

دالانهاے
بلند عصر



ویلیام در گذر ایام

شکسپیر چگونه شکسپیر شد

استیون گرین بلت

ترجمہ علیرضا مہدی پور



سرشناسه: گرین بلت، استیون، ۱۹۴۳-م.

Greenblatt, Stephen

عنوان و نام پدیدآور: ویلیام در گذر ایام: شکسپیر چگونه شکسپیر شد /

نویسنده: استیون گرین بلت / مترجم: علیرضا مهدی پور

مشخصات نشر: تهران: نشر خوب، ۱۴۰۲.

مشخصات ظاهری: ۴۴۰ ص.

فروست: دالان‌های بلند عصر.

شابک: ۸-۸۵-۷۵۴۴-۶۲۲-۹۷۸

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت عنوان اصلی:

Will in the world: how shakespeare became shakespeare, [2016]

عنوان دیگر: شکسپیر چگونه شکسپیر شد.

موضوع: شکسپیر، ویلیام، ۱۵۶۴-۱۶۱۶ م.

موضوع: Shakespeare, William

موضوع: نمایشنامه نویسان انگلیسی -- ۱۵۰۰-۱۷۰۰ م. -- سرگذشت‌نامه

موضوع: Biography -- Early modern, 1500 - 1700 -- Dramatists, English

موضوع: نمایش -- انگلستان -- تاریخ -- قرن ۱۶ م.

موضوع: Theater -- Great Britain -- History -- 16th century

موضوع: انگلستان -- زندگی فرهنگی -- قرن ۱۶ م.

موضوع: Great Britain -- Intellectual life -- 16th century

شناسه افزوده: مهدی پور، علیرضا، ۱۳۴۱، مترجم

رده‌بندی کنگره: PR2A94

رده‌بندی دیویی: ۸۲۲/۳۳

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۹۱۱۱۹۶۳

۹۰۷۹۸۰۱



کتابخانه ملی افغانستان

ویلیام هو گنر ایام

مکتبہ ملی افغانستان

علیرضا مہدی پور

استیون گرین بلت

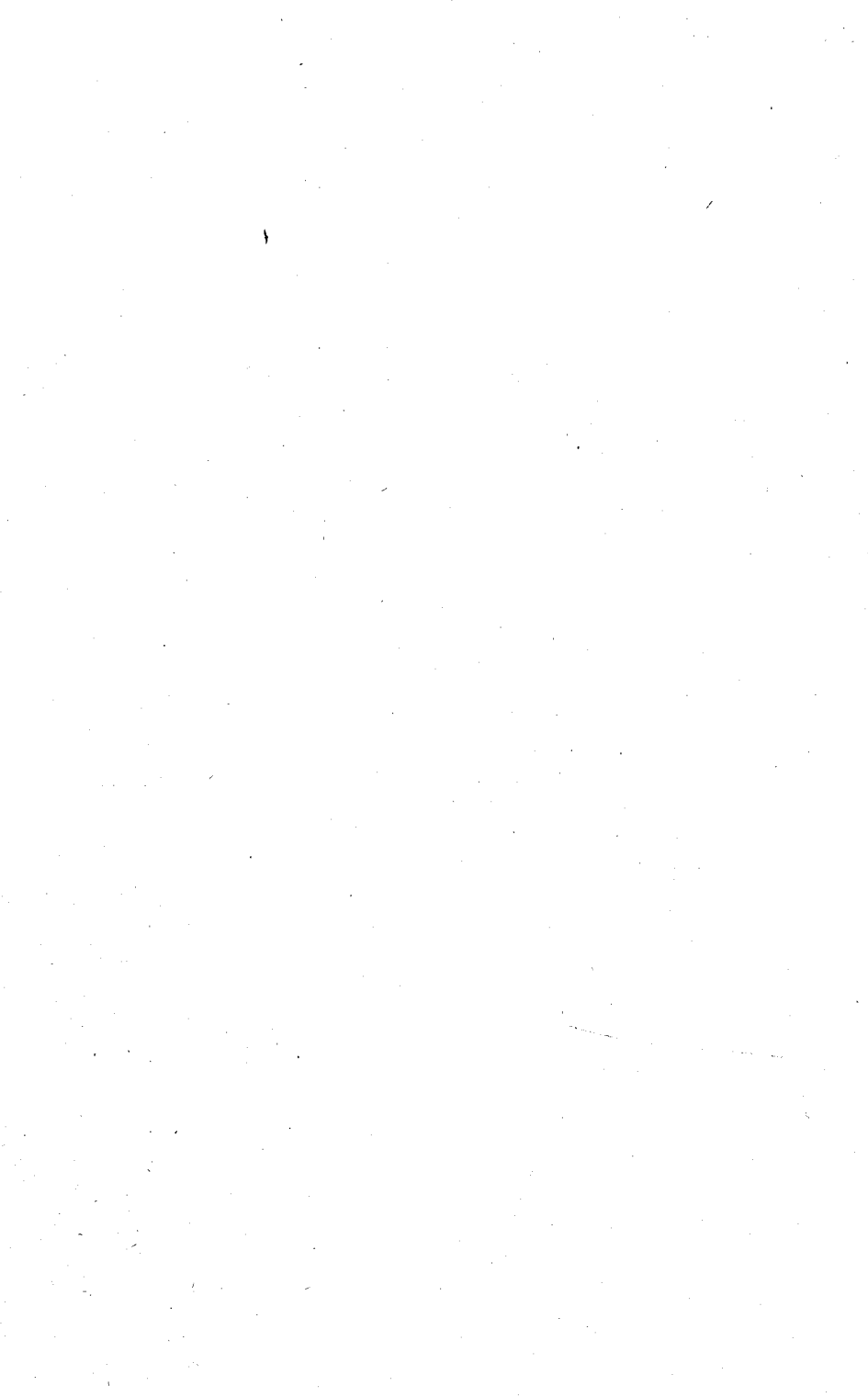
دالانہاء بلند عصر – ۳

شکسپیر چگونہ شکسپیر شد



www.khoobb.com
info@khoobb.com

بار دیگر تقدیم به جاش و آرون،
و این بار تقدیم به هری



■ فهرست

۹	پیشگفتار
۱۳	سخنی با خواننده
۱۷	فصل اول: صحنه‌های آغازین
۵۳	فصل دوم: رؤیای اعاده و بازیابی
۹۱	فصل سوم: بیم بزرگ
۱۲۵	فصل چهارم: عشق بازی، ازدواج، و پشیمانی
۱۶۱	فصل پنجم: گذرازیل
۱۹۵	فصل ششم: حومه نشینی
۲۱۷	فصل هفتم: شیخ صحنه
۲۴۷	فصل هشتم: معشوق - معشوقه
۲۸۱	فصل نهم: خنده بر سکوی اعدام
۳۱۷	فصل دهم: سخن گفتن با مردگان
۳۵۵	فصل یازدهم: افسون کردن شاه
۳۹۳	فصل دوازدهم: جشن پیروزی زندگی روزمره
۴۳۱	یادداشت‌ها و منابع
۴۳۲	نمایه

□ پیشگفتار

در اواخر دهه ۱۵۸۰ میلادی مرد جوانی، بدون استقلال مالی، بدون داشتن ارتباطات خانوادگی قوی و تحصیلات دانشگاهی، از یک شهرستان کوچک به لندن نقل مکان می‌کند و در کوتاه زمان، بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس دوران خود و بلکه کل روزگار می‌شود. آثارش را خاص و عام می‌پسندند، از نخبگان شهری گرفته تا روستاییانی که برای نخستین بار به تماشاخانه می‌روند. تماشاگران را به خنده و گریه وامی‌دارد، سیاست را به شعر بدل می‌کند و بی‌پروا، لودگی‌های عامیانه را با باریک‌بینی عالمانه در هم می‌آمیزد. با ژرفای یکسانی در زندگی خصوصی شاهان و گدایان رسوخ می‌کند. یک جا به نظر می‌رسد که حقوق خواننده، جای دیگر الهیات، و جایی دیگر تاریخ. در حالی که هم‌زمان، بی‌آن که زور بزنند، ادای لهجه دهاتی‌های زمخت و نتراشیده را درمی‌آورد و از قصه‌های پیرزنان بهره می‌برد. این همه دستاورد را چگونه می‌توان توضیح داد؟ شکسپیر چگونه شکسپیر شد؟

