| نشر بیدگل | Bidgol Publishing co. |

| THE WHEEL OF FIRE | Interpretations of Shakespearian Tragedy |
| گردونهٔ آتش | تفسیرهایی بر تراژدی شکسپیری |

نشر بیدگل

سرشناسه: نایت، جورج ویلسون، ۱۸۹۷ - م. Knight, George wilson
عنوان و نام پدیدآور: گردونه آتش: تفسیرهایی بر تراژدی شکسپیری/ جی. ویلسون نایت؛ با مقدمهٔ تی. اس. الیوت؛ ترجمهٔ رضا سرور
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۳
مشخصات ظاهری: ۴۹۴ ص.؛ ۱۴/۵×۲۱/۵ س‌م.
شابک: ۷-۱۴۱-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸
فروست: تئاتر . نظریه و اجرا.
وضعیت فهرست نویسی:فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: The wheel of fire: interpretations of Shakespearian tragedy, 2001
موضوع: شکسپیر، ویلیام، ۱۶۱۶-۱۵۶۴م. -- تراژدی‌ها
موضوع: Shakespeare, William -- Tragedies
موضوع: تراژدی
موضوع: Tragedy
شناسهٔ افزوده: الیوت، تامس استرنز، ۱۸۸۸ - ۱۹۶۵م.، مقدمه‌نویس
شناسهٔ افزوده: Eliot, T. S.(Thomas Stearns)
شناسهٔ افزوده: سرور، رضا، ۱۳۵۵ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره: PR
رده‌بندی دیویی: ۸۲۲/۳۳
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۴۴۷۳۵۴

| THE WHEEL OF FIRE | G. WILSON KNIGHT | REZA SOROOR |
| گردونهٔ آتش | جی. ویلسون نایت | رضا سرور | تئاتر: نظریه و اجرا |

نشر بیدگل

| گردونهٔ آتش | تفسیرهایی بر تراژدی شکسپیری |
| جی. ویلسون نایت |
| ترجمهٔ رضا سرور |
| نسخه‌پردازی: تحریریهٔ بیدگل |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول | بهار ۱۴۰۳ تهران | ۵۰۰ نسخه |
| شابک: ۷-۱۴۱-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. | نشر بیدگل |
| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷-۶۶۴۶۳۵۴۵ |

| همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| bidgol.ir |

مجموعهٔ تئاتر: نظریه و اجرا

چرا به نظریه و عمل تئاتر نیاز داریم؟ جدایی نظریه و عمل در تئاتر ایرانی چه پیامدهایی را به همراه داشته است؟ بعد از سپری‌شدن چندین دهه از عمر تئاتر ایرانی نیاز به ترجمهٔ آثار کلاسیك نظریه‌پردازان و پیشروان تئاتر بیش‌از پیش در تئاتر ما حس می‌شود.

«مجموعهٔ تئاتر: نظریه و اجرا» با این نیت طراحی شده است تا به معرفی جریان‌های مهم تئاتری دنیا در دورهٔ ما بپردازد. سنت‌هایی که لزوم خوانش مجددشان ازهرجهت حس می‌شود. براین‌اساس، معرفی جریان‌های عمدهٔ تئاتر و اجرای معاصر، بازخوانی آنها، تأکید نهادن بر رابطهٔ میان عمل و نظریهٔ تئاتر، از اهداف اصلی این مجموعه است.

دبیر مجموعه
علی‌اکبر علیزاد

شما در حق من بدی می‌کنید که از گورم درمی‌آورید، تو یک روح رستگار بهشتی هستی اما من به گردونهٔ آتش بسته شده‌ام، اشک‌های خودم مانند سربِ گداخته می‌سوزند.

لیرشاه، پردهٔ چهارم ـ صحنهٔ هفت ـ سطر ۴۵

دو حقیقت بر زبان آمده است، همچون درآمدی خجسته بر آن پردهٔ اوج‌گیرندهٔ نمایش که داستانش همانا داستان پادشاهی است.

مکبث، پردهٔ اول ـ صحنهٔ سه ـ سطر ۱۲۷

فهرست

پیشگفتار مؤلف ۱۱

مقدمه (تی. اس. الیوت) ۱۹

۱. در باب اصول تفسیر آثار شکسپیر ۲۹

۲. سفارت مرگ: مقاله‌ای در باب هملت ۴۷

۳. فلسفهٔ تریلوس و کرسیدا ۱۱۹

۴. چشم در برابر چشم و اناجیل ۱۱۹

۵. موسیقی اتللو ۱۵۳

۶. بروتوس و مکبث ۱۸۵

۷. مکبث و متافیزیک شر ۲۱۱

۸. لیرشاه و کمدی گروتسک ۲۳۷

۹. جهان لیر ۲۶۱

۱۰. زیارت نفرت: مقاله‌ای در باب تیمون آتنی ۳۰۱

۱۱. شکسپیر و تولستوی ۳۴۵

۱۲. شخصیت‌بخشی سمبولیک ۳۵۷

۱۳. متافیزیک شکسپیری ۳۶۹

۱۴. حملهٔ تولستوی به شکسپیر (۱۹۳۴) ۳۸۷

۱۵. بازاندیشی هملت (۱۹۴۷) ۴۲۵

پیوست: دو یادداشت دربارهٔ متن هملت (۱۹۴۷) ۴۶۳

پیشگفتار مؤلف

اگر اولین تک‌نگاری‌ام، اسطوره و معجزه، را که بعدها در کتاب تاج زندگی منتشر شد در نظر نگیریم آن‌گاه کتاب حاضر را می‌توان بازنشر نخستین کتاب من دانست که در آن متن اولیه با برخی تغییرات ناچیز ــ عمدتاً مربوط به حروف‌چینی ــ تکمیل شده است. دو مقالهٔ اصلی من دربارهٔ هملت، «مالیخولیای هملت» و «سفارت مرگ»، برای آراستگی بیشتر باهم تلفیق شده‌اند. برخی از نشانه‌های شیوه‌گرایی را از آنها پیراسته‌ام اما تلاشی برای تصحیح مطالب نکرده‌ام و ترجیحم بر آن بود که مقالات مختلف به‌عنوان سندی از دوران خویش، «با داغ نقصان‌هایشان بر پیشانی»، باقی بمانند، با این امید که به‌رغم گذشت زمان از نخستین چاپشان در سال ۱۹۳۰ چندان بد به نظر نرسند. از آنجایی که در این کتاب ملحقاتی همچون «یادداشت‌های افزوده» و سه مقالهٔ جدیدم وجود دارد آنها را تاریخ‌گذاری کرده‌ام؛ از این سه مقالهٔ جدید اولینِ آنها «حملهٔ تولستوی به شکسپیر» پیش‌تر به‌عنوان جزوهٔ انجمن ادبیات انگلیسی چاپ شده بود و در اینجا با لطف و اجازهٔ آن انجمن دوباره منتشر می‌شود. دو مقالهٔ دیگر «بازاندیشیِ هملت» و «دو یادداشت دربارهٔ متن هملت» کاملاً جدید هستند. در این مقالات ارجاع به شمارهٔ سطر نمایشنامه‌ها مبتنی بر ویراست آکسفورد از آثار شکسپیر است.

با نگاه به دو دههٔ گذشته چنین احساس می‌کنم که توضیحی کوتاه و بازنگرانه می‌تواند به روشن شدن برخی سوءتفاهم‌ها کمک کند. انتقادات خرده‌گیرانهٔ من

به تحلیل «شخصیت» هرگز بدان قصد نبوده‌اند که واقعیت زندهٔ انسانی را در شخصیت‌های آثار شکسپیر محدود سازند بلکه بدان امید بودند تا آنچه که صلب گشته را نرم سازند و بدانها انعطاف یا حتی سیالیت بخشند. همچنین هیچ‌گاه منکر کار ای. سی. بِرَدلی نبوده‌ام. اگرچه بی‌شک بردلی گاهی تحلیل «شخصیت» را بیش از حدِ لزوم به‌کار می‌گرفت، بااین‌حال او نخستین کسی بود که ویژگیِ حال‌وهوای نمایشنامه‌های شکسپیر را ــ که من کیفیت فضایی این آثار نامیده‌ام ــ به‌شکلی ابتدایی مورد بررسی قرار داد. در واقع، اولین بیانیهٔ مکتوب من دربارهٔ اهداف کلی‌ام در تفسیر آثار شکسپیر مقاله‌ای است که به سال ۱۹۲۸ در سری قدیم مجلهٔ بررسی شکسپیر، به سردبیری ای. کی. چسترتون، منتشر شد؛ این بیانیه آن اهداف را همچون کاربرد شیوه‌های بردلی برای تفسیر کل آثار شکسپیر تعریف کرد درحالی‌که خود بردلی از آنها صرفاً برای تفسیر برخی از آثار چشمگیر شکسپیر استفاده کرده بود. امید من این بوده و هست، که تلاش‌هایم عاقبت به‌عنوان امری بالنده و طبیعی درون سنت کلاسیکِ مطالعات شکسپیری در نظر گرفته شود.[۱]

اما در اینجا بار دیگر نوعی تمایزگذاری ضرورت دارد. پیش‌تر معترض شده‌اند که من نیز به‌همان سیاق کولریج، هزلیت و بردلی کوشیده‌ام تا دربارهٔ شکسپیر بیشتر به‌عنوان شاعری فلسفی و کمتر به‌عنوان مرد صحنه بنویسم. این گفته به یک معنا درست است، همچنین صحت دارد که من تفاسیر شناخته‌شدهٔ هارلی گرانویل بارکر را درخور سنت اصلی شکسپیرشناسی، با آن خصلت خیال‌انگیزتر و متافیزیکی‌ترش، ندانسته‌ام. بااین‌حال علاقهٔ اصلی من در تئاتر همیشه اجرای شکسپیر بوده و به نظر خودم آثار نوشتاری‌ام اهمیتی ثانویه داشته‌اند. اما تجربیاتم به‌عنوان بازیگر، کارگردان و تماشاگر موجب شده تا به‌شکلی راسخ بگویم که تحلیل ادبی آثار بزرگ نمایشی اگر صرفاً مبتنی بر تکنیک‌های تئاتری باشد آن‌گاه به‌تنهایی کار کمی از پیش می‌برد. این مطالب فنی و تکنیکی باید به همان تئاتری محدود شوند که چنین اصطلاحاتی از آن برآمده‌اند. مناسب‌ترین کاری که دربارهٔ کیفیت دراماتیک نمایشنامه می‌توان کرد این است که آن را کارگردانی کنیم، به ایفای نقش در آن بپردازیم یا تماشاگرش باشیم؛ اما نفوذ به معانی عمیق‌تر آن مسئلهٔ دیگری است، اگرچه مفسر بی‌شک باید به‌لحاظ تکنیک‌های نمایشی آگاه یا حتی محتاط باشد اما بررسی عمیق‌تر آثار نمی‌تواند صرفاً با اصطلاحات

تئاتری انجام شود. البته در اینجا روابط بسیار مهمی در کار است (که من مفصلاً در کتاب اصول اجرای شکسپیر در باب آن بحث کرده‌ام)، و در واقع به‌نظرم معیار کنونی ما برای اجرای حرفه‌ای آثار شکسپیر دقیقاً بدان خاطر ناکارآمد می‌نماید که این معانی دقیق‌تر در آن به‌کار گرفته نشده است. در این اجراها تنها لایهٔ بیرونی نمایشنامه از صفحه به صحنه ترجمه گشته اما از درون بازآفرینی نشده است و به همین خاطر اجراهای ما اندام‌وار نیستند.

خب، این هم از عدم توفیق «تفسیر شاعرانهٔ» جدید، اما به‌طور موجز، دربارهٔ ماهیت واقعی چنین تفسیری چه می‌توان گفت؟

گزارش اخیر آقای لَنس. ال. وایت دربارهٔ پیشرفت‌های نوین در فیزیک، منتشرشده در مجلهٔ *The Listener* مورخ هفدهم جولای ۱۹۴۷، می‌تواند در اینجا راهگشا باشد. آقای وایت توضیح می‌دهد که چگونه مفاهیم «فرم، الگو و تقارن» جایگزین باور به حرکات پیش‌بینی‌پذیر «ذراتِ» صُلب شده‌اند، این جایگزینی نه‌تنها از طریق این مفاهیم (همچون طبقه‌بندی‌هایی ایستا) بلکه به‌قول او بیشتر با «دگرگونی الگوها» انجام می‌شود. اگر در گفتهٔ فوق به‌جای «ذرات» کلمهٔ «شخصیت‌ها» را بگذاریم آن‌گاه شاهد قیاس شفاف شکسپیری خواهیم بود، حتی تاریخ‌ها هم کم‌وبیش درست ازکار درمی‌آیند: «حدوداً از سال ۱۸۷۰ تا ۱۹۱۰» چنین گمان می‌شد که این ذرات کلید فهم «تمام اسرار طبیعت» هستند اما از آن تاریخ به بعد این مفهوم ناکافی به نظر رسید. اتم‌های کاملاً مجزا و تغییرناپذیر به «الگوهایی» بدل شدند که مطمئناً «ناحیه‌ای قابل اندازه‌گیری در فضا» را اشغال می‌کردند اما خود این اتم‌ها، به‌عنوان الگوها، پویا و تغییردهندهٔ خویش بودند. خود این الگو حرکت می‌کند و فضا و زمان درهم می‌آمیزند: «طرح رازآمیز طبیعت» چنین است. اما نظریه‌های قدیمی، درست مانند عالم شکسپیرشناسی، کاملاً کنار گذاشته نمی‌شوند. این نظریات «کمتر از گذشته به‌عنوان توضیح به‌غایت کامل امور» انگاشته می‌شوند:

> بنابراین آنها باید به‌عنوان بخشی از رویکردی منسجم‌تر بازتفسیر شوند. شاید پاسخ آن باشد که ما نباید گمان کنیم الگوها بر اثر رشد و گسترش ذرات پدید آمده‌اند بلکه شاید توضیح به‌غایت بهتر برای آنچه ذرات می‌نامیم این باشد که آنها اجزای سازندهٔ الگوها هستند.

استدلال علیه مطالعه و بررسیِ افراطی «شخصیت» دقیق‌تر از این نمی‌توانست بیان شود.

