکرد] به کلی از نکته غافل است. آنچه چنین حیات زنده‌ای به این نمایشنامه‌ها می‌دمد موضوع نیست، بلکه شاعرانگی زبان آن است که نوع جادویی را خلق می‌کند که توضیحش دشوار و یا حتی غیرممکن است.

شگفت‌آور است که فکر کنیم تمام نمایشنامه‌هایش به شعر نوشته شده‌اند و این شعر به فرازهایی دست یافته است که پس از آن هرگز توسط هیچ شاعر انگلیسی زبانی کسب نشده است. به ندرت جمله‌ای در این نمایشنامه‌ها یافت می‌شود که گوهری مخفی در بر نداشته باشد. در مکبث (پرده‌ی یک، صحنه‌ی دو) راس[۳] تازه از میدان نبردی آمده است که در آن مکبث ارتش وایکینگ‌ها را مغلوب کرده است. وقتی از او سوال می‌شود که از کجا آمده پاسخ می‌دهد:

آنجا که پرچم‌های نوروزی آسمان را به سخره می‌گرفتند
و سرمای ترس بر جان مردم ما می‌دمیدند.

در این چند کلمه می‌توان وزش باد سرد را احساس کرد و می‌توان صدای اهتزاز پرچم‌های وایکینگ‌ها را در باد شنید که با استفاده‌ی ماهرانه از تجانس آوایی[۴] بیان شده است. جزئیات ظریفی مانند این، ویژگی بارز یک شاعر واقعی است.

پس از آن در همین نمایشنامه لیدی مکبث که اکنون مجنون شده است با وحشت صحنه‌ی قتل دانکن را به یاد می‌آورد:

---

۱ John Heminge

۲ Henry Condell

۳ Ross

۴ از آرایه‌های ادبی در زبان انگلیسی که شبیه واج‌آرایی در زبان فارسی است با این تفاوت که حرف تکرار شونده در ابتدای کلمه قرار می‌گیرد. (م)

بیرون شو، لکه‌ی ملعون، بیرون، به تو دستور می‌دهم!
یک: دو: بسیار خب، وقتش رسیده که این کار را انجام دهیم. ——دوزخ تیره و تار است!——
یاوه، سرورم، یاوه! سرباز باشید و ترسان؟ چرا باید بترسیم که چه کسی می‌داند،
وقتی که هیچ‌کس نمی‌تواند ما را مواخذه کند؟ —— با این حال چه کسی فکر می‌کرد که این پیرمرد
این همه خون در خود داشته باشد.
(مکبث، پرده‌ی پنج، صحنه‌ی یک)
ماهیت هولناک کشتار در چند کلمه‌ی ساده بیان شده است:
با این حال چه کسی فکر می‌کرد که این پیرمرد
این همه خون در خود داشته باشد.
این استادی در کلمات شبیه مهارت نقاش بزرگی است که با چند حرکت ماهرانه‌ی قلم به دقت ذات سوژه‌اش را به تصویر می‌کشد. در اینجا تضاد برجسته‌ای را در قاتل خونسرد، حیله‌گر و بی‌احساس می‌بینیم که تلاش می‌کرد به همسرش اطمینان دهد که «کمی آب ما را از این عمل پاک می‌کند»، اکنون با کابوس‌هایش به نقطه‌ای از جنون رسیده است که با ناامیدی فریاد می‌زند:
هنوز بوی خون می‌دهد. تمام عطرهای عربستان هم نمی‌تواند این دست کوچک را خوشبو کند.
(مکبث، پرده‌ی پنج، صحنه‌ی یک)
در هنری چهارم بخش اول شکسپیر گفتگویی خیالی را میان اوون گلندوور[1] ولزی و شورشی انگلیسی هاتسپر[2] توصیف می‌کند. تضادی تمام میان این دو وجود دارد: مرد ولزی مغرور، سیاستمدار، عرفانی و خرافاتی است- مرد انگلیسی (شمالی) شجاع، لجوج، کسل کننده، بی‌ذوق و کاملاً نسبت به بلندپروازی‌های گلندوور بی‌توجه است:
گلندوور: من می‌توانم ارواح را از اعماق بخوانم.
هاتسپر: عجب، من هم می‌توانم، یا هر کس دیگر؛
اما آیا می‌آیند وقتی آنها را می‌خوانی؟
(هنری چهارم، بخش یک، پرده‌ی سه، صحنه‌ی یک)
تضاد کامل میان شخصیت کلتیک و آنگلوساکسون با بینایی دقیق جزئیات و شوخ‌طبعی کنایه‌آمیز بیان شده است.

