

بسمه تعالی

مدیریت آموزش و پرورش منطقه 1

موضوع تحقیق: نقد و بررسی آثار ویلیام شکسپیر



دبیر راهنما: جناب آقای صادقی

محقق: سید مصطفی رضایت

سال تحصیلی 1386-87

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

تقدیم به پدر، مادر و همه‌ی اعضای خانواده‌ام که مراد انجام این تحقیق یاری کردند و تقدیم به معلم عزیزم، جناب آقای صادقی که شوق
و علاقه راد وجود من به ادبیات و داستان برانگیخت.

فهرست مطالب

مقدمه: درآمدی بر زندگی ویلیام شکسپیر.....	صفحه 1
فصل اول: ارزش آثار شکسپیر.....	صفحه 6
فصل دوم: دیدگاه شکسپیر.....	صفحه 17
فصل سوم: هاملت؛ یکی از بزرگترین نمایشنامه های شکسپیر و	
تاریخ.....	صفحه 25

مقدمه

در آمدی بر زندگی شکسپیر و معرفی آثار او¹

در اوایل قرن شانزدهم میلادی در دهکده‌ای نزدیک شهر استرترفورد در ایالت واریک انگلستان زارعی موسوم به ریچارد شکسپیر زندگی می‌کرد. یکی از پسران او به نام "جان" در حدود سال ۱۵۵۱ به شهر استرترفورد آمد و در آنجا به شغل پوست فروشی پرداخت و "ماری آردن" دختر یک کشاورز ثروتمند را به همسری برگزید. ماری در ۲۶ آوریل ۱۵۶۴ پسری به دنیا آورد و نامش را "ویلیام" گذاشت. این کودک به تدریج پسری فعال، شوخ و شیطان شد، به مدرسه رفت و مقداری لاتین و یونانی فرا گرفت. ولی به علت کسادی شغل پدرش ناچار شد برای امرار معاش، مدرسه را ترک کند و شغلی برای خود برگزیند. برخی می‌گویند اول شاگرد قصاب شد و چون از دوران نوجوانی به قدری به ادبیات دلبستگی داشت که معاصرین او نقل کرده‌اند، در موقع کشتن گوساله خطاب به می‌سرود و شعر می‌گفت.

در سال ۱۵۸۲ موقعی که هجده ساله بود، دلباخته دختری بیست و پنج ساله به نام "آن هثوی" از دهکده مجاور شد و با یکدیگر عروسی کردند و به زودی صاحب سه فرزند شدند. از آن زمان زندگی پر حادثه شکسپیر آغاز شد و به قدری تحت تأثیر هنرپیشگان و هنر نمایی آنان

با استفاده از ویلاگ Legendre of the fall (تبه فهرست منابع و ماخذ رجوع شود)

قرار گرفت که تنها به لندن رفت تا موفقیت بیشتری کسب کند و بعداً بتواند زندگی مرفه تری برای خانواده خود فراهم نماید.

پس از ورود به لندن به سراغ تماشاخانه‌های مختلف رفت و در آنجا به حفاظت اسبهای مشتریان مشغول شد ولی کم‌کم به درون تماشاخانه راه یافت و به تصحیح نمایشنامه‌های ناتمام پرداخت و کمی بعد روی صحنه تئاتر آمد و نقشهایی را ایفا کرد. بعداً وظایف دیگر پشت صحنه را به عهده گرفت. این تجارب گرانبها برای او بسیار مورد استفاده واقع شد و چنان با مهارت کارهایش را پیگیری کرد که حسادت هم قطاران را برانگیخت.

مخالف شئون خویش می‌دانستند. تنها طبقه اعیان و طبقات فقیر بودند که به نمایش و تماشاخانه علاقه نشان می‌دادند.

در آن زمان بود که شکسپیر قطعات منظومی سرود که باعث شهرت او شد و در سال ۱۵۹۴ دو نمایش کمدی در حضور ملکه الیزابت اول در قصر گوینویچ بازی کرد و در ۱۵۹۷ اولین کمدی خود را به نام "تقلای بی فایده عشق" در حضور ملکه نمایش داد و از آن به بعد نمایشنامه‌های او مرتباً تحت حمایت ملکه به صحنه تئاتر می‌آمد.