به‌هرحال، مهم‌تر از هر چیز همان تأکید آقای وایت بر «گسترش و دگرگونی الگوها»ست. اگرچه «تحلیل علّی و جزء‌به‌جزء بخش‌ها» باید همچون پیش ادامه یابد اما از این پس باید «توجه بیشتری به وجوهِ تاکنون مغفولِ پدیده‌ها، مانند گرایش الگوها و دگرگونی‌هایشان» داشته باشیم. پس «وظیفهٔ پیشاروی فیزیک کشف اصول جدیدی است که بتواند امور پایا و متغیر را باهم پیوند دهد» کلماتی که در این نقل‌قول بر آن تأکید کرده‌ام کلید مشکل ادبی ما هستند.

تا مدت‌ها پیش از خواندن این مقاله شباهتی احساس می‌کردم میان روشی که آن را «تفسیر شاعرانه» نامیده‌ام و روشی که به‌طور مبهم از نظریهٔ اینشتین فهمیده بودم. آقای وایت چنین اظهار می‌دارد که نظریهٔ نسبیت اینشتین در راستای تغییر تأکید از موجودات مجزا به «روابط» مشهود میان آنهاست، درست همان‌طور که در مقالات اولیه‌ام در باب هملت، با وجود خطر حمله از سوی آنانی که (به‌طرزی بسیار معقول) قهرمان نمایشنامه را از صمیم قلب دوست داشتند، کوشیدم قهرمان را صرفاً همچون «شخصیتی» منفرد که به‌شکلی انعطاف‌ناپذیر درک می‌شود نپندارم بلکه او را در ارتباطی مستقیم و زنده با محیط نمایشی خودش ارزیابی کنم. روش من برای تفسیر سایر آثار نیز همین بوده است، و دقیقاً همین «رابطه» به تواتر در پس استفادهٔ شکسپیر از سمبولیسم، به‌عنوان امری مجزا از شخصیت‌های نمایشی، قرار دارد. و اما دربارهٔ شباهت بسیار نزدیک اندیشهٔ آقای وایت و من دربارهٔ یکی ساختن امور پایا و متغیر، می‌توان دید که شباهت‌های کاری‌مان کماکان مشهودترند . تحقیقاتم پیوسته مرا بر آن می‌داشت که، به‌طور مستقیم یا استعاری، مطابق با اصول وحدت زمان ـ فضا سخن بگویم، در واقع آنچه که پیش‌تر به‌عنوان دوگانگی پذیرفته شده بود اینک به‌درستی همچون وحدت شناخته می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، مسئلهٔ اصلی و بسیار مهم همان «روابط» میان زمان و فضاست: همان‌گونه که تعامل میان فضای محیطی و توالی پی‌رنگ در هریک از نمایشنامه‌های شکسپیر اهمیت دارد، به همان میزان تقابل یکتای میان موسیقی و طوفان که نمایشنامه‌های متوالی شکسپیر را به‌هم متصل ساخته و به درون آنها نفوذ می‌یابد، و نیز سمبولیسم رمانتیک میان «گنبد» و «رودخانه» و تمام چیزهای مستتر در آن هم مهم است (به‌ویژه این برای فهم اشعار کیتس اهمیت دارد، همو که بلوغ هنری

غریبش را می‌توان از طریق توانایی‌اش در به‌هم‌آمیختن استادانهٔ این تأثیرات با یکدیگر، یا نظایر آنها، نشان داد). وقتی بحث ما دربارهٔ اجرای واقعی صحنه‌ای است باید کنش را با طراحی صحنه سازگار کنیم. خود شعر را می‌توان همچون تلفیقی عالی از پویایی و ایستایی، حرکت و فرم تعریف کرد، همچنین در نهایت می‌توان مرد کاملاً منسجم، یا همان ابرمرد، را مخلوقی برخوردار از توازن، وقار و شکوهی متعالی پنداشت. بنابراین تفسیر در حکم استفادهٔ آزادانه از همان استعدادی است که با آگاهی کامل از عناصر مجزای درونی‌اش، با سهولت به درآمیختگی زمان و فضا، یا به روابط میان آنها، و نیز به بی‌کرانگی هنر واکنش نشان می‌دهد، همان هنری که هر تکه‌اش از کلیت آن بارور می‌شود. علاوه بر این، چیزی که یک بار در جایی پذیرفته شده است می‌تواند به‌طور وسیعی برای ادبیاتِ پس از آن نیز به‌کار گرفته شود. این مسئله همان‌قدر دربارهٔ نمایشنامهٔ آگاممنونِ آیسخلوس مصداق دارد که در مورد نمایشنامهٔ حَسن[۲] یا پایان سفر[۳] صدق می‌کند. چیز شکسپیری خاصی دربارهٔ آن وجود ندارد.

آقای وایت شاهد گسترش جریانی است که آن را بخشی از حرکت فراگیر خِرد در قرن بیستم توصیف کرده است، او گرایش مشابهی را نیز در علوم زیست‌شناسی و روان‌شناسی مشاهده می‌کند. جای بسی تأسف داشت اگر می‌گذاشتیم تحقیقات ادبی بیش از حد از این علومِ قدرتمندتر عقب بماند. اگر تحقیقات ادبی به‌درستی سازماندهی شوند باید بتوانند به‌نحوی انتظارات آقای وایت از سیستم نوین و منسجم دانش را برآورده سازند؛ سیستمی که «جهان اندام‌وار و غیراندام‌وار را به‌یکسان پوشش دهد و در نتیجه بتواند به خود انسان مرتبط شود».

به‌سختی می‌توان گفت که چه‌چیزی مرا شخصاً به آغاز این تحقیق واداشت. من از همان سال‌های نخست عمرم خود را از صمیم قلب وقف آثار شکسپیر ــ به‌ویژه بازی در آثار او ــ کرده بودم. شاید آنچه که آقای الیوت «شیطان خستگی‌ناپذیرِ» تفسیر نامیده است هنگامی در من به جنبش درآمد که حین تمرین نمایش طوفان برادرم ــ که او را برای همراهی خود در این نمایش قانع کرده بودم ــ به‌ناگاه از من پرسید: «معنای این نمایش چیست؟» و من سال‌هاست که در تلاش برای پاسخ به آن هستم.

نباید گذاشت که این مقدمه به مقاله‌ای در یادبود گذشته بدل شود. اجازه دهید که این یادداشت را با سپاسگزاری خویش از مسئولان انتشارات متوئن به

پایان ببرم که در چنین زمانهٔ دشواریْ افتخار و امتیاز چاپ این کتاب را با کمال میل به من پیشنهاد کردند.

جی. ویلسون نایت ـ لیدز، ۱۹۴۷

با نگاهی به گذشته باید از نوشته‌های مؤثر بر تحقیقات شکسپیری‌ام نام ببرم، از آن میان باید به سخنرانی آقای جان ماسِفیلد تحت عنوان «شکسپیر و زندگی معنوی» (ایراد شده در سلسله سخنرانی‌های آزاد رومنز، ۱۹۲۴) و همچنین از صفحات مربوط به نمایشنامهٔ مکبث در فصل «دربارهٔ اشباح در تراژدی‌های شکسپیر» مندرج در کتاب در باب هنر تئاتر نوشتهٔ ادوارد گوردون کریگ نام ببرم که احتمالاً در آن زمان خوانده بودم. اظهارات من دربارهٔ «شخصیت» باید با مباحث مشابه استریندبرگ در مقدمهٔ نمایشنامهٔ دوشیزه جولیا مقایسه شوند.

اندیشه‌هایم در باب نمایش‌ها که به‌توالی در صفحات بعد می‌آیند در کتاب‌های هزارتوی طلایی (۱۹۶۲)، اجرای شکسپیری (۱۹۶۷)، بایرون و شکسپیر (۱۹۶۶)، شکسپیر و مذهب (۱۹۶۷) گسترش یافته‌اند. این کتاب‌ها دربردارندهٔ بخش‌های زیادی دربارهٔ نمایشنامهٔ تیمون آتنی و نیز برخی اندیشه‌های جدید در باب شخصیت اتللو و دستمال اوست. (همچنین برای تفسیر بیشتر دربارهٔ دستمال اتللو بنگرید به کتاب اجرای شکسپیری، صفحات ۱۰۰ و۱۰۱؛ و به کتاب بایرون و شکسپیر، صفحهٔ ۲۵۰). در خصوص نمایشنامهٔ لیرشاه باید به مقاله‌ام «تراژدی‌های عشق» مندرج در نشریهٔ Books and Bookmen (جلد ۱۶، شمارهٔ ۵، فوریهٔ ۱۹۷۱) و نیز مقالهٔ «جهش گلاستر» در کتاب مقالاتی در نقد (فصل ۲۲، جولای ۱۹۷۲) اشاره کنم.

مایلم توجه شما را به تحقیق تأثیرگذار آقای هارولد فیش، هملت و کلمه: الگوی معهود در آثار شکسپیر، جلب کنم.

اکستر، ۱۹۷۲

در مقدمهٔ اولین چاپِ اسطوره و معجزه (۱۹۲۹) ــ که کماکان تجدید چاپ نشده است ــ از آقای جی. میدلتون موری قدردانی کردم. در مقالات کتاب حاضر، به‌ویژه در دومین مقالاتی که دربارهٔ لیرشاه و مکبث هستند تأثیر ای. سی. بردلی به‌وضوح آشکار است. در کتاب آتی خویش، چالش نمایشی شکسپیر، دربارهٔ بردلی بیشتر سخن خواهم گفت.

اکستر، ۱۹۷۴

اکنون کتاب چالش نمایشی شکسپیر از سوی انتشارات کروم‌هِلم در لندن (همچنین از سوی انتشارات بارنز و نابل در نیویورک) منتشر شده است. این کتاب مشتمل بر مباحثی در باب خاستگاه معنوی و نمایشی قهرمانان تراژیک شکسپیر است و رویکرد متوسعی به نمایشنامهٔ تیمون آتنی دارد. نوار ویدیویی اجراهای مرتبط در کالج‌های یوویل و سامرست فروخته خواهد شد.

برای فهم اجراهای صحنه‌ای من خواندن این کتاب به‌همراه کتاب اجرای شکسپیری ضروری به نظر می‌رسد. کتابِ کماکان منتشر نشده‌ام، نماد انسان، و نیز اوراق نمایشی که در کتابخانه‌های عمومی بیرمنگام، بخش کتابخانهٔ شکسپیر، قرار داده شده و همچنین مقالات مهمی که در کتاب اخلاق هنر (به گزینش فرانسیس بری و لیدن هادلستون و ویراستاری دیو دبلیو. جفرسون، ۱۹۶۹) مندرج است را می‌توان همچون ملازمان کتب پیشین خواند.

اکستر، ۱۹۷۸

اکنون کتاب نماد انسان از سوی انتشارات رجنسی در لندن و نیز انتشارات دانشگاه آمریکا در واشنگتن منتشر شده است. همچنین انتشارات دانشگاه آمریکا کتاب‌های چالش نمایشی شکسپیر، اجرای شکسپیری، رنسانس مسیحی و شاعران کنش را تجدید چاپ کرده است.

اکستر، ۱۹۸۳

نشر بیدگل

پی‌نوشت‌ها:

۱. بخش‌هایی از مقالهٔ من، «جهان لیر»، بسط و گسترش همان مطالبی است که بردلی برای اولین‌بار به آنها اشاره کرده بود، با این تفاوت که هنگام نگرش بدان موضوعات فاصلهٔ کانونی تغییر یافته است.

۲. نمایشنامه‌ای از جیمز اِلروی فلکر (۱۹۱۵-۱۸۸۴). (م)

۳. نمایشنامه‌ای از رابرت سدریک شِریف (۱۹۷۵-۱۸۹۶). (م)

مقدمه

مدت مدیدی طول کشید تا عاقبت بتوانم دلیل موجه آن چیزی را که آقای ویلسون نایت «تفسیر» می‌نامد درک کنم. من کاملاً آمادهٔ پذیرش آنم که در دیدگاه بدبینانهٔ پیشینم عناصری از پیش‌داوری محض وجود داشته است، چنان‌که به‌همان میزان آماده‌ام تا از برخی از آنها دفاع کنم. همواره گفته‌ام که نه‌تنها شکسپیر، برخلاف دانته و لوکرتیوس، شاعری فلسفی نیست بلکه آنچه به سادگی از دیده پنهان مانده آن است که «شاعران فلسفی» نیز، مانند دانته و لوکرتیوس، به‌هیچ‌رو فیلسوفانی واقعی نیستند. آنها شاعرانی هستند که برای سیستم فلسفی مشخصی که به یک فیلسوف تعلق دارد معادلی حسی و عاطفی به ما ارائه کرده‌اند، و حتی گاهی ممکن است آزادی‌های کوچکی نیز نسبت به آن سیستم داشته باشند. گفتن اینکه شکسپیر مانند آنها شاعری فلسفی نیست به‌هیچ‌رو مطلبی بس مهم یا چشمگیر به شمار نمی‌آید. این مسئله هنگامی ارزش بیشتری می‌یابد که نشان دهد تصور من از دانته و لوکرتیوس، به‌عنوان فراهم‌کنندگان «معادلی حسی» برای سیستم فلسفی فردی دیگر، قرار نیست تناظری یک‌به‌یک میان فلسفه و شعر را، آن‌گونه که در نظریهٔ قدیم میان ذهن و بدن وجود داشت تحمیل کند. شاعر حرفی برای گفتن دارد که ممکن است ضرورتاً درون سیستم فلسفی مستتر نباشد، یا مطلبی را بخواهد بگوید که ای‌بسا بالاتر و در فراسوی زیبایی کلامی باشد. به عبارت دیگر، الگوی مکتب سیرنی یا سایر مکاتب فلسفی کل الگوی اثر دانته یا لوکرتیوس را تشکیل نمی‌دهند. بخش