---

[1] Owen Glendower
[2] Hotspur

شاعری برای تمام دوران‌ها

«او نه متعلق به یک عصر، بلکه برای تمام دوران‌ها بود.» (بن جانسون درباره‌ی شکسپیر)
نویسنده‌ی هم‌عصر شکسپیر، گرین[1] مشهور است که شکسپیر را به عنوان «بازیگری صرف که فکر می‌کرد می‌تواند بنویسد» رد کرده است. گرین تنها کسی نبود که نتوانست نبوغ شکسپیر را درک کند. مدت‌ها پس از مرگش دست‌کم گرفته می‌شد. مارکس نوشته است:«شگفتی تراژدی انگلیسی ـ چنان برای احساسات فرانسوی منزجر کننده که ولتر شکسپیر را بدوی مست می‌نامید ـ ترکیب عجیب عالی و ابتدایی، وحشتناک و مضحک، قهرمانانه و دلقک‌وار است.»
برای ما امروز این قضاوت‌ها مضحک به نظر می‌رسد. نبوغ شکسپیر در سطح جهانی شناخته شده است و اثری جاودان بر جهان باقی گذاشته است. با این حال کمبود شدید اطلاعات درباره‌ی زندگی او حتی به این گمان منجر شده است که نمایشنامه‌های او اصلاً به دست خودش نوشته نشده بلکه اثر شخص دیگری بوده است. مارلو، بیکن و حتی گزینه‌های دیگری که احتمال کمتری دارند، در زمان‌های مختلف مدافعان خود را داشته‌اند.
شواهد ارائه شده برای توجیه چنین نظریاتی به شدت ضعیف هستند و می‌توان با اطمینان نادیده گرفته شوند. اما طرفداران تئوری توطئه به شدیداً مصر و حاضرند تا به بغرنج‌ترین استدلال‌ها متوسل شوند تا حرف‌شان را ثابت کنند. برخی از آنها حتی تلاش کرده‌اند که نشان دهند پیام‌هایی مخفی در متن نمایشنامه وجود دارد که از قرار به هویت نویسنده‌ی «واقعی» اشاره دارد.
گفتن اینکه چرا باید این نویسنده‌ی مرموز «واقعی» تن به چنین دشواری‌هایی بدهد تا هویت خود را برای عموم فاش کند به جای آن که صرفاً آن را اعلام کند مشکل است. ماهیت مضحک چنین ادعاهایی زمانی به طور موثر آشکار شد که اشاره شده بود یکی از مزامیر انجیل با کلمه‌ی Shake شروع شده و با spear پایان می‌یابد، پس ثابت می‌کند که نویسنده‌ی واقعی انجیل شکسپیر بوده است!
چهار قرن از مرگ ویلیام شکسپیر می‌گذرد و از آن زمان تا کنون هیچ نویسنده‌ای در شکوه تخیل، شعر و ژرفای روانشناسی‌اش بر او برتری نیافته است. نمایشنامه‌نویس هم‌عصر و رقیب او بن جانسون درباره‌ی شکسپیر نوشته بود:«او نه متعلق به یک عصر، بلکه برای تمام دوران‌ها بود.» و این حقیقت است.
تاثیر شکسپیر بر ادبیات جهان مسلم است. اما این تاثیر فراتر از قلمرو ادبیات می‌رود. کتاب رکوردهای گینس بیش از ۴۰۰ فیلم اقتباس شده از آثار شکسپیر را به فهرست درآورده است که او را نویسنده‌ای می‌سازد که بیشترین فیلم‌ها از آثارش ساخته شده است. او تاثیر عمده‌ای بر طیف گسترده‌ای از اشکال هنری از نقاشی گرفته تا مجسمه‌سازی و فیلم داشته است.

---

[1] Greene

در میان این آثار، نسخه‌های برجسته‌ای هستند ازجمله هنری پنجم، هملت و ریچارد سوم لارنس الیویر[۱]، سریر خونین آکیرا کوروساوا[۲]، رومئو و ژولیت فرانکو زفیرلی[۳] و نسخه‌ی تاثیرگذار هملت با استفاده از ترجمه ی استادانه ی بوریس پاسترناک[٤] به همراه بازیگر بزرگ شوروی اینوکنتی اسموکتونوفسکی[٥] در نقش شاهزاده هملت. لئونارد برنستاین[٦] نیز رومئو و ژولیت را در بستر مدرن جالب توجهی در فیلم موزیکال خود «داستان وست‌ساید» بازسازی کرده است.