الیزابت در سال ۱۶۰۳ زندگی را بدرود گفت، ولی تغییر خاندان سلطنتی باعث تغییر نسبت به شکسپیر نشد. جیمز اول به شکسپیر و بازیگرانش اجازه رسمی نمایش اعطا کرد. نمایشنامه‌های او در تماشاخانه "گلوب" که در ساحل جنوبی رود تیمز قرار داشت، بازی می‌شد. بهترین نمایشنامه‌های شکسپیر در همین تماشاخانه گلوب به اجرا درآمد. هر شب شمار زیادی از زنان و مردان آن روزگار به این تماشاخانه می‌آمدند تا شاهد اجرای آثار شکسپیر توسط گروه پر آوازه "لرد چیمبرلین" باشند. اهتزاز پرچمی بر بام این تماشاخانه نشان آن بود که تا لحظاتی دیگر اجرای نمایش آغاز خواهد شد. در تمام این سالها خود شکسپیر با تلاشی خستگی ناپذیر - چه در مقام نویسنده و چه به عنوان بازیگر - کار می‌کرد. این گروه، علاوه بر آثار شکسپیر، نمایشنامه‌هایی از سایر نویسندگان و از جمله آثار "کریستوفر مارلو" ی گمشده و نویسنده نو پای دیگر به نام "جن جانسن" را نیز به اجرا در می‌آوردند، اما احتمالاً آثار استاد "ویلیام شکسپیر" بود که بیشترین تعداد تماشاگران را به آن تماشاخانه می‌کشید.

این تماشاخانه به صورت مربع مستطیل دو طبقه‌ای ساخته شده بود، که مسقف بود ولی خود صحنه از اطراف دیواری نداشت و تقریباً در وسط

به صورت سکویی ساخته شده بود و به ساختمان دو طبقه‌ای منتهی می‌گشت که از قسمت فوقانی آن اغلب به جای ایوان استفاده می‌شد.

شکسپیر بزودی موفقیت مادی و معنوی به دست آورد و سرانجام در مالکیت تماشاخانه سهیم شد. این تماشاخانه در سال ۱۶۱۳ در ضمن بازی نمایشنامه "هانری هشتم" سوخت و سال بعد بار دیگر افتتاح شد، که آن زمان دیگر شکسپیر حضور نداشت، چون با ثروت سرشار خود به شهر خویش برگشته بود. احتمالاً شکسپیر در سال ۱۶۱۰ یعنی در ۴۶ سالگی دست از کار کشید و به استرتفورد بازگشت، تا در آنجا از هیاهوی زندگی در شهر لندن دور باشد. چرا که حالا دیگر کم و بیش آنچه را که در همه آن سالها در جستجویش بود به دست آورده بود. نمایش نامه‌هایی که در این دوره از زندگیش نوشته "زمستان" و "توفان" هستند که اولین بار در سال ۱۶۱۱ به اجرا در آمدند. در آوریل سال ۱۶۱۶ شکسپیر چشم از جهان بست و گنجینه بی نظیر ادبی خود را برای هموطنان خود و تمام مردم دنیا بجا گذاشت. آرامگاه او در کلیسای شهر استرتفورد قرار دارد و خانه مسکونی او با وضع اولیه خود همیشه زیارتگاه علاقمندان به ادبیات بوده و هر سال در آن شهر جشنی به یاد این مرد بزرگ برپا می‌گردد.

