برای مرحوم روحی خالقی که ذهنی روشن و ستیزه جو داشت.

طبیعت چیست؟ طبیعی چه است؟

آگنس هلر

در پذیرش دیدگاه ای. ام. دبلیو تیلارد در شکسپیر سیاسی مبنی براین که شکسپیر به ندرت از نظم کیهانی یاد می کند، جای تردید نیست. نظم کیهانی بدیهی تلقی شده بود، اما شکسپیر نه یک فضای متافیزیکی خلق کرد ونه نظم مابعدالطبیعه ای را ایجاد نمود. دیدگاه او در مورد نظم، بویژه نظم کیهانی به رنسانس نزدیک تر است تا باروک. دیدگاه تراژیک او نه آخرالزمانی بلکه به شدت تاریخی بود. رویدادهای خارق‌عادت و ترس‌آفرین، فاجعه‌ها یا بی‌نظمی‌های طبیعی، مانند طوفان‌ها و رویدادهای ناگوار به طور مکرر توسط شخصیت‌های شکسپیری همچون نشانه‌ی شرارت‌های سیاسی متداول یا نشانگان دگرگونی قریب‌الوقوع تاریخی تعبیر می شوند، لیکن آن‌ها دارای اهمیت کیهانی نیستند. در حقیقت، اولیس(در تروی و کریسیدا، پرده اول صحنه سوم) به سلسله‌مراتب کیهانی اشاره دارد. اما این اشاره تنها به دلیل حمایت از تعهد وی به سلسله‌مراتب اجتماعی است، به نظم فرمانبری/فرمان‌روایی که می بایست از آن اطاعت کرد: سنت در اینجا به مثابه‌ی امری طبیعی مطرح می‌شود. مردان عمدتا خرافه‌باور، و نه حتی بسیار رند و زیرک(مانند سینا در ژولیوس سزار) به مداخله‌ی الهی-کیهانی ابر انسان در رویداد طبیعی خارق‌العاده یا توجیه ناپذیر اعتقاد دارند. اشباح، جادوگران، پریان ، و اجنه در اعمال انسانی دست می‌برند؛ مداخله‌شان پیوسته برای بازیگران از اهمیت سیاسی برخوردار است و بنابراین پیامد اعمال سیاسی را برمی‌انگیزانند. این مسئله در تراژدی‌هایی مانند هملت یا مکبث، در کمدی‌هایی مانند رویای نیمه‌شب تابستان و در افسانه‌هایی مانند طوفان رخ می‌دهد. جنگل افسانه‌مانند در رویای نیمه‌شب تابستان شیادی و شرارت را بر عشاق ظاهر می‌سازد، اما این توسط پاک، شیاد کیهانی که نیز می‌تواند جادو را باطل کند، افسون شده است. افسانه‌ها شامل همه‌ی موضوعات تراژیکی است که تنها می‌توانند در درام سیاسی-

تاریخی جای گیرند: مراسم عروسی سلطنتی، استبداد پدرشاهی، کشمکش میان شاه و ملکه، کین‌خواهی، خوارداشت گزاف. من با ژان کوت، که در "شکسپیر ، معاصر ما" می نویسد، رویای نیمه شب تابستان داستان وحشتی تکان دهنده است همداستانم. در عین حال، این در هاله ای از روشنی محصور است. زیرا رویای بد فقط یک رویا است، و اگر فرد سعادتمندی چشم از خواب بگشاید، رویا " یک ناهمسازی بسیار موسیقیایی، به حلاوت یک تندر است." (رویای نیمه‌شب تابستان، پرده‌ی چهارم صحنه‌ی اول) که می‌تواند در خاطرات ما همچنان زیبا باقی بماند.

زمان از مدار خود بدرگشته است. گرچه این تنها زمان تاریخی است و نه زمان کیهانی که از مدار خود بدرگشته است. هیچ نوع مداخله‌ی کیهانی یا الهی در تئاتر شکسپیری وجود ندارد. این شاید اندکی عجیب بنظر آید. با این همه، تراژدی‌های شکسپیر داستان هایی از کیفرداشت را بر ما بازگو می‌کنند. آن‌ها جرایمی را که مجازات می‌بینند بر ما نمایان می‌سازند؛ آن‌ها گنهکارانی را به تصویر می‌کشند که به زندگی نکبت‌بارشان چون قربانیان بزه‌کاری خویش پایان می‌دهند. آن‌ها به ما این حق را روا می‌دارند که به نفرین هایی که بر سر گناه نثار می‌شود گوش فرادهیم. با این وجود، بر این نظرم که اعمال انجام‌گرفته توسط قهرمانان شکسپیر به ما بیشتر از قصه های ابداع شده و یا باورشده‌ی خود شخصیت ها نه نظرگاه شخصی شکسپیر خبر می‌دهد. حقیقت این است که همه‌ی قتل‌ها چه مستقیم و چه غیرمستقیم، تلافی می‌شوند، مستبدان دیر یا زود با مرگ هولناکشان روبرو می‌شوند، و نفرین‌ها به ثمر خواهد نشست. افراد بدسگال با کیفر مواجه می‌شوند؛ دستکم این چیزی است که تماشاگران گمان می‌کنند. اگرچه، در آثار شکسپیر بسیاری از نفرین‌ها بی‌اثر می‌ماند. بسیاری از پیش‌بینی‌ها تحقق نمی‌یابند؛ و اگرچه قاتلان با یک مرگ هولناک روبرو می‌شوند، اما همچنان شماری از مردان، زنان، و کودکان بی‌گناه به قتل می‌رسند. گانریل و ریگان نابود می‌شوند، لیکن کردلیا و شاهزاده‌ی جوان صدمه نمی‌بینند. خیر همراه با شر نابود می‌شود. در یک معنا، درام‌های شکسپیر، توجه تماشاگران را به دیدن ناسازه‌ی دیرینه‌ی پیش‌بینی الهی، همانند زمان آموس نبی، جلب می‌کنند. چرا خداوند روا می‌دارد تا بیگناهان رنج بکشند و همراه با گناهکاران نابود شوند؟ شکسپیر این پرسش را مسکوت می‌گذارد. تاریخ او آینده‌نگرانه نیست؛ در تاریخ‌اش، قوانین تصادفی نظم و قاعده را درمیان می‌گیرد. در تاریخ او هیچ امر پارادوکسیکالی در رنج‌کشیدن

بی‌گناه وجود ندارد؛ این نتیجه‌ی شرارت انسانی، طالع سرسخت، همزمانی نافرخنده‌ی عوامل ناساز است. هیچ معنایی جز شوربختی یافت نمی‌شود. چنین است جهان. این است تاریخ. این سرشت انسانی است.

پیش‌بینی‌های متعددی در نمایشنامه‌های شکسپیر به وقوع می‌پیوندند -برای مثال، هنری ششم در ریچموند جوان منجی آینده‌ی انگلستان را می‌بینند. چنین پیش‌بینی‌هایی برای مخاطبان شکسپیر، همچنان که برای ما، اگرچه به دلایلی متفاوت، از اهمیت برخوردار بودند. ما دوست داریم به پیش‌بینی‌هایی که می‌دانیم به وقوع می پیوندند گوش فرادهیم. ما دوست داریم به نفرین‌هایی که می‌دانیم در موعد مقرر اثر می‌کند گوش فرادهیم. ما دوست داریم به امیدها و آرزوهای بازیگران پی ببریم: و ما دوست داریم در معنای کامیابی وقتی که بازیگر هنوز در حالت انتظار بسر می‌برد، افراط کنیم. به این دلیل است که ما تماشاگران، نمی شنویم، یا تا حدودی توجه نداریم، به نفرین‌هایی که هرگز اثر نخواهند کرد یا پیش‌بینی‌هایی که هرگز به واقعیت درنمی آیند. چرا شکسپیر این کار را برای ما انجام می‌دهد، یا چرا تا حدی به شخصیت هایش اجازه می‌دهد این کار را بهر یکدیگر انجام دهند؟ چرا او این نفرین‌ها را در دهان شخصی می‌گذارد اگر او، درست همانسان که همه‌ی معاصرانش، می‌دانند که این نفرین‌ها در تاثیرگذاری بازمی‌مانند؟ در غیراین‌صورت، چرا او به قهرمانانش اجازه می‌دهد که رویدادهایی که هرگز رخ نمی‌دهند را پیش‌بینی یا پیشگویی کنند؟

چرا شکسپیر در دهان قهرمانانش تنها پیشگویی‌هایی را می‌گذارد که بعدها صحتشان تایید می شود، او موردی برای کل پیش‌بینی‌های تاریخی ابداع کرد. پیشگویی‌های کاذب برای یک هدف بکار می‌آیند: آن‌ها بر پیش‌بینی‌ناپذیری آینده‌ی تاریخی گواهی می‌دهند. شکسپیر حاضر نیست که چیزی را که به اعتقاد وی در مورد تاریخ به وقوع می پیوندد بخاطر تاثیر بلاغی آن قربانی کند.

علاوه بر این، در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر پیش بینی‌ها و پیشگویی‌ها هدفی فراتر از خشنودی امیال تماشاگران برای تایید انتظارات شان دارند؛ آن ها برهم‌کنش بین بازیگر و موقعیت را مشخص می سازند. زنان و مردان در ناامیدی و پریشانی، سقوط دشمنان و پیروزی خود را پیش گویی می‌کنند، به راحتی خشم و غیظ خود را با پایداری شدید، با بی باکی در برابر مرگ تخلیه

می‌کنند. در موقعیت های حاد، یک مرد قادر به ارتقای خود تا سطح بالاتری از بینش است. اشتیاق سوزان انتقام جویی یا عدالتطلبی یا اثبات عزت و عنوان شخصی به زبان پیشگویی، لعن یا پیش بینی موقرانه بدل می شود. زنان و مردانی که در آستانه‌ی مرگ قرار دارند، آنان که به یغما رفته و بینوا و یا غرق بدبختی‌اند، همچون گدایانی‌اند که در طلب صدقه‌اند. آنان به آینده التماس می کنند که به آن ها پیش بینی اثبات و رضایتمندی بدهد. آنان دست یه دامان آینده می‌شوند تا نه تنها اندکی خیرات، بل خشنودی کامل را به آن‌ها ارزانی دارد.