سخنان شاعر اوان[۷] مکرراً در سخنرانی ها و نوشته های سیاستمداران ظاهر می شود. لنین از سیاستمداران دموکراتیک بورژوای دولت موقت به عنوان «آن بزدل ها، طبل های توخالی، نارسیس‌های بیهوده به خود مغرور و هملت‌های ناچیز که شمشیرهای چوبی‌شان را جلا می‌دهند» یاد می کند. جنبش اعتصاب سراسری که در زمستان ۱۹۷۸-۱۹۷۹ در بریتانیا رخ داد نیز «زمستان نارضایتی» نامیده شده بود که نقل قول (یا به بیان بهتر سوء نقل قول) کلمات مشهور آغازین ریچارد سوم است.

شکسپیر در کنار دانته، هومر و نویسنده‌ی دن کیشوت، سروانتس، نویسنده‌ی مورد علاقه‌ی مارکس بود. دختر مارکس، النور به یاد می‌آورد:«درباره‌ی شکسپیر، او انجیل خانواده‌ی ما بود، به ندرت از دست یا زبان‌مان می افتاد. تا هنگامی که شش ساله شده بودم، صحنه به صحنه‌ی شکسپیر را از حفظ می‌دانستم.» احترام مارکس به شکسپیر چندان تعجب‌آور نیست.

از دیدگاه من، ویلیام شکسپیر احتمالاً بزرگ‌ترین نویسنده‌ای است که تاکنون زیسته است. در ذهن من تنها نویسنده‌ای که به نبوغ شعری او نزدیک است دانته آلیگیری است که کمدی الهی‌اش را در قرون وسطی سروده بود. در این قضاوت البته عنصر شخصی بزرگی نیز وجود دارد. دیگر نویسندگان نیز ممکن است به همین اندازه مدعی عنوان عظمت باشند. با این حال دشوار بتوان نویسنده‌ی دیگری را در ادبیات جهان یافت که چون شکسپیر چنین تاثیری بر دنیای هنر، ادبیات و موسیقی گذاشته باشد.

آیا ممکن است که در آینده به چنین فرازهایی دست یافته شود؟ یا باید نتیجه بگیریم که او پدیده‌ای یگانه بود که دیگر هرگز تکرار نخواهد شد؟ البته که هرگز نمی‌تواند شکسپیر دیگری وجود داشته باشد، همان طور که ارسطو یا رامبرانت دیگری نخواهد بود. هر یک مطابق دوره‌ای که در آن زندگی می‌کردند سهم منحصربه‌فرد خود را در فرهنگ بشری اداء کردند. و از آنجا که

---

۱ Laurence Olivier
۲ Akira Kurosawa
۳ Franco Zeffirelli
٤ Boris Pasternak
٥ Innokenty Smoktunovsky
٦ Leonard Bernstein

آن شرایط مشخص هرگز تکرار نخواهند شد، نوع تولیدات هنری و فلسفی که از آنها پدیدار شدند هم دقیقاً به همان ترتیب تکرار نخواهد شد.

در طول تاریخ بشری، در طول دوره‌ای هزارساله، نوابغ معدودی همچون شکسپیر، بتهوون، هگل، مارکس یا آینشتاین وجود داشته‌اند. اما غیرممکن است که نخواهیم نتیجه بگیریم که پتانسیل نبوغ در ذهن میلیون‌ها نفر دیگر وجود داشته است، [کسانی] که وادار به زندگی با رنجبری شده‌اند و تا ابد از دنیای فرهنگ، هنر و علم محرومند. تروتسکی جایی این پرسش را مطرح می‌کند:«چند ارسطو مشغول خوک‌چرانی هستند؟ و چند خوک‌چران بر سریر قدرت نشسته است؟»

شکسپیر محصول عصری انقلابی بود، عصر گذاری که چشم‌اندازهای جدیدی را برای نوع بشر گشود، افق‌هایش را گسترده کرد و تخیلش را به فرازهای جدیدی ارتقاء داد. اما در آینده نیز به ناچار انقلاب‌هایی رخ خواهد داد. و بزرگ‌ترین انقلاب نیز متشکل از رهایی نوع بشر از بردگی، سرکوب و بهره‌کشی سرمایه‌داری خواهد بود. تحت سوسیالیزم برای نخستین بار تمام مردان و زنان آزاد خواهند بود تا هر استعداد بالقوه‌ای که در خود دارند را رشد دهند.