دیگر ــ یا متممِ ــ الگو را می‌توان در آثار دیگر شاعرانِ بزرگ‌تر از شاعران «فلسفی» یافت، من از دیگر شاعران و نه تمامی آنها سخن گفتم و به همین خاطر است که باید هوراس، درایدن و مالرب را از آنها مستثنا کرد. همچنین آن را می‌توان در آثار برخی (و بار دیگر نه همهٔ) رمان‌نویسان بزرگ یافت، یعنی بی‌شک در آثار جورج الیوت و نیز هنری جیمز که به جملات رونقی دوباره بخشیدند. و در این میان استادانه‌ترین، گسترده‌ترین و ای‌بسا دست‌نیافتنی‌ترین نوع این الگو از آنِ نمایشنامه‌های شکسپیر است. یکی از دلایل این امر آن است که در آثار دانته الگوی شعر عمدتاً با الگوی روشمند و برساختهٔ خود دانته در هم بافته می‌شود، بنابراین راز و هیجان خوانش آثار او برآمده از تلاش ما در دنبال‌کردن روابط و تفاوت‌ها میان این دو الگوست، یعنی رابطه و تغییرات شخصی‌ای که مثلاً میان آرای تومیستی در باب عشق و سنت شعری پروانسی از یک سو و تجربهٔ مستقیم دانته (که با تأثیرات فلسفی و ادبی اصلاح گشته) از دیگر سو وجود دارد. اما الگوی فلسفی نه یک مانع بلکه بیشتر یاری‌دهنده است، در واقع پیشاپیش به یاری می‌شتابد. علاوه بر این دانته هنگام سرایشِ شعرِ خویش می‌توانست آزادانه هر کاری که دوست داشت با مادهٔ خام شعرش انجام دهد، درحالی‌که هنگام بررسی آثار شکسپیر توجه‌کردن به مقتضیات و تنگناهای موجود در کار یک نمایشنامه‌نویسِ کم‌دستمزد یا هنرمندِ سرگرم‌کنندهٔ عامه‌پسند، یا گاهی اوقات مشکلاتش به‌عنوان یک بازیگر یا کارگردانِ پرمشغله فقط به سردرگمی ما در تحقیق منجر می‌شود. و بار دیگر، در مورد دانته باید گفت که سیستم فلسفی آثارش به ما معیاری برای سنجش میزان آگاهی او ارائه می‌کند، نامهٔ او به کانگرانده دلا اسکالا مؤید این موضوع است، درست همان‌طور که در آثار هنری جیمز، به‌عنوان نویسنده‌ای پایین‌مرتبه‌تر اما به‌همان میزان اصیل در الگوسازی، همین معیار را مشاهده می‌کنیم، در بررسی‌هایی که او بر آثار سایر نویسندگان نوشته است شاهد سنجش آگاهی به‌شکلی بس نزدیک به زمانه و تمدن خود هستیم، او همواره همین گونه از نقد را دربارهٔ آثار خویش نیز به‌کار می‌برد. اما در مورد شکسپیر به نظر می‌آید که در هوایِ همواره ظلمانی سیمربایی قرار داریم. شرایط زندگی او که آفرینش هنر نمایشی‌اش در آن میسر می‌شد، گویی حتی از شرایط زندگی دانته نیز به ما دورتر است. ما جرئت آن را نداریم که شکسپیر را از سایر نمایشنامه‌نویسان معاصرش کاملاً جدا سازیم، درحالی‌که تا حد زیادی با دانته چنین می‌کنیم. ما معاصران او را عمدتاً همچون قلم‌به‌مزدانی پرمشغله و برخوردار از نبوغی مغشوش در نظر می‌گیریم

که وجه مشترکشان نگارش مفهومی خاص از حالت تراژیک بود، چنین مفهومی، با آن کم‌مایگی‌اش، باید صرفاً با آن مفهومی که مردم خواهانش بودند درمی‌آمیخت. مسئلهٔ گیج‌کننده در کار این نمایشنامه‌نویسان آن است که گاهی آنچه در ابتدا «فلسفهٔ زندگیِ» آنان به نظر می‌رسد صرفاً ربایش سرخوشانهٔ دقیق اما شرم‌آورِ قطعات ادبی از تقریباً هر نویسندهٔ دیگری است، درست مانند همان قطعاتی که چپمن از اراسموس ربود. در واقع این همان عادتی است که شکسپیر نیز دارد، او نیز مانند دیگران قطعاتی از مونتنی، سنکا، ماکیاول ــ یا حتی قطعاتی ضدماکیاولی را ــ ربوده است. آنها تا مرز گیج‌کنندگی از هم اقتباس می‌کنند، با هم همکاری دارند یا پوستهٔ بیرونی آثار یکدیگر را تغییر می‌دهند.

بااین‌حال به نظر می‌رسد که بهترین معاصران شکسپیر الگوهایی کم‌وبیش ضعیف یا متفاوت دارند. (وسوسه شده بودم که به‌جای کلمهٔ «الگو» از «راز» استفاده کنم اما نمونهٔ ناموفق متیو آرنولد به یادم آمد که بسیار دربارهٔ «راز مسیح» سخن گفت، رازی که گویی عاقبت تنها بر متیو آرنولد آشکار شده بود؛ و دست‌آخر هم رازی کوچک و ناچیز از کار درآمد.) مسلماً در آثار مارلو جست‌وجوی او برای یافتن الگو را حس می‌کنیم، در آثار چپمن نوعی دستیابی تصادفی به الگو را می‌بینیم، در آثار جانسون الگویی ارزشمند، متمایز و نحیف، اما بس جدی‌تر از آنچه در ظاهر به نظر می‌رسد، را می‌یابیم. در تراژدی انتقام‌جویان گرچه اندک چیزی وجود دارد اما یک نمایشنامه به‌تنهایی نمی‌تواند برسازندهٔ الگو باشد، میدلتون نیز مرا سردرگم می‌سازد، همچنین در خصوص فورد و شیرلی تردید دارم که آنها به گروهِ شاعرانی شناخته‌شده برای هر عصر تعلق داشته باشند زیرا شعر آنان اگرچه تمامی ویژگی‌های ظاهری را دارد اما فاقد اندام‌وارگی درونی است. البته مطالعه و بررسی آثار این نمایشنامه‌نویسان صرفاً به مشکل‌تر شدن بررسی آثار شکسپیر منجر می‌شود. زیرا از یک سو خطر بررسی جداگانهٔ آثار شکسپیر همانا خطر تبدیل‌کردن جوهرهٔ کار شکسپیر به مشتی ترفند رایج از سوی نویسنده‌ای سخت‌کوش و قدرنادیده است، و از دیگر سو خطر بررسی آثار او در پرتو کار سایر معاصرانش نیز در حکم تقلیل بصیرت بی‌همتای او به شیوه‌های مرسوم آن دوران است.

من یک بار تصریح کرده‌ام که دانته شعری سترگ از فلسفهٔ بزرگ زندگی پدید آورد و نیز اینکه شکسپیر شعری به‌همان اندازه سترگ را از فلسفهٔ نازل و آشفتهٔ

زندگی برکشید. من دلیلی برای پس‌گرفتن این حرف نمی‌بینم: اما باید معنای آن را روشن سازم. وقتی می‌گویم «شعر سترگ» منظورم وجود عنصری ناب در شعر یا استفادهٔ درست از ریتم‌ها و کلمات نیست تا مخاطب متفنن شعر بتواند با جداسازی کامل آنها از همان چیزی لذت ببرد که هر فرد متفننی در شعر مطمئناً از آن لذت خواهد برد بلکه شعری است که با به‌کار بردن کلماتی که برای خوانندهٔ ناآزموده پیش‌پاافتاده به نظر می‌آیند همگان را به سر شوق و هیجان بیاورد. باید بگویم که صرفاً افراد واقعاً متفنن، و اگر حمل بر خودستایی نشود شاید تنها فعالان واقعی این هنر، بتوانند از حجم زیادی از شعر لذت ببرند، درصورتی‌که خوانندهٔ ناآزموده همان شعر را به‌عنوان نثری که با هوشمندی تغییر شکل یافته است رد می‌کند؛ مطمئناً کسی که از شعر الکساندر پوپ لذت می‌برد و ذهنی کاملاً تحلیلی برای لذت بردن از شعر درجه دوم قرن هجدهمی دارد سلیقه‌اش بیشتر با «شعر عاشقانه» سازگار است تا با شکسپیر، زیرا در آثار شکسپیر اصلاً مسئلهٔ سلیقه مطرح نیست: من به‌هیچ‌رو نمی‌توانم در باب لذت بردن شما از شکسپیر چیزی بگویم مگر آنکه دقیقاً بدانم شما چگونه از آثار او لذت می‌برید. اما شعر سترگ، مانند نثر سترگ، سطوحی دوگانه دارد و شاعر هم‌زمان در دو سطح با شما سخن می‌گوید. پس منظورم صرفاً آن نیست که شکسپیر مانند دانته حسی فرهیخته و پیراسته نسبت به کلمات داشته بلکه او از سطوح دوگانهٔ گفتار برخوردار بوده است.

اینک این تنها برآمده از تعصب شخصی من است که شعری با الگوی واضح فلسفی را ــ حتی اگر الگوی دیگری هم داشته باشد ــ به شعری مانند اشعار شکسپیری ترجیح می‌دهم. اما این ترجیح صرفاً به‌معنای هرچه بیشتر برآورده شدنِ نیازهای من است و اصلاً به‌معنای قضاوت در باب برتری این اشعار نیست، حتی به‌معنای گفتن آن نیست که من از چنین شعری بیشتر لذت می‌برم. من فلسفه‌ای مشخص و دگماتیک، و ترجیحاً فلسفهٔ مسیحی و کاتولیک، را دوست دارم و به‌عنوان جایگزینْ فلسفهٔ اپیکور یا فلسفهٔ فیلسوفان جنگل‌های هند را خوش می‌دارم اما چنین نیست که در پی تقلیل یا انسداد سایر «اشعار» یا دیگر الگوها باشم. احتمالاً در میان خوانندگان، هم خوانندگانِ آثار دانته و هم خوانندگان آثار شکسپیر، هستند کسانی که به‌یکسان از بروز تغییر و دگرگونی در شعر رنج می‌برند. ممکن است دانته را همچون بازگوکنندهٔ صرف آرای توماس آکویناس در نظر بگیرند که هر از گاه از درون

قالب صلب خویش به‌سوی صحنه‌هایی عالی همچون مواجههٔ پائولو و فرانچسکا اوج می‌گیرد اما نه ستایشگران و نه خرده‌گیران آثارش هیچ‌گاه با قائل شدن چیزی همتای «آزادی عمل شکسپیر» بدو اعتبار نبخشیدند. البته شکسپیر کماکان به‌شکلی بدتر بهتان خواهد خورد آن هم به‌خاطر منتسب‌کردن چیزهایی مانند سیستم فلسفی آشکار، رهنمون شدن رازآمیزش به نوعی سلوک، نفس یوگایی یا شاید هم به‌خاطر پاسخ‌دهی‌اش به متون مقدس؛ پس سطوح امور و الگوها بدین‌سان در هم خلط می‌شوند.

همچنین تعصب یا ترجیح هرکسی که از روی فروتنی به هنر شعر می‌پردازد می‌تواند این باشد که به‌تمامی «تفاسیر» شعر، حتی به تفاسیر خویش، بدبین باشد و به‌عنوان راهنما تنها به توانایی و مهارت خویش در زبان متکی بماند. بی‌شک مردم معمولاً مایل‌اند چنین تصور کنند که برای لذت بردن از شعر «کشف معنای آن» ضرورت دارد و بدین‌سان ذهن آنان برای کشف معنا سخت در تلاش است، معنایی که بتوانند آن را برای هر گوش شنوایی به‌تفصیل بیان دارند تا لذت بردنشان از آن شعر را اثبات کنند. اما از طرف دیگر، در شعر معناهای محتملِ «معنا» بس پردامنه است، به همین خاطر باید کاملاً آگاه بود که شناخت ما از معنا ــ حتی از معنای نوشته‌های خودمان ــ به‌غایت محدود است، و نیز اینکه حتی در صورت وجود نوعی اتفاق‌نظر میان مفسرانِ به‌ظاهر باصلاحیت در باب تفسیر، معنای آن ــ یا بخشی از آن ــ برای دیگران می‌تواند کاملاً متفاوت از معنایش برای خودمان باشد. اما هنگامی که معنای منتسب به شعر به‌شکلی بس واضح تنظیم شده باشد آن‌گاه خواننده‌ای که تنها یکی از معانی شعر را فراچنگ آورده ممکن است با دقت کمتری آن را تحسین کند و با شور کمتری از آن لذت ببرد تا آن کس که از روی بصیرت چندان مصرانه در جست‌وجوی معنا نیست. پس نهایتاً کوشندگان شکاک عرصهٔ شعر مایل به محدودسازی نقدشان به ستایش و بررسی نحو، دایرهٔ واژگان، تحلیل ابیات، وزن و عروض هستند تا بتوانند هرچه بیشتر به حس‌ها و مفاهیمی ارزشمندتر وفادار بمانند.

یا به‌عبارت دقیق‌تر، مایل‌اند که چنین کنند. زیرا این بررسی دقیق و فروتنانه امر ایدئالی است که هرگز کاملاً به دست نمی‌آید یا حتی اگر به دست آورده شود تقریباً نمی‌توان پیوسته آن را نگه داشت. چه بخواهیم و چه نخواهیم، شیطانِ

خستگی‌ناپذیرِ درونی‌مان ما را به‌سوی «تفسیر» می‌راند؛ برای آقای آی. ای. ریچاردز پرسش در باب معنای «تفسیر» مسئلهٔ بسیار ظریف و جالبی است که البته در این زمینه نه آقای ویلسون نایت و نه من چندان توانایی باریک‌بینی نداریم. اما تمایل شدید ما به تفسیر یک اثر هنری (در اینجا منظورم از «اثر هنری» کار یک هنرمند در کلیت آن است) همان‌قدر الزامی و بنیادین می‌نماید که میلمان به تفسیر جهان از طریق متافیزیک چنین است. اگرچه ما هیچ‌گاه با متافیزیک متقاعد نمی‌شویم اما آنهایی که به‌شکلی جزم‌اندیشانه بر شناخت‌ناپذیری جهان اصرار می‌ورزند یا آنهایی که در تلاش برای اثبات بی‌معنایی اصطلاح «جهان» هستند به‌گمانم با انکار و طرد جمعی کسانی روبه‌رو می‌شوند که دربارهٔ جهان کنجکاوند و توصیهٔ آن جزم اندیشان ناموفق‌تر از سست‌ترین معانی متافیزیک از کار درمی‌آید. این جملهٔ قصار بردلی را که «متافیزیک همانا یافتن دلایلی بد برای وجود آن چیزی است که به‌طور غریزی بدان باور داریم، گرچه همین جست‌وجوی ما برای یافتن دلایل دست‌کمی از یک غریزه ندارد.» می‌توان دقیقاً برای شعر به کار برد.