این همچنین در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر رخ می‌دهد که اهمیت این رویداد سیاسی برای شخص به قدری است که تجلیل آن را به عنوان نقطه‌عطف تاریخی ماندگار در خاطر همگان آغازمی‌کند. برخی از این رویدادهای بلاغی تجلیل شده، لیکن نه همه‌ی آن‌ها، در حقیقت، به عنوان نقطه‌عطف تاریخی در خاطر خواهند ماند. و اگر که این رویدادهای تجلیل شده از ارزش ساقط شوند، ما در واکنش به نمایشنامه‌ی شکسپیر به همین شیوه‌ی بلاغی درخواهیم ماند. این همان "انسان زیاده انسانی" است. آدمی همواره می‌بایست به خاطر داشته باشد که تاریخ شکسپیر عقلانیت محض نیست. اگر همه‌ی پیش‌بینی‌ها به وقوع بپیوندند، این تاثیر کاذب را بر شخص میگذارد که نظم برتاریخ حاکم است، که "قوانین" تاریخی وجود دارند. شکسپیر چنین پنداری را القا نمی‌کند.

کماکان، سخن گفتن از دیدگاه تاریخی شکسپیر قابل توجیه است. با وجود آنکه روایت چشمگیری وجود ندارد، شکسپیر در نمایشنامه‌های تاریخی‌اش کاری بیشتر از تاریخ‌های صرفاً مرحله‌ای مجرد انجام می‌دهد. نخست، داستان‌های او دنباله‌هایی هستند که دورهای تاریخی ضروری‌ای را که توسط شکسپیر با یک هدف تاریخی-شعری برگزیده شده‌اند، دربرمی‌گیرند. نمایشنامه‌های انگلیسی جنگ رزها را از آغاز تا انجام‌شان شامل می‌شود.(نه تا هنری هشتم، بلکه تا پایان ریچارد سوم. شاه جان به این سلسله نمایشنامه‌ها تعلق ندارد.) به سختی می‌توان از یک تاریخ خطی اینجا سخن به میان آورد، زیرا هیچ نوع انباشتگی اعم از خوب یا بد وجود ندارد. وحتی نمی‌توان از یک تاریخ چرخه‌ای سخن گفت؛ زیرا که هیچ چرخه‌ی تکرارشونده‌ای وجود ندارد. در پایان ریچارد سوم ما به حرکت اول داستان جایی که همه‌چیز آغاز می‌شود برنمی‌گردیم. اگرچه برخی از نکات آموزنده می‌توانند به

نمایش درآیند. فرد دیگر نمی‌تواند این سیاست را پیش ببرد که گویی جنگ رزها رخ نداده است. شکسپیر این حکم هگل را که تنها چیزی که می‌توان از تاریخ آموخت این است که هرگز نمی توان چیزی از تاریخ آموخت، به طور کامل تایید نمی‌کند. اگرچه او یک شکاک بود، بر این باور بود که به‌وسیله‌ی داستان‌های حال درباره‌ی گذشته می‌تواند شهبانو را زینهار دهد که او می‌تواند از اشتباهات اسلافاش بپرهیزد.

حتی نمایشنامه‌های رومی شامل یک سلسله از نمایشنامه‌ها است، اگرچه این امر نسبت به نمایشنامه‌های وقایع‌نگارانه‌ی انگلیسی کمتر آشکار است. در کوریولانوس است که برای نخستین‌بار پلبین‌ها به عنوان هنرپیشگان سیاسی بر صحنه ظاهر می‌شوند. در ژولیوس سزار، طغیان پلبین‌ها پس از مرگ سزار رویدادها را به مسیری مخالف هدایت می‌کند، و آنان مستبدان را به گریز از روم وامی‌دارند. و سرانجام، در آنتونی و کلوپاترا روشن می‌شود که سزار آکتاویوس خونسرد و سیآس با امتناع توده‌های صلح‌طلب کنونی مواجه می‌شود، کسانی که بیشتر علاقمند به چپاول سرزمین‌های بیگانه اند تا به آزادی جمهوری. این بخش داستان برای اینکه ما به آغازگاه برنگردیم به جای دیگری منتهی می‌شود. آزادی بسیار پرسش‌برانگیز پلبین‌ها (البته پرسش‌انگیز برای شکسپیر) از یک سو حفظ می‌شود، لیکن از سوی دیگر تباه می‌شود. جهان پاتریسین‌ها کاملا سپری و مدفون گشته است. تاریخ‌ها در هردوی نمایشنامه‌های انگلیسی و رومی در یک جهت هدایت می‌شوند، و در خاتمه شکسپیر یک چیز را پذیرا می‌شود: صلح. ریچموند با اعلام اینکه "صلح باردیگر برقرار می‌شود"، بر تراژدی ریچارد سوم نقطه پایان می‌گذارد، و اوگوستوس با پایان جنگ داخلی صلح را در سرزمینی که مسیح ظهور کرد وعده می‌دهد.

ساختن تاریخ در تاریخ‌های دنباله‌دار برای شکسپیر این فرصت را فراهم می‌سازد تا میان تاریخ و سیاست تمایز قائل شود. می‌توان از نظر سیاسی شکست خورد با این‌حال در نهایت پیروز شد. یک شکست می‌تواند یک درس باشد و یک درس به شکست منتهی شود. سیاست پیروزی کوتاه مدت را مدنظر می‌گیرد؛ تاریخ توجیهی طولانی مدت است.

در سطح شخصیت‌پردازی، شکسپیر دو نردبان استعاری را نمایش می‌دهد: نردبان شکوه و عظمت و نردبان اخلاق. شخص می‌تواند بالاتر از فرد دیگری جای بگیرد درحالی که هنوز در مرتبه‌ای

پایین‌تر از دیگری باشد. برای مثال، در نمایشنامه‌ی هملت، هملت بر بلندای نردبان شکوه و عظمت قرار دارد، درحالی که هوراشیو بر بلندای نردبان اخلاق است. در ژولیوس سزار، سزار بر بلندای نردبان شکوه و عظمت قرار دارد، در حالی که بروتوس بر بلندای نردبان اخلاق است. می‌توان سلسله‌مراتب مشابهی را در کمدی‌ها مشاهده کرد، اگرچه در اینجا این دو نردبان استعاری مکرراً در هم ادغام می‌شوند، شکوه و عظمت در تراژدی‌ها و نمایشنامه‌های تاریخی با معیارهای متفاوتی مورد سنجش قرار می گیرد.

شخصیت‌های شکسپیر همچنین می‌توانند مکان‌های مختلفی را بر دو نردبان استعاری دیگر تصرف کنند: تاریخ و سیاست. فرد می‌تواند بر بلندای نردبان تاریخ بایستد، در حالی که یک پله پایین را در نردبان سیاست اشغال کند و بلعکس. برای مثال، ریچارد سوم بر بلندای نردبان تاریخ قرار دارد، بولینگبروک بر نردبان سیاست؛ کوریولانوس بر نردبان تاریخ قرار دارد، منینوس بر نردبان سیاست. در اینجا نیز، دو نردبان استعاری می‌توانند درهم ادغام شوند، و در اندک نمایشنامه‌ای است که یک شخصیت منفرد بتواند بر بلندای هریک از نردبان‌ها به کار خود پایان دهد- در حقیقت به "پایان برساند" زیرا شخصیت‌های شکسپیری هیچگاه بر یک جای از پیش آماده‌ای قرار نمی‌گیرد: آن‌ها یا می‌لغزند یا بالا می‌روند؛ آن‌ها بر اطراف می‌چرخند: آن‌ها می‌توانند از خودشان بیگانه گردند.

اینکه شخصیت‌های شکسپیر در کدام مرتبه از این نردبان‌ها قرار دارند تنها در پایان کار دانسته است. اگرچه نه اثبات شکست‌های سیاسی تاریخی درازمدت نه پیروزی‌های سیاسی کوتاه‌مدت در مشیّت الهی یا هر نوع مداخله‌ی الهی مشارکت دارند. دنباله‌ی رویدادها همچون حافظه‌ی تاریخی، از یک منظر غیراخلاقی سنجش، داوری، و توجیه می‌شوند. در شکسپیر هیچ نشانگانی از عملکرد خدای پنهان فراسوی صحنه وجود ندارد. با وجود "زمینی کردن" ناسازه‌ی عدالت فهم‌ناپذیر خداوندی(بی‌گناه همراه با گناهکار نابود می‌شود)، شکسپیر درام‌هایی درباره‌ی یک تاریخ تقریباً پیش‌بینی‌ناپذیر می‌نگارد.