تاثراتر در زمان شکسپیر مانند زمان خود ما هنری بسیار اجتماعی بود و نه بازی

بی‌رمق خیال‌بافی‌ها. در دوره ملکه الیزابت و شاه جیمز نوعی نمایشنامه وجود داشت که سیمای خود را در جمع نشان نمی‌داد و به نمایشنامه پست‌خانه معروف بود. این نمایشنامه‌ها رانه برای اجرا و حتی برای چاپ، که برای خواندن در خاموشی و خلوت در اتاق‌های کوچک و ترجیحاً بی‌پنجره می‌نوشتند. اما نمایشنامه‌های شکسپیر قطعاً جایشان همیشه بیرون از پست‌بوک بود: آن‌ها در دنیا و درباره دنیا بودند و هستند. شکسپیر نه تنها برای یک صنعت تجاری-تفریحی با رقابت بی‌امان می‌نوشت و بازی می‌کرد، بلکه نمایشنامه‌هایی نیز می‌نوشت که شدیداً به واقعیات اجتماعی و سیاسی زمان خود واقف بودند. نمی‌توانست طور دیگری بنویسد: گروه بازیگران تماشاخانه که شکسپیر از سهام‌دارانش بود، برای اینکه بچرخد، می‌بایست حدود ۱۵۰۰ تا ۲ هزار مشتری در روز را به درون حصارهای چوبی تماشاخانه بکشاند و روابط با گروه‌های دیگر بازیگران سخت بود. رمز موفقیت در پرداختن زیاد به موضوعات بحث روز نبود. با وجود ممیزی حکومتی و گروه‌های بازیگری که اغلب متون نمایشی تکراری را سال‌ها به طرز موفقیت‌آمیز اجرا می‌کردند، پرداختن بیش از حد به موضوعات روز پرمخاطره بود. رمز موفقیت در پرداختن به علایق عمیق مردم بود. شکسپیر می‌بایست به ژرف‌ترین امیال و آرزوها و ترس‌های تماشاگران می‌پرداخت و موفقیت فوق‌العاده او در دوران خود نشان می‌دهد که در این کار خوش درخشیده بود. همه نمایشنامه‌نویسان رقیب او در واقع خود را در مسیر ورشکستگی می‌دیدند. شکسپیر اما آن قدر پول درآورد که بتواند یکی از بهترین خانه‌های شهر زادگاهش را بخرد تا در پنجاه‌سالگی که مردی خودساخته بود، به آنجا برود و خود را بازنشسته کند. بنابراین، این کتابی است درباره داستان موفقیت شگفت‌انگیزی که به شرح و بیان تن در نداده است. هدف این کتاب کشف آن شخص واقعی است که مهم‌ترین آثار ادبیات تخیلی هزار سال اخیر را نوشته است. و یا، از آنجا که این شخص واقعی موضوع تاریخچه‌ای عمومی است که به خوبی ثبت شده، این کتاب می‌خواهد در گوشه‌وکنار پنهان راه‌هایی گام بردارد که از زندگی او، به ادبیاتی که خلق کرد، منتهی می‌شوند. به جز اشعار و نمایشنامه‌ها، ردپاهای باقیمانده از زندگی شکسپیر فراوان ولی کم‌رنگ‌اند. تلاش سرسختانه در جست‌وجوی اسناد در طی نسل‌ها، اشارات معاصر او را آشکار کرده است، همراه با تعداد قابل‌توجهی از معاملات ملکی این نمایشنامه‌نویس، یک عقدنامه، چندین سند سجل احوال، فهرست بازیگرانی که

نام او نیز در میانشان است، صورت حساب های مالیاتی، چندین استشهاد قانونی بی اهمیت، صورت حساب پرداخت ها و یک وصیت نامه جالب نهایی. اما هیچ سند یا گواهی آشکاری وجود ندارد که راز بزرگ چنین نویسنده خلاق را بگشاید. حقایق شناخته شده بارها و بارها در طی قرن ها بررسی شده اند. در قرن نوزدهم زندگی نامه هایی خوب، سرشار از جزئیات و به خوبی مستندسازی شده وجود داشتند و هر سال مطالب تازه ای به آن ها می افزودند. و گاهی این زندگی نامه ها با یکی دو کشف ریز و سخت به دست آمده از یافته های آرشیوی جدید غنی تر می شدند. پس از بررسی بهترین یافته ها و سبک سنگین کردن صبورانه اغلب ردپاهای موجود، خوانندگان بازهم حس نمی کردند که به درک و چگونگی موفقیت های این نمایشنامه نویس نزدیک شده اند. اگر هم از این یافته ها چیزی حاصل می شد، شکسپیر اغلب کسل کننده تر و کودن تر می نمود و سرچشمه های ذاتی هنر او مبهم تر از پیش به نظر می رسید. حتی اگر زندگی نامه نویسان می توانستند از نامه ها و شرح وقایع روزانه خاطرات معاصر و مصاحبه ها، کتاب هایی با حواشی روشنگرانه، یادداشت ها و پیش نویس های اولیه اشعار و نمایشنامه ها نتیجه ای حاصل کنند، برداشتی کلی از سرچشمه های هنر او همچنان دشوار بود. چیزی از این گونه اسناد باقی نمانده است؛ چیزی که بین آثار جاویدان او که جاذبه جهان شمول دارد و زندگی خصوصی او که ردپاهای زیاد خود را در اسناد ملال آور و پیش پا افتاده دیوان سالارانه زمان خود به جا گذاشته، پیوندی برقرار کند. آثار او چنان شگفت انگیز و چنان درخشان است که به نظر می رسد از سوی یک ایزد نازل شده و نه بشر فانی، چه رسد به اینکه از سوی بشری با ریشه روستایی و تحصیلات کم باشد.

البته، شایسته است که به جادوی تخیلی عظیم و نیرومندی که او داشت متوسل شویم؛ موهبتی انسانی که به یک زندگی «جالب» وابسته نیست. پژوهشگران مدت ها و به وفور و به طور ثمربخشی تأثیر دگرگون کننده آن تخیل را در کتاب هایی کاویده اند که بر اساس شواهد درون خود نمایشنامه ها شکسپیر حتماً آن ها را خوانده بود. او به ندرت اثری را از صفر بنا می گذاشت. قاعدتاً مواردی را که پیش از خودش رایج بود، برمی گزید و با نیروی خلاقه عظیم خود درمی آمیخت. اقتباس او از کتاب ها گاه چنان دقیق و به تفصیل است که پیدا است منبع عاریه اش حین نوشتن مستقیماً کنار دستش روی میز بوده و از روی آن قلم می زده است. اما کسی که هنر شکسپیر

را سخت می‌ستاید، باور نمی‌کند که نمایشنامه‌ها و اشعار او منحصرأز مطالعاتش حاصل شده باشند. دست‌کم همان اندازه که کتاب خواننده بود، مسائل محوری که در جوانی با آن‌ها دست به‌گریبان بود، در تمام مدت حرفه او کمک کردند تا به هنرش شکل بدهد: بازندگی ام چه کنیم؟ به چه ایمان داشته باشیم؟ که را دوست بدارم؟ یکی از ویژگی‌های اصلی هنر شکسپیر شباهت آن به واقعیت است. مثل هر نویسنده دیگر که صدایش زمان درازی است که خاموش شده و جسمش پوسیده و از بین رفته، آنچه از او مانده، کلماتی است بر روی کاغذ، اما پیش از آنکه بازیگری ماهر کلمات شکسپیر را دوباره زنده کند، آن کلمات حضور زنده‌ای از تجربه واقعی و ملموس را در بر دارند. شاعری که متوجه می‌شود که بر خرگوش لرزان شکار شده «شب‌نم پاشیده» و یا کسی که شهرت آلوده خود را به «دست رنگر» تشبیه می‌کند، نمایشنامه‌نویسی که می‌نویسد شوهری به همسرش می‌گوید کیسه پول «در صندوقی است که رویش قالی تُرک کشیده شده»^۱ یا شاهزاده‌ای به خاطر می‌آورد که همراه فقیرش تنها دو جفت جوراب ابریشمی دارد که یکی از آن‌ها به رنگ هلو است، هنرمندی است که به‌طور فوق‌العاده‌ای چشمش بر دنیا باز است و وسیله‌ای را که به او اجازه می‌دهد دنیا به آثارش راه یابد، کشف کرده است. برای فهم اینکه چگونه این کار را به‌طور مؤثری انجام داده، باید به دقت به هنر کلامی‌اش توجه کنیم؛ به تسلطش بر فن بیان، تکلم بطنی^۲ مرموزش و به حساسیت محضش به زبان. برای درک اینکه شکسپیر که بود، باید ردپای کلامی او را که پشت سر گذاشته، تا زندگی‌اش که زیسته و تا دنیایی که این چنین چشمش بدان باز بوده، دنبال کنیم. و برای درک اینکه چگونه شکسپیر تخیل خود را به کار گرفته تا زندگی خود را به هنر خود بدل کند، باید تخیل خود را به کار ببریم.

۱. از نمایشنامه کم‌دی خطاها (توضیحات پانویس‌ها همه از مترجم است).

□ سخنی با خواننده

در حدود سال ۱۵۹۸ که شکسپیر هنوز تقریباً در اوایل کار حرفه‌ای خود بود، شخصی به نام آدم دیرمانث^۱ که درباره او تقریباً هیچ نمی‌دانیم، فهرست مطالبی از سخنرانی‌ها و نامه‌هایی را که رونویسی کرده بود، تنظیم کرد. آشکار بود که حواسش جمع نبود، زیرا با سهل‌انگاری می‌نوشت. در میان صفحاتی که به شتاب نوشته است، کلمات نمایشنامه‌های ریچارد دوم و ریچارد سوم همراه با نقل قول‌هایی نصفه‌نیمه از نمایشنامه زحمت بیهوده عشق و شعر هتک حرمت لوکریس دیده می‌شوند. بالای همه این‌ها نویسنده مکرراً کلمات ویلیام شکسپیر را نوشته است. گویا می‌خواست بداند نوشتن آن نام بخصوص به عنوان نام خود شخص چه حسی دارد. دیرمانث شاید نخستین کسی بود که کنجکاو این مسئله شده بود، اما مطمئناً نه آخرین.

چنان‌که نوشته‌های دیرمانث نشان می‌دهد، شکسپیر در زمان خود مشهور بود.

1. Adam Dyrmonth

تنها چند سال بعد از مرگ شکسپیر، بن جانسون^۱ او را به عنوان «اعجوبه تماشاخانه مل» و «ستاره شعر» ستود. اما در آن زمان شهرت ادبی معمولاً به نوشتن زندگی نامه منجر نمی شد و ظاهراً هیچ یک از معاصران شکسپیر فکر نکرده بود که هرآنچه درباره شکسپیر، درحالی که هنوز از یادها نرفته، می توان گردآوری کرد، ارزشش را دارد. البته در مقایسه با دیگر نویسندگان حرفه ای آن زمان، معلومات درمورد او از همه بیشتر است. اما این معلومات بیشتر به سبب این است که انگلستان اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم جامعه ای بود که در آن همه چیز را ثبت می کردند و اینکه بسیاری از این اسناد حفظ و در نتیجه به دست پژوهشگران مشتاق به دقت بررسی شده اند. حتی با وجود این وفور نسبی اطلاعات، خلأهای بزرگی از معلومات وجود دارند که مطالعه زندگی نامه شکسپیر را به تخمین و گمانه زنی بدل می سازند.