پس تفسیر یا تلاش برای به‌چنگ آوردن اسرار، روشن‌سازی الگو و دستیابی به راز اثر یک شاعر «دست‌کمی از یک غریزه ندارد.» بنابراین به‌طور کلی چنین تلاشی عبث نیست زیرا مطالعهٔ فلسفه، و در واقع تسلیم خویش به‌همراه شناخت کافی از دیگر سیستم‌ها ــ حال چه سیستم فلسفی دیگران باشد و چه سیستم فلسفی خودمان ــ بخشی ضروری از زندگی انسان به شمار می‌آید، و این درست مانند عاشق شدن یا بستن هر پیمان دیگری است، پس ضرورت دارد که خود را تسلیم برخی تفاسیر در خصوص شعر محبوبمان کنیم. (بنا به تجربهٔ خودم یک نویسنده نیاز کمتری به «تفسیر» آثار برخی شاعران دست‌دوم اما تأثیرگذار بر خویش دارد یعنی همان کسانی که پیش‌تر تأثیرشان را در خود جذب کرده است، و بیشتر نیازمند تفسیر آثار شاعرانی است که به‌تمامی بزرگ‌تر از آن‌اند که بتوان شبیه‌شان شد، گرچه من جرئت گفتن این موضوع را به خود می‌دهم که اگر شاعری خود به بزرگی شکسپیر و برخوردار از «میراث معنوی» او باشد آن‌گاه نیازی به تفسیر او حس نمی‌کند، البته تفسیر تنها هنگامی ضرورت دارد که فرد نه آدمی خلاق بلکه منفعل باشد.)

منظورم آن نیست که در تفسیر نمی‌توان به هیچ چیز منسجم و ماندگاری دست یافت. اما به‌عنوان یک حقیقت چنین به نظرم می‌رسد که در هر تلاشی

برای تفسیر باید هم بخش‌هایی قابل‌قبول وجود داشته باشد و هم بخش‌هایی که سایر مردم بتوانند آن را رد کنند. من بر این باورم که در تفسیر آقای ویلسون نایت بخش قابل‌توجهی از این خصیصه وجود دارد که می‌تواند به‌طرز نامحدودی عقاید دیگر مردمان را نمایندگی کند و نیز بیان رسمی در باب تأیید این دو مؤلفه در کار آقای نایت برایم در حکم اتلاف وقت است زیرا که صرفاً بازتفسیر عقاید خودم به نظر می‌رسد و خواننده ناگزیر خواهد بود که همین کار را به‌نحوی برای خویش انجام دهد. اما اقرار می‌کنم که خواندن مقالات او برایم در حکم گسترش ادراکم از الگوی شکسپیر بود، الگویی که گذشته از هر چیز اساساً همان مسئلهٔ اصلی است. خوشبختانه برایم چنین اتفاق افتاد که هنگام خواندن برخی اوراق کتاب او سرگرم ژرف‌اندیشی در باب برخی نمایشنامه‌های متأخر شکسپیر به‌خصوص پریکلس، سیمبلین و داستان زمستان بودم و چون اولین‌بار در زندگی‌ام بود که نمایشنامه‌های متأخر را به‌عنوان دسته‌ای جداگانه می‌خواندم تحت تأثیر آن چیزی قرار گرفتم که به‌نظرم تکرارهایی بس مهم و جدی از حالات و درون‌مایه‌ها بود. در دوران جوانی‌ام نظریه‌ای قدیمی دربارهٔ شکسپیر متداول بود مبنی بر اینکه او سبک و فرم خویش را خراب و دگرگون کرد تا آثارش را با سلیقهٔ جدید رمانتیک همخوان سازد، کاری که شکسپیر نکرده بود؛ یا اگر هم چنین کرده باشد بعداً به اتفاق و تقارنی چشمگیر بدل شده بود، بدان معنا که گویی شکسپیر در میانهٔ زندگی‌اش احتمالاً توانسته از شیوهٔ کارش بازگردد و به مردم آنچه را که خواهانش بودند بدهد ــ البته اگر اصلاً این نمایشنامه‌های غریب توانسته باشند آنچه را که جماعت خواهانش بودند ارائه کنند ــ و درعین‌حال در جست‌وجوگری منسجم خویش چنین راسخ باقی بماند. من مطمئن بودم که استادی و مهارت او در زبان کاملاً تقلیل‌ناپذیر بوده است.

در نظر گرفتن آثار شکسپیر به‌عنوان یک کلیت ــ و نه اینکه چندین تک‌نمایشنامه را بزرگ‌ترین نمایشنامه‌ها بدانیم و مابقی را صرفاً همچون نمایشنامه‌های دوران کارآموزی او یا نمایشنامه‌هایی نازل تلقی کنیم ــ به‌نظرم گامی مثبت و مهم در تفسیر مدرن آثار شکسپیر است. و به‌ویژه از آن رو که به‌گمانم آقای ویلسون نایت در تداوم جست‌وجویش برای یافتن الگو در لایه‌های زیرین «پی‌رنگ» و «شخصیت» از خود بصیرت نشان داده است. در این آثار پی‌رنگ‌ها و شخصیت‌هایی وجود

دارند: همچنین مسئلهٔ «منابع و مآخذ» جایگاه خود را دارد و اگر به کنه قضیه برویم باید در خصوص تناسب دقیق ابداعات فردی، وام‌گیری ادبی از دیگران و اقتباس در پی‌رنگ آگاهی کسب کنیم، و تا حد امکان سطرهای نوشتهٔ شکسپیر را از سطور نگاشتهٔ همکارانش جدا سازیم، همچنین باید سطرهای پیش‌تر نگاشته شدهٔ دیگران که به آثارش راه یافته و نیز سطور بعداً وارد شده به متونش را بیرون آوریم. چنین کارهایی باید انجام پذیرد تا آمادهٔ جست‌وجوی الگوی واقعی شویم. اما به‌گمانم آقای ویلسون نایت، در کنار سایر امور، بر شیوهٔ صحیح تفسیر نمایش شاعرانه اصرار می‌ورزد. نویسندهٔ نمایش شاعرانه تنها فردی ماهر در دو هنر شعر و نمایش ــ و متبحر در به‌هم بافتن آنها ــ نیست، او نویسنده‌ای نیست که می‌تواند نمایشنامه را با اوزان و زبان شاعرانه بیاراید. وظیفهٔ او با کار «نمایشنامه‌نویس» و «شاعر» متفاوت می‌نماید، زیرا الگوی او پیچیده‌تر و چندبعدی‌تر است، و با کنارگذاشتن آنچه پیش‌تر بدان اشاره کرده‌ام مبنی بر آنکه فلسفهٔ جدی موجب غنی‌تر شدن الگوی دانته و فلسفهٔ درهم‌جوش شکسپیر باعث نحیف‌تر شدن الگویش شده است اینک باید بگویم الگوی شکسپیر پیچیده‌تر و مسائلش بس غامض‌تر از الگوی دانته بود. نمایش شاعرانهٔ اصیل، در بهترین شکل خویش، علاوه بر در نظر داشتن تمام قواعد نمایش معمولی باید آنها را به‌شکلی اندام‌وار با طرحی بس غنی‌تر در هم آمیزد (گاهی با درآمیختن آنها با یک استعاره و در برخی موقعیت‌ها با به وام‌گرفتنِ کلمه‌ای امروزی). اما مطمئناً اولین وظیفهٔ ما، چه به‌عنوان منتقد و چه در مقام «مفسر»، آن است که بکوشیم طرح کلی اثر را به دست آوریم و شخصیت را در پرتو فهم این موسیقی ــ که گویی از اعماق زمین یا دریا به گوش می‌رسد ــ بخوانیم. در اینجا حرف من آن است که آقای نایت مسیر درستی را برای نقشهٔ جست‌وجویش دنبال کرده و به «شخصیت» و «پی‌رنگ» جوهره‌ای واقع‌گرا نبخشیده است. زیرا شکسپیر از معدود شاعران نمایشی است که در هریک از شخصیت‌هایش بیشترین حدِ کفایت و رضایت‌بخشی، هم برای مقتضیات جهان واقعی و هم برای جهان شاعر، وجود دارد. اگر بتوانیم این توازن را در پریکلس دریابیم آن‌گاه می‌توانیم به فهم آن حتی در وجود گانریل و ریگان نیز نائل آییم. و در اینجا به نظرم می‌رسد که کار آقای نایت در بیان نتایج ادراکِ شاعرانه ــ به شکلی اثرپذیر و بیشتر نقادانه ــ بس سودمند است.

هراس من از آن است که آنچه در اینجا به‌سیاق مقدمه می‌گویم و آنچه که آقای نایت به‌ناگزیر در پیشگفتارش می‌گوید احتمالاً سوءتفاهم‌هایی برانگیزد. اندکی کنایه‌آمیز است که وقتی شاعری، مانند دانته، بر اساس فلسفه‌ای مشخص و قصدی خالصانه برای راهنمایی سلوک کار خویش را آغاز می‌کند الگوی فلسفی و اخلاقی‌اش تقلیل می‌یابد و مفسران ما بر شعر نابی اصرار می‌ورزند که با تبری جستن از چنین تلاشی می‌خواهد تأثیر خوبی بر ما داشته باشد. و نیز کنایه‌آمیز است که وقتی شاعری مانند شکسپیر ــ که هیچ «فلسفه»‌ای و به‌ظاهر هیچ طرحی برای بهبود رفتارمان ندارد ــ می‌خواهد تجربه و تأویل خویش را از زندگی بیان کند بی‌درنگ «فلسفه»‌ای را بدو تحمیل می‌کنند و به‌اجبار برخی نکات غامض و رازآمیز را بر سلوکش می‌افزایند. پس ما به کسانی معترضیم که خواهان هدایت ما هستند و می‌خواهیم از سوی کسانی راهنمایی شویم که به ما بینش ــ یا اگر مایلید رؤیایی ــ را نشان دهند که فراسوی خیر و شر در معنای معمول کلمه باشد. مسئله یکسره بر سر تمایل به پیمایش هر مسیری تا به انتهاست. زیرا فلسفهٔ کاتولیک دانته، با آن قضاوت‌گری سخت‌گیرانهٔ اخلاقی‌اش، ما را به همان نقطه‌ای در فراسوی خیر و شر رهنمون می‌کند که الگوی شکسپیر نیز بدان نقطه رسیده است. بیان چندبارهٔ این گفته ضروری می‌نماید که اخلاقیات را نمی‌توان صرفاً بر اساس معیارهای اخلاقی قضاوت کرد: قوانین آن به اندازهٔ تمام قوانینی که اینشتین یا پلانک کشف کرده‌اند «طبیعی» است: این همان نکته‌ای است که در کمدی الهی پیکاردا، از میان بسیار کسان، آن را به‌تفصیل شرح می‌دهد. بسیار خب: ما باید تا آنجاکه می‌توانیم موقتاً با چنین مشکلاتی کنار بیاییم.

بدون پیگیری مسئلهٔ غامض و مبهمِ معنای تفسیر احتمالاً چنین به نظرم می‌رسید که بخش اساسی تمامی تفسیرها بر خطا بنا شده و بدون آن اصلاً تفسیری نمی‌توانست وجود داشته باشد: اما شاید این خط فکری از سوی پیروان مکتب ظاهر و واقعیت ادامه یابد. نکتهٔ مرتبط دیگری که بی‌درنگ به نظرم می‌رسد آنکه در اثر هنری، درست مانند هرجای دیگری، واقعیت تنها در ظواهر و از طریق آنها وجود دارد. گمان نمی‌کنم که خود آقای ویلسون نایت، یا آقای کالین استیل در کتاب جالب خویش دربارهٔ نمایشنامهٔ طوفان، موسوم به نمایشنامهٔ رازورزانهٔ شکسپیر، در دام معرفی آثارشکسپیر به‌عنوان سلسله رسالاتی عرفانی به زبان رمزی بیفتند یا مثلاً

چنین جملاتی را تکرار کنند که: عبارت رمزی این‌گونه معنا می‌شود، شعر شعر است یا پوسته به همان اندازهٔ هسته شگفت‌آور می‌نماید. رسالهٔ رمزی، در بهترین شکل خود، جایگزینی بی‌مایه برای تجربهٔ اصیل مؤلف خویش به شمار می‌آید، و شعر یا اثر هنری شاعر در طول زندگی‌اش به‌واقع سندی بس متفاوت با آن است. اثر شکسپیر مانند خود زندگی است، چیزی که باید آن را یکسره زیست. اگر آن را به‌تمامی زندگی کنیم آن‌گاه دیگر هیچ نیازی به تفسیر نخواهیم داشت، اما گویی در ظاهر امر چنین می‌نماید که تفاسیر ما خود بخشی از زندگی‌مان هستند.

تی. اس. الیوت ـ ۱۹۳۰

نشر بیدگل

۱

در باب اصول تفسیر آثار شکسپیر

مقالاتی که در پی می‌آیند ارائه‌دهندهٔ تفسیری بر آثار شکسپیر هستند که ممکن است در وهلهٔ اول موجب سردرگمی یا حتی انزجار خواننده شوند: بنابراین در اینجا می‌کوشم موضوعات مورد بحث را روشن کنم. در این مقاله طرحی کلی ارائه می‌کنم از آن چیزهایی که به گمانم موانع اصلی در فهم درست آثار شکسپیر هستند، همچنین راهی پیشنهاد می‌دهم که به عقیدهٔ من تفسیر صحیح باید آن را پی بگیرد. به‌هرحال، گفته‌های من را باید به‌مثابهٔ افکاری بلندپروازانه انگاشت. اگرچه نمی‌توانم در عمل ادعای پیروی از آنها را داشته باشم، بااین‌حال، این بحث مقدماتی نشانگر مقولاتی است که به‌دشواری در پی انجام یا احتراز از آنها بوده‌ام و بنابراین به‌طور ضمنی سمت‌وسوی تلاش‌های مرا نشان خواهند داد.