اما اگر تاریخ پیش‌بینی‌ناپذیر است، چرا شکسپیر را با ماکیاولی مقایسه کردم؟ با این همه، ماکیاولی در تاریخ سیاسی برخی قوانین را بنیان نهاده است. و اگر در تاریخ سیاسی قوانین وجود دارد، بنابراین می توان پیشرفت‌های قطعی را با

بکارگیری طرح‌واره‌ای از ضرورت شرطی پیش بینی کرد(اگر این موردی است، بنابراین در همه ی احتمالات دنبال خواهد شد). به طور حتم انواعی از این قوانین را می توان در آثار شکسپیر مشاهده کرد. اما شکسپیر بیشتر به یگانگی یک عمل، رویارویی و برهمکنش (بخت)شخصی، و تاثیرگذاری شخصیت‌ها بر یک دیگر و بر همین اساس به پیشرفت رویدادها علاقمند است تا به قوانین. بهره گیری شکسپیر از یک میکروسکوپ و تلسکوپ تاریخی در تمایزگذاری میان تاریخ و سیاست- برای مثال، میان اثبات طولانی مدت یک عمل یا یک ایده و شکست فاجعه بار سیاسی، ضروری است. سیاست همواره با نتایج اعمال، و تاریخ با کیفیت اش، سنجیده می شود. اما هیچ بازگشتی به آغازگاه وجود ندارد، و کسی نمی تواند مسیر یک طرفه‌ای را در دنباله‌ی رویدادها تعقیب کند.

بگذارید بگویم که زمینی کردن پارادوکس عدالت الهی و فقدان حتی خدای پنهان (deus absconditus)برای ساختار دراماتیک نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر به چه معناست: هیچ چیز در تاریخ به حضور یا عدم حضور الهی بستگی ندارد. این یکی از تفاوتهای اساسی بین درام یونانی و شکسپیر است. این موضوع عجیب است، حتی بعدها، در کمدی های مولیر مانند خسیس و تارتوف ، مشیت الهی (Providence) گاهی اوقات در موقعیت خدا از درون ماشین deus) (ex machinaظاهر می شود تا گره گوردیان (Gordian Knot)را قطع کند که هیچ شخصیتی نمی توانست چنین کند.

علی رغم عدم حضور خدا به عنوان بازیگر در ساختار، کنش و پیشرفت درام شکسپیر، او کماکان می تواند حضور نیرومندی درآنها داشته باشد. او حضور خویش را به واسطه‌ی ایمان، تخیل و اخلاق شخصیت‌هایی که به او ایمان دارند، همچنین از طریق صدای وجدان ، اندوه و توبه‌ی آنان آشکار می‌سازد. با این وجود فقط یک صحنه زمینی وجود دارد: صحنه تاریخی، سیاسی، شخصی. صحنه در اینجا پایین است، در میان ما است. موفقیت یا شکست اعمال در این صحنه تعیین می‌شود. با این وجود، آدمی اینک می‌تواند به شیوه‌های متفاوتی عمل کند، بسته به این که سر به سوی آسمان بردارد یا تنها نگاهش را به زمین بدوزد. شکسپیر بر این باور است که در سیاست نباید سر خود را تنها به سوی آسمان برداشت، زیرا صحنه‌ی سیاسی اینجا پایین است و نه آن بالا. طبیعت چیست؟طبیعی چه است؟ اما بهتر است هراز گاهی روی خود را به سوی آسمان بردارید، تا اعمال فردی را با قانون

شاه شاهان، یگانه داور بسنجید. هیچ صحنه‌ی تراگذرنده ای (transcendent)وجود ندارد ، هیچ تئاتر الهی‌ای وجود ندارد. اما کماکان یک سنجه‌ی مطلق و یک داور دادگر فراسوی صحنه‌ی تاریخی وجود دارد. به این ترتیب (و شاید به همین دلیل) برجسته‌ترین قهرمانان شکسپیر دارای این برتری هستند که بر صحنه ظاهر شوند و بازی خود را درتئاتر دیگری، تئاتر هستی عریان (the naked existence)به انجام رسانند.

ماکیاولی پیوسته میان سیاست حاکمان مشروع و نامشروع تمایز قائل می‌شود. حاکم مشروع می‌تواند ملایم‌تر رفتار کند، زیرا توسط قدرت و اینرسی سنت پشتیبانی می شود. در هیچ یک از نمایشنامه‌های شکسپیر حاکم مشروع نمی‌تواند به طور موفقیت آمیزی بر سنت یا اینرسی تکیه زند. یک پادشاه مشروع(ریچارد دوم) وجود دارد که مجبور به کناره گیری می‌شود. دیگری(شاه لیر) از قدرت دست می کشد، دیگری(شاه جان) توسط پاپ تکفیر می‌شود. بسیاری از شاهزادگان مشروع(عمدتا در کمدی‌ها و درام‌های غیر تراژیک) وجود دارند که به طرز معجزه‌آسایی از چنگال مرگ می گریزند، وادار به تبعید می شوند و در پایان حتی به طرز معجزه‌آسایی در نیکبختی به قدرت می‌رسند. حاکم نامشروعی که قدرت را با زور، خشونت و توطئه‌ی اهریمنی به چنگ می‌آورد، اغلب برادر حاکم مشروع است(کلادیوس در هملت و آنتونیو در طوفان، فردریک در هر طور شما دوست دارید). جای شگفتی است که چرا برادرکشی یا اقدام به برادرکشی(الگوی قابیل- هابیل) در تخیل شکسپیر مرکزی‌تر از پدرکشی است. در میان پادشاهان انگلیسی که تا پایان عمر خود با موفقیت حکومت می کنند، فقط هنری پنجم می تواند ادعای مشروعیت کند؛ اما داعیه‌ی او نیز سست است. پدرش تاج انگلستان را به زور از زمامداری مشروع ربود، و خود وی در چشم پدر نالایق می نمود. زمان از مدار خود بدرگشته است. غاصبان تاج و تخت انگلیس با ضرب و زور تاج را می‌گیرند، و آن ها خود می‌دانند چه می‌کنند، با این حال برآن‌اند وجهه خود را حفظ کنند. هر غاصب شجره‌نامه‌ی خود را، داعیه‌ی باصطلاح واقعی خویش را برای کسب عنوان سلطنتی آماده دارد.

دو حق وجود دارد و این دو حق با هم متباین‌اند. هیچ یک از آن ها گرفتنی نیست زیرا به همه ی بازیگران اعطا می شود. این حق داده شده‌ی طبیعی است که مردی زیرک همچون روباه و شجاع مانند شیر باشد(یا هرگونه که او گمان میکند) و برای تصاحب

تاج و تخت بهتر از پادشاه تدهین شده است. و حق پادشاه تدهین شده است(حتی اگر او شبیه روباه یا شیر نباشد) که از پدر و پدرِپدرش تاج را به ارث ببرد. غاصبان با توجه به حق طبیعت مدعی تاج و تختاند، قانون طبیعت، زیرا بهترین(لایقترین) حق حکمرانی دارد. هنوز ادعای سنت نیرومند است، بنابراین پادشاهان خودساخته (self-made)باید جاه‌طلبی‌های خود را متناسب با این داعیه شکل دهند. آن ها به شجره‌نامه‌های مبهم، به حقوق نیایی خود اشاره می‌کنند. شکسپیر به طرز فوق‌العاده‌ای بر این نکته تاکید می کند، به عنوان مثال، در نمایشنامه‌ی کوتاه هجو خود در داستان شاه هنری ششم، شورش کیج(the cage rebellion)کیج نیز- که در تصویرپردازی شکسپیر فقط یک حیوان ابله است- داعیه ی "مشروع" سلطنت را بر اساس تبار جعلی خود مطرح می‌کند.

زمان از مدار خود بدرگشته است، با این وجود حتی اگر چنین بماند، دعاوی مشروعیت خود براساس شجره‌نامه، غالب است. این دو نوع حق با یکدیگر مواجه می‌شوند. می‌توان جاه‌طلبی‌ها را تنها با یکی از این دو، نه با هردو توجیه کرد. بسیاری از شخصیت‌های شکسپیری در واقع کوشش می‌کنند تا از هر دو بهره گیرند. بحران مشروعیت، بحران پیوند دوگانه است.

در پایان چرخه‌ی جنگ رزها، دو نغمه‌ی کاملاً متفاوت به گوش می‌رسد. ریچموند، هنری هفتم، وعده‌ی آزادی و عدالت می‌دهد به همین دلیل او مردان جنگی را علیه" گراز زبون، خون‌خوار و غاصب" فرامی‌خواند و سپس می‌گوید، "همه برای پیروزی، پس به نام خدا بتازید! - امید حقیقی تیزپا است و با بال‌های پرستو به پرواز درمی‌آید؛- پادشاهان را به هیأت خدایان درمی‌آورد و موجودات پست تر را به کسوت پادشاهی(پرده پنجم صحنه دوم). موفقیت! همین و بس! هیچ داعیه‌ی مشروعی برای حکمرانی وجود ندارد، لیکن برای سرنگونی مستبد خونریز چنین داعیه‌ای وجود دارد: مشروعیت به واسطه‌ی آزادی. از این طریق است که چرخه‌ی پیوند دوگانه می‌تواند پایان یابد: در عرصه‌ای جدید جایی که پرسش فرد با قدرت خود قصد انجام چه کاری را دارد ، بر این پرسش که این قدرت را چگونه فرا چنگ آورده است تفوق می‌جوید. به این دلیل است که شکسپیر نتوانست بعد از هنری هفتم یک تراژدی درمورد تاریخ بنویسد. آخرین نمایشنامه‌ی تاریخی، هنری هشتم، نمی‌توانست بالقوه نمایشنامه‌ی خوبی باشد. پیوند دوگانه، تنش لاینحل میان دو دعوی مشروعیت، تضاد میان جهان پیشامدرن و مدرن، موقعیت تراژیکی است که شکسپیر می‌یابد،