با توجه به تعداد نمایشنامه‌هایی که هر ساله از شکسپیر به صحنه می‌آمد، می‌توان این طور نتیجه گرفت که او آنها را بسیار سریع می‌نوشته است. مثلاً گفته شده او فقط دو هفته وقت صرف نوشتن نمایشنامه "زنان سرخوش وینزر" (که در سال ۱۶۰۱ اجرا شد) کرده است. البته این بسیار هیجان آور است که شکسپیر را در حالتی شبیه به آنچه در این نقاشی می‌بینیم، در ذهن مجسم می‌کنیم، که تنها با تخیلات و الهامات خود در یک اتاق زیر شیروانی کوچک نشسته است و با شتاب چیز می‌نویسد، اما واقعیت غیر از این بود. آن طور که گفته می‌شود شکسپیر بیشتر نمایشنامه هایش را در اتاق کوچکی در انتهای ساختمان تماشاخانه می‌نوشته است. به احتمال زیاد شکل فشرده‌ای از نمایشنامه را از طرح داستان گرفته تا شخصیتها و سایر عناصر نمایشی، با شتاب به روی کاغذ می‌آورده... بعد آن را کمی می‌پرورانده و در پایان، زمانی که بازیگرها خود را با نقشهای نمایشی انطباق می‌دادند، شکل نهایی آن را تنظیم می‌کرده است. طرحهای شکسپیر اغلب چیز تازه‌ای نیستند. در حقیقت او این قصه را از خود خلق نمی‌کرده، بلکه آنها را از منابع مختلفی مثل تاریخ، افسانه‌های قدیمی و غیره بر می‌گرفته است. یکی از منابع آثار شکسپیر کتابی بوده به نام "شرح وقایع انگلستان، اسکاتلند و ایرلند" اثر "هالینش" شکسپیر قصه‌های بسیاری از نمایشنامه خود را از جمله: "هانری پنجم"، "ریچارد سوم" و "لیر شاه" را از همین کتاب گرفت.

از دیگر آثاری که از نمایشنامه‌های شکسپیر به جا مانده است می‌توان به: هملت، شب دوازدهم، اتلو، هانری چهارم، هانری پنجم، هانری ششم، تاجر ونیزی، ریچارد دوم، آنطور که تو بخواهی، رومئو و ژولیت، مکبث، توفان، تلاش بی ثمر عشق ... اشاره کرد.

نمایشنامه رومئو و ژولیت در پنج پرده و بیست و سه صحنه تنظیم شده و، اگر نمایشنامه تیتوس اندرونیکوس را به حساب نیاوریم، اولین نمایشنامه غم انگیز شکسپیر محسوب می‌شود. تاریخ قطعی تحریر آن معلوم نیست و بین سالهای ۱۵۹۱ و ۱۵۹۵ نوشته شده، ولی سبک تحریر و نوع مطالب و قراین دیگر نشان می‌دهد، که قاعدتاً بایستی مربوط به سال ۱۵۹۵ باشد.

هاملت بزرگترین نمایشنامه تمامی اعصار است. هملت بر تارک ادبیات نمایشی جهان خوش می‌درخشد. دارای نقاط اوج، جلوه‌ها و لحظات بسیار کمیک است. می‌توان بارها و بارها سطری از آن را خواند و هر بار به کشفی تازه نایل شد. می‌توان تا دنیا، دنیاست آن را به روی صحنه آورد و باز به عمق اسرار آن نرسید. انسان خود را در آن گم می‌کند، گاه به بن بست می‌رسد، گاه لحظاتی سرشار از خوشی و لذت می‌آفریند و گاه انسان را به اعماق نومیدی می‌کشاند بازی در این نقش، انسان را با تمام ذهن و روحش درگیر خود می‌کند و او را در خود فرو می‌برد.

از شکسپیر 36 اثر برجا مانده است که مهمترین آن ها عبارتند از:

²اتلو (Othello)

مکبث (Macbeth)

هملت (Hamlet)

ژولیوس سزار (Julius Caesar)

رومئو و ژولیت (Roméo and Juliet)

تاجر ونیزی (Merchant of Venice)

شاه لیر (King Lear)

رویای شب نیمه تابستان (A Midsummer Night's Dream)

هنری ششم (Henry VI)

دو نجیبزاده ورونایی (Two Gentlemen of Verona)

ریچارد سوم (Richard III)

تیتوس اندرونیکوس (Titus Andronicus)

شاه جان (King John)