در ابتدا مایلم میان اصطلاح‌های «نقد» و «تفسیر» تمایز قائل شوم. این کار را همچنین به‌خاطر تعیین حدود استفادهٔ شخصی‌ام از این کلمات و صرفاً به‌خاطر دستیابی به مقاصد آنی خویش انجام می‌دهم. از نظر من، نقد ارائه‌دهندهٔ فرایند مشخصی است که اثر را حین بررسی به‌طرزی سنجیده عینیت می‌بخشد و آن را با سایر آثار مشابه مقایسه می‌کند تا به‌طور خاصی نشانگر آن باشد که از چه وجوهی برتر یا فروتر از آنهاست، «خوبی» و «بدی» یا محاسن و معایب اثر را از هم جدا می‌سازد و عاقبت، قضاوتی رسمی در باب ماندگاری اعتبار آن ارائه می‌کند. در مقابل، «تفسیر» مایل به درآمیختن با اثر مورد تحلیل خویش است و تا حد امکان می‌کوشد

موضوع اثر را در پرتو سرشت خودِ آن بفهمد، ارجاع خارجی را، در صورت وجود، صرفاً به‌عنوان فرضی مقدماتی برای فهم اثر به‌کار می‌گیرد، از بحث در باب مزیت‌ها و امتیازات اثر اجتناب می‌کند و از آنجایی‌که وجودش یکسره منوط به تأیید مدعای اولیه‌اش در باب وحدت شعری است و تا حدی می‌خواهد آن را به استدلالی منطقی بدل سازد لاجرم انقسامی میان خوب و بد یا محاسن و معایب نمی‌بیند. بنابراین نقد منشی فعال و نگاهی رو به آینده دارد و اغلب آثار پیشین را همچون مواد خامی می‌انگارد که معیارها و آثار هنری آتی بر آنها بنا می‌شوند؛ در عوض، تفسیر منفعل و گذشته‌نگر است و صرفاً چالش‌های ضروری برای بینشی شاعرانه را مد نظر دارد. نقد به داوریِ بینش و تفسیر به بازسازی آن می‌پردازد. ای‌بسا، دست‌کم، تاکنون هیچ مقیاس جامعی در کار نبوده است که عملاً بتوان آن را به‌تمامی از سایر معیارها متمایز نمود. بخش عمده‌ای از تفسیر اثر شاعرانه، راهی میان نقد و تفسیر را دنبال می‌کند. اما گاهی در آفرینش اثر هنری کیفیتی چنان باشکوه و نیز تخیلی بدان حد عظیم و استوار به‌کار می‌رود که جدال نقد مخالف با آن به همان بیهودگی نبرد نسیم با صخره‌های کوهستان است. هر شرح سودمندی بر چنین اثری لزوماً باید به‌سوی تفسیر محض گرایش یابد.

آثار شکسپیر به همین نظام متعالی تعلق دارند. اگرچه پیش‌تر در باب آثار او بسیار نوشته شده است، اما تنها آن آثار سودمندی به‌جا مانده‌اند که مضمون کلی‌شان بیش از نقد به تفسیر گرایش داشته‌اند. کولریج، همو که از امور هراس‌انگیزِ نهفته در نمایشنامهٔ لیرشاه منزجر بود، عاقبت می‌پذیرد که در این اثر احتمالاً داوری مؤلف، که همواره بی‌نقص می‌نماید، بر رأی خویش برتری دارد: و حق با او بود. این رویکردی تفسیری است. هزلیت و ای .سی. بردلی هردو این رویکرد را گسترش دادند: آثار آنها پیش از هر چیز تفسیری است. اما امروزه تمایلی شدید به نقدِ شکسپیر وجود دارد، تمایل به اینکه وجوهی از آثار متکامل او برگزینند و نقایصشان را نشان دهند. این نقایص به‌شیوه‌های گوناگونی شرح داده می‌شوند: گفته می‌شود که اگرچه شکسپیر نابغه‌ای بزرگ به شمار می‌آمد اما به‌هیچ‌وجه هنرمندی بی‌نقص نبود، نیز اینکه او صرفاً برای خشنودی تماشاگران عامی برخی از عناصر را وارد آثارش کرد، گاهی هم هنگام اوج‌گیری اختلافات گفته می‌شود که فرد دیگری آثار او را نوشته است. اکنون دیگر به‌طور کلی مشخص شده است که با درک

کلیت یک نمایشنامه، تمامی این ایرادات به‌طور خودکار ناپدید می‌شوند. به‌عنوان مثال اگر ما از تمرکزی واقعی که لازمهٔ خوانش اثر شاعر است برخوردار باشیم آن‌گاه کندرفتاری هملت در گرفتن انتقام پدرش، بخشوده شدن آنجلو، ابهام در انگیزهٔ مکبث یا نفرت فراگیر تیمون که جملگی همیشه موجب سردرگمی مفسران می‌شدند، دیگر نشانگر فضولی زشت ما در کار شاعر به شمار نمی‌آیند، آنها نه‌تنها اموری مرتبط و ضروری بلکه سرنوشت‌ساز خواهند بود و در حکم جوهرهٔ اصلی این نمایشنامه‌ها تلقی خواهند شد. بنابراین در اینجا مسئله بر سر اتخاذ فاصلهٔ کانونی صحیح برای دیدن آثار است، اگر فاصلهٔ کانونی ما اشتباه ــ و به تبع آن دید ما مبهم ــ باشد این دیگر گناه شاعر نیست. زیرا هنگام خوانش آثار، عموماً تمرکز تخیل ما به‌اندازهٔ کافی درست است. هنگامی که برای لذت محض آثار شکسپیر را مطالعه، تماشا یا اجرا می‌کنیم بی‌درنگ همه‌چیز آن را می‌پذیریم. اما هنگامی که به آنها نقادانه فکر می‌کنیم، آن‌گاه نقایصی را می‌بینیم که نه در نمایشنامه و نه هنگام لذت بردن از آن مطرح نبودند بلکه صرفاً زادهٔ ذهن خودمان هستند. در حقیقت، ما اصلاً نباید نقادانه بیندیشیم بلکه باید تجربهٔ خلاق اولیهٔ خود را به آگاهی بطئی‌تری از خرد و منطق بدل سازیم و از آن ایمان کودکانه‌ای که در تئاتر داریم ــ یا باید داشته باشیم ــ محافظت کنیم. تفسیر دقیقاً مدعی انجام همین ترجمان از یک سطح آگاهی به سطح دیگر است. تفسیر به شیوه‌ای پذیرا و غیرنقادانه تمامی بینش شاعر را دریافت می‌کند و سپس به‌شیوهٔ خویش، بیان مجدد این تجربه را آغاز می‌نماید.

ادراک این بینش تماماً شکسپیری، از طریق خودآگاهی عقلانی، مستلزم برخی کنش‌های کاملاً متعین در ذهن است. باید آمادهٔ دیدن کل نمایشنامه در فضا و زمان بود. هنگام تحلیل نمایشنامه طبیعی است که مراحل داستان را به‌ترتیب دنبال کنیم، به منطق مرتبط‌کنندهٔ آنها توجه نماییم و اصولی که ارسطو بدانها اشاره کرده (آغاز، میان و پایان) را مد نظر قرار دهیم. بااین‌حال، هنگامی که توجه خود را بیشتر به این سرشتِ زمان‌مندِ نمایش معطوف می‌کنیم، از چیزی دست‌کم به همان اندازه مهم در آثار شکسپیر چشم پوشیده‌ایم. در ذهن ما تجسمِ فضایی و زمانی تراژدی شکسپیری به یک اندازه است. منظورم از این گفته آن است که در سراسر نمایشنامه مجموعه تناظرهایی وجود دارند که مستقل از توالی زمان، یا همان داستان، به یکدیگر متصل می‌شوند: تقابل شهودی‌عقلانی‌ای که در

سراسر نمایشنامهٔ تریلوس و کرسیدا جریان دارد، درون‌مایهٔ مرگ در هملت و نیز شرِ کابوس‌وار در مکبث نمونهٔ همین تناظرها هستند، این همان چیزی است که گاهی آن را «اتمسفرِ» نمایشنامه نامیده‌ام. در تفسیر اتللو، این اتمسفر برآمده از داستان بود و به‌شکل رابطه‌ای ماهوی میان مفاهیم زندهٔ اتللو، دزدمونا و یاگو درآمد. به‌هرحال، عموماً وحدت در کار است نه کثرت، و شاید این همان چیزی است که ارسطو از «وحدت ایده» در نظر داشت. اکنون اگر آمادهٔ دیدن کلیت نمایشنامه به‌مثابهٔ عرصه‌ای وسیع شویم و در چشم‌انداز خویش از این کلیت، هم‌زمان از این تناظرهای انبوه و پراکنده آگاه باشیم آن‌گاه می‌توانیم کیفیت بی‌همتای نمایشنامه را، در معنای جدیدش، دریابیم. نقایص به‌یکباره محو و ناپدید می‌شوند. در جایی که پیش‌تر موضوعی نامربوط دیده بودیم به‌ناگاه ضرورت آن را درمی‌یابیم و زیبایی بی‌درنگ زشتی را از اریکه به زیر می‌کشد. آن شکسپیرشناسی که نگاهش عمیقاً با کیفیت این اتمسفر درآمیخته باشد، از این ضرورت فضایی و زمانی به‌یک میزان تبعیت می‌کند. خودکشی مضحک گلاستر، اعتراف مفصل مالکوم به جنایات، گفتار طولانی اولیس در باب نظم می‌توانند مصداق‌هایی مناسب از این موضوع باشند. اما از آنجایی که ما در زندگی خود یا دوستانمان، حوادث را کاملاً مبتنی بر توالی زمان می‌بینیم، دید ما به سایر دلالت‌ها مخدوش می‌شود و بعداً به‌شیوه‌ای کاملاً دل‌بخواهی و نامنصفانه عناصری را ــ که خرد نیز به‌سادگی آنها را می‌پذیرد ــ از دل آثار شکسپیر بیرون می‌کشیم و چون آنها را مطابق با منطق عقلانی یا زندگی خودمان (آن‌گونه که هست) نمی‌یابیم، شروع به مشاهدهٔ «نقایصی» در آثار شکسپیر می‌کنیم. به‌هرحال، تنها پس از تلاش برای عقلانی کردن نظراتمان است که چنین چیزهایی ظاهر می‌شوند؛ آنچه رویکرد «فضامحور» نامیده‌ام همیشه کم و بیش در لذت خلاقهٔ ما مستتر است. احتمالاً همین توانایی ما در نگرشی هردم وسیع‌تر به عرصه‌های آثار بزرگ، و در نظرگرفتن آنها به‌صورت فضایی و نیز گسترش بینش ما به آنها، موجب فهم هرچه عمیق‌ترمان از این آثار می‌شود، و ما را بر آن می‌دارد که با هر بار خواندن نمایشنامه با اطمینانی بیشتر آن را با ذهن خود تصاحب کنیم، زیرا هنگام نخستین خوانشْ آن را صرفاً به‌عنوان داستان انگاشته‌ایم و بخش زیادی از اثر ممکن است بی‌فایده و بخش‌های دیگر بی‌ربط به نظر آیند. می‌توان مقایسه‌ای صریح و روشن میان این کیفیت‌های شکسپیری با نمایشنامه‌ای خوب و مدرن،

پایان سفر، به‌عمل آورد. در این نمایشنامه هر چیزی معنای تکان‌دهندهٔ خویش را از جنگ می‌گیرد. این داستان جمع‌وجور بر پس‌زمینه‌ای ثابت حرکت می‌کند، اگر لحظه‌ای این پس‌زمینه را فراموش کنیم، بخش‌هایی از گفت‌وگوها شروع به لنگیدن می‌کنند و با یادآوری آن، بسیاری از گفت‌وگوهای معمولی به‌صورتی پرتنش و اندوهناک، و اغلب با قدرتی خردکننده، ظاهر می‌شوند. خواندن نمایشنامه‌های چشم در برابر چشم یا مکبث بدون ارجاع به اتمسفر خاصشان، درست مانند فراموش‌کردن جنگ هنگام خوانش یا تماشای پایان سفر، یا همچون از یاد بردنِ باغ هنگام خواندن باغ آلبالوی چخوف است. به‌هرحال، در این مقایسه تفاوت‌هایی وجود دارد. در نمایشنامهٔ پایان سفر، دو عنصر پویایی و ایستایی، پس‌زمینه و کنش، هریک قاطعانه فعلیت یافته و از هم جدا شده‌اند، مگر در لحظاتی که استان‌هوپ، شخصیتی بیشتر شبیه هملت، میان آن دو ارتباط برقرار می‌کند. در باغ آلبالو نیز همین تقسیم‌بندی وجود دارد. اما در آثار شکسپیر اتمسفر معنوی ناب به درون کنش نفوذ می‌کند، در این آثار نه تقابل بلکه بیشتر درآمیختن در کار است، در نمایشنامه‌های شکسپیر نماد شخصی مستقیماً از اتمسفر مستولی بر اثر سر برآورده و عینیت می‌یابد، شاید این نماد عینیت‌یافته به‌صورت موجودی فراطبیعی تجسم یابد، مانند روح که نماد درون‌مایهٔ مرگ در هملت است یا خواهران جادوگر که نمادهایی از شر در نمایشنامهٔ مکبث هستند.

از آنجایی‌که در آثار شکسپیر ترکیب دقیق و استواری هست میان وجه زمانی (یا زنجیرهٔ پی‌رنگ که در آن حوادث از پی هم می‌آیند) و فضا (یا واقعیت رازآمیز و فراگیری که بی‌هیچ تحرکی درون و بر فراز وقایع نمایشنامه جای یافته) لذا آشکار است که دو اصل پیشنهادی من، که هنگام تحلیل نمایشنامه قاطعانه تقسیم‌بندی شده‌اند، چیزی بیش از دو اصل انتزاعی گذرا و بر آمده از کلیت نمایش نیستند. به‌هرحال، از آنجایی‌که برساختن خام‌دستانهٔ اولین تجرید (بُعد زمانی) که همان تحلیل توالی حوادث یا در اصل بررسی علیتی است که در طول زمان انگیزهٔ نمایشی را به کنش، و کنش را به نتیجه مرتبط می‌سازد خود در حکم خطایی ذاتی نسبت به خرد بشری است لذا از اینکه با تأکید بر انتزاع دوم (فضا) توازن را برقرار می‌سازم عذرخواهی نمی‌کنم. تأکید من از آن رو موجه است که خواهیم دید چگونه بسیاری از مشکلات را حل خواهد کرد. چنین تأکیدی زیبایی‌های مغفول اثر را به‌شدت

برجسته می‌کند و اغلب با آشکارسازی‌های ناگهانی‌اش به مشکلات نهفته در کلیت اثر خاتمه می‌دهد. به‌عنوان مثال در انتهای نمایشنامهٔ تریلوس و کرسیدا، اشتیاق تریلوس به جنگ با یونانیان، تقاضای دل‌پذیر ماریانا برای نجات زندگی آنجلو (نمایشنامهٔ چشم در برابر چشم)، شکوفایی عشق ادموند در پایان نمایشنامهٔ لیرشاه و نیز درون‌مایهٔ باشکوه انتقام آلکیبیادس در نمایشنامهٔ تیمون آتنی را نمی‌توان بدون درکی روشن از درون‌مایه‌های فراگیر و حیات‌بخش به کنش این نمایشنامه‌ها فهمید.