از همه مهم تر، آثار اوست که اغلبشان (به جز اشعار) را دو تن از دوستان و همراهان مادام العمر او، جان همینگز و هنری کاندل^۲ گردآوری کرده اند. این دو، مجلد نخست را در سال ۱۶۲۳، هفت سال پس از مرگ شکسپیر منتشر کردند. ۱۸ تا از ۳۶ نمایشنامه این مجلد عظیم، از جمله شاهکارهایی مانند ژولیوس قیصر، مکبث، آنتونی و کلئوپاترا، و طوفان پیش تر چاپ نشده بودند و اگر مجلد نخست نبود، آن ها از بین رفته بودند. جهان از این نظر مدیون همینگز و کاندل است. ولی آن دو به ذکر زندگی نامه مؤلف توجهی نشان ندادند، جز این اشاره مختصر که او بسیار روان می نوشت: «شکسپیر افکارش را چنان آسان و روان می نوشت که یک قلم خوردگی در کاغذهایش دیده نمی شود.» آن دو مطالب را بر طبق ژانرها چیدند - کمدی، تاریخی و تراژدی - و زحمتی به خود ندادند که به زمان و ترتیب نوشتن هر کدام از نمایشنامه ها توجه کنند. پس از دهه ها پژوهش استادانه، پژوهشگران به اجماعی معقول رسیده اند، اما حتی همین خط سیر نمایشنامه ها که برای هر زندگی نامه ای بسیار حیاتی است، به ناچار تا حدی فرضی است.

بسیاری از جزئیات زندگی او نیز چنین است. روحانی استریت فورد جان برچ گردل^۳ تولد «گولیلیموس فیلیوس یوهانس شکسپیر» در روز ۲۶ آوریل سال ۱۵۶۴ را در بایگانی

۱. Ben Jonson؛ شاعر و نمایشنامه نویس و عالم معاصر شکسپیر که در عرصه ادب و فرهنگ آن دوره به ویژه در نمایشنامه های کمدی تأثیر بسزا و ماندگاری داشت و پس از شکسپیر دومین نمایشنامه نویس بزرگ در آن دوره به شمار می رفت و حتی در کمدی از شکسپیر هم برتر بود. برخی از نمایشنامه هایش به فارسی ترجمه شده اند.

2. John Heminges and Henry Condell

3. John Bretchgirdle

محلّه ثبت کرده است. اگرچه هر چیزی را می‌توان زیر سؤال برد، در این یک مورد ظاهراً جای تردید نیست، اما پژوهشگرانی که تاریخ تولد شکسپیر را ۲۳ آوریل تعیین کرده‌اند، با این فرض که معمولاً از زمان تولد تا غسل تعمید و نام‌گذاری سه روز وقفه وجود داشته، دستخوش فرضیات بودند.

یک مثال بالقوه مهم دیگر دامنه مسئله را به خواننده نشان می‌دهد. از سال ۱۵۷۱ تا ۱۵۷۵، مدیر مدرسه دستورزیان استرت فورد سایمون هانت^۱ بود که لیسانس خود را در سال ۱۵۶۸ از دانشگاه آکسفورد گرفته بود. بنابراین معلم شکسپیر از ۷ تا ۱۱ سالگی بود. در حوالی ژوئیه ۱۵۷۵، سایمون هانت در دانشگاه دووایی^۲، دانشگاهی کاتولیک در فرانسه، نام‌نویسی کرد و در سال ۱۵۷۸ یسوعی شد. این ظاهراً نشان می‌دهد که معلم دوران ابتدایی شکسپیر کاتولیک بوده و با طرح کلی تجارب او در جوانی اش همخوانی دارد. اما مدرک سفت و سخت و انکارناپذیری مبنی بر اینکه شکسپیر در مدرسه زبان استرت فورد درس خوانده، وجود ندارد و از اسناد مربوط به آن دوره اثری نمانده. علاوه بر این، شخص دیگری به نام سایمون هانت در سال ۱۵۹۸ یا پیش از آن در استرت فورد از دنیا رفته، و دست‌کم می‌توان گفت شاید این سایمون هانت دوم، و نه آن سایمون هانت که به یسوعیان پیوسته بود، مدیر مدرسه بود. تقریباً به قطع یقین می‌شود گفت که شکسپیر به مدرسه می‌رفته، وگرنه کجا می‌توانست چنین تحصیلاتی داشته باشد؟ و تلاقی زمان‌ها و طرح کلی تجارب زندگی اش این فرض را پرننگ می‌کند که مدیر مدرسه از سال ۱۵۷۱ تا ۱۵۷۵ هانت کاتولیک بوده. اما در این جزئیات، همچون بسیاری چیزهای دیگر در مورد زندگی شکسپیر، یقین محض وجود ندارد.

۱ ■ صحنه‌های آغازین

بگذارید تصور کنیم که شکسپیر از کودکی می‌دید که شیفتهٔ زبان است و واله و افسون شدهٔ واژگان. از همان نوشته‌های نخستینش شواهد تأمل برانگیزی برای این شیفتگی و شیدایی به واژگان وجود دارد. بنابراین فرض قوی بر این است که شیفتگی و وسواس از همان اول آغاز شد، شاید از همان دم که مادرش لالایی در گوش او می‌خواند:

پیلی کاک، پیلی کاک، بر روی تپه‌ای نشست
اگر نرفته باشد، همان جا نشسته است.

(این شعر کودکانه به خصوص سال‌ها بعد، هنگامی که شاه لیر را می‌نوشت، در ذهنش می‌چرخید. تام دیوانهٔ بیچاره چنین می‌خواند: «پیلی کاک بر تپهٔ پیلی کاک

نشست.» (پ ۳، ص ۴، س ۷۳).^۱ شکسپیر چیزهایی را در صدای واژگان می شنید که دیگران نمی شنیدند، پیوندهایی بین آن‌ها برقرار می کرد که دیگران نمی کردند، و سرشار از لذتی می شد که همه از آن خود او بود.

این عشق و لذتی بود که انگلستان دوره الیزابت برمی انگیخت و از آن سرشار می شد و قدردان آن بود، زیرا که فرهنگ آن زمان به سخنوری فصیح و آراسته بها می داد و ذائقه‌ای برای نثر پرتکلف و اطناب و اعظان و سیاستمداران پرورده بود و انتظار می رفت که حتی آن‌هایی که فضیلت چندانی نداشتند، و آدم‌های میانه‌رو و موقر نیز شعر بنویسند. شکسپیر در یکی از نمایشنامه‌های اولیه‌اش، زحمت بیهوده عشق، مکتب‌داری مضحک به نام هولوفرنس می آفریند که رفتارش استقبالی نقیضه‌ای از سبک و منش معلمان است و این برای بیشتر تماشاگران حتماً مأنوس و آشنا بوده است. هولوفرنس نمی تواند بگوید سبب، بی آنکه بیفزاید که سبب «چون جواهری که از گوش کائو، آسمان، گنبد نیلگون، یا عرش اعلای و یخته.» (پ ۴، ص ۲، س ۴-۶). او تجسم مضحک مواد درسی است، چون که یکی از منابع درسی‌اش، کتاب در باب اطناب اثر اراسموس^۲ است؛ کتابی که ۱۵۰ گونه مختلف «تشکر به خاطر نامه شما» را به شاگردان یاد می داد (به لاتین البته). اگر شکسپیر زیرکانه این شیدایی و بازی دیوانه‌وار با واژگان را به سخره گرفته، خود نیز به فور در لحن و زبان خود با آن بازی کرده، چنان که در غزل ۱۲۹ می گوید «میل عهدشکن است و جانی است و خونخوار است و سرشار از گناه / وحشی و افراطی و گستاخ و بی رحم و غیرقابل اعتماد.» (س ۳-۴). جایی پنهان پشت این فوران احساسات، پسرکی جوان دیده می شود که ساعت‌های طولانی در مدرسه مشغول گردآوری سیاهه‌ای طولانی از مترادف‌های لاتین بوده است.

راجر آسکام^۳ آموزگار ملکه الیزابت می نویسد: «همه ولع این را دارند که فرزندانشان به زبان لاتین سخن بگویند.» ملکه به زبان لاتین سخن می گفت و از معدود زنانی بود که به این موفقیت دست یافته بود. موفقیتی که در روابط بین‌المللی بسیار حائز اهمیت بود و نیز دیپلمات‌های او، مشاورانش، دانشمندان علوم دینی و روحانیون،

۱. در سراسر کتاب، طبق متن اصلی، ارجاع به نمایشنامه‌های شکسپیر را به ترتیب با پرده (پ)، صحنه (ص) و سطر (س) نشان می دهیم، با این توضیح که شماره سطرها در نسخه‌های متعدد انگلیسی آثار شکسپیر متفاوت اند، و همچنین در ترجمه‌های فارسی آثار شکسپیر معمولاً سطر بندی رعایت نمی شود. همچنین، در ارجاع به غزل‌ها، غزل را با «غ» و مصرع یا سطر را با «س» نشان می دهیم.