با استفاده از سایت ویکیپدیا دانشنامه آزاد(به فهرست منابع و ماخذ رجوع شود)²

ریچارد دوم (Richard II)
هنری چهارم (Henry IV)
اشتباهات خنده دار (Comedy of Errors)
هیاهوی بسیار برای هیچ (Much Ado about Nothing)
هنری پنجم (Henry V)
تروئیلوس و کریسدا (Troilus and Cressida)
آنتونیوس و کلئوپاترا (Antony and Cleopatra)
تیمون آتنی (Timon of Athens)
پریکلز (Pericles)
کوریولانوس (Coriolanus)
قصه زمستانی (A Winter's Tale)
هنری هشتم (Henry VIII)

اشعار غنایی شکسپیر نیز از شاهکارهای شعر و ادبیات انگلیسی است. از آن جمله می‌توان به منظومه‌های زیر اشاره کرد:

ونوس و آدونیس (Venus and Adoni) زائر پرشور^[۱] (The Passionate Pilgrim)

فصل اول

ارزش آثار شکسپیر و معرفی او در قالب یک نویسنده روانشناس³

ناقدان بزرگ تا کنون در مورد آثار شکسپیر و به خصوص شاهکار های تراژیک او چون هاملت - اتللو - شاه لیر و مکبث بسیار نوشته اند، ولی بیشتر این نوشته ها کوششی در کشف نبوغ شکسپیر در نمایشنامه نویسی، شخصیت پردازی، ارتباط صور خیال این آثار با کنش شخصیتها و مضمون نمایشنامه ها بوده است. اگر چه در این نقد ها به طور پراکنده به جنبه های روانشناختی این آثار اشاره مختصری شده است، ولی این تحقیقات به ندرت بر بینش عمیق روانشناختی شکسپیر با توجه به دانش بسیار محدود روانشناسی زمان او تکیه داشته است. این مقاله کوششی است تا بهره گیری از نظرات پراکنده ناقدان در این مورد و با حساسیت بیشتر به خود آثار و جنبه روانشناختی آنها، نشان دهند که شکسپیر از زمان خود فراتر رفته است و چون روانشناسی تیزبین به زوایای تاریک ذهن و روح شخصیتها ی اصلی داستان هایش نفوذ کرده است.

شاید نگرش اجمالی به تاریخچه رهیافتهای گوناگون در آثار شکسپیر از زمانی که بینش روانشناختی نقشی جدی در تحلیل آثار شکسپیر ایفا می کند، مفید باشد. پس از دوره ی نئو کلاسیک قرن هیجدهم که نویسندگانی چون جان دراید (John Dryden)، الکساندر پوپ (Alexander Pope) و ساموئل جانسون (Samuel Johnson) در نقد آثار شکسپیر سعی در بررسی همخوانی یا نا همخوانی آثار او با نظریه های شعری نویسندگان باستان داشتند، رومانیک ها نقد و بررسی خود از آثار شکسپیر را آغاز میکنند. چنانچه هاردین گریک در مقدمه مجموعه آثار شکسپیر نشان میدهد، نقد ادبی قرن نوزدهم، شکسپیر را بیشتر به دیده یک شاعر و فیلسوف مینگریست تا یک نمایشنامه نویس. منتقدین این دوره او را خالق شخصیت هایی میدانستند که زندگیشان جدا از متن نمایشی قابل بررسی بود. اغلب در این رهافت، نوشته های او را بازتابی از شخصیت شگفت انگیز خود او میدانستند. ادوارد دودن (Edward Dowden) در آثارش (1875 و 1877) نوعی تحول را از دوران جوانی شکسپیر تا دوران پیری او دنبال میکند. همزمان در دانشگاه های آلمان تحقیقات روش شناختی در مورد آثار شکسپیر شکل گرفت که ادوارد دودن نیز تا

با استفاده از کتاب ویلیام شکسپیر؛ نویسنده یا روانشناس (به فهرست منابع و ماخذ رجوع شود)³