به نظر می‌رسد که این عناصر دوگانه به‌شکلی بی‌نقص در تریلوس و کرسیدا، چشم در برابر چشم، مکبث و لیر شاه باهم هماهنگ هستند. در هملت، عنصر فضایی عمدتاً به درون‌مایهٔ هملت و روح ــ هر دو به‌شدت در تضاد با محیط‌شان ــ منحصر شده است: بنابراین کلیت آنچه نمایشنامه بیان می‌کند یکپارچگی کمتری دارد و تفسیر عاری از مشکل نبوده و در کل قانع‌کننده نیست. در مورد اتللو نیز مشکلاتی وجود دارد، مگر آنکه نمایشنامه همچون توالی محض حوادث در نظر گرفته شود. اگر در پی یافتن واقعیت فضایی باشیم باید کیفیات سه شخصیت مرکزی را با هم و در ارتباط ذاتی‌شان با یکدیگر ببینیم، در این صورت می‌توان انتظار داشت که هستهٔ معنای متافیزیکی اثر را بیابیم، زیرا حقیقت اولیهٔ این نمایشنامه ــ برخلاف مکبث و لیرشاه ــ نه در امتزاج عناصر بلکه بیشتر در تمایزگذاری، مرزبندی و تفکیک ماهیت‌ها از یکدیگر است. در نمایشنامهٔ تیمون آتنی هر دو عنصر پدیدار می‌شوند، اما عنصر زمانی از آن رو برتری دارد که خود اتمسفر خیالی در جریان پیشرفت نمایش عوض می‌شود: در این نمایشنامه همین حقیقت گویی نشانگر وضوح خاص و آگاهی برتر ذهن شاعر است. در آگاهی شاعر، و همچنین خواننده، توالی زمانی از همه مهم‌تر خواهد بود، اتمسفرِ اشباع‌شده یا پس‌زمینهٔ ایستا تمایل دارند که به‌طرزی ناخودآگاه درک یا آفریده شوند و همچون معنایی نیمه‌درک شده یا چونان خدایی مبهم و کاملاً مختص به جهانِ نمایش انگاشته شوند. با درک این اتمسفر، در نمایشنامهٔ لیرشاه حس رازآمیزی را می‌یابیم که در اتللو یافت نمی‌شود. اینک به‌عنوان قاعده چنین می‌توان گفت که نمایشنامه‌های شکسپیر در صورت فقدان رازورزی، عمقی هم نخواهند داشت. اما آن راز نهفته در لیر شاه اگرچه بر نمایشنامهٔ تیمون آتنی نیز مستولی است اما با وضوحی همپای نمایشنامهٔ اتللو

بیان می‌شود، در اینجا شاعر کیفیت برآمده از اتمسفر نمایشنامه‌های پیشین خود را در تراژدی فلسفی‌ای ارائه می‌کند که کیفیت زمانی مستولی بر آن، وضوح بینش شاعر را، بی هیچ حسی از سترونی، منعکس می‌سازد. کیفیت فضایی (یا معنوی) بی‌درنگ کیفیت زمانی، یا همان داستان، را به‌کار می‌گیرد و بدان قدرتی چیره‌گر می‌بخشد تا خود را با وضوح بیشتری بیان کند: نمایشنامهٔ تیمون آتنی اساساً تمثیل یا حکایتی اخلاقی است. به‌هرحال، فارغ از آنکه فرض من دربارهٔ آگاهی شاعر استعاره‌ای سودمند یا کاملاً خطرناک در نظر گرفته شود، چنین فرضی باید به‌کار روشن شدن ماهیت نمایشنامه و شاید دستیابی به حقیقت ذهن شکسپیر، به‌هنگام خلق این اثر، بیاید. مطمئناً هزلیت چنین می‌اندیشید که شکسپیر در تیمون آتنی بیش از تمام آثار دیگرش امتیازاتی به دست آورده است. در بخش‌های دیگر این کتاب من چندان درگیر مسئلهٔ آگاهی یا نیات شاعر نیستم و در اصل نیازی هم به طرح این پرسش‌ها نیست اما از آنجایی که امروزه شدیداً چنین حس می‌شود که اگر کسی ذهنیتی نسبتاً ناخودآگاه نسبت به مسائل داشته باشد نمی‌تواند چنان عمق و ظرافتی را پدید آورد، و نیز از آنجایی که ظاهراً از زندگی شکسپیر چنین برمی‌آید که با امور متعالی چندان سروکاری نداشته و جز این نبوده که به دنیا آمده، عشق ورزیده، جاه‌طلبی داشته و مرده است، من به‌ناگزیر اشاره‌ای مختصر به مسئلهٔ نیات مؤلف می‌کنم. من پس از بررسی این موضوع به دو مفهوم نقادانهٔ دیگر نیز خواهم پرداخت، این دو مفهوم، به‌همراه مسئلهٔ «نیاتِ» مؤلف، یاری‌رسان ما در کار پرآشوب فهم شعر خواهند بود.

مدت‌ها چنین توصیه می‌شد که اثر هنری را باید مطابق با «نیات» هنرمند نقد کرد، هیچ توصیه‌ای نمی‌تواند نادرست‌تر از این باشد. نیات هنرمند چیزی جز فرم‌هایی مبهم نیستند و اگر او بکوشد تا آنها را درون ضمیر خودآگاه خویش متبلور سازد شاید پیشاپیش نشانگر واقعیتی شود بس متفاوت با آنچه که نهایتاً از اثرش سربرون می‌آورد:

> هرگز بدان هدفی نمی‌رسد که فرم بی‌شکلِ اندیشه با قیاس خویش بدان شکلی مفروض بخشیده است.
>
> (تریلوس و کرسیدا ـ پردهٔ اول ـ صحنهٔ سه)

شاید در تک‌گفتارها، همان جایی که بروتوس و مکبث می‌کوشند تا با مفاهیمی صریح به انگیزه‌هایشان وضوح بخشند، بتوان نمونه‌های خوبی از بی‌ارتباطی میان نیات و قدرت غریزی (راهبر انسان به‌سوی سرنوشتش) را دید: در مورد شاعر نیز همین‌گونه است. نیات پاک‌دینانهٔ میلتون ارتباط کمی با شیطانِ مخلوق او دارد. نیات به ساحت خِرد و حافظه تعلق دارند. ذهن خودآگاهی که هنگام آفرینش اثری شاعرانه با چالاکی بیشتری برانگیخته می‌شود به ظرافت‌ها و اوج‌وفرودهایی دست می‌یابد که برای خرد شناخت‌ناپذیر و برای حافظه لاینحل هستند. هنگامی می‌توانیم از این ذهن خودآگاه آزادانه لذت ببریم که خود را، در انفعال محض، تسلیم اثر شاعر کرده باشیم. اما هنگام بازگشت حالت عقلانی اغلب گروهی از مفاهیم بی‌ربط به اثر هنریِ مورد بحث نیز بازمی‌گردند، در پی این مفاهیم لشکری از نیات، علیت‌ها، منابع و شخصیت‌ها نیز سرازیر می‌شوند و عاقبت نگرشی اساساً اخلاقی از راه می‌رسد که ذهن را مغشوش می‌کند، زیرا در پی تحمیل منطقی به واقعیت سرزندهٔ هنر است که با آن هیچ قرابتی ندارد. هنگام تفسیر نه امور واقعی بلکه باید کیفیتِ تجربهٔ شاعرانه را هنگام اولین مواجهه‌مان با اثر به‌خاطر داشته باشیم و هنگام تبدیل آن به هر مفهوم مناسبی به‌ناگاه درمی‌یابیم که اگر تمرکز بر کیفیات درست باشد آن‌گاه حقایق نیز به‌طور خودکار مقبول می‌افتند. ارجاع به نیات هنرمند همیشه نشانه‌ای است از آنکه مفسر ــ از آنجایی‌که او بیشتر تفسیرگر است تا زندگی‌نامه‌نویس ــ ارتباط خود را با بنیان‌های اثر شاعرانه از دست داده است. او به‌جای آنکه بگذارد ذهنش صرفاً پذیرا باشد بیشتر در خصوص توالی زمان و علیت می‌اندیشد. بعداً به‌وضوح خواهید دید مقالاتی که در این کتاب می‌آیند چیز جدیدی در باب نیات شکسپیر نمی‌گویند و نمی‌کوشند نوری مستقیم بر شکسپیر، به‌عنوان یک انسان، بتابانند بلکه بیشتر خواهان روشنگری در باب تجربهٔ شاعرانهٔ خود ما از نمایشنامه‌هایی هستند که از خوانش یا تماشای آنها لذت برده‌ایم. بدین معنا آنها فقط به واقعیات مربوط می‌شوند زیرا می‌خواهند آنچه که عموماً وجودش تأیید شده، یعنی کیفیت متعالی آثار شکسپیر، را تفسیر کنند.

و بعد نوبت به منابع و مآخذ می‌رسد. این مفهوم رابطهٔ نزدیکی با نیات دارد. مآخذ و نیات هر دو می‌کوشند هنر را از طریق علیت، طبیعی‌ترین ابزار برای خرد، توضیح دهند و هر دو به‌طور تجربی در توضیح موضوعات اساسی شکست

می‌خورند. در اینجا به‌وضوح رابطه‌ای میان نمایشنامه‌های شکسپیر با آثار پلوتارک، هالینشد، ویرژیل، اوید و کتاب مقدس وجود دارد، اما هیچ‌یک ــ و نه حتی برخی ــ از آنها را نمی‌توان همچون دلیلی بر خلق شعر شکسپیر در نظر گرفت و بنابراین کلمهٔ منبع ــ همان اصل اولیه‌ای که واقعیت شاعرانه از آن جاری می‌شود ــ استعاره‌ای نادرست است. در معروف‌ترین قطعهٔ شکسپیر که فلسفهٔ زیبایی‌شناسانهٔ او در آن نهفته است چنین می‌شنویم که چشمان شاعر «از آسمان به زمین و از زمین به آسمان» می‌نگرند و اینکه قلم شاعر برای شکل‌دهی به «فرم پدیده‌های ناشناخته» به حرکت درمی‌آید و «به چیزی که وجود خارجی ندارد نام و مکانی می‌دهد»، بدین‌ترتیب منبع شعر در واقعیت‌های ذهنی یا روحی دیگری ریشه دارد. به‌هرحال، این واقعیات تا پیش از آنکه با شکل‌های زمینی در نیامیزند وجود خارجی ندارند. بنابراین آفرینش از یکی شدن «آسمان و زمین»، ماده و روح، پدید می‌آید. شاعر بدون این «شکل‌ها» زبانی برای گفتار ندارد، او به کلمات، عروسک‌های نمایش و داستان‌ها نیاز دارد. اما پیش از هر چیز، فرم‌های ناشناخته می‌آیند. در قطعه‌ای عمیق اما کمتر شناخته‌شده (ریچارد دوم ـ پردهٔ پنجم ـ صحنهٔ پنج) می‌شنویم که در حین آفرینش، ذهن در حکم «زنی برای روح» است. پس در آفرینش روح رفتاری مردانه و مواد خام حالتی زنانه دارند. منبع نمایشنامهٔ آنتونی و کلئوپاترا ــ درصورتی‌که اصلاً نیازی به منبع داشته باشیم ــ همانا تخیل اروتیک و متعالی شاعر است که عروس سرشار از غنای خویش را در رمانس جهان کهن می‌یابد. علاوه بر این به نظر می‌رسد که اگر شاعری بزرگ بخواهد چیزی از امور انضمامی و انسانیت را از قلم نیندازد آن‌گاه باید خویش را در بحر تأمل در باب داستان یا حوادث واقعی غرق کند تا خود را در بینشی متعالی بازیابد، در غیر این صورت او به فلسفه، به عناصر الهیِ درنیامیخته با امور زمینی، گرایش خواهد یافت. بنابراین همان‌گونه که همیشه تصور شده است منابع و مآخذ برای شاعر مفیدند اما برای مفسر ارزش کمی دارند. داستان زناشوییِ کلئوپاترا برای تخیل آدمی مانند توماس هاردی می‌تواند الهام بخش رمانی بس متفاوت با نمایشنامهٔ شکسپیر باشد: نتیجهٔ غایی شاعرانه همیشه رازآمیز است. باید پیش از هر چیز به این نتیجه، و نه به خطرات مبهمش برای مأخذ اثر، توجه کنیم. و بعد باید دید که اگرچه گاهی ممکن است در نمایش شکسپیری میان عنصر زمانی

ناب و داستانی که احتمالاً شکسپیر می‌شناخته رابطه‌ای نزدیک وجود داشته باشد بااین‌حال، آنچه من واقعیت فضایی نامیده‌ام همیشه فرزند منحصربه‌فردِ ذهن شکسپیر است، بنابراین همان‌گونه که در مقالات این کتاب می‌بینید تفسیر که تا حد زیادی به واقعیت فضایی می‌پردازد آشکارا بیرون و فراسوی داستانِ صرف عمل می‌کند. اکنون با آنکه کیفیت معنوی هریک از این نمایشنامه‌های بزرگ با دیگری متفاوت است اما گویی تمامی آنها تقریباً حول پی‌رنگی واحد می‌چرخند. پس نتیجهٔ منطقی آن است که شاعر مجموعه داستان‌هایی را برگزیده که به‌طرزی خودانگیخته مجذوب ریتم زندگی در آنها شده و سپس، مطابق با بینش خویش، هریک از آنها را بسط و گسترش داده است.