2. Erasmus: On Copiousness

3. Roger Ascham

پزشکان و وکلای او همه لاتین می‌دانستند. اما تسلط به این زبان باستانی تنها به آن‌هایی که عملاً از آن استفاده حرفه‌ای می‌کردند، محدود نبود. «همه ولع این را دارند که فرزندانشان به زبان لاتین سخن بگویند»: در قرن شانزدهم خشت‌مال‌ها، تاجران پشم، دستکش‌سازها، کشاورزان موفق، مردمی که تحصیلات رسمی نداشتند و خواندن و نوشتن انگلیسی نمی‌دانستند، چه برسد به لاتین، همگی می‌خواستند پسرانشان استاد «مفعول عنه مطلق» باشند. لاتین زبان فرهنگ و ادب و ترقی به مدارج بالا بود. لاتین زبان آمال و آرزوهای والدین بود و سکه رایجی بود مطلوب همگان.

از این رو بود که پدر و مادر ویلیام می‌خواستند پسرشان تحصیلات کلاسیک مناسبی داشته باشد. جان شکسپیر خود در نهایت کوره‌سواد داشت. چون در استریت‌فورد - اپان - ایون از بزرگان انجمن شهر بود، یحتمل سواد خواندن داشت، اما در سراسر عمرش اسمش را فقط با یک علامت امضا می‌کرد. از امضای مری شکسپیر، مادر بزرگ‌ترین نویسنده انگلستان، پیداست او نیز نمی‌توانست اسم خود را بنویسد، اگرچه نیمچه‌سواد آموخته بود. اما آشکارا آن دو فکر کرده بودند که این برای پسر ارشدشان کافی نیست. بی‌شک ابتدا کودک با یک «لوح الفبا» آغاز کرده بود؛ لوحی چوبی با حروف و دعای ربانی چاپ شده روی یک تکه کاغذ پوستی و پوشیده با ورق نازک شفاف، همراه با کتابچه مرسوم دبستان، الفبای تعلیمات دینی (در نمایشنامه دو نجیب‌زاده ورونایی، یک عاشق آه می‌کشد: «همچون کودک دبستانی که کتاب الفبای خود را گم کرده» (پ ۲، ص ۱، س ۲۰-۱۹). تا بدین جا شکسپیر تنها آنچه را می‌آموخت که پدرش و حتی احتمالاً مادرش می‌دانستند، اما احتمالاً در هفت سالگی او را به مدرسه رایگان دستور زبان استریت‌فورد فرستادند که در آنجا اصل محوری تحصیلی غرق شدن کامل در لاتین بود.

آن مدرسه را مدرسه جدید شاه می‌نامیدند، اما نه جدید بود و نه بنیانش به دست شاه، یعنی ادوارد ششم برادر ناتنی و جوان مرگ الیزابت. مانند دیگر مؤسسات دوره الیزابت، این یکی نیز نقابی بر خود زده بود تا منشأ خود را که آلوده به مذهب کاتولیک رومی بود پنهان کند. مدرسه را انجمن صلیب مقدس آن شهر در اوایل قرن پانزدهم ساخته و یکی از کشیشان کاتولیک انجمن به عنوان مدرسه‌ای رایگان در سال ۱۴۸۲ وقف کرده بود. ساختمان مدرسه که کم‌وبیش دست‌نخورده باقی مانده، اتاق بزرگی در بالای تالار انجمن بود که از بیرون ساختمان پله‌هایی داشت که زمانی مسقف

به سفال بود. این اتاق بزرگ احتمالاً بخش بندى‌هایی داشته، به ویژه اگر الفبا را معلم یاری به نوباوگان می‌آموخته، اما اغلب شاگردان - حدود ۴۲ پسر بین هفت تا ۱۴ یا ۱۵ ساله - بر نیمکت‌های سفت روبه‌روی مکتب‌دار می‌نشستند و او روی صندلی بزرگی در بالای اتاق.

مکتب‌دار استرتر فورد طبق آیین‌نامه مجاز نبود در ازای تدریس از هیچ‌کدام از شاگردان پولی دریافت کند. بنا بود برای هر پسری که واجد شرایط بود، یعنی کسانی که مقدمات خواندن و نوشتن را آموخته بودند، تدریس کند، «به شرطی که والدین آن‌ها خیلی فقیر و پسرانشان خیلی بی‌استعداد نباشند.» به خاطر این خدمات، به او مسکن رایگان داده می‌شد و ۲۰۰ پوند مقرر سالانه می‌گرفت که برای مکتب‌داران دوره الیزابت مبلغ قابل توجهی بود و نهایت انتظاری که می‌توانستند داشته باشند. در استرتر فورد تحصیل فرزندان را جدی می‌گرفتند: پس از آموزش رایگان دست‌ورزیان در مدرسه، کمک‌هزینه‌های ویژه‌ای برای شاگردان مستعد کم‌بضاعت برای ورود به دانشگاه وجود داشت. این البته به معنی تحصیلات رایگان عمومی نبود. در اینجا، مثل جاهای دیگر، دختران از مدرسه دست‌ورزیان و دانشگاه مستثنا بودند. پسران خانواده‌های بسیار فقیر نیز که بخش اعظم جمعیت را تشکیل می‌دادند، مدرسه نمی‌رفتند، چون از آن‌ها انتظار می‌رفت در سنین پایین به کار پردازند و علاوه بر آن، با اینکه شهریه‌ای به مدرسه پرداخت نمی‌شد، هزینه‌های تحصیلی دیگری وجود داشت: شاگردان می‌بایست با خود قلم‌پر بیاورند و چاقو برای تیز کردن آن، و شمع در زمستان که کالای گران‌قیمتی بود، و کاغذ. اما برای پسران خانواده‌هایی که دستشان به دهنشان می‌رسید، تحصیلات سفت و سختی با محوریت کلاسیک فراهم بود. اگرچه از آن دوره مدرسه استرتر فورد تاریخچه‌ای باقی نمانده، تقریباً به قطع یقین می‌توان گفت که ویلیام به این مدرسه می‌رفت و آرزوی والدین خود را در آموزش لاتین برآورده می‌کرد. تابستان‌ها مدرسه از ساعت ۶ صبح آغاز می‌شد. در زمستان‌ها به خاطر کوتاهی روز و سرما در ساعت هفت. ساعت ۱۱ زنگ تفریح برای ناهار زده می‌شد. احتمالاً ویلیام برای ناهار به خانه‌اش می‌دوید که تا مدرسه در حدود ۳۰۰ متر فاصله داشت. و سپس آموزش پی‌گرفته می‌شد و تا ساعت پنج و نیم یا شش بعد از ظهر ادامه می‌یافت. شش روز در هفته و دوازده ماه در سال. علوم انسانی جای چندانی در مواد درسی نداشت. نه تاریخ انگلستان در کار بود و نه تاریخ ادبیات، نه

زیست‌شناسی، شیمی یا فیزیک، نه علم اقتصاد یا جامعه‌شناسی، و تنها معلومات دست‌وپاشکسته‌ای از علم حساب وجود داشت. در مقولات مذهب مسیحیت آموزش‌هایی بود، اما این نیز ظاهراً از آموزش زبان لاتین قابل تمیز نبود. شیوه‌های آموزش هم لطیف و ملایم نبود؛ از بر کردن، تکالیف و مشق‌های بی‌رحمانه، تکرار بی‌پایان، تجزیه و تحلیل متون، تمرین‌های مفصل در تقلید و تنوع بیان، همگی همراه با تهدید به تنبیه.

همه می‌دانستند که آموزش لاتین از شلاق خوردن جدایی‌ناپذیر است. یکی از نظریه‌پردازان تعلیم و تربیت در آن دوره می‌گوید هدف از خلقت کفل‌ها تسهیل در یادگیری لاتین است. معلم خوب عرفاً معلمی بود که سخت‌گیر باشد. شهرت معلم به قدرتش در تنبیه بود. تنبیه بدنی محترم و محفوظ بود. به عنوان بخشی از آزمون نهایی در دانشگاه کمبریج از یک فارغ‌التحصیل در رشته دست‌ورزان در اواخر قرون وسطا خواسته می‌شد که شایستگی آموزشی و تعلیمی خود را با شلاق زدن به یک پسر کندذهن یا سرکش نشان دهد. چنان‌که یک پژوهشگر مدرن گفته، آموختن لاتین در آن دوره جشن تکلیف پسران بود. این جشن تکلیف حتی برای شاگردی که استعدادی استثنایی داشت، نمی‌توانست دلپذیر باشد. با وجود این، مدرسه جدید شاه، اگرچه بی‌شک حدی از درد و ملال را بر شاگردان تحمیل می‌کرد، آشکارا ولع پایان‌ناپذیر ویلیام به زبان را برمی‌انگیخت و اقناع می‌کرد.

روزهای بسیار طولانی مدرسه جنبه دیگری هم داشت که حتماً به ویلیام لذت می‌بخشید. در واقع همهٔ مکتب‌داران پذیرفته بودند که یکی از بهترین راه‌های خوب فهمانیدن لاتین به شاگردانشان این است که آن‌ها را وادارند که نمایشنامه‌های باستانی، به ویژه کمدی‌های ترنس و پلاتوس^۱ را بخوانند و اجرا کنند. حتی جان نورث‌بروک^۲ روحانی که یک خرمگس معرکه بود و در سال ۱۵۷۷ در نوشته‌ای حمله‌ای سخت علیه «قمار، رقص، لهوولعب یا نمایشنامه‌های میان‌برده همراه با دیگر سرگرمی‌های بیهوده» کرده بود، تصور می‌کرد که اجرای نمایشنامه‌های لاتینی در مدرسه، به شرطی که به طرز مناسبی پاک‌سازی و ممیزی شده باشند، قابل قبول‌اند. نورث‌بروک تأکید می‌کرد که نمایشنامه‌ها باید به زبان اصلی خود اجرا شوند و نه انگلیسی، و اینکه شاگردان نباید لباس‌های زیبا بپوشند و بالاتر از همه اینکه نباید «بازی‌های بیهوده و عیاشی‌های عاشقانه در کار باشد.» آن‌چنان‌که استاد آکسفورد

جان رینولدز خاطر نشان می‌کند، خطر بزرگ این نمایشنامه‌ها این بود که پیرنگ نمایشنامه ممکن است ایجاب کند که پسری که نقش قهرمان را بازی می‌کند، پسری دیگر را که نقش قهرمان زن را بازی می‌کند، ببوسد و این بوسه ممکن است هر دو پسر را از راه به در کند، زیرا بوسه یک پسر زیبا مانند بوسه «بعضی رتیل‌ها» است: «حتی اگر مردان را با دهانشان فقط لمس کنند، آن‌ها را به درد عجیبی گرفتار می‌کنند که دیوانه‌شان می‌سازد.»