حدودی با توجه به تاریخ نگارش نماینامه ها، به تحلیل تکامل هنر شکسپیر پرداخت. برادلی تاقدی است که نوشته هایش تجلی پیشرفت در نقد آثار شکسپیر در قرن نوزدهم است. کتاب او به نام تراژدی شکسپیر (1904) غوغایی بر پا کرد و حتی امروز از نقد های معتبر به شمار می آید. برادلی گرایش رمانتیک خود را با تکیه بر تحلیل روانشناختی از شخصیت ها به نمایش گذاشت. حتی در قرن بیستم که موجی علیه نقد ادبی رمانتیک برخاست، اثر برادلی هنوز از اعتبار خاصی برخوردار است. از نظر او، دنیای تراژدیک شکسپیر عمیقاً اخلاقی است. حتی در تراژدی شاه لیر، تمام بلایا و رنجی که بر شاه لیر نازل میشود، در نهایت مفهوم عمیق فلسفی دارد. او معتقد است که نیکی در این جهان اصل زندگی و سلامت، و بدی سم مهلکی برای آن است. جهان هستی نسبت به زشتی به سختی واکنش نشان می دهد و در تلاش خویش برای دور ساختن بدی از خود، ناچار باید بهای گزافی بپردازد. انسا رنج می کشد چون همواره به دنبال هوای نفس است و رنجی که می برد به او می آموزد تا خود را و ماهیت جهان خویش را بهتر بشناسد.

اولین واکنش ناقدان قرن بیستم به نقد شخصیت، با مخالفت های ناقدان معتقد به نقد تاریخی آغاز شد. این ناقدان معتقد بودند برای شناخت عمیق تر شکسپیر باید به مطالعه محیط و دوره تاریخی او، تا اثرش، تماشاگرانش، محیط سیاسی و اجتماعی اس پرداخت. این جنبش به مطالعه تخصصی تر و حرفه ای تر آثار شکسپیر در قرن بیستم منتهی شد. سر والتر الی، ضمن مخالفت با شیفتگی رمانتیک ها نسبت به روانشناسی، توجه خود را به شیوخ خای هنری نکارش آثار وی معطوف می کند که بر تماشاگر تاثیر عمیق می گذارد. استول در الویت دادن به آثار شکسپیر، به عنوان آثار هنری، چهره شناخته شده ای است که معتقد است آثار شکسپیر نباید تحت الشعاع تعابیر روانشناختی، اخلاقی و بیئگرافی قرار گیرد. ولی این گرایش استول به نقد تاریخی افراطی منتهی شد. بسیاری از چهره های برجسته نقد ادبی در این زمینه به تحقیق و مطالعه پرداختند و به کشف و نکات بسیار دقیق و با ارزشی نایل شدند.

نقد جدید که جنبش همه گیر در قرن بیستم بود، به مطالعه دقیق آثار شکسپیر با تکیه بر ارتباط و ارزش کلمات و صور خیال آن پرداخت. غول های نقد ادبی چون اف. آر. لیوس، ال. سی. نایت و ویلسون نایت و کیلننت بروکس، با آنچه که نوجه خواننده را از مطالعه دقیق خود متن و زبان شعرگونه نمایشنامه منحرف کند به شدت مخالفت ورزیدند. این گرایش به مطالعه دقیق نمایشنامه چون مضامین، صور خیال و سایر صنایع شعری تکیه داشت.

در قرن بیستم، قرن تحول در علم روانشناسی، نقد ادبی با مدد تفاسیر فروید، از شخصیت انسان، بازگشتی داشت به سوی نقد روانشناختی شخصیت که در قرن نوزدهم آنقدرها مورد توجه نبود. ولی پیروان فروید شخصیت داستان های شکسپیر را به خصوص هاملترا، از متن نمایشنامه خارج کرده و او را در قالب عقده اودیپ مور بررسی قرار می دهند. به عبارت دیگر، آنها معتقدند که هاملت به طور نیمه خودآگاه آرزو دارد پدر را کشته و با مادر ازدواج کند و چون این خواسته نامشروع را نمی تواند به زبان بیاورد، قدرت اراده و عمل از او سلب می شود.

ج.نز مباحثش را بر مساله تاخیر در انتقام متمرکز می سازد و سعی می کند در رفتار خشن او نسبت به زنان، علتی روانی بیاورد که همان بی وفایی مادر هاملت نسبت به پدر و ازدواجش با برادر شوهر است. اگرچه نقد روانشناختی فرویدی در بسیاری از موارد در یچه ای بود به کشف روح انسان، ولی در برخی موارد جنبه های دیگر داستان را کاملاً نادیده می گرفت.