سوسیالیزم در را به روی هنر، علم و دولت که هزاران سال است در انحصار اقلیتی ممتاز بوده باز خواهد کرد. کاهش روز کاری به حداقل ممکن به مردان و زنان اجازه خواهد داد که برای رشد شخصی خودشان زمان اختصاص دهند. البته هر کسی در خود شکسپیر یا آینشتاین شدن را ندارد. اما می‌توانیم مطمئن باشیم که از میان میلیاردها مردمی که از دسترسی به فرهنگ و تمدن محروم بوده‌اند نسل جدیدی از نوابغ در بسیاری از زمینه‌ها بر خواهد خاست.

ما ظهور شکسپیرها، بتهوون‌ها و رامبرات‌های جدید و نیز انفجار فرهنگ، هنر و موسیقی را چنان خواهیم دید که در تاریخ گذشته هرگز دیده نشده است. آنها با صدای جدیدی سخن خواهند گفت که بازتاب‌دهنده‌ی شرایط جدید است و این صدا در قلب و ذهن زنان و مردان طنین خواهد افکند، همانند آنچه شکسپیر چهار قرن پیش کرد. شکسپیرهای آینده هنوز زاده نشده‌اند. اما دلایل بسیاری داریم که امیدوار باشیم و باور داشته باشیم که نویسندگان و هنرمندان آینده به فرازهایی دست خواهند یافت که تمام دستاوردهای عالی گذشته را در سایه قرار خواهد داد.

EXIT THEATRE

اردیبهشت ماه
۱۳۹۷

درباره نویسنده:

الن وودز در سال ۱۹۴۴ در سوان‌سی، ولز جنوبی در خانواده‌ای کارگر با سنت‌های کمونیستی قوی به دنیا آمد. در سن ۱۶ سالگی به سوسیالیست‌های جوان حزب کارگر پیوست و مارکسیست شد. او در دانشگاه ساسکس و سپس در صوفیه (بلغارستان) و دانشگاه دولتی مسکو به تحصیل فلسفه و زبان روسی پرداخت. او تجربه‌ی گسترده‌ای در جنبش‌های جهانی کار و همبستگی دارد، خصوصاً در آمریکای لاتین، پاکستان، روسیه و نیز اسپانیا که در آنجا در مبارزه با دیکتاتوری فرانکو شرکت کرد. او عضو سندیکای ملی روزنامه‌نگاران انگلستان است. الن وودز در کنار تد گرنت[۱] یکی از تئوریسین‌های اصلی گرایش قهرآمیز در بریتانیا در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ و نیز سردبیر «میلیتنت اینترنشنال ریویو»[۲] بود. او در حال حاضر سردبیر سیاسی وبسایت محبوب «در دفاع از مارکسیسم»[۳] و دبیر گرایش جهانی