می‌کاود، شعریّت می‌بخشد و جادوان می‌سازد. در نمایشنامه‌های رومی، پرسش مشروعیت به عنوان تضاد میان دلیل‌تراشی ها و حقوق پدیدار می‌شود. تضاد میان حقوق کهن(سنتی)، دلیل‌تراشی و نهادها با امور جدیدی در کوریولانوس و ژولیوس سزار، درحالی که شکسپیر در آنتونی و کلوپاترا بُعد جدیدی به این تضاد می‌افزاید: تضاد آشتی‌ناپذیر میان شرق و غرب. با اینحال در همه‌ی این موارد(همچنان که در تراژدی‌هایی مانند هملت، لیر و مکبث نیز) تراژدی زمینه‌ی تضاد ذاتی در پیوند دوگانه را عیان می‌سازد. آیا داشتن یک پسر نامشروع طبیعی است؟ آیا رفتار با او گویی که او یک پسر مشروع بود طبیعی است؟ آیا مطرح کردن قانون‌گذاری دارکونی در برابر طبیعت طبیعی است(همانگونه که در قیاس برای قیاس)؟ آیا خدمت‌کردن به اربابی بدسگال یا اربابی احمق، طبیعی است؟ آیا انجام دادن عمل به‌طور طبیعی به معنای وفاداری به هر قیمتی است؟ آیا این طبیعی است هنگامی که زنی شوهرش را وسوسه کند تا معشوقه‌اش را به قتل برساند؟ آیا هنگامی که دختری به پدرش تمکین می‌کند ولی به معشوق‌اش خیانت می‌کند طبیعی است؟ هملت مادرش را- در میان دیگران- به دلیل اینکه یک گراز کریه و بی‌وقار را به مردی زیبا و دلیر(شوهرش) ترجیح میدهد به غیرطبیعی بودن متهم می‌کند. لائرتیس تحت این پیوند دوگانه رنج نمی‌برد، اما هملت رنج می‌برد. لیر به دوتن از دختران‌اش مشروعیت تفویض می‌کند و سومی را از ارث محروم می‌سازد. دخترانش هر سه غیرسنتی‌اند: آن‌ها مطابق با قانون طبیعت زندگی می‌کنند، و از این جنبه هیچ‌تفاوتی بین‌شان وجود ندارد. تنها تفاوت این است که کردلیا بنا به طبیعت خوب است، درحالی که گانریل و ریگان شرور بدنیا آمده‌اند. آیا عشق قانون طبیعت است یا تا اندازه‌ای مربوط به قدرت و جنسیت است؟ این‌پرسش‌ها مطرح اند. پرسش های مشابهی پس از شکسپیر بارها تکرار خواهند شد- از سوی روسو و ساد، تنها به همین دو مورد بسنده می‌کنم.

زمان از مدار خود بدرگشته است. شکسپیر این پیوند دوگانه و تراژدی‌های حول آن را به تصویر می‌کشد. این پیوند دوگانه تنها یک موضوع شخصی نیست، اگرچه می‌تواند آدمی را از هم بگسلاند، همانطور که با هملت چنین کرد. پیوند دوگانه تاریخی است و در بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر(مثل بسیاری از کمدی‌ها) بدل به یک سیاست پنهان می‌گردد.

در نمایشنامه‌های تاریخی، چیستی طبیعت نخست حول تضاد میان حق طبیعت و حقوق موروثی می‌گردد: اما شکسپیر هرگز در این سطح توقف نمی‌کند. همراه با پرسش حق طبیعت همواره باید پرسش "طبیعت انسان چیست" مطرح شود. شالوده‌های حق دیگر(مشروعیت به چه معناست؟ و سنت چیست؟) را می‌توان شناخت، یا دستکم مورد کاوش قرارداد و یا رمزگشایی کرد. همانگونه که شیوه‌های زیستن مطابق با تعهدات حاصل از حقوق سنتی شناخته می‌شوند. براساس رموز اخلاقی شکسپیر، زیستن مطابق با تعهدات که از حقوق سنتی متابعت می‌کند به حفظ و دفاع از عزت شخصی منجر می‌شود. برای یک سرباز، به خوبی پیکار کردن التزامی سنتی است؛ اگر وی بی‌باکانه پیکار کند، عزت خود را حفظ می‌کند. برای یک جمهوری‌خواه (مانند بروتوس) درستی با فضایل شهروندان جمهوری کهن حفظ می‌شود، و مردن فضیلت مندانه امری مربوط به عزت است. براحتی می‌توان حکمت قدیمی ارسطو را بازگو کرد: طبیعت آن چیزی است که مردمان مختلف با قوانین مختلف در آن سهیم‌اند. میل به زیستن مطابق با سنت در زمانه‌ی شکسپیر عموما یک عقیده ی مشترک بود؛ اما او چشمانی برای دیدن نامعهود داشت. نامعهود چالش‌برانگیز، نو، جالب و پویا بود. و نامعهود پرسش‌های غیرقابل پاسخی پیش روی شعر می‌نهد. در صورت بدورافکندن سنت چه برجای می‌ماند؟ زیر این تن‌پوش چیست؟ طبیعت انسان چیست؟ هنگام سخن‌گفتن از "حقوق طبیعی" یا "قانون طبیعت" طبیعت انسان چیست که آدمی به آرامی به آن اشاره می‌کند؟ آن‌ها چه هستند؟ بر چه اساسی کسی می‌تواند آن‌ها را بگیرد گویی به همان شیوه‌ای اعطا شده‌اند که موضوعات سنت و عزت اعطا شده‌اند؟ شکسپیر هم در تراژدی‌ها و هم کمدی‌های خود با چیستی طبیعت انسان روبرو می‌شود، چیستی‌ای که بسیاری از منابع از آن ساخته شده‌اند اما خود در تاریکی پنهان می ماند. شکسپیر برخی از این مکان‌ها را در این تاریکی روشن می‌سازد. او افراطها را می‌کاود. او می‌داند که برای مردان و زنان هرچیزی ممکن است، که همه‌ی "ترکیبات" گزینه‌های اختیاری‌اند، که یحتمل کوچکترین محدودیتی درباره‌ی آن‌ها وجود ندارد. یا محدودیت‌ها وجود دارند؟ بر این باورم که وجود دارند و اینکه شکسپیر ما را وامی‌دارد که برگردیم و این محدودیت‌ها را دیگربار و دیگربار ببینیم. شکسپیر شرافت را با عزت روبرو می‌سازد؛ شرافت موضوعی مربوط به وجدان و اطاعت از ندای وجدان است. اما محتوای وجدان چیست؟ وجدان چه چیزی را می داند؟ و چگونه دریافته است آنچه را که می‌داند؟

پیوند دوگانه از نقطه‌نظر اخلاقی ارزیابی نمی‌شود، وهیچگونه التزامی به هر دو، یا به این یا آن مفهوم متضاد طبیعت ندارد. بسیاری از قهرمانان شکسپیر- در میان چیزهای دیگر- برترند زیرا قادر نیستند میان این دو حق، این دو نوع تفسیر از طبیعی(بودن) دست به انتخاب بزنند. این در مورد هملت، لیر، شهبانو مارگارت و در زمینه دیگری در مورد آنتونی راست درمی‌آید. به همان اندازه که شخصیت های بسیارگوناگونی وجود دارد، انواع مختلف درهم تنیدگی و شیوه های کاملاً متفاوت برای کنار آمدن با آنها نیز وجود دارد. با این حال، برخی دیگر از قهرمانان زن و مرد شکسپیری، دست به انتخاب- و گاهی انتخابی مطلق می‌زنند. این انتخاب نه همچون انتخاب میان نیک و بد، بل همچون انتخاب میان انواع مختلفی از نیکی و بدی، تفاسیر مختلفی از فضایل و رذایل ،میان درافتادن یا رستن از دام ها نشان داده می‌شود.

زنان ومردانی که گرایش به بدی دارند حقوق سنتی وحقوق طبیعی را- هرکدام را که برگزینند- به عنوان جواز یا مشروعیت برای انجام بدی تفسیر خواهند کرد، درحالی که زنان ومردانی که به نیکی و نجابت گرایش دارند حقوق طبیعی یا حقوق موروثی را به عنوان جواز یا مشروعیت عمل از روی نیکی یا نجابت، یا به عنوان پشتیبانی از درستکاری وشرافت تفسیر خواهند کرد. شکسپیر تفسیر و خودتفسیری را از خواسته‌ی اخلاقی یا غیراخلاقی مجزا نمی‌کند. "کدامیک نخست می‌آید؟" پرسشی نظری است. "نخست"ثابت نیست؛ غافلگیری همواره میسر است.

با این حال تفاوت مهمی میان انتخاب حقوق موروثی ومفهوم قانون طبیعی وجود دارد. سنت فضای کمی برای انجام اعمال جدید، برای ابداع سرشت فرد فراهم می کند. یک مرد کاملاً سنتی، چه نیک باشد و چه بد، در ترکیب‌بندی‌های پویای آثار شکسپیر جایگاه مرکزی را تصرف نخواهد کرد. با این وجود، یک مرد سنتی نیز به یک طالع نیک اخلاقی در جهانی که زمان از مدار خود بدرگشته است نیازمند است، زیرا هزینه‌ی ساده‌لوحی می‌تواند گزاف باشد. وفادارترین نوکر اورلاندو در همانطور که دوست دارید آدام است. اورلاندو می‌گوید: "آه مرد کهنسال خوب، در تو خدمت پایدار جهان کهن چه زیبا پدیدار می‌شود/ آن هنگام که خدمت از سر وظیفه بود نه بهر پاداش!"(همانطور که دوست دارید) آدام یک شخصیت وفادار و خوب است. اما او نیز به یک طالع خوب نیاز دارد: سرورش. اورلاندو، مردی درستکار است،

بنابراین خدمت سنتی (کهن) به وی چندان بیجا نیست. ویلیانز به نوکران وفادار نیاز دارد. با این همه، روزنکرانتز وگیلدنسترن به کلاودیوس وفادارانه خدمت می‌کنند همانگونه که به پولونیوس خدمت کردند. اگرچه، نوکر شکنجه‌گر و سادیستی کورنوال، طغیان می‌کند و او با بیان عباراتی که سنت را باردیگر تایید می‌کند دست به طغیان می‌زند."سرورم دست نگهدارید. / من از آن‌هنگام که کودکی بیش نبودم به شما خدمت کرده‌ام/ لیک بهتر آن بود که به شما خدمت نمی‌کردم/ حال استدعا می‌کنم دست نگه‌دارید/ (همانطور که دوست دارید، پرده دوم صحنه سوم). او بهای این عظیم‌ترین خدمات را با زندگی‌اش می پردازد.