شاگرد و پیرو فروید، یونگ دوره ای جدید از نقد ادبی را آغاز می کند. یونگ موضوع نتخودآگاه فروید را، که ریشه در غرائز جنسی سرکوب شده داشت، به ناخودآگاه جمعی تعبیر می کند و در ادبیات همواره در جستجوی استوره و الگوه های اسطوره ای می باشد. این نقد که به نقد اسطوره ای معروف است، فرضیات مردم شناختی و روانشناختی پیروان او را در بر دارد. مثلاً گیلبرت موری، به اسطوره جهانی انتقام پدر مقتول در هاملت و ارستوس می پردازد. او معتقد است این رسم به مسائل قومی قبل از تاریخ، به شکل های گوناگون در جوامع مختلف معمول بود، باز می گردد. بدین ترتیب هاملت تبلور وجود اجتماعی درونی ما می شود. انسان هر قدر متمدن باشد، نهایتاً ریشه در گذشته خود دارد. این تضاد میان خود متمدن با خود بدوی که همواره با انسان زندگی می کند، در در نمایشنامه هاملت متجلی می شود. چهره شناخته شده در این گونه نگرش به ادبیات، نورترپ فرای است که در شاهکار خود آناتومی نقد به کشف جهانی شگفت انگیز در ادبیات دست می زند.

یکی دیگر از مناظرات قرن بیستم در نقد ادبی، به تاویل آثار شکسپیر براساس اعتقادات مسیحی می پردازد. آیا صور خیال شکسپیر ریشه در فرهنگ مسیحی که میراث قرون وسطی است، ندارد؟ آیا مثلاً در شاه لیر، مرگ فاجعه بار کردیلا یادآور قربانی شدن حضرت مسیح برای نجات انسان در مسیحیت نیست؟ ریچارد دوم خود را مسیح دیگری می بیند که پیروانش به او خیانت می کنند و گاه نمایشنامه یادآور آدم رانده شده از بهشت است. یا مکبث گاه یادآور حضرت آدم است که مغلوب

وسوسه های حوا می شود و با اقدام به گناه از اوج افتخار سقوط می کنم. جان امیرا در اتللو تکرار داستان حضرت براهیم را می یابد که حاضر می شود برای اثبات ایمان خود عزیزترین چیزی را که دارد یعنی فرزندش حضرت اسماعیل را قربانی کند. اتللو نیز خود را عامل اجرای عدالت در سراسر گیتی می داند و همسرش را به جرم خیانت، بر آستان عدالت قربان می کند.

ویرجیل ویتیکر در کتاب آئینه ای در برابر طبیعت مذهب را به عنوان عنصری اساسی در نمایشنامه شکسپیر می بیند و بر این واقعیت تاکید می ورزد که شکسپیر از دانش مذهبی تماشاگران خود برای تسهیل شخصیت پرداری سود می جست، نه به عنوان حربه ای ایدئولوژیک.

در دنیای وسیع متنوع نقد آثار شکسپیر، مکاتب دیگری نیز هستند که ناچار باید به ذکر آن پرداخت، گروهی از ناقدان دانشگاه شیکاگو رهیافتی ساختارگرایانه و فرمالیستی را در بررسی آثار شکسپیر برگزیده اند. یکی از این منتقدین به نام آر.اس. کرین از ناقدان جدید انتقاد می کند که دید خود را فقط به یک روش محدود می کنند. با این وجود، ناقدانی که با مکتب شیکاگویی مخالف هستند، معتقدند که کرین خود در شیوه تحلیلش نتوانسته است از گزایش به نوعی جزمیت اجتناب کند.