در واقع پاک‌سازی و ممیزی نمایشنامه‌های ترنس و پلاتوس تقریباً غیرممکن است: اگر کودکان نافرمان، نوکران ناقلا، انگل‌ها و طفیلی‌ها، نیرنگ‌بازان، روسپی‌ها و پدران ابله، عطش به زن و پول را حذف کنید، عملاً چیزی از آن نمایشنامه‌ها باقی نمی‌ماند. بنابراین، گنجاندن این نمایشنامه‌ها در مواد درسی، به معنای نوعی تخطی مدام از قواعد نمایش و گریزی مضحک از زیر بار طاق‌فرسای نظام آموزشی بود. برای بهره‌مندی کامل از این رهایی، تنها چیزی که شاگرد لازم داشت، استعداد بازیگری بود و سواد کافی لاتین. زمانی که ویلیام ده یا یازده ساله بود، و شاید هم کمتر، مطمئناً هر دو را دارا بود.

هیچ سندی باقی نمانده تا نشان دهد که معلمان استریت‌فورد در سال‌هایی که ویلیام به مدرسه می‌رفت، تا چه اندازه شاگردان را به اجرای نمایشنامه‌های تکلیف شده وا می‌داشتند. شاید زمانی بود، حدود یک سال پیش از آنکه ویلیام مدرسه را ترک کند، که تامس جنکینز معلم، تحصیل‌کرده آکسفورد، تصمیم گرفت پسران را به اجرای نمایش خنده‌دار و آشفته پلاتوس درباره یک دوقلوی همسان به نام برادران مناخاموس وادارد. و شاید جنکینز در آن هنگام دریافت که یکی از شاگردانش به‌طور زودرسی هم استعداد نویسندگی دارد و هم بازیگری، و به ویل شکسپیر تکلیف کرد که نقش اصلی را بازی کند. بعدها در زندگی شکسپیر شواهدی قوی وجود دارد که نشان می‌دهد او تلفیق منطق و سردرگمی گیج‌کننده در این نمایشنامه بخصوص را دوست داشته و شخصیت‌هایی که مدام عوضی گرفته می‌شوند، و توضیح‌حاتی که این آشوب و هرج‌ومرج فزاینده را حل می‌کند. وقتی در لندن بازیگر جوانی بود و می‌خواست برای پیرنگ یک کمدی نقش بازیگران را تعیین کند، به برادران مناخاموس متوسل شد و فقط یک دوقلوی دیگر به آن افزود تا آشوب و هرج‌ومرج را دو برابر کند و کمدی خطاها را نوشت. این کمدی موفقیت

بزرگی به همراه داشت: وقتی این نمایشنامه در یکی از مدارس حقوق لندن اجرا شد، شاگردان در تلاش برای گرفتن صندلی‌ها شلوغ کردند. اما برای این بچه مدرسه‌ای با استعداد در مدرسه جدید شاه، این پیروزی آتی همچون رویدادهای مسخره خود نمایش باورنکردنی به نظر می‌رسید.

در صحنه آغازین نمایشنامه پلاتوس، مناخموس اهل اپیدامنوم با زنش دعوا می‌کند و سپس برای دیدار معشوقه‌اش می‌رود که اروتیوم نشمه است. (نقش زن‌ها و نیز مرده‌ها را در کلاس ویل، پسران بازی می‌کردند). پیش از اینکه مناخموس در او را بزند، در باز می‌شود و خود اروتیوم پدیدار می‌شود و هوش و حواس او را می‌رباید: «ببین! خودش دارد می‌آید!» و سپس در این لحظه شور و وجد می‌گوید: درخشش بدن زیبایی او آفتاب را مکدر و تیره کرده است! اروتیوم به او خوشامد می‌گوید: «مناخموس عزیزم، خوش آمدی!»

این لحظه‌ای است که اخلاق‌گرایان دلواپسی چون نورث بروک و رینولدز نهایت ترس و تنفر از آن را دارند: بوسه پسر رتیل. رینولدز می‌نویسد: «پسران زیبا با بوسیدن نیش می‌زنند و نوعی زهر را پنهانی در درون آدم می‌ریزند، زهر هرزگی.» خندیدن به این تعصب و ترس آسان است، اما شاید این ترس پُر بیراه نیست. چه بسا شکسپیر نوجوان در چنین مواردی هیجان شدیدی را حس می‌کرد که محصول درآمیختن اجرای نمایش با تحریک میل جنسی بود.

احتمالاً خیلی پیش از اجرای نمایش در مدرسه، ویل کشف کرده بود که عشق به بازیگری دارد. در سال ۱۵۶۹ وقتی که پنج‌ساله بود، پدرش به‌عنوان بخشدار، همان شهردار، استرتر فورد دستور داد که به دو گروه بازیگران حرفه‌ای، گروه ملکه و گروه ارل ورستر که به شهر آمده بودند، پولی پرداخت شود. این گروه‌های بازیگری دوره‌گرد خیلی هم تحفه نبودند: یک مشت ولگرد که لباس‌های بازیگری و وسایلشان را در ارابه‌ای می‌گذاشتند و بسته به شرایط، آن‌چنان‌که مشاهده‌گری معاصر گفته بود، «جاده‌ها را روستا به روستا در پی پنیر و کره و شیر گز می‌کردند.» در واقع پاداش آن‌ها به‌زحمت کفایت می‌کرد. یک یا دو پوند پول نقد، اگر اقبال داشتند، اما نه آن قدر زیاد که اگر بازیگران پنیر و کره مفت می‌توانستند گدایی کنند، نه بگویند. بااین حال این مبلغ برای اکثر پسران کوچک بسیار هیجان‌آور بود.

ورود به شهرستان‌ها معمولاً رسم و رسومی داشت. همراه با دمیدن در بوق و کرنا و

زدن دهل ها، بازیگران در لباس های رنگارنگ، شنل های قرمز و کلاه های مخملی قرمز خود در خیابان می خرامیدند. به خانه شهردار می رفتند و توصیه نامه هایی مهر و موم شده را تقدیم می کردند که نشان می داد آن ها ولگرد نیستند و ولی نعمت قدرتمندی دارند که از آن ها پشتیبانی می کند. در استرتر فورد در سال ۱۵۶۹، آن ها به خیابان هنلی، به خانه خود پسر می آمدند، و با احترام با پدرش صحبت می کردند، زیرا این او بود که تصمیم می گرفت که آیا آن ها باید جل و پلاشان را ببندند و یا اجازه دارند که اعلامیه های اجرای نمایش خود را پخش کنند.

اولین اجرا به نمایش شهردار معروف بود و معمولاً برای همه رایگان بود. مطمئناً از بخشدار استرتر فورد انتظار می رفت که در این اجرا حضور داشته باشد، چرا که این امتیاز ویژه وی بود که میزان پاداشی را که از خزانه شهر پرداخت می شد، تعیین کند. احتمالاً برای وی احترام زیادی قائل شده و یکی از بهترین صندلی های سالن همایش را در جایگاه ویژه ای که بر پا شده بود به او اختصاص می دادند. هیجان این مناسبت تنها به پسر بچه ها محدود نمی شد: در بایگانی شهرداری استرتر فورد و دیگر شهرها اسناد فراوانی ثبت کرده اند از شیشه های شکسته و آسیب به صندلی و نیمکت ها که نتیجه درگیری میان جمعیت تماشاگران سرکش برای اشغال بهترین مکان تماشای نمایش بود.

این اجراها فرصتی بود برای جشن و شادی و مجالی برای استراحت در میان مشغله های زندگی روزمره. حس آزادی و رهایی همیشه در مرز عصیان و تخلف بود و همین موجب می شد تا مقامات سخت گیر شهر گهگاهی بازیگران را رد کنند؛ به ویژه در دوران قحطی، شیوع بیماری ها، هنگام هرج و مرج و آشوب. و به همین علت بود که بازیگران روزهای یکشنبه و در طی ایام روزه و امساک اجازه اجرا نداشتند. اما حتی معتقدترین شهردارها و اعضای شورای شهرها می بایست به ناراحتی اربابان و نجیب زاده هایی فکر کنند که بازیگران جامه آنان را با غرور و افتخار بر تن می کردند. چرا که پس از پایان اجرای هر برنامه در این شهرستان ها، بازیگران با آداب خاصی زانو می زدند و از تماشاگران می خواستند تا همراه آنان برای ولی نعمت و ارباب نازنین خود دعا کنند، و یا در صورت حضور گروه بازیگران ملکه، برای خود الیزابت کبیر دعا کنند. از این رو حتی اگر گروه بازیگران را از اجرا منع می کردند، آنان را با التفاتی درخور توجه و با پرداخت رشوه برمی گرداندند.