امیال و اشتیاق‌های نیرومند به جرایم یا شرارت‌های مبتنی بر یا حاصل از درک سنتی از "طبیعی" بودن کمتر دامن می‌زنند. جرایم و شرارت‌هایی که محصول فقدان تفکر یا بدیهی انگاشتن همه چیز است در اینجا نمونه‌نماتر هستند. برای کسی که اطاعت بی‌چون و چرا می‌کند،و هر چیزی را به هوای دنباله‌روی از دیگران بدون پرسش از درستی و نادرستی آن انجام می‌دهد- برای چنین کسی دانمارک یک زندان نیست.

پیش از این عنوان کردم که شکسپیر هرگز انتخاب میان این دو مفهوم از طبیعی را به عنوان انتخاب بین نیک و بد نشان نمی‌دهد. اکنون مایلم این پرسش را مطرح کنم که در تضاد میان دو مفهوم از طبیعی او جانب کدام را می گیرد؟ آیا او جانب مفهوم طبیعی همانگونه که در ایده‌ی حق طبیعی ظاهر میشود را می گیرد یا طرفدار مفهومی از طبیعی است که طبیعت و سنت را همانند میسازد؟ بر این باورم که مهمتر از همه شکسپیر کنجکاو است، او میخواهد به کنه چیزها پی ببرد، هرگز مجادله‌ای را بدون زن و مردی که با زندگی شان از آن دفاع می کنند نمایش نمی‌دهد. با این حال، این واقعیت که قهرمانان تراژدی‌های‌اش(و بیشتر کمدی‌های‌اش) مردان و زنانی هستند که نمی توانند از این پیوند دوگانه بگسلند،و با مدد جستن از ایده‌ی هر دو حق سنتی و طبیعی خویش را تفسیر می کنند و از نو پدید می آورند، به این معناست که شکسپیر جالبترین شخصیت‌هایی را می‌یابد که در معرض پیوند دوگانه قرار دارند و رازهایشان بیشترین ارزش اکتشاف را دارد.

بگذارید به طور مختصر به این دو مفهوم از طبیعی برگردیم. نخستین مفهوم سنت و طبیعت را همسان می‌سازد. این طبیعی است که دختران از پدران‌شان اطاعت کنند(بدین ترتیب افلیا و

میراندا طبیعی رفتار می کنند، در حالی که دزدمونا، ژولیت، و کردلیا چنین نمی‌کنند). این طبیعی است که همسران آرزوهای‌شان را تابع آرزوهای شوهران‌شان بکنند(بدین ترتیب تیتانیا از سنت با امتناع از برآورده کردن آرزوهای اوبرون تخطی می‌کند). این طبیعی است که برادران بایستی یکدیگر را دوست بدارند(عداوت میان عموهای هنری ششم غیر طبیعی است) و ازخواهرانشان محافظت کنند(لائرتیس طبیعی، کلاودیو غیرطبیعی رفتار می کند). این طبیعی است که املاک و عناوین به پسران مشروع به ارث رسد، مردان و زنان باید تمام و کمال زندگی کنند، که مردان جوان بایستی در میدان کارزار با عدوی میهن‌شان جان ببازند یا پیر شوند و به مرگی طبیعی از دنیا روند. این طبیعی است که به تمامی از توان کسی بهره گیریم اما سوءاستفاده از آن غیر طبیعی است. این طبیعی است که اغماض و گذشت کنیم. "طبیعی" بنابراین با نظم سلسله مراتبی همسان می‌شود آنجا که پادشاه برگزیده از جانب خدا بر تخت سلطنت بلامنازع تکیه می‌زند، که مکانی برای هرکس از بدو تولد اختصاص یافته است. به محض اینکه فرد در کالبد یک نقش اجتماعی متولد می‌شود، تا زمانی که ترک حیات گوید با همه ی توان خویش آنچه از او انتظار می رود را به درستی انجام میدهد. تمام این ها برای شکسپیر نیز طبیعی است.

مطابق با مفهوم دوم از "طبیعی"، این طبیعی است که هرکس نه برپایه‌ی منزلت اجتماعی، بل همسو با درون‌داشت خویش کامیاب گردد. جسم ما چنان که هست طبیعی است، روح ما نیز چنین است. همان‌گونه که جاه‌طلبی‌ها و عزم ما در جهت دستیابی به جایگاهی برای خویش به مدد استعدادهای عطا شده طبیعی است. پیروی از تمنیات ما نیز طبیعی است و دوست داشتن کسی که تمنایش را داریم و کسی که بیشتر از دیگران ما را دوست دارد، طبیعی است. آزادی طبیعی است زیرا ما آزاد به دنیا می‌آییم. در این نسخه، "طبیعی" یک موهبت مشروط است که طبیعت به هر فرد اعطا می‌کند. همه‌ی این‌ها برای شکسپیر نیز طبیعی است.

نظم طبیعی است، اما به همان اندازه بی‌نظمی نیز می‌تواند طبیعی باشد؛ سنت و وفاداری طبیعی هستند، اما جستجوی آزادی فردی و خودتحققی بهترین ظرفیت‌های آدمی به همان اندازه طبیعی‌ست. هر چیزی برای شکسپیر طبیعی است-و با این وجود هیچ چیز طبیعی نیست.

گفت‌وگو بین بردیتا و پولیکسینس در حکایت زمستان عمیق‌ترین اعتقادات شکسپیر را درباره‌ی "طبیعت" بیان می‌کند. بردیتا: "چون من شنیدم که گفت/ هُنری هست، که در تلون‌اش به طبیعت عظیم آفرینشگر شباهت دارد ." پولیکسینس: "چنین است/ با این همه به هیچ روی طبیعت بهتر نیست/ اما طبیعت آن را معنا می‌بخشد؛ پس درباره‌ی این هنر/ که می‌گویید به طبیعت می‌افزاید، هنری است که طبیعت آن را می‌سازد... این هنری است /که طبیعت را بهبود می‌بخشد– تا حدی آن را دگرگون می‌سازد اما / خود هنر طبیعت است ." بردیتا: "پس چنین است ". پولیکسینس: "بنابراین باغ خود را پر از گلزار سازید/ و آنها را حرامزاده نخوانید" (حکایت زمستان، پرده چهارم صحنه چهارم)

چنین است فلسفه‌ی شعر شکسپیر: هیچ سرشت انسانی بدون هنر وجود ندارد، اما هنر طبیعت انسان است به شرط آن‌که طبیعت را با استفاده از خود آن دگرگونکند. برای هنر محدودیتی هست، و آن طبیعت است؛ و طبیعت نیز محدودیتی دارد، وآن هنر است. تکتک گل‌ها گل باغ جهان‌اند، و تاریخ هم طبیعت و هم هنر است.

وجود "حرام زاده های" زیبا امکان پذیر است (مفهوم حق طبیعی)، زیرا ما نیز با باغ سلطنتی استعاری مواجه می‌شویم که پادشاه مشروع آن را ناسترده و رها کرده است. بنابراین در ریچارد دوم خبردار می شویم: "باغ ساحلی ما، زمین بکر ما پرشده از هرزعلف‌ها، زیباترین گل‌هایش لگدمال شده، تمام درختان میوه اش هرس نشده، ویران گشته پرچین هایش، درهم شکسته ساقه‌هایشو لابلای گیاهان زیبایش کرم ها می‌لولند؟ "(ریچارد دوم، پرده سوم صحنه چهارم)

قضاوت شخصی شکسپیر هرچه که بود، خیال‌انگیزترین قهرمانان‌اش خواه نیک باشند و خواه بد،کمیک باشند یا تراژیک، غیرسنتی اند. آن ها دست کم یک امر حیاتی را و اغلب به طور مطلق هرچیزی را که گمان می رود در نظم سنتی طبیعی باشد، زیر سوال می‌برند، با آن به مقابله برمی‌خیزند و به سخره اش می گیرند. من در ادامه قانون طبیعی مدرن یا تئوری حق طبیعی را با بهره‌گیری ازعبارات سه‌تن از مصمم‌ترین حامیان شکسپیری آن ها: فالساف، ژولیت و ادموند شرح می‌دهم.