---

۱ Ted Grant

۲ Militant International Review

۳ www.marxist.com

مارکسیستی (IMT) است. او نویسنده‌ی هزاران مقاله، جزوه و کتاب است که طیف گسترده‌ای از مسائل را از جمله سیاست انقلابی و حوادث جاری، اقتصاد، تاریخ، فلسفه، هنر، موسیقی و علم پوشش می‌دهد.
وودز در سال ۲۰۰۲ «کمپین جهانی دست‌ها از ونزوئلا کوتاه!» را تأسیس کرد و همچنین به شدت درگیر کار کمپین دفاعی اتحادیه‌های صنفی پاکستان بوده است. او ایده‌ی مارکسیسم انقلابی را به ده‌ها هزار نفر در صدها کنفرانس، جلسات اتحادیه‌های صنفی و دانشگاه‌های سرتاسر جهان به علاوه‌ی صدها مصاحبه با مطبوعات ارائه کرده است. او به چندین زبان صحبت می‌کند که از جمله‌ی آنها انگلیسی، اسپانیایی، فرانسوی، آلمانی، روسی و بلغاری است.
از کتاب‌هایی که برای ولِرِد[1] انگلستان و ولِرِد آمریکا نوشته است می‌توان به عناوین ذیل اشاره کرد: «لنین و تروتسکی: آنچه واقعاً خواهانش بودند»؛ و «عقل در شورش: فلسفه‌ی مارکسیسم و علم مدرن» (که هر دو با همکاری تد گرنت فقید به رشته‌ی تحریر درآمده بود)؛ «بولشویسم: جاده‌ای به انقلاب»؛ «مارکسیسم و ایالات متحده‌ی آمریکا»؛ «تاریخ فلسفه»؛ «ایرلند: جمهوری‌خواهی و انقلاب»؛ «انقلاب ونزوئلا: یک چشم‌انداز مارکسیستی»؛ «اصلاح‌طلبی یا انقلاب: مارکسیسم و سوسیالیزم در قرن ۲۱ ـ پاسخی به هاینز دیتریش[2]». وودز همچنین یکی از نویسندگان «مارکسیسم چیست؟» بوده و بر مجموعه‌های متعددی مقدمه نوشته است که از جمله‌ی آنها «چهار اثر کلاسیک مارکسیسم» و «مارکسیسم و آنارشیسم» است. او در حال حاضر مشغول به پایان رساندن کتابی درباره‌ی مارکسیسم و هنر است.
سخنرانی‌ها و نوشته‌های او به زبان‌های بسیاری از جمله اسپانیایی، ایتالیایی، پرتغالی، یونانی، آلمانی، دانمارکی، سوئدی، نروژی، فنلاندی، روسی، لیتوانیایی، کانتونی، ترکی، عربی، فارسی، اردو و اندونزی ترجمه شده است.

---

[1] WellRed : انتشارات گرایش جهانی مارکسیستی

[2] Heinz Dietrich

دربارهٔ مترجم:

شیرین میرزانژاد حقوق دان، مترجم، پژوهشگر و دبیر تحریریهٔ گروه تئاتر اگزیت می باشد.
آثاری که تاکنون توسط وی به فارسی ترجمه شدهٔ است عبارتند از:

- **اندیشه‌های کارل مارکس** اثر الن وودز
- **هنر و مبارزهٔ طبقاتی** اثر الن وودز
- **۳ نمایشنامه** (اما، مارکس در سوهو، دختر ونوس) اثر هاوارد زین
- نمایشنامه **یک خاطره، یک مونولوگ، یک فریاد و یک نیایش** گردآوری ایو انسلر و مالی دویل
- نمایشنامه **من موجودی احساساتی هستم** اثر ایو انسلر
- **شازدهٔ کوچولو** اثر آنتوان دوسنت اگزوپری
- **ارج نهادن به مقاومت** ـ چگونه زنان در روابط خصوصی در برابر آزار مقاومت می کنند، تهیه شدهٔ توسط سرپناهٔ اضطراری زنان کلگری (کانادا)
- **دربارهٔ دو برداشت روانکاوانه از شازدهٔ کوچولو** اثر آنتوان دوسنت اگزوپری به قلم کریستین دولاروش کوداما
- **باز هم متن و بستر آن** ـ اجرای نمایش «مهاجران» اسلاومیر مروژک در استودیو ـ تئاتر «چلاوک» مسکو به قلم سوزان کوستانزو
- ترجمهٔ شصت مقاله تخصصی تئاتر برای نشریهٔ «**صحنهٔ معاصر**» گروه تئاتر اگزیت

همچنین مجموعه مقالات «**تئاتر در ساختار نظام سرمایه داری**» را به رشته تحریر درآورده است.
وی برنده رتبه اول ترجمه در مسابقه مطبوعاتی انجمن منتقدان، نویسندگان و پژوهشگران خانه تئاتر ایران در سال ۱۳۹۶ گردیده است.

از سال ۱۳۹۲ بعنوان دستیار کارگردان در چهارده اجرای صحنه ای رپرتوار گروه تئاتر اگزیت همکاری داشته است که عبارتند از:

- **مهاجران** اثر اسلاومیر مروژک
- **نمایش هملت در روستای مردوش سفلی** اثر ایوو برشان
- **مارکس در سوهو** اثر هاوارد زین
- **یک خاطره، یک مونولوگ، یک فریاد و یک نیایش** گردآوری ایو انسلر و مالی دویل
- **شازده کوچولو** اثر آنتوان دوسنت اگزوپری
- **ماهی سیاه کوچولو** اثر صمد بهرنگی
- **مترسک** (چهار صندوق) اثر بهرام بیضایی
- **نردبان** (زاویه) اثر غلامحسین ساعدی
- **من موجودی احساساتی هستم** اثر ایو انسلر

دیگر انتشارات گروه تئاتر اگزیت