و عاقبت در مورد «شخصیت» باید گفت که در مقالاتِ کتاب این اصطلاح کنار گذاشته شده زیرا پیوسته با نقد اخلاقی نادرست و افراطی گره خورده است. اغلب می‌شنویم که شکسپیر «در تیمون آتنی می‌خواسته نشان دهد که چگونه شخصیتی سخاوتمند اما ضعیف به‌خاطر استفادهٔ نابخردانه از ثروتش می‌تواند نابود شود»، اینکه «شکسپیر در مکبث می‌خواسته نشان دهد چگونه جنایتْ مکافات را در پی می‌آورد»، اینکه «شکسپیر در نمایشنامهٔ آنتونی و کلئوپاترا به ما درسی در باب خطراتِ شهواتِ لجام‌گسیخته می‌دهد». اینها نمونه‌هایی تخیلی از نقدهایی هستند که به‌خاطر بیان مقصودم اندکی در آنها دست‌کاری کردم تا آن دسته از نقدهای اخلاقی را که پیش‌تر بدان ارجاع دادم توصیف کنند. این گونه از نقد همواره «نیات ـ مفاهیمی» را به‌همراه می‌آورد که ذهن اخلاقی ـ فلسفی ما، به‌درستی یا نادرستی، درگیر آن است. بنابراین جست‌وجویی مداوم و بی‌ثمر آغاز می‌شود تا «انگیزه‌هایی» کافی برای اعمال مکبث و یاگو بیابیم: زیرا منتقد اخلاق‌گرا حس می‌کند تا زمانی که «انگیزه»های «شخصیت» را درنیابد نمی‌تواند او را سرزنش کند و چنین منتقدی بدون یافتن فرصتی برای ستایش یا نکوهش شخصیت همچون آدمی لال است. به‌طرزی آشکار برای او نه میسر است و نه می‌خواهد که از ملاحظات اخلاقی اجتناب کند. ما فقط هنگام ظهور بی‌واسطهٔ شخصیت‌های (به‌لحاظ اخلاقی) خوب و بد در نمایشنامه متوجه تفاوت‌ها می‌شویم: اما ما باید کشف و شهود نمایشی خودمان را دنبال کنیم. ممکن است شخصیتی در نمایش چنان رفتار کند که دشمنی ما را با خود برنینگیزد و ما از

زیبایی و علاقهٔ والای او آگاه باشیم، درحالی‌که با مقایسهٔ آن با زندگی واقعی شاید همین اعمال او تحمل‌ناپذیر باشند. وقتی چنین انشقاقی پیش می‌آید مفسر باید مطابق با اخلاق هنری، و نه اخلاق مرسوم خویش، عمل کند. شمار زیادی از نقدهای آثار شکسپیر خود را با همین دوگانه‌گرایی نابود کرده‌اند. از آنجایی که ارزش‌های اخلاقی در تحسین ما از اثر شاعرانه دخیل هستند می‌خواهند برای ما همچون ارزش‌هایی ذاتی به نظر آیند. در اینجا شکسپیر، درست مانند کار با نمادهایش، به زبان ما سخن می‌گوید. منظورم این است که برای ما همان‌قدر طبیعی است که کوردلیا را بیشتر از گانریل دوست بداریم ــ دوست داشتنی که بخش زیادی از آن وابسته به ارزش‌های اخلاقی است ــ که قدرت نماد طوفان شکسپیر را به‌عنوان بیانی از تراژدی انسان بینگاریم یا مثلاً استفادهٔ او از استعارهٔ جواهر را برای تجسم‌بخشی به غنای گران‌بهای عشق بدانیم. بنابراین هرگاه علم طی دوران متمادی توانست طوفان را تحت کنترل خویش درآورد یا کمونیسم توانست جایگزین ثروت شود آن‌گاه شاید معنای سمبولیسم شکسپیر نیازمند توضیح دوباره باشد یا شاید بعداً از دیدگاه جدید اخلاقی لازم باشد که مفاهیم ترسیم شده از سوی کوردلیا یا ادموند را از نو تحلیل کنیم. اما شکسپیر در همهٔ این موارد تقریباً با همان زبان ما سخن می‌گوید و اصطلاحات اخلاقی اگرچه باید به تناوب در تفسیر پدیدار شوند، تا آنجایی اجازهٔ حضور دارند که از دلالت نمایشی و زیبایی‌شناسانه تبعیت مطلق داشته باشند: در چنین حالتی آنها به معنای رایج کلمه اخلاقی نیستند.

چنین استفاده‌ای از کلمهٔ شخصیت نشانگر نقد نادرست است. به‌کار بردن این اصطلاح، بدون درآمیختن آن با امر اخلاقی و در نتیجه زایل شدن بینش آدمی، غیرممکن می‌نماید. این اصطلاح که در گفتار معمولی اغلب بر میزان کنترل اخلاقی افراد بر شهوات غریزی‌شان دلالت دارد یکسره برای شخصیت‌های نمایش شاعرانه که زندگی‌شان مشحون از شهوات نهان است نامناسب به‌نظر می‌رسد. نمایشنامه‌های مکبث و لیرشاه بر اساس ابعاد روحی این احساسات بدوی آفریده شده‌اند، شاید ما در زندگی واقعی فقط تا حدی از این احساسات بدوی آگاه باشیم یا شاید با اطلاق صفات درست و نادرست بدانها خواهان کنترلشان باشیم. در حقیقت کاملاً این‌گونه به نظر می‌رسد که هرچه بیشتر مایل به اجتناب از زندگی

شهوانی و لجام گسیختهٔ نمایش شاعرانه باشیم، «شخصیت»هایی قوی‌ترخواهیم بود. و بااین‌حال، هنگام خواندن مکبث و لیرشاه، ما نه از ضعف بلکه از قدرت آگاه هستیم. ما از شکست آگاه نیستیم: «بگذار تقدیر مسیرش را بی‌هیچ شکایتی دنبال کند.» سپس باید این پارادکس را بررسی کنیم: اگر قهرمان قدرتمند درام شاعرانه انسانی واقعی بود احتمالاً همچون آدمی ضعیف ظاهر می‌شد؛ در واقع منتقدی که در وهلهٔ نخست به ضعف مکبث توجه می‌کند او را نه به‌عنوان یک شخصیت نمایشی بلکه بیشتر همچون یک انسان نقد می‌کند. امور اخلاقی، هنگام کاربستشان در زندگی، اساساً نقادانه می‌شوند؛ اما همین امور اخلاقی هنگام قرارگرفتنشان در اثر هنری، باید به‌صورت اخلاق نوین هنری اصلاح شوند تا از سرشت خاص هنر پیروی کنند، درست همان‌طور که در زندگی عادی، اصول اخلاقی خوب مبتنی بر سرشت آدمی هستند. از فحوای تفسیر صحیحی که متمرکز بر کیفیات تخیلی آثار شکسپیر است حقایقی سر بر می‌آورند که مطمئناً به زندگی انسان و اخلاقیات بشری مرتبط هستند: اما تفسیر باید بر آنها تقدم داشته و بیش از اخلاقی بودن باید متافیزیکی باشد. ما از به‌کارگیری سمبول‌های ظریف تخیل شاعر برای سازوکار زمخت فلسفهٔ اخلاقی‌ای که در اصل برای کنترل فرازوفرودهای زندگی واقعی درست شده است چیزی عایدمان نمی‌شود. پس وقتی منتقد رویکرد اخلاقی را برمی‌گزیند ما عموماً درمی‌یابیم که به‌طرزی ناخودآگاه شخصیت موردبررسی‌اش را از جایگاه داستانی آن فراتر می‌برد و او را همچون فردی در زندگی واقعی می‌انگارد. با در نظرگرفتن «اشتباهات» در «شخصیتِ» تیمون گویی عملاً می‌گوییم که او در زندگی واقعی موفق نخواهد بود. چنین گفته‌ای به‌کلی پرت است زیرا تیمون، مکبث و لیر به‌لحاظ نمایشی آشکارا آدم‌هایی موفق هستند. حال از آنجایی که رویکرد اخلاقی به زندگی وجهی مثبت و پویا دارد و به ما می‌گوید که چه باید کرد، به‌کار بستن آن رویکرد برای ادبیات حالتی منفی و مخرب دارد و پیوسته شماری از شکست‌ها، اشتباهات و حماقت‌ها را به همان شخصیت‌هایی تحمیل می‌کند که به ما حس شادی و سبک‌باری می‌بخشند. حتی هنگامی که اصطلاحاتی منفی، مانند شر، به‌ضرورت به هملت یا مکبث اطلاق می‌شوند باید آنها را به‌نحوی به‌کار بندیم که ماهیت امور بیان‌شده از سوی آنها چیزی قدرتمند، مستقل و عظیم احساس شود. واکنش ما به آثار بزرگ ادبی تجربه‌ای مثبت و پویاست. تفسیر به‌نحوی خام‌دستانه و گاهی غیرمؤثر خواهد کوشید تا چنین تجربه‌ای را به شیوه‌ای مثبت و پویا بدل کند.

برای چنین کاری باید هر نمایشنامه را به‌مثابهٔ کلیتی ژرف و خیال‌انگیز در نظر آوریم که به‌لحاظ تجسم‌بخشی، بیان فضایی و سمبولیسم شاعرانهٔ بی‌واسطه‌اش حالتی یک‌پارچه دارد: این سه حالت انتقالی به یک اندازه مهم هستند اما اغلب اوقات فقط به اولین آنها توجه می‌شود. در حقیقت از آنجایی که ما نباید حتی به هر سهٔ اینها قانع باشیم، به‌وضوح باید آنها را در ذهن داشته باشیم تا بتوانیم از طریقشان به بینش اصیلی که بیان می‌کنند بازگردیم. هر رخدادی، هر چرخشی در اندیشه و نیز هر سمبول دلالتگری در مکبث و لیرشاه پرتو خویش را از محیط نمایشنامه به‌سوی هستهٔ مشتعل آن بازمی‌تابانند، اگر از آنها شناخت درستی نداشته باشیم قادر به درک ضرورت و ارتباط‌هایشان نخواهیم شد: این پرتوها پیش از هر چیز نه به یکدیگر و نه به ظواهر عادی زندگی بشری بلکه صرفاً به این واقعیت مرکزی مرتبط می‌شوند. در گذشته شخصیت‌های آثار شکسپیر از منظر روان‌شناسی واقع‌گرا به‌دقت تجزیه‌وتحلیل شده‌اند، اما مفسر هنگام توجه مفصل و پردامنه‌اش به هریک از شیوه‌های بیانگری شاعر، به‌جای شروع کارش از قلب نمایشنامه، تفسیرش را از محیط آن آغاز می‌کند و لاجرم بر خطی مماس بر محیط اثر ــ یا در واقع سوار بر تجربیات خویش در زندگی ــ هرچه بیشتر از هدف درست دور می‌شود. به همین خاطر است که چنین نقدی تصمیم‌گیری‌های دوک در پایان نمایشنامهٔ چشم در برابر چشم را اشتباه می‌داند: اگر قرار بر فهم شخصیت‌های آثار شکسپیر باشد آن‌گاه باید همیشه آنچه آنها انجام می‌دهند، و نه آنچه می‌بایست، را در نظر بگیریم. هر شخصیت، حادثه یا صحنه‌ای معطوف به بیان شاعرانه است: جابه‌جایی یک سنگ در چینش موزاییک‌ها، و در نتیجه برآشفتن نظم آنها، می‌تواند شانس ما را در دیدن طرح کلی اثر کاهش دهد.

اغلب اوقات مفسران بدون همدلی حسی و چابکی فکری لازم دربارهٔ آثار شکسپیر بحث می‌کنند و بدین‌ترتیب فرایند نقدِ نادرست شکل می‌گیرد: در این فرایند هرچه عناصری که منتقد برگزیده با سهولت بیشتری با زندگی واقعی قیاس شوند، بیشتر موجب ریشه‌کن شدن و انحراف اثر از رشد طبیعی‌اش می‌شوند؛ بدین‌ترتیب، منتقد بر مبنای معیارهایی متناظر با تجربیات زندگی واقعی خویش اثر را ستایش یا نکوهش می‌کند و تصویری کاذب از «شخصیت» می‌آفریند و در همه‌جا به‌دنبال دلیلی برای مقایسهٔ اثر با امور انسانی می‌گردد، مثلاً او متوجه می‌شود که

یاگو دلایل کافی برای خباثتش ندارد یا اینکه اظهارنظرهایی عجیب می‌کند مانند اینکه اگر لیدی مکبث در جایگاه کوردلیا بود می‌توانست این یا آن کار را بکند و نیز چنین مشاهده کند که در زمان قتل دانکن هوا گرفته و دل‌گیر بوده است. اما آنچه انجام نمی‌دهد این است که هنگام تحلیل اثر تجربهٔ اصیل خویش را دوباره به دست آورد، همان تجربهٔ اصیلی که به‌شکلی ناب به واقعیت هنری و نمایشی مرتبط است، یعنی مرتبط به یاگو، این شخصیت بی‌انگیزه و ذاتاً خبیث، به کوردلیا که تنها با ارجاع به جهان لیر شاه فهمیده می‌شود، به آن سمبولیسم سرزنده و مبالغه‌آمیز در رفتار غیرعادی عناصر، حیوانات و نیز کسوف و خسوف خورشید که هنگام انجام عمل غیرطبیعی قتل رخ می‌دهند. مفسران اغلب از کنار این واقعیت‌های راستین و شاعرانه رد می‌شوند. منتقد مستقیماً به اثر مورد تفسیر خویش نمی‌نگرد و به واکنش تخیلی‌اش نسبت به اثر صادق نیست. گلایهٔ من از آن نیست که چنین مفسری نمی‌تواند ماهیت خیال‌انگیز آثار شکسپیر را ارج نهند، زیرا چنین حرفی یاوه و نامنصفانه است، بلکه از آن است که او هنگام آغاز نقد تجربهٔ خویش را تحریف می‌کند. او بخشی از نمایش ــ با عناصر کم اهمیت‌تر داستانی ــ را بی‌رحمانه تکه‌تکه می‌کند تا تحلیلی مفصل در باب مقایسهٔ آن با زندگی انسان ارائه کند: با یکی دو کلمه‌ای که در باب «جادوی شعر» و «وزش جان‌بخش نبوغ» می‌گوید مابقی اثر را کنار می‌گذارد. از آنجایی که او گوهرهای گران‌بهای سمبولیسم شاعرانهٔ شکسپیر را کنار گذاشته و لمس نکرده است با هملت همچون آدمی در خیابان هارلی رفتار می‌کند و بدین‌ترتیب نقد را به کشف اشتباهات در آثار شکسپیر برمی‌انگیزد. اما هنگام ارائهٔ تفسیرِ درست عموماً دیده می‌شود که هم اشتباه و هم نقدی که چنین اشتباهی را کشف می‌کند هر دو بی‌معنا هستند: منتقدان قدیمی‌تر تحلیل روان‌شناسانه را بی‌هیچ ضرورتی به درازا می‌کشانند، مکتب نوین نقد «رئالیستی» نیز در یافتن اشتباهات و توضیح آنها بر اساس نیات عملی یا مقاصد صرفاً تجاری شکسپیر عملاً از همان دیدگاه اشتباه پیشینیان پیروی می‌کند، در نتیجه این دو گروه از منتقدان همان فرایند منتقد خیالی من را دنبال می‌کنند: او گمان می‌کند که در یک‌جا حد اعلای رئالیسم را یافته و در انتهای مقالهٔ خویش از این شکوه می‌کند که در جاهای دیگر مقداری بس اندک از آن را جسته است؛ درحالی‌که او عملاً نتواسته به قلب اثری شکسپیری دست یابد.