نوع دیگر نقد ادبی، رهیافت آگزیتانسیالیستی به آثار شکسپیر است. یان کات نویسنده کتاب ((شکسپیر، نویسنده معاصر من)) که خود از هجوم وحشت نازیسم و استالینیسم رنج بسیار برده است، شکسپیر را نمایشنامه نویسی می شناسد که وضعیت مضحک و مسخره انسان را به تصویر می کشد. او نمایشنامه شکسپیر را به کمدی سیاه نزدیکتر می بیند. این نگرش، به قیمت نادیده گرفتن زبان زیبای آثار شکسپیر تمام می شود و شکسپیر را در زمره نویسندگان تاتر جدید معاصر قرار می دهد.

نقد ادبی در اواخر قرن بیستم سعی داشته است که ترکیب و توازنی از تمام مکاتب و نگرش ها پیش گیرد تا با دیدی چند بعدی و غنی، به نقد و بررسی آثار شکسپیر بپردازد. حتی در بسیاری از روش هایی که تاکنون بدان پرداخته ایم، نمی توان ادعا کرد که مرز بین این رهیافت ها حفظ شده و یا همپوشی نداشته باشد. بهترین نقد تاریخی از تحلیل متن بدور نیست و در پرداختن به صور خیال نمایشنامه ها نمی تواند لز الگوه های اسطوره ای بهره نگیرد.

بدیهی است این مقاله نیز، به دور از تعصب نسبت به مکتب و روشی خاص، کوششی است در بهره گرفتن از تجارب و نظرات سایر ناقدان که کم و بیش بر اهمیت روانشناختی تراژدی شکسپیر معترفند ولی در بررسی خود تکیه بر نکاتی دیگر داشته اند.

علم پزشکی و روانشناسی در زمان شکسپیر صرفاً به همان اطلاعات و میراث قدما محدود بوده و بیش از آن تحولی صورت نگرفته بود. شکسپیر در حالی که از همان اطلاعات در ارائه شخصیت‌ها بهره می‌گیرد، گاه با موشکافی خاص خود به تشریح ذهن شخصیت‌هایش می‌پردازد، که این دقت در نوع خود بی‌نظیر است. بدیهی است اگر بخواهیم شخصیت‌های نمایشنامه‌های شکسپیر را با بینش روانشناختی قرن بیستم ارزیابی کنیم، حق مطلب ادا نخواهد شد. بنابراین ناچار باید نگاهی بی‌فکنیم به تصویری که انگلستان قرن شانزدهم دوره الیزابت از روانشناسی و شخصیت‌انسانی داشت و ببینیم آیا شکسپیر در ارائه شخصیت‌ها فقط به نظریه‌های روانشناختی آن دوره بسنده می‌کند، یا اینکه تمامی مهارت و توانایی خود را به کار می‌گیرد تا به زوایایی از ذهن انسان، که دانش آن روز به روز بدان دسترسی نداشت دست یابد.

تیلارد در کتاب ((تصویر جهان هستی در دوره الیزابت)) و هاردین در مقدمه ((مجموعه آثار شکسپیر)) به تفصیل به دانش روانشناسی الیزابت می‌پردازد. بنابه دانش سنتی آن زمان، تمام مواد فیزیکی به چهار عنصر خاک، هوا، آتش و آب محدود می‌شد. هر کدام از عناصر مظهری از چهار خاصیت جهان یعنی گرمی، سردی، رطوبت و خشکی به شمار می‌رفت. خاک و آب از عناصر پست‌تر بود که محدود به جهان فیزیکی بود ولی آتش و هوا عناصری بودند که به جهان بالا تمایل داشتند. انسان که به مثابه جهانی کوچک بود، این چهار عنصر را در خود داشت و ((طبع)) و سرشت هر فرد و حتی چهره ظاهری اش به ترکیب این عناصر در طبیعت او بستگی داشت، و طبایع چهارگانه انسان منطبق بر چهار ماده فیزیکی بود. خون چون هوا گرم و مرطوب، زرداب چون آتش گرم و خشک، بلغم چون آب سرد و مرطوب و سواد چون خاک سرد و خشک بود. اگر در این ترکیب مثلاً خون قالب بود، شخص طبعی با نشاط و آرام داشت. چیرگی صرفاً باعث تندخویی و دمدمی مزاجی، بلغم سبب خونسردی و بی‌عاطفی مالیخولیایی می‌شد. البته نوعی غذا در توازن این طبایع موثر بود، زیرا برخی غذاها سبب تولید بیش از اندازه آنها می‌شد و توازن را برهم می‌زد. معده و کبد که غذا را به این

طبایع مبدل می‌کردند، مرکز نفسانیات محسوب می‌شد. یک معالجه معمول برای رفع بیماری این بود که بدن را از این مواد اضافی پاک کند.