طبق شواهد، جان شکسپیر بازیگران را برنمی‌گرداند و به آن‌ها اجازه نمایش می‌داد. اما آیا می‌گذاشت پسر پنج‌ساله‌اش نمایش‌ها را ببیند؟ مطمئناً پدران دیگر این کار را می‌کردند. مردی به نام ویلیس که هم‌زمان با ویل به دنیا آمده بود، در دوران پیری‌اش نمایشنامه‌ای را (که اکنون گم شده)، به یاد می‌آورد به نام گهواره امنیت، که در گلاستر در شصت کیلومتری استرتر فورد دیده بود، زمانی که بچه بود. ویلیس نوشته است که بازیگران هنگام ورود به شهر طبق روال معمول عمل کردند: آن‌ها خود را به شهردار معرفی کردند، به او اطلاع دادند که خادمین کدام ارباب هستند و درخواست مجوز برای اجرای نمایش کردند. شهردار مجوز را اعطا کرد و گروه بازیگران را برای اولین اجرای خود در حضور بزرگان و مسئولان شهر برگزید. ویلیس به یاد می‌آورد که «در چنین نمایشی پدرم مرا با خود برد و درحالی‌که روی یکی از نیمکت‌ها نشسته بود، مرا واداشت که بین پاهایش بایستم، جایی که ما همه چیز را خیلی خوب دیدیم و شنیدیم.» این تجربه‌ای بسیار تأثیرگذار برای ویلیس بود. ویلیس نوشته که «این منظره چنان تأثیری در من گذاشت که وقتی بزرگ شدم، به قدری در حافظه‌ام زنده بود که انگار تازه آن را دیده‌ام.»

این احتمالاً نزدیک‌ترین مورد ممکن برای دستیابی به صحنه‌های نخستین نمایشی خود ویلیام است. وقتی بخشدار وارد تالار شد، همه با او احوالپرسی کرده و خوش و بیش کردند، هنگامی که روی صندلی خود نشست، جمعیت در انتظار وقوع یک اتفاق هیجان‌انگیز و لذت‌بخش ساکت شدند. پسر او، باهوش، چابک و حساس، در میان پاهای پدر خود ایستاد. ویلیام شکسپیر برای نخستین بار در زندگی‌اش نمایشی را تماشا کرد.

نمایشنامه‌ای که گروه بازیگران ملکه در سال ۱۵۶۹ به استرتر فورد آوردند چه بود؟ سوابق چیزی نشان نمی‌دهند و شاید هم اهمیتی ندارد. جادوی محض نمایش، به تصویر کشیدن فضایی خیالی، حس گرفتن‌های هنرمندانه، لباس‌هایی که استادانه انتخاب شده بودند، سیلاب سخنان فصیح و فاضلانه، شاید همین موارد کافی بود تا روح پسر جوانی را برای همیشه تسخیر کند. حتماً موقعیت‌های دیگری نیز پیش آمده بود که این افسون نمایش بازهم بر روح او اثر کند. بارها گروه‌های بازیگری به استنفورد می‌آمدند - مثلاً گروه ارل لستر در سال ۱۵۷۳، در نه‌سالگی ویل و گروه ارل واریک در سال ۱۵۷۵، در یازده‌سالگی‌اش - و دائماً با تجدید و تقویت

شور و شعف کودک، خاصه در اثر اعجاب او از شأن و قدرت پدرش، گنجینه خاطرات او را از شیوه‌های هوشمندانه نمایش‌ها می‌انباشتند.

ویلیس، معاصر شکسپیر، به سهم خود در تمام زندگی خود آنچه را در گلاستر دیده بود به خاطر می‌آورد: پادشاهی که با اغوای سه بانوی فریبنده، از مشاوران هوشیار و پارسای خود دور شده بود. او به خاطر می‌آورد: «در پایان او را واداشتند که در گهواره‌ای روی صحنه دراز بکشد، جایی که این سه بانو، با آوازی زیبا، او را در گهواره تکان دادند و به خواب بردند، به طوری که او دوباره خروپف کرد؛ و در همین حین زیر پارچه‌هایی که با آن پوشانده شده بود، نقابی مانند پوزه خوک روی صورتش کشیدند که سه زنجیر سیمی به آن بسته شده بود و سر دیگر آن زنجیرها را آن سه زن در دست گرفته بودند. بانوان دوباره به آواز خواندن پرداختند و سپس چهره او را آشکار کردند تا تماشاگران ببینند که چگونه او را مسخ کرده‌اند.» این نمایش حتماً برای تماشاگران بسیار مهیج بود. برخی از پیرترها احتمالاً چهره خوک مانند هنری هشتم را به خاطر داشتند و همه حضار می‌دانستند که تنها در شرایط خاصی می‌توانند این اندیشه را مطرح کنند که پادشاه یک خوک بوده.

ویل جوان احتمالاً مشابه چنین چیزی را دیده بود. نمایشنامه‌های موجود در فهرست آثار دهه ۱۵۶۰ و دهه ۱۵۷۰ در بیشتر موارد «نمایشنامه‌های اخلاقی» یا «میان‌برده‌های اخلاقی» بوده‌اند، یعنی موعظه‌های عرفی غیرروحانی که برای نشان دادن عواقب وحشتناک نافرمانی، بطالت و عیاشی طراحی شده‌اند. معمولاً یک شخصیت، تجسم یک مفهوم انتزاعی با نامی مانند انسان یا جوانی، از یک راهنمای مناسب مانند تفریح سالم یا زندگی با فضیلت روی‌گردان شده و شروع به گذران وقت با جهل، پول‌پرستی، یا سرکشی می‌کند.

آهای، آهای، کیست با من همانم؟

من سرکشم، پرنشاط و ناآرام.

دلشاد و سبک‌بال همچون بادم،

سرکش است ضمیرم و آزادم.

(میان‌برده جوانی)

از اینجا به بعد سرایشی و انحطاط نمایان می‌شود. سرکشی، جوانی را با رفیق خود، غرور، آشنا می‌کند، و غرور، خواهر فریبنده‌اش هرزگی را با او آشنا می‌کند. هرزگی او را به میخانه می‌کشاند و به نظر می‌رسد که این قضیه سرانجام خوشی نخواهد داشت. گاهی اوقات واقعاً فرجام بدی دارد. در نمایشنامه‌ای که ویلیس دیده بود، شاهی را که به خوک بدل گشته بود، ارواح خبیثه برای مجازات می‌برند، اما معمولاً در این میان اتفاقاتی رخ می‌دهند که وجدان خفته قهرمان نمایشنامه درست به موقع بیدار می‌شود. در نمایشنامه میان‌پرده جوانی، نیکوکاری، که هدیه عیسی مسیح را به یک گناهکار یادآوری می‌کند، او را از بند سرکشی رها کرده و به رفاقت با فروتنی بازمی‌گرداند. در نمایشنامه دژ پایداری، توبه با نیزه خود قلب انسان را لمس می‌کند و او را از دست رفیقان ناباب خود، گناهان کبیره، نجات می‌دهد. در نمایشنامه عقل و علم، عقل قهرمان که بر دامن بطالت آرمیده، به دلچکی بدل می‌شود مزین به زنگوله و کلاه دلک‌ها، اما به محض اینکه خود را در آینه می‌بیند و می‌فهمد که به چه شباهت دارد، و «عین یک الاغ!» است، نجات می‌یابد. عقل تنها پس از آنکه به سختی از شرم شلاق می‌خورد و از مکتب‌داران سخت‌گیر، یعنی از تعلیم، مطالعه و پشتکار، درس می‌آموزد، به هیئت صحیح خود باز می‌گردد و می‌تواند با بانو علم ازدواج کند.

نمایشنامه‌های اخلاقی که همواره اندرزگرانه بوده و اغلب ناشیانه نوشته شده‌اند، قدیمی و خام به نظر می‌رسند و هرگونه تلخیصی آن‌ها را ملال‌آور می‌سازد. اما این نمایشنامه‌ها مدت‌های طولانی مطرح بودند و تا دوره نوجوانی شکسپیر دوام داشتند. آن‌ها بلندنظری و پایبندی به اصول اخلاقی را با شور و حرارت نمایشی درهم آمیخته بودند و این طیف وسیعی از تماشاگران را، از بی‌سواد گرفته تا خبره‌ترین، اقناع می‌کرد. این نمایشنامه‌ها اگرچه علاقه‌ای چندان یا هیچ علاقه‌ای به خصوصیات روان‌شناسی یا شالوده اجتماعی نداشتند، در عوض اغلب زیرکی خرد مردمی و عامیانه را همراه با طنز قوی براندازانه داشتند. این طنز می‌توانست شکل یک پادشاه با دماغ بزرگ و خوک‌مانند را به خود بگیرد، اما بیشتر بر آن شخصیت کلیشه‌ای متمرکز بود که عموماً به عنوان رذیلت شناخته می‌شد. این بذله‌گوی پرحرف فتنه‌انگیز که در میان پرده‌های مختلف نام‌های شورش، شرارت، بی‌بندوباری، بطالت، نافرمانی، دودوزه‌باز، و حتی در یک مورد قابل توجه، هیکس کورنر^۱ داشت،

۱. Hickscorner؛ نوعی نمایشنامه تمثیلی-اخلاقی است که شخصیت‌های آن عبارت‌اند از ترجمه، استقامت، تخیل، تأمل، اراده آزاد، و شخص هیکس کورنر.