بشنویم از فالستاف، آن هنگام که درمیدان نبرد، عقیده اش را در مورد فضیلت سنتی اصلی نظم فئودالی بیان می دارد. او درباره ی مردن در راه افتخار سخن می‌راند "افتخار ما را

سیخونک می‌کند، آری، لیکن هنگامی که به پیش می روم افتخار چگونه مرا سیخونک می‌کند؟ بنابراین چگونه؟ آیا افتخار می‌تواند پایی را التیام بخشد؟ نه. بازویی را؟ نه. سوزش زخمی را تسکین دهد؟ نه، افتخار یک جرّاح ماهر نیست، پس؟ نه. افتخار چیست؟ یک واژه. در این واژه ی "افتخار" چه چیزی هست؟ چیست این "افتخار"؟ باد هوا. پاداشی ست پیراسته. چه کسی آن را داشته است؟ اویی که در یک چهارشنبه می میرد، آیا احساسش می کند؟نه... افتخار صرفا یک نشان است. و بنابراین بر اصول من خط بطلان می‌کشد." (هنری چهارم، بخش اول، پرده پنجم صحنه دوم)

به ژولیت درحالی که در مهتابی ایستاده است گوش فرادهید: تنها نام توست که دشمن من است./ تو خودت هستی. ولو مونتاگویی نباشی./ مونتاگو چیست؟/ دست، پا، بازو، چهره، یا عضویی از یک مرد نیست. نام چه مفهومی دارد؟/ آن چه را که گل سرخ می‌نامیمبا هر نام دیگری همان عطر دلنشین را دارد..../ رمئونام خود را بدور افکن. و چون نامت بخشی از وجودت نیست / و مال خود کن مرا."(رمئو و ژولیت، پرده دوم صحنه اول)

و سرانجام بشنوید از ادموند:" تو، ای طبیعت، خدای منی؛ تنها از قانون تو فرمان می‌برم. برای چه باید گرفتار رسم و عادت باشم و به دستاویز آن که دوازده یا چهارده ماهی دیرتر از برادرم به دنیا آمده‌ام، بگذارم وسواس خرافی جامعه مرا از حقم محروم بدارد؟ "حرامزاده" که چه؟ پست و خوار داشته برای چه؟ حال آن که بروبالایم به همان برازندگی، ذهنم به همان باروری، و پیکرم به همان خوش ترکیبی کسی است که از بانویی پاکدامن زاده شده است؟ برای چه داغ فرومایگی بر ما می نهند؟ به پستی به حرامزادگی نسبت‌مانمی‌دهند؟... پس ای ادگار، فرزند مشروع پدرم، زمینات را من باید صاحب شوم(شاه لیر پرده‌ی اول صحنه‌ی دوم)

شرارت ادموند را نیز ، تا جایی که به تحلیل و بررسی این متن مربوط است، می توان نادیده گرفت. ادموند همچون گلاکستر برای توجیه توطئه‌ی شیطانی‌اش از تئوری قانون طبیعی بهره می‌گیرد. نه به این دلیل که ادموند حرامزاده است بل او انسان بدسگالی است، به همین ترتیب نه به این دلیل که ادگار فرزندی مشروع است بل او انسان نیکی است.(به عنوان مثال، در تراژدی شاه‌جان حرام‌زاده شخصیت وفادار و جذاب نمایشنامه است، درحالی که گانریل و ریگان شرور دختران مشروع شاه‌لیر هستند.) ژرفتر که

بنگریم، ادموند با رشک و حسادت برانگیخته می‌شود. او به ادگار حسد می‌برد نه به مشروع بودن وی، بل به نیک مردی اش. ادموند به رشک و حسادت خود، به نیرومندترین اشتیاق‌اش(پس ازتمنای‌ش برای محبوبیت) با عقلانیت والایش می بخشد. از دیدگاه فرویدی، ادموند عاری از فرامن است و من او ضعیف است؛ با این همه با تمناها و اشتیاق‌های نیرومند و خودتخریبگر لعن و نفرین شده است. در عین حال بسیار زیرک و فوق‌العاده هوشمند نیز هست و در مباحثه‌ی عقلانی نیرومند است. ادموند از زیرکی‌اش برای تحکیم من ضعیف‌اش بهره می‌گیرد. او با استدلال‌آوری نیرومند توجیهی که پیش از این نقل شد، در نیرومند ساختن من ضعیف خود موفق می شود. من بر این اساس از این تفسیر که ادموند(برخلاف گلاکستر) عمل شریرانه را توجیه نمی‌کند، دفاع میکنم. او غصب املاک برادرش را توجیه می‌کند و بدین طریق خود را تنها صاحب آن املاک، رتبه و قدرت می‌داند که متعلق به برادرش است(بر اساس طبیعت) و غارت کردن برادرش تنها گناه او است. جالب این که ادموند حتی عشق پدرش را گرفتار حلقه‌ی خودتوجیهیمی‌سازد.

هر سه پاراگراف فوق‌الذکر استدلال‌های توجیهی یک عمل هستند. با این حال آن‌ها نه تنها یک عمل بل نگرش کلی به زندگی را نیز توجیه می‌کنند. شیوه‌ای از زندگی که به ضدّیت با سنت برمی‌خیزد. استدلال ثابت می‌کند که بازی کردن یک نقش سنتی، یا ادامه‌ی آن، عقلانی نیست. آن ها استدلال نام‌انگارانه هستند. واژه‌هایی مانند "مونتاگیو " یا "حرامزاده" یا "افتخار" فقط واژه هستند. آن‌ها چیزهایی واقعی نیستند. واقعیت، طبیعتی است که می توان درک کرد: پا، بازو، طبیعتی است که می توان مشاهده کرد: بدن؛ طبیعتی که می توان نمایش داد: عقل؛ طبیعتی که فرد احساس می‌کند: میل.میل به زندگی، عشق ورزیدن، به دست آوردن ثروت و قدرت. گذشته با آداب و رسوم، اولویت‌ها، دشمنی‌ها و دوستی‌های‌اش کنار زده می‌شود. برای آن ها هیچ گذشته‌ای وجود ندارد. تنها آینده، آینده زندگی، عشق و قدرت وجود دارد. عمل کنونی تحت سیطره‌ی آینده قرار دارد. این سه استدلال علت نخستین را نادیده می گیرند، مانند:" من خارج از ازدواج زاده شدم، من حرامزاده هستم"، یا " من دختر یک کاپولت هستم که از مونتاگیویی‌ها نفرت دارد"، یا "من یک سرباز وظیفه هستم که باید با افتخار زندگی کند و بمیرد". آنچه آنان هستند این نیست، آن ها تنها خودشان هستند، پتانسیل‌ها و ویژگی‌های ذاتی آن ها که عزم زیستن مطابق آن را دارند، به آنچه که هستند بدل‌شان می‌سازد. اما آنان دیگران را نیز بر اساس خصوصیات

فردی ذاتی‌شان داوری می‌کنند. از نظر ژولیت، رمئو دیگر یک مونتاگویی نیست. از نظر فالساف، پرنس هال یک شاهزاده نیست. برای ادموند فقط ریگان و گانریل وجود دارد که- همانگونه که خودش باور دارد- مانند اویند. از میان این سه، فقط فالساف عنوان را از دست می‌دهد. ژولیت و ادموند پذیرفته خواهند شد و فالساف رسوا می گردد.

ژولیت، ادموند و فالساف عقلانیت را به عنوان وسیله‌ای برای کسب مشروعیت بکار می برند. تنها در صورت مشروعیت بخشیدن به چیز دیگری می توان به چیزی مشروعیت بخشید. هر سه‌ی آن‌ها به شیوه و روش خاص خود به طبیعت، قانون طبیعت و حق طبیعت مشروعیت می‌بخشند. عقلانیت آن ها با عقلانیت محیطشان متفاوت است. زنان و مردان سنتی خود می‌گذارند با اوهامات، صرفا با عناوینی همچون خانواده، افتخار، و وفاداری به ارباب، هدایت شوند و فریب خورند.

توجیه استدلالی اعمال و تصمیمات(دیانویا) در شکسپیر به همان اندازه‌ی تراژدی‌های باستان تکرار می‌شود. تا جایی که ما می‌دانیم بدون دیانویا هیچ درامی وجود ندارد. در شکسپیر چنین توجیهات یا عقلانیت‌سازی‌ها(اعم از دیالوژیک یا مونولوژیک) به شکل عرفی صورت می‌گیرد. شخصیت‌های شکسپیری غالبا از واژه‌های نمادین و اصطلاحات ارزشی("اسامی صرف" در تفسیر نام انگارانه) به عنوان ابزارهای استدلالی، همچون کارت هایی که فرد می‌تواند همواره به امید برد با آن ها بازی کند، به عنوان وسیله‌ای برای پیشرفت خود مورد استفاده قرار می‌دهند.(من قبلا به یک مورد نمونه‌نما در نمایشنامه‌های تاریخی اشاره کردم: جعل کردن مشروعیت در اثر ولع قدرت). برخی از شخصیت های شکسپیری منحصرا در شرایط انتخابی به استدلال روی می آورند. برخی دیگر، در دفاع از خود، خود را عقلا به صورت گذشته‌نگرانه توجیه می‌کنند. ژولیت با بیشتر زنان جوان عاشق شکسپیر تفاوت دارد. او برای توجیه خود عنوان‌هایمحض را به کار نمی‌گیرد بلکه به طور کامل در برابر آن‌ها می‌ایستد. هلنا در خوش است آنچه پایانش خوش است، سنت را دستکاری می کند و در نهایت با کمک مادر شوهر آینده‌اش از آن بهره می‌گیرد تا پاداشی را که به دنبال آن است بدست آورد: عشق به محبوبش. ماگارت و سافولک(زنی خودساخته و مردی خودساخته) به طرز بدی ظاهر را حفظ می‌کنند. روابط آن‌ها بیش از حد شفاف است، اما آن ها به ظواهر سنتی پایبندند. با این حال ژولیت و دزدمونا

همه‌ی ظواهر را دور می‌اندازند: آن ها پنهانی و بدون اجازه‌ی والدین ازدواج کردند. دزدمونا پس از اینکه پدرش چاره‌ای نمی بیند ازدواج خود را توجیه می‌کند. و انواع دیگری از توجیه وجود دارد. بسیاری از نجیب‌زادگانی که در میدان جنگ مانند یک بزدل عمل می‌کنند فقدان عزت خود را با افتخار توجیه می‌کنند.د. چندتن شرور هوشمند در آثار شکسپیر وجود دارند، برخی از آن‌ها مردانی خودساخته، برخی فرزندانی با خون شاهی، برخی از آنان مردانی با جاهطلبی پست(مانند مورد یاگو) هستند.پیچیده‌ترین شخصیت‌های شکسپیر استدلال قانون طبیعی را به طور کامل قبول ندارند و به طور کامل سنتگرا هم نیستند. آنان بنا به دلایل اخلاقی، شاید به دلیل مسئولیت‌های منحصر به فرد خود، رنج می‌برند و زیر بار پیوند دوگانه عمل می‌کنند، ، شاید به این دلیل که هر دو استدلال برای پذیرفتن بیش از حد ساده هستند. در مورد هملت هر سه "دلیل" با هم ادغام می‌شوند. درخشان‌ترین قهرمان شکسپیر به هرروی عقلانی ترین قهرمان به حساب نمی‌آید.