همچنین شناخت دقیق صحنه و تکنیک‌های تئاتری خاصِ آثار شکسپیر نیز به‌تنهایی نمی‌توانند رمز و راز خیال‌انگیز آنها را به ما نشان دهند. درست است که این آثار به‌عنوان نمایشنامه نوشته شده‌اند و قرار بر اجرای صحنه‌ای آنها بوده است اما این مسئله چیزی در خصوص هدفمان به ما نمی‌گوید. این مسئله تنها توضیح می‌دهد که چرا برخی چیزها را نمی‌توان در آثار شکسپیر یافت اما دربارهٔ علت به وجود آمدن زیباترین چیزها، یعنی مسحورکنندگی هملت، موسیقیِ غنی اتللو، شر فراگیر مکبث، کیفیت اندوه‌بار لیر و معماری عظیم تیمون آتنی توضیحی به ما نمی‌دهد. این واقعیت که شکسپیر نمایشنامه‌هایش را مطابق با قواعد درام می‌نوشت همان‌قدر واضح است که او به انگلیسی می‌نوشت. او بینش خویش را در نحو ساختار نمایشی آثارش بیان می‌کند، بدون چنین یا چنان ساختاری او قادر به بیان خویش نبود. اما سرشت دراماتیک نمایشنامه‌ای که مأخذ اثر شکسپیر بوده است نمی‌تواند کیفیت نهفته در اثر او را رد کند. بله، تا هنگامی که در اثر شکسپیر هرگونه اشتباهِ قابل توضیحی وجود داشته باشد آن‌گاه هدف و مشغلهٔ ویژهٔ شعر شکسپیر مورد توجه قرار می‌گیرد تا دلایلِ وجودی آن نقایص را توجیه نماید. به‌هرحال، تفسیر مایل به حل همه‌چیز است جز آن دسته از خرده‌مشکلاتی که در خصوص نمایشنامه‌های بزرگ وجود دارد: بنابراین در مقالات این کتاب نیازی به یادآوری یا شرح ساختار نمایشی این خرده‌مشکلات نیست گرچه از منظری دیگر، این‌گونه از تحلیل و تفسیر می‌تواند جالب باشد. چنین تفسیری تنها یکی از وجوه آنها را تصویر می‌کند اما تفسیر راستین فلسفی و خلاق خواهان شکافتن پوسته است تا بتواند هستهٔ سوزانِ آن واقعیت ذهنی و روحی‌ای را نشان دهد که هر نمایشنامه‌ای سرشت و معنای خویش را از آن می‌گیرد.

حیات معنوی نمایشنامه‌های شکسپیر هم‌سنگ قدرت مانای ثروت الهی است. شعلهٔ ابدی آن به همان رازآمیزی، نزدیکی ــ و بااین‌حال به‌همان دوریِ ــ خورشید است و درست همچون آفتاب طی گذار نسل‌ها کماکان مشتعل می‌ماند. اگر تفسیر برای بررسی و تحلیل‌های خویش بکوشد شعاع اصیل آن را به رنگ‌های مختلف تجزیه کند آن‌گاه دیگر نمی‌تواند چیزی بیشتر از دانشمندی بگوید که بینایاب (اسپکتروسکوپ) او تمامی واقعیت مورد توجهش را آشکار می‌کند. این بینایاب برخی چیزها را کشف می‌کند اما دقیقاً آنچه کشف می‌کند ــ هرچند

که کشفی به‌غایت مهم باشد ــ به آسانی قابل بیان نیست. اگرچه در مزارع بهاری بهتر از آزمایشگاه می‌توان خورشید را شناخت اما باید به خاطر داشته باشیم که این بینایاب بود که اول از همه توانست هلیوم را در اشعهٔ خورشید کشف کند و سپس نوبت به علم شیمی رسید که بتواند آن را بر زمین جست‌وجو کرده و بیابد. پس به همین ترتیب تفسیر بینش شاعرانه شاید کاربرد و فایدهٔ خودش را داشته باشد. اگر گاهی به نظر می‌رسد که این تفسیر ارتباط کمی با مأخذ اثر دارد، اگر گاهی لولاهای مکانیکی آن غژغژ صدا می‌دهد یا اگر فلسفهٔ آن هنگام پیروی از پیکانِ تیزپروازِ شعر سلانه‌سلانه و ناشیانه حرکت می‌کند، دست‌کم منطقی بودن این کار کمتر از کار آن ریاضی‌دانی نیست که با علائم ریاضی، معادلهٔ جبری منحنی ریتمیک را می‌نویسد.

اکنون به‌طور موجز اصولی را دسته بندی می‌کنم که به‌گمانم مبنای تفسیر صحیح آثار شکسپیر هستند:

۱. پیش از توجه به وجود نقایص و اشتباهات باید اول هر نمایشنامه را همچون اثری ژرف و رؤیایی بینگاریم که مجبور به پیروی از هیچ‌چیزی جز قواعد خویش نیست. برای این کار باید حقیقت مطلق را برای واکنش خلاق خویش حفظ کنیم هرچند ممکن است چنین کاری ما را به مسیرهایی متناقض و غیرعقلانی بکشاند. باید به هر طریقی از گزینه‌های آسان‌فهم احتراز کنیم و راه‌های فرامنطقی را به فراموشی بسپاریم.
۲. باید مهیای شناخت همان چیزی باشیم که آن را عناصر «زمانی» و «فضایی» نامیده‌ام و این یعنی مرتبط ساختن هر گفتار یا حادثهٔ مفروضی به توالی زمانی داستان یا اتمسفری خاص ــ چه عقلانی و چه خیالی ــ که نمایش را در برمی‌گیرد. با آگاهی از این مؤلفهٔ جدید نباید به‌دنبال تشابه کامل اثر با زندگی بود بلکه باید هر نمایشنامه را همچون استعاره‌ای بسط یافته دید که به‌وسیلهٔ آن، بینش اولیه در فرم‌هایی مرتبط با واقعیت منعکس می‌شوند و آن را با صحتی کمتر یا بیشتر ــ بسته به نیاز ذاتی اثر ــ با خود هماهنگ می‌کند. پس از این کار معمولاً چنین می‌شود که بسیاری از حوادث یا کنش‌های مسئله‌برانگیز منسجم می‌شوند و درون قاب جهان‌شمول خویش حالتی طبیعی پیدا می‌کنند.
۳. باید معنا و کاربرد سمبولیسم شاعرانهٔ بی‌واسطه را تحلیل کنیم، به عبارت دیگر، همان حوادثی را بررسی کنیم که معنای آنها را به‌سختی می‌توان به

فرایندهای طبیعی در زندگی واقعی مرتبط دانست. صور خیال سمبولیک در آثار شکسپیر، که در اقلیت اما به‌غایت منسجم‌اند، باید به‌دقت مورد توجه قرار گیرند. اگر اعتقاد داشته باشیم که در متن ارتباطاتِ تداعی‌گر به‌قدر کافی قدرتمند هستند آن‌گاه در جایی که برخی از تصاویر با ارتباطات تداعی‌گرشان پیوسته بازمی‌گردند می‌توان آمادهٔ دیدن ارزش‌های تداعی‌گر ــ حتی هنگام حضور منفرد این تصاویر ــ شد. همچنین نباید ارزش سمبولیکِ جلوه‌های شنیداری مانند غرش توپ در هملت و اتللو یا صدای شیپورها در نمایشنامه‌های چشم در برابر چشم و لیر شاه را از نظر دور بداریم.

۴. نمایشنامه‌های شکسپیر از ژولیوس سزار (نگارش حدود ۱۵۹۹) تا طوفان (نگارش حدود ۱۶۱۱) وقتی به‌درستی فهمیده می‌شوند که توالی صحیح نگارش آنها در نظر گرفته شود. این همان چیزی است که من آن را «روند پیشرفت شکسپیر» نامیده‌ام. بنابراین در تحلیل‌های مفصل هر نمایشنامه گاهی اوقات مفید است که در این توالی، اثر را در جایگاه صحیح خود در نظر بگیریم. در نظرگرفتن این توالی می‌تواند روشنگرانه باشد و به‌هیچ‌وجه اجازه نمی‌دهد که نمایشنامه در حین تحلیل تحریف شود. مخصوصاً باید به این نکته توجه شود که آنچه را من «درون‌مایهٔ نفرت» نامیده‌ام در بیشتر این نمایشنامه‌ها فراز و فرودی چشمگیر دارد: حالت خاصی از بدبینی نسبت به عشق، نفرت از جسم، هراس از تفکر در باب مرگ و نفرت از زندگی بشری که خود برآمده از بینشی روشن به محدودیت‌های آن است، به‌ویژه آن محدودیت‌هایی که زمان به زندگی تحمیل می‌کند. این فرایند که من در کتاب خویش، اسطوره و معجزه، ترسیم کرده‌ام در اینجا اختصاصاً برای نمایشنامه‌های دوران متأخر کار شکسپیر مصداق دارند. مقالاتی که در پی می‌آیند بر اساس جایگاه احتمالی نمایشنامه‌ها در این فرایند مرتب شده‌اند. ترتیب نمایشنامه‌ها را بر اساس همان نظمی قرار داده‌ام که پروفسور هنری نرمان هادسون در کتاب ویراست جدید هادسون از آثار شکسپیر ارائه کرده است. اگرچه من در این کتاب درون‌مایه‌ای از ژولیوس سزار را با مکبث مقایسه می‌کنم اما تحلیل جامع نمایشنامه را به تعویق می‌اندازم زیرا کیفیت خاص آن بیشتر و مستقیماً با تراژدی‌های متأخر مرتبط است تا با نمایشنامه‌هایی که در این سلسله آثار بدانها توجه شده است.

در این مقالات بحث‌هایم را تا حد مشخصی دنبال کرده‌ام زیرا ممکن بود تفسیر من به نتایجی برسد که احتمالاً به‌نحوی انقلابی به نظر آیند. به‌ویژه خوانش من از نمایشنامه‌های متأخر شکسپیر ممکن است بازنمودی رازآمیز از بینشی رازورزانه به نظر آید. پیش‌تر طرح اولیهٔ این خوانش را در کتاب اسطوره و معجزه منتشر کرده‌ام. پس از انتشار مقاله‌ام، توجهم به کتاب چشمگیر آقای کالین استیل به نام نمایشنامهٔ رازورزانهٔ شکسپیر: مطالعه‌ای در باب طوفان (انتشارات سسیل پالمر، ۱۹۲۱) جلب شد. تفسیر آقای استیل از نمایشنامهٔ طوفان شباهت بسیاری به تفسیر من دارد. نتیجه‌گیری‌های او از طریق مقایسهٔ مفصلی میان کلیت نمایشنامه با سایر آفریده‌های ادبی، اساطیر و آیین‌ها در طی قرون به دست می‌آیند و نتیجه‌گیری‌های من صرفاً از طریق انگاشتن نمایشنامهٔ طوفان به‌مثابهٔ خاتمهٔ فرایند نگارش شکسپیر حاصل می‌شوند. بنابراین طوفان، با توجه به تقاطع محورهای جهان با بینش شکسپیری، دقیقاً به‌عنوان نمایشنامه‌ای رازورزانه تلقی می‌شود. بنابراین به نظر می‌رسد که شیوهٔ تفسیر من، همان‌گونه که در این مقاله ترسیم شده، قبلاً تا حدی به‌شکل تجربی اثبات شده بود.

به‌عنوان نتیجه‌گیری باید تأکید کنم که در اینجا من اصولی را مشخص می‌کنم و صرفاً به‌خاطر دستیابی به اهداف آنی‌ام برخی اعتراضات را برمی‌انگیزم. در فکر آن نبوده‌ام که به‌طور کلی از ارزش‌های «نقد» شکایتی بکنم. تفاوت شخصی و خصوصی‌ای که میان «نقد» و «تفسیر» می‌گذارم اعتبار کلی و جهانی ندارد و به‌سختی می‌تواند حالت مطلق داشته باشد. بی‌تردید اصطلاح «نقد» را به‌شکلی نامنصفانه محدود کرده‌ام. بسیاری از آثار انتقادی امروز، طبق تمایزگذاری من، جزو آثار عالی تفسیری محسوب می‌شوند. همچنین نظر من این نیست که «نقد» درست، به‌معنای دقیق کلمه‌ای که برایش به‌کار می‌برم، در مرتبه‌ای پایین‌تر از تفسیر درست قرار دارد و کاملاً ممکن است مشغله‌ای والاتر داشته باشد و در عین برخورداری از خلاقیتی بیشتر، بار مسئولیتی افزون‌تر را بر دوش کشد. به‌هنگام تحلیل، تناسب دقیق نقد و تفسیر با عظمت آثار ادبی می‌تواند ارزش نسبی هریک از آنها را تغییر دهد. برای همین معتقدم که تفسیر بیش از نقد می‌تواند رویکردی مناسب به آثار شکسپیر باشد.