هم‌زمان تجسم روح شرارت و روح تفریح بود. تماشاگران می‌دانستند که او در نهایت شکست می‌خورد و با ضربات یا آتش‌بازی از صحنه بیرون رانده می‌شود. اما برای مدتی بر صحنه می‌خراشد، دهاتی‌ها را تمسخر می‌کرد، به مأموران حافظ نظم و دین توهین می‌کرد، آدم‌های ساده را گول می‌زد، دسیسه می‌کرد، افراد ساده و بی‌گناه را به رفتن به میخانه‌ها و روسپی‌خانه‌ها اغوا می‌کرد. تماشاگران این را دوست داشتند. وقتی شکسپیر می‌خواست برای تئاتر لندن بنویسد، از سرگرمی‌های قدیمی فرسوده‌ای استفاده کرد که در زمان کودکی او را شاد کرده بودند. از آن‌ها آموخت که به شخصیت‌هایش اسامی نمادین بدهد: دال پرده‌در و چین شب‌کار روسپی بودند و طعنه‌زن و دندان‌نیش در نمایشنامه هنری چهارم، بخش دوم، گروهبان بودند. سِر توبی آروغ مست بود و مَل وُلِیو («بدخواه») یک متدین افراطی یا جانماز آب‌کش در نمایشنامه شب دوازدهم. در موارد نادری شکسپیر فراتر رفت و انتزاعیات شخصیت‌یافته را مستقیماً روی صحنه آورد. شایعه با ردایی بلند که شکل زبان در سراسر آن نقاشی شده بود، در نمایشنامه هنری چهارم، بخش دوم، و زمان، که ساعت شنی در دست داشت، در نمایشنامه حکایت زمستان. اما در بیشتر موارد اقتباس او از نمایشنامه‌های اخلاقی غیرمستقیم‌تر و ماهرانه بود. او در ابتدای کار از آن‌ها تأثیر گرفت و آن‌ها به شکل‌گیری پایه‌های نوشتار او که تا حد زیادی در لایه زیرین قلم او پنهان بودند، کمک کردند؛ قلمی که بر اساس دو انتظار حیاتی است که نمایشنامه‌های اخلاقی بر مخاطبان خود القا می‌کنند: اول اینکه انتظار می‌رود نمایشنامه‌ای که ارزش دیدن دارد، باید در اصل به سرنوشت انسان مربوط باشد، و دوم، این نمایشنامه نه تنها باید به محفل نخبگان تحصیل‌کرده برسد، بلکه توده عظیم مردم معمولی نیز از آن بهره ببرند.

شکسپیر همچنین عناصر ویژه‌ای از هنر نمایشی خود را از نمایشنامه‌های اخلاقی کسب کرد. این نمایشنامه‌ها به او کمک کردند تا بفهمد چگونه روی زندگی روانی، اخلاقی و معنوی و همچنین روی رفتارهای ظاهری شخصیت‌هایش تمرکز نمایشی داشته باشد. آن‌ها به او کمک کردند تا نمادهای مادی این زندگی درونی را بسازد، مانند بازوی خشکیده و گوژریچارد سوم که نشان از کژی او دارد. آن‌ها به او کمک کردند تا نمایشنامه‌ها را طوری بسازد که بر محور تلاش و تقلای روحی شخصیت اصلی دور بزنند: شاهزاده هل میان پدر هشیار، مشتاق و حسابگر خود و فال‌استف

ولنگار، اغواگر و بی‌پروا در مانده است. همچنین آنجلوی قائم مقام در نمایشنامه حکم در برابر حکم، هنگامی که زمام امور را به دستش می‌دهند و سرورش دوک او را در بوتۀ آزمایش می‌گذارد، و یا اتللو که میان ایمانش به دزد مونا‌ی آسمانی و اشارات مستهجن یاگوی شیطانی در مانده. و بالاتر از همه، آن نمایشنامه‌های اخلاقی منبعی در اختیار شکسپیر نهادند تا شخصیت ویرانگرانه شرارت را به طرز گیرا و جالبی نمایشی کند. رذیلت، شخصیت ویرانگر بزرگ نمایشنامه‌های اخلاقی، هیچ وقت از ذهن خلاق شکسپیر دور نبود. هل، با محبتی آمیخته با احتیاط فال‌استف را توصیف می‌کند: «آن عالی جناب رذیلت، آن شرارت ریش سپید» (هنری چهارم، بخش اول، پ ۲، ص ۵، س ۴۱۳). ریچارد سوم بدخواه که به طرز زنده‌ای مضحک است، خود را به «رذیلت رسمی، شرارت» تشبیه می‌کند (پ ۳، ص ۱، س ۸۲). و هملت عموی حیل‌گر و غاصب خود را «رذیلت شاهان» می‌نامد (پ ۳، ص ۴، س ۸۸). برای آشکار کردن تأثیر واژه «vice» (رذیلت / نایب یا معاون)، نیازی به اشاره مستقیم به آن نیست: برای مثال، «یاگوی صادق» با آن حال و هوای رفاقت، شوخی‌های حیل‌گرانه‌اش، و اقرار آشکار و صریح به شرارت، به شدت مدیون این نوع شخصیت است. اتفاقی نیست که توطئه شیطانی او علیه اتللو و دزد مونا یک شوخی خرکی است، نسخه‌ای بی‌رحمانه و تحمل‌ناپذیر از کلک‌هایی که شخصیت رذیلت سوار می‌کند.

شاید در ابتدا عجیب به نظر برسد که فال‌استف دوست داشتنی خود را در جمع قاتلانی خونسرد مانند کلودیوس و یاگو بیابد. اما شکسپیر چیزهای دیگری از نمایشنامه‌های اخلاقی که برای هنر او ضروری بود، آموخت. او آموخت که مرز میان تراژدی و کمدی به طرز شگفت‌انگیزی مغشوش است. در شخصیت‌هایی مانند هارون مراکشی (شخصیت سیاه‌پوست منفی در نمایشنامه تیتوس آندرونیکوس)، ریچارد سوم، و ادموند حرام‌زاده در نمایشنامه شاه لیر، شکسپیر نوع خاصی از هیجان را به ذهن متبادر می‌کند که منشأ آن برای اولین بار در کودکی او هنگام تماشای نقش رذیلت در نمایش‌هایی مانند گهواره امنیت و میان‌پرده جوانی بود: هیجان ترس آمیخته با لذت خطاکارانه. رذیلت، که تجسم شرارت است، در پایان نمایشنامه به درستی مجازات می‌شود، اما در بخش اعظم نمایش موفق می‌شود تماشاگر را مجذوب خود کند، و تخیل، به تفریح و تعطیلاتی منحرفانه می‌رود. نویسندگان نمایشنامه‌های اخلاقی فکر می‌کردند که می‌توانند با حذف صفات

متمایزکنندهٔ اتفاقی شخصیت‌هایشان و رسیدن به جوهره و ذات اصلی آن‌ها، آن تأثیر گسترده‌ای را که مدنظرشان است، بیشتر کنند. آن‌ها فکر می‌کردند که در این صورت حواس مخاطبان‌شان با جزئیات نامربوط هویت‌های فردی منحرف نمی‌شود. شکسپیر دریافت که دورنمای سرنوشت انسان، در واقع، زمانی جذاب‌تر است که این دورنما نه به انتزاعات تعمیم یافته، بلکه به آدم‌هایی با نام مشخص گره می‌خورد، آدم‌هایی ملموس که مردم آن‌ها را با صلابت تشخیص بی‌نظیری می‌فهمند: نه یک جوان، بلکه شاهزاده هل، نه یک مرد، بلکه اتللو.

برای کسب این حدت و صلابت، شکسپیر به همان اندازه که باید خود را از نمایشنامه‌های اخلاقی قدیمی رها می‌کرد، همان قدر هم باید از آن‌ها اقتباس می‌کرد. او آزادانه بسیاری از جنبه‌های آن‌ها را به کلی کنار گذاشت و از دیگر جنبه‌ها چنان استفاده‌ای کرد که نویسندگان آن‌ها هرگز تصورش را نمی‌کردند. گاهی ترس را شدت می‌بخشد: یاگو بی‌اندازه مضطرب‌کننده‌تر و مؤثرتر از حسادت یا شورش است. و گاهی هم خنده را شدت می‌بخشد: حيله و لذتی که شخصیت رذیلت از سرکار گذاشتن و سردرگم کردن دیگران می‌برد، در شخصیت پوک در نمایشنامهٔ رؤیای شب چلهٔ تابستان ظاهر می‌شود، اما شرارت کاملاً شسته شده و رفته و تنها شیطنت باقی مانده. به همین ترتیب اگر کلهٔ الاغی که بر باتم سوار شده، به طرز تکان‌دهنده‌ای پوزهٔ خوک را که بر چهرهٔ پادشاه گذاشته شده، به یاد بیاورد، بار سنگین درس اخلاقی به کلی برداشته شده. مطمئناً باتم ابله است، اما برای آشکار کردن این واقعیت نیازی به تغییر و تبدیل جادویی نیست. در واقع، آنچه آشکار می‌شود، حماقت او نیست، چراکه او حتی یک لحظه هم احساس خجالت و شرم ندارد و دوستانش هم به او تهور و خیره‌سری او نمی‌خندند. هنگامی که دوستانش همگی از دیدن قیافهٔ او وحشت کرده و فرار می‌کنند، باتم کله‌خر قویاً اعلام می‌کند که «می‌خواهند خرم کنند، مرا بترسانند، اگر بتوانند، ولی من از جایم جم نمی‌خورم. بگذار هر کاری می‌خواهند بکنند» (پ ۳، ص ۱، س ۸-۱۰۶). از عشق پرشوری که ملکهٔ پریان به او ابراز می‌کند، شگفت زده می‌شود، اما این مهم را با خونسردی و صلابت می‌پذیرد: «می‌اندیشم که، بانو، نباید دلیل چندانی برایش داشته باشید. در عین حال، راستش را بخواهید، عقل و عشق امروزه چندان با هم نمی‌سازند» (پ ۳، ص ۱، س ۲۸-۱۲۶). و او در بدن جدید خود کاملاً آسوده است: «می‌اندیشم که میل زیادی به جامی از

شراب یونجه دارم. یونجه خوب، یونجه شیرین، که نظیر ندارد» (پ ۴، ص ۱، س ۳۱-۳۰). وقتی سرانجام کله‌الاغ را از او برمی‌دارند، تجربه‌ای از بیداری اخلاقی به او دست نمی‌دهد، بلکه برعکس، وقتی پوک آن کله را روی او سوار می‌کند، او باز با آن چشمان ابله خود به دنیا می‌نگرد.