زمان از مدار خود بدرگشته است. همواره تاریخ‌های عقلانیت و غیرعقلانیت وجود دارند. زمان از مدار خود بدرگشته است هنگامی که عقلانیت و غیرعقلانیت ناهمگون هستند، هنگامی که بازیگران آنچه که انجام می‌دهند و حتی کمتر آنچه دیگران انجام می‌دهند یا انجام دادهاند را درک می‌کنند.

نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر داستانهای کارآگاهی نیستند، اگرچه در همه‌جا قتل‌هایی(چه واقعی و چه بالقوه) وجود دارد و تقریبا هر کس یک قربانی واقعی یا بالقوه به شمار می‌رود. هرگز روشن نیست کدامین انگیزه‌ها یک زن یا یک مرد را به قتل وا میدارد اما دیگری را نه، و همچنین دلایل قربانی‌شدن مشخص نیست. نقش تصادف، شانس یا احتمال افزایش می یابد. اقدامات احتمالی غالبا موجب آغاز شدن زنجیره‌ای از وقایع می‌گردد و از این نظر وقایع علتی ندارند. با این حال، پیشرفت زنجیره‌ای از حوادث تا انتها تسریع می‌شود. زنجیره‌ای از حوادث که حال و گذشته را هیچ می‌شمارد، خود نیز می‌تواند به پوچی بیانجامد. بشنوید چگونه مکبث پس از نامیده‌شدن به عنوان سپهسالار کودور، و فریب خوردن از جادوگران کافرکیش، با خود سخن می گوید:" اندیشه‌ام که جنایت در آن هنوز جز نقش خیالی نیست، چنان اقلیم وجودم را می‌لرزاند که هرگونه نیروی عمل در تنگنای حدس و گمان تباه می‌شود و هیچ چیز نیست مگر آنچه نیست.(مکبث

پرده‌ی اول مجلس سوم) " هیچ چیز نیست مگر آنچه نیست" نیرومندترین گزاره‌ی ممکنی است که اینک بر علیه گذشته، علیه زنجیره‌ی تعین گفته شده است. گزاره‌ای برای آزادی مطلق و نهیلیسم مطلق. اما ما می‌دانیم این اندیشه که هیچ از هیچ زاید، که " هیچ چیز نیست مگر آنچه نیست" خودفریبی مطلق، خیانتی مطلق است.(کوریولانوس در پرده ی پنجم کوریولانوس به این حقیقت پی می برد). خیانت پیتیون یا آپولو به قهرمان بزرگ یونان هرگز در حد خیانت جادوگران به مکبث نبود، زیرا هیچ وعده‌ای از سوی خدا یا الهه‌ی یونانی رویای آزادی مطلق، آفریدن از هیچ چیز را برنیانگیخت، به اندازه‌ای که هیچ چیز نیست مگر آنچه نیست برانگیخت. در مورد هنرمند، آفریدن از هیچ نادیده گرفته می‌شود اما ازمیان نمی‌رود. با این وجود آفریدن از هیچ در جایی که آفرینش از هیچ نیز محکوم به نابودی است و از میان بردن خود به شکل غیرعقلانی مطلق است: نه علت نخستین است و نه علت غایی. هیچ قتل دیگری مهملتر از قتل دانکن به دست مکبث وجود ندارد. درست است که در ابتدا برای لیدی مکبث مهمل نبود. برای او، این عمل معنای خود را نه ناگهانی، یا در لحظه‌ی ارتکاب، مگر در موعد خود از دست نداد.

این امر تعیین کننده است. زیرا حتی اگر گزارش کاملی از چرایی و "برای چه" وجود نداشته باشد(چرا الف قاتل شد ولی ب نشد)، هر شخصیت با اعمال خود معرفی می‌شود: اینکه شخصیت تا چه حد پیش می‌رود، و در چه نقطه‌ای متوقف می‌شود(در قتل، خیانت، دروغ, استفاده از دیگران و موارد دیگر)، کاملا داری اهمیت است. زیرا هیچ نقطه بازگشتی وجود ندارد. فرد می‌تواند خودش را ابداع و از نو بسازد. شخصیت او آشکار می شود، و او می‌تواند از نو آغاز کند. با این وجود پس از یک نقطه(و در هر تراژدی شکسپیری چنین نقطه ای وجود دارد) شخصیت سقوط آزاد می کند: شتاب می گیرد. از لحظه‌ی شروع سقوط آزاد هیچ بازگشتی وجود ندارد. از این روست که لوکاچ در جستار " متافیزیک تراژدی(در روح و صورت) می گوید که قهرمان تراژیک در لحظه‌ی ظاهر شدن بر صحنه می‌میرد. من به نوبه‌ی خود چنین فکر نمیکنم، به عقیده‌ی من شخصیت‌های شکسپیری قادر به بازیابی خود در یک نقطه‌ی خاص هستند. این که این نقطه در ساختار نمایش کجا قرار گرفته است موضوع دیگری است.(برای مثال، این در مکبث و شاه لیر در صحنه‌ی اول، اما در اتللو فقط در پرده ی سوم وجود دارد.) با این‌حال، هنگامی که نقطه بازگشتی وجود ندارد، سقوط آزاد شروع می‌شود. و هرگاه شتاب سقوط آزاد آغاز شود(و اگر

آغاز شود، زیرا همیشه هم این کار را نمی‌کند)، قهرمانان تراژیک- از دیدگاه لوکاچی- از پیش در مرگ آرام گرفته‌اند. آن‌ها به خوبی مردگان هستند.

تنها دریک برداشت ضمنی وظریف درام‌های تاریخی و تراژدی‌های شکسپیر همانند رمان‌های داستایوفسکی در چند قرن بعد، کارآگاهی هستند. بزه‌ها و بزهکاران، "شرارت زیر آفتاب"- به زبان هوراشیو- اعمال غیرطبیعی"(مطابق با هردو معنای واژه‌ی "طبیعی") وجود دارند. خون، قساوت، شکنجه؛ قربانی‌هااعم از گناهکار و بی گناه وجود دارد. خونخواهی، انتقام، مجازات، و حتی گاه عدالت نیز وجود دارد. با این حال تراژدی‌ها و نمایشنامه های تاریخی شکسپیر حتی با داستان‌های کارآگاهی ظریف و ضمنی تفاوت دارند، زیرا، برخلاف داستان‌های کارآگاهی، اینجا هرچیزی تصادفی است یا دست کم می‌تواند تصادفی باشد؛ اینجا هیچ منطقی درکار نیست. اگرچه، برای لحظه‌ای، به طور قطع نمی‌دانیم که برادران کارامازوف، در رمان داستایوفسکی، پدرکش باشند، همین را میدانیم که چرا کارامازوف پیر قربانی جنایت شد یا می‌توانست بشود. اما درشخصیت ریچارد دوم، یا هنری ششم(از همسر مکداف وکودکاش سخن نمی گویم) چیزی وجود ندارد که آن‌ها را احتمالا هدف جنایت شریرانه سازد. بازهم به زبان هوراشیو: من ازاعمال شهوانی وخونین و خلاف طبیعت، از داوری‌های سرسری، و کشتارهای تصادفی، و مرگ هایی که با حیله‌سازی و علت قهری صورت گرفت و از دسیسه‌سازی ناشیانه که دراین لحظه‌ی گره‌گشایی دامنگیر مبتکران آن گردید با شما سخن خواهم گفت (هملت پرده‌ی پنجم، صحنه‌ی دوم). هوراشیو بر سرشت اتفاقی، تصادفی و غیرطبیعی تراژدی تاکید میکند. این یک داستان کارآگاهی نیست؛ این تاریخ است.

اگر قتل عمدی و یا با قصد قبلی باشد، عموما تماشاگر پیش از اجرا از آن مطلع می‌شود. اگر قتل از پیش برنامه‌ریزی نشده باشد، تماشگر در موقعیت قاتل و قربانیان قرار می‌گیرد: وی توسط هنرپیشگان وارد نمایش میشود. اگر قتل در گذشته اتفاق افتاده باشد، تماشاگر و بازیگران طبیعتا در موقعیت مشابهی قرار می‌گیرند. در برخی موارد هیچ یک از آن‌ها به طور قطعی نمی‌دانند، که آیا قتل اتفاق افتاد یا،اگر این عموما دانسته است، قاتل چه کسی بود. اثبات واقعیت قتل‌های گذشته در نمایشنامه های شکسپیر تقریبا هرگز امکان پذیر نیست. به بیانی دقیق‌تر، اثبات آن‌ها به عنوان حقایق، بی‌اهمیتاست. می

توان به عنوان شاهد در مورد شکسپیر از کارآگاه اصلی آگاتاکریستی، پوآرو یاد کرد: این نه واقعیت‌ها، بل "سلول‌های کوچک خاکستری هستند که دارای اهمیتاند. تولستوی وقتی از غیرمنطقی‌بودن پی‌رنگ در آثار شکسپیر انتقاد می‌کرد، از این امر آگاه نبود.

خواه تماشاگر توسط قاتل وارد نمایش شود، خواه یک شاهد عینی باشد، یا یک کارآگاه باشد که در قتل‌های کشف نشده‌ی گذشته شرکت داشته باشد، هرگز پاسخ رضایت بخشی به پرسش‌های ساده در مورد اینکه چرا یک زن یا یک مرد خاص قاتل و دیگری قربانی می شود، در دست نیست. حجاب هرگز به طور کامل برداشته نمی‌شود. همه‌ی ما میدانیم که درام‌های شکسپیر پایان ناپذیرند، زیرا هیچ تفسیری نهایی نیست. چیزی که شاید کمتر مشهود باشد این است که ما در احساس نومیدی تفسیر نهایی با شخصیت‌های درام‌های شکسپیر سهیم هستیم. هملت پرشور در طی رویارویی‌شان حداقل سه بار اعمال مادر خود را تفسیر می‌کند(و او می تواند به این کار ادامه دهد). حتی اوکتاویوس خونسرد و همیشه سیآس، حداقل سه بار انگیزه‌ها و شخصیت‌های آنتونی و کلئوپاترا را تفسیر می‌کند. و در اینجا نمایش به پایان می‌رسد. حتی در یک تکصحنه عمل و گفتار قهرمان را می توان با صحنه‌ی دیگر به شیوه‌های گوناگونی تفسیر کرد. اتللو چند لحظه قبل از مرگ خودتفسیری نهایی را به کار می‌گیرد، اما این نهایی‌است تنها به این دلیل که او می‌میرد. ما حتی نمی‌دانیم که آیا یاگو، که در این صحنه ساکت می‌ماند، این تفسیر را پذیرفته است یا خیر. ما حتی نمی‌دانیم ونیزهای اطراف او این را پذیرفته‌اند یا نه. ما که اکنون زنده‌ایم می‌توانیم آن را بپذیریم و همچنین از پذیرش آن سرباز زنیم. ما می‌توانیم دوباره به تفسیر(بازآفرینی) اتللو بپردازیم. حتی اگر شخصیتی مانند ریچارد گلاستر در مونولوگ‌هایش کاملا منطقی و گشوده باشد، ما نیازی به پذیرش تفسیر شخصی یک شخصیت بر اساس ارزش ظاهری آن را نداریم. زنان و مردان خود و همچنین اعمال خود را بارها و بارها و همواره متفاوت تفسیر می‌کنند. هیچ خود-تفسیری نهایی وجود ندارد.

در برداشت شکسپیر از تاریخ، نه واقعیت‌ها بل سلول‌های کوچک خاکستری اند که اهمیت دارند: شیوه‌ای برای درک، تفکر یا تصور واقعیت‌ها. بدترین تاریخ‌نگاری این است که شکسپیر به یک تفسیر واحد از یک واقعیت در امری نهایی اعتقاد داشته باشد. این آموزه داستان دستمال گردنی در اتللو است. اگر کسی

دستمالی را ببیند، این دستمال را می‌بیند. دستمال یک شی است، یک واقعیت است. اینجا یا آنجاست. در دست یک یا شخص دیگری است. توجه به دستمال و به حساب آوردن آن چندان تاریخ نگاری بدی نیست. این امر که یک تفسیر واحد به واقعیت نسبت داده شود (در این مورد، که دزدمونا دستمال را به معشوق خود داد)، تاریخ‌نگاری بدی است، زیرا با این کار، واقعیت را با این تفسیر و یک نظریه همسان می‌سازد. و سپس، در نهایت، و به احتمال زیاد، فرد برداشت نادرستی از وقعیت خواهد داشت. درک اینکه سلولهای خاکستری در ذهن یاگوها یا دزدمونا‌ها چگونه عمل می‌کردند، می توانست برای اتللو کار تجسسی خوبی باشد. در عوض، او به تفسیر واحد از یک واقعیت اعتقاد داشت که معلوم شد غیرواقعی است. همین از او یک قاتل ساخت و منجر به سقوط او گردید.

این پرسش که چگونه رویدادها "براستی" اتفاق می‌افتند، پرسشی مربوط به شخصیت‌های شکسپیر و شخص شکسپیر است. اما "براستی" یک واقعیت نیست؛ فضایی است که به تفسیرهای مختلف امکان می‌دهد. اینکه ریچاردگلاستر، که بعدها ریچارد سوم شد، جنایتکاری دغل‌باز بود و به محض آغاز نمایش (تراژدی پادشاه ریچارد سوم) هیچ رازی باقی نمی‌ماند. در پایان این درام، این واقعیت به طور کامل بر همگان محرز می‌گردد، اولاً مهم ترین دلیل آن این است که ریچارد (حداقل در درام شکسپیر) حتی در ستردن ردپای اعمال مجرمانه‌ی خود اهمال می‌کند. شکسپیر این قضیه را به طور کامل روشن می‌سازد زیرا او از تماشاگران می‌خواهد تفسیرش را بپذیرند، که این بار بسیار استوار است. با این‌حال، شکسپیر حتی در اینجا نه انگیزه‌ها و شخصیت را بل تنها تفسیرپذیری اعمال را محدود می‌کند. تا آنجا که به انگیزه‌ها و شخصیت مربوط می‌شود ، شکسپیر کمک بزرگی به بازی آزاد تخیل ما می‌کند. اما ریچارد سوم در میان نمایشنامه‌های شکسپیر یک استثنا است. تقریباً در تمام موارد دیگر بسیاری از مسائل نه تنها برای تماشاگران بلکه برای شخصیت‌های نمایش لاینحل، گشوده، نامشخص و ناتمام باقی مانده‌اند.

بیایید با آغاز نمایش شروع کنیم. زنجیره‌ای از حوادث که با جنگ رزها ادامه می‌یابد به سبب یک اتهام ایجاد می‌شود. بولینگ بروک مورتیمر را به قتل (کشتن) دوک گلاستر، عموی شاه، متهم می‌کند. وی همچنین بدون بیان صریح این تصور را القا می‌کند که پادشاه مسئول برانگیختن این عمل ناپاک شنیع است. مورتیمر

به قتل در حضور پادشاه متهم می‌شود. مورتیمر از خود دفاع می‌کند و بی گناهی خود را اعلام می‌دارد. این مسئله هرگز در درام تعیین نمی‌شود. ما هرگز به واقعیت مربوط به مرگ گلاستر پی نخواهیم برد. علاوه بر این، در صحنه‌ی اول، پرده‌ی چهارم، صحنه ازآغاز بازی تقریباً تکرار می‌شود، این‌بار در حضورپادشاه هنری چهارم وتقریباً در یک ارکستراسیون کمیک. آمورل(محکوم شده توسط باگوت) به همین جنایت متهم می‌شود. مورتیمر مرده است و هیچ شاهد زنده‌ای وجود ندارد - فقط ارل‌ها و دوک‌هایی هستند که به برخی از نسخه‌های داستان باور دارند (یا می خواهند باور کنند)

در اینجا اهمیت سلولهای خاکستری مطرح می‌شود. شکسپیر مردان وزنانی را به تصویر می‌کشد که براساس عقاید شخصی واعتقادات ظاهری‌شان دست به عمل می‌زنند. آنها آنچه را که آرزو دارند درست باشد به عنوان حقیقت درک میکنند: این حقیقت آنهاست. اگر کسی از مورتیمر متنفر باشد ، معتقد است که او گلاستر را به قتل رسانده است. و برعکس، اگر کسی تصور کند که او گلاستر را به قتل رسانده است، از او متنفر می‌شود. نمود حقیقت برای کسانی که به آن اعتقاد دارند حقیقت است. چیزهای بسیار کمی را می‌توان فراتر از شک معقول ایجاد کرد، و هیچ چیز بدون شک قابل اثبات نیست. هملت تنها شخصیت نمایانگر شکسپیر است که می‌خواهد تمام حقیقت را داشته باشد. او ادغام، پندار و واقعیت را تحمل برنمی‌تابد. او دقیقاً نقطه‌مقابل اتللو است: او می خواهد "حقیقت" را بدون تفسیر داشته باشد. او تأیید مطلق می‌خواهد. مطلق گرایی فکری او به اندازه حماقت اتللو مضحک است. ما، به عنوان تماشاگر ، بسیار خوب از این امر آگاهیم. بدون اطمینان، همراه با هملت، از ذهن کلادیوس (با دیدن شاه گزافکار در نماز انفرادی، ما هرگز نمی‌توانستیم دریابیم که اومقصر قتل هملت پیر است. واقعیت به اعتراف خاموش بستگی دارد که نه هملت و نه ما احتمالاً نمی‌توانستیم آن را بشنویم. شکسپیر گذشته را در زمان حال نشان می‌دهد، و در گفتار می‌اندیشد. این پادشاه پلید در نماز ناپاک فقط یک شبح دیگر است. اما آیا این دارای اهمیت است؟ کلادیوس قاتل است زیرا یکی می‌شود. وچون او قاتل می‌شود، قاتل است - و همیشه بوده است. آمال غایی شخصیت‌ها یکی است.

مترجم: کمال محمودی

به همت روبرت سپانیان