در اینجا و در طول زندگی کاری خود، شکسپیر دین و مذهب را که شاخصه‌های نمایشنامه‌هایی بود که در جوانی اش می‌دید، کنار گذاشت. ساختار اساسی آن نمایشنامه‌ها مذهبی بود. از این رو آن‌ها اغلب در لحظاتی از کشف و شهود به اوج می‌رسیدند که نشان‌دهنده رستگاری قهرمان داستان بود، کشف و شهودی که ورای زندگی روزمره بود و به حقیقتی آشنا تعلق داشت که فراتر از درک بشری بود. در کلام پولس رسول در رساله‌اش به قرن‌تیان، کلماتی که برای شکسپیر و معاصرانش به سبب تکرارهای بی‌پایان در کلیسا عمیقاً آشنا هستند: آنچه را خدا آماده کرده است «چشم ندیده و گوش نشنیده، و به قلب آدمیزاد نیز وارد نشده است» (اول قرن‌تیان، از کتاب مقدس بیشاپس [۱۵۶۸]، نسخه‌ای که شکسپیر آن را می‌شناخت و اغلب از آن استفاده می‌کرد). وقتی باتم به هیئت انسانی خود باز می‌گردد، چنین می‌گوید: «من نادرترین کشف و شهود را داشته‌ام» و سپس، در زنجیره‌ای از بیان و مکث، می‌کوشد آن را توضیح دهد:

خوابی دیدم که عقل بشر قد نمی‌دهد که چگونه خوابی بوده است. آدم اگر بخواهد این خواب را شرح دهد الاغی بیش نیست. به نظرم رسید که من به صورت....، ولی هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید که به چه صورتی. و به نظرم رسید که من داشتم به صورت....، ولی هرکس بخواهد که بگوید من به نظرم چه داشتم، یک دلک الوان پوش است. چشم بشر هرگز نشنیده، گوش بشر هرگز ندیده، دست بشر هرگز قادر نبوده تا بجشد، و زبانش درک هرگز نکرده و قلبش هرگز گزارش نداده که خواب من چه بود.

(پ ۴، ص ۱، س ۲۰۷-۱۹۹)

این شوخی یک نمایشنامه‌نویس قطعاً سکولار است، نویسنده‌ای که ماهرانه رؤیای امر مقدس را به سرگرمی عامیانه بدل کرد: «از پیتر کوئینس می‌خواهم که تصنیف

این رؤیا را بنویسد. آن را باید رؤیای باتم بنامند، زیرا که ته ندارد^۱ و من آن را در آخر نمایشنامه خواهم خواند» (پ ۴، ص ۱، ۱۰-۲۰۷). این شوخی تا رسیدن به اینجا راه درازی طی کرده است، ردپایش به موعظه‌های جدی منابر می‌رسد، و به نمایش‌هایی که گروه‌های نمایشی حرفه‌ای در زمانی که شکسپیر پسر بچه بود، به شهرستان‌ها و روستاها می‌بردند، تا بازیگران غیر حرفه‌ای که نسخه‌های خام‌تر این نمایش‌ها را اجرا می‌کردند، و حتی شاید به جوانان و خود شکسپیر ناشی و تازه به دوران رسیده، که زبانش آکنده از کشف و شهود و الهاماتی بود که خود آن‌ها را نمی‌فهمید و مشتاق بود تا همه آن نقش‌ها را بازی کند.

حتماً چنین لحظاتی در زندگی ویل در خانه خود زیاد بوده است. پسر بسیار جوان شاید خانواده و دوستانش را با تقلید از آنچه روی سکوی بلند تالار شهرداری استریت فورد یا پشت گاری بازیگران دوره‌گرد دیده بود، سرگرم می‌کرد. و با بزرگ‌تر و مستقل‌تر شدن او، امکان بازیگری‌اش محدود به استریت فورد نشد؛ گروه‌های سیار از میدلندز عبور می‌کردند تا در شهرهای مجاور و منازل اعیانی نمایش اجرا کنند. یک جوان غرق در صحنه حتماً بیشتر بازیگران بزرگ آن زمان را با طی فاصله یک روزه از خانه‌اش در حال اجرای نمایش دیده بود.

زندگی تئاتری در منطقه به هیچ‌وجه تنها به بازدید گروه‌های حرفه‌ای بستگی نداشت. شهرهای مجاور استریت فورد، مانند سایر نقاط کشور، جشنواره‌های فصلی داشتند که در آن اعضای اصناف و انجمن‌های اخوت لباس نمایش می‌پوشیدند و نمایش‌های سنتی اجرا می‌کردند. برای بعد از ظهرها هم مردم عادی، نجار و بندزن و فلوت‌ساز و امثال آن‌ها، در نقش شاه و ملکه، دیوانگان و شیاطین در برابر همسایگان خود رژه می‌رفتند. کاونتری، در سی کیلومتری، به ویژه خیلی فعال بود. شاید وقتی ویل جوان بود، او را برای دیدن نمایش سه‌شنبه‌هاک آنجا برده باشند. سه‌شنبه‌هاک که دومین سه‌شنبه پس از عید پاک بود، به‌طور سنتی آغازگر نیمه تابستانی سال روستایی بود و در بسیاری از نقاط، زنانی جشن را برگزار می‌کردند که عابران را با طناب می‌بستند و از آن‌ها طلب پول برای خیریه می‌کردند. در کاونتری، مردان و زنان روش خاصی برای بزرگداشت این جشنواره داشتند: آن‌ها نمایشی پرهیاهو در یادبود یک کشتار قدیمی انگلیسی‌ها از دانمارکی‌ها را بر پا می‌کردند که گفته می‌شد در آن زنان انگلیسی شجاعت خاصی از خود به نمایش گذاشته بودند. نمایش سالانه از شهرت

۱. باتم در انگلیسی معنی «ته» می‌دهد و شکسپیر با نام شخصیت داستان بازی کرده است.

محلی قابل توجهی برخوردار بود و ممکن بود در میان تماشاگران خانواده‌شکسپیر را هم به خود جلب کرده باشد.

در اواخر ماه مه یا ژوئن، در زمان گرگ‌ومیش‌های طولانی و دلنشین، آن‌ها همچنین می‌توانستند یکی از مراسم جشن سالانه‌ی عشای ربانی^۱ را ببینند، نمایش‌هایی که کل سرنوشت بشر را از خلقت و هبوط تا رستگاری نشان می‌داد. این به اصطلاح گروه‌های شبیه‌خوانی، در میان دستاوردهای بزرگ نمایش قرون وسطا، تا اواخر قرن شانزدهم در کاونتری و چندین شهر دیگر در انگلستان باقی مانده بود. تولید یک دوره شبیه‌خوانی که در ابتدا با مراسم باشکوه دسته‌گردانی برای گرامیداشت عشای ربانی مرتبط بود، یک مشارکت مدنی عمده بود که حضور جمعیت عظیمی از مردم و هزینه‌های قابل توجهی را به همراه داشت. در مکان‌های متعدد شهر، معمولاً روی داربست‌ها یا گاری‌هایی که مخصوص این مراسم ساخته شده و بخشی از این گروه‌ها بودند، داستان نوح، فرشته‌بشارت، رستاخیز العاذر، عیسی بر صلیب، سه مریم بر سر مقبره، و نظایر این‌ها را مردم متدین شهر (یا بهتر است بگوییم کسانی که شور و شوق نمایشی فراوانی داشتند) اجرا می‌کردند. اصناف خاصی معمولاً هزینه‌ها و مسئولیت تک‌تک قسمت‌های این گروه‌های شبیه‌خوانی را بر عهده می‌گرفتند که اغلب با مناسبت‌هایی همراه بود؛ کشتی‌سازی نوح، مغ‌های زرگر، نانویان شام آخر، و مسمارگران (میخ و مسمار و میل‌سازان) صلیب عیسی.

اصلاح‌طلبان پروتستان مخالف این مراسم بودند و این قابل درک بود، زیرا آن‌ها می‌خواستند فرهنگ سنتی و آیین‌های کاتولیک را که این جشنواره‌ها و نمایش‌ها از آن سرچشمه می‌گرفت، براندازند، و برای پایان دادن به این اجراها تلاش سختی به راه انداختند. اما نمایشنامه‌ها اختصاصاً کاتولیک نبودند و لذت و غرور مدنی در آن‌ها شدید بود. از این رو این نمایشنامه‌ها در میان مخالفت‌ها تا دهه‌های ۱۵۷۰ و ۱۵۸۰ دوام یافت. در سال ۱۵۷۹، زمانی که ویل پانزده‌ساله بود، او و خانواده‌اش هنوز می‌توانستند اجرای آن‌ها را در کاونتری ببینند. چیزی از قدرت آن‌ها، از روش آن‌ها برای ایجاد انجمنی مشترک از تماشاگران، اطمینان آن‌ها به اینکه هر چیزی در آسمان‌ها و زمین را می‌توان روی صحنه نمایش داد، ترکیب لذت بخش آن‌ها از روزمره و متعالی، اثرشان را بر او گذاشتند.

۱. عید کلیسای مسیحی غربی برای گرامیداشت عشای ربانی که در پنجشنبه پس از یکشنبه تئلیث برگزار می‌شود.