در شخصیت های داستان شکسپیر، مایخولیایی هاملت و تند خوئی شاه لیر را می‌توان در قالب همین نظریه های زمان شکسپیر توجیه نمود، ولی شکسپیر بر عوامل درونی و بیرونی که بر این شخصیت ها اثر می‌گذارند و آنها را به آنچه که هستند تبدیل می‌کنند، تاکید دارد. گفته شده است روشی که در نمایشنامه شاه لیر برای مداوای مرض روحی او موثر واقع گردید، حتی امروز تایید گردیده است. دکتر گلوک در کتابی که در سال 1866 در نیویورک به چاپ رسیده به تجویز پزشک در صحنه پنجم پرده چهارم شاه لیر اشاره کرده و معتقد است این همان مداوایی است که بسیاری پزشکان در مورد دیوانگان به کار می‌گیرند. همچنین دکتر بیرهام در مورد تجویز پزشک در نمایشنامه شاه لیر چنین اظهار نظر می‌کند:

((اگرچه قریب دو قرن از زمان تالیف این اثر شکسپیر می‌گذرد، اما هنوز نتوانستیم چیزی برای این طرز مداوای امراض روحی شکسپیر به وجود آمده است بیفزاییم. امروز در مداوای امراض روحی تولید خواب در بیمار ترفیه دماغ او از طریق مداوای طبی و روحی و اجتناب از هر نوع بی‌مهری با او همانطور که شکسپیر دستور داده است بهترین و موثرترین طرز مداوا شناخته شده است.))

همچنین گفته شده است که به عقیده پزشکان، عارضه جنون به واسطه شوک خارجی ناگهانی و یا بر اثر محرکی است که انسان را به تقلید از دیوانگان شاد می‌کند و این هردو در نمایشنامه شاه لیر وجود دارد. آنچه لیر را از پا در می‌آورد عارضه فیزیکی نیست. بلکه ضربه نهایی یعنی به دارآویختن نابهنگام دخترش کردیلا است.

علاوه بر اظهار نظر پزشکان، پروفسر ریس پیشنهاد می‌کند اگر چه ستفاده از اندیشه ای که در میان مردم جا افتاده بود، ارائه شخصیت ها و ایجاد ارتباط با تماشاگر را آسانتر می‌کرد و مثلاً حالت افسردگی و بی‌زاری از دنیا در هاملت برای تماشاگران کاملاً قابل درک بود، ولی

شکسپیر قوالب پا فراتر می‌گذارد. او مانند بن جانسون (نمایشنامه‌نویس قرن هفدهم) نیست که در نظریه طبایع چهارگانه مستحیل گردد. او حتی گاه آن را به سخره می‌گیرد. با اینکه نشان می‌دهد که هوای نفسانی شخصیت آنها را به سوی پلیدی، ناپاکی و لغزش های جبران ناپذیر رهنمون می‌کند، ولی شخصیت های او عروسک های خیمه شب بازی نیستند که با اصول از پیش تعیین شده حرکت کنند، بلکه انسان هایی هستند که در دام شرایطی دشوار افتاده اند. بالاخره همان گونه که بیان کات در ریس معتقد است در میان موضوعات متعددی که هاملت را در بر می‌گیرد، می‌توان یک تحلیل روانشناختی یافت.

البته برای اثبات این مدعا که شکسپیر در پرداختن شخصیت هایش فقط به نظریه طبایع چهارگانه زمان خود بسنده نمی‌کند. گواهی گویاتر از خود نمایشنامه ها وجود ندارد. اکنون باید به بررسی دقت شکسپیر در شخصیت پردازی پرداخت و شاهد بود که چگونه شخصیت ها را قدم به قدم در خلوت و جلوت دنبال می‌کند و فشارهایی را که چون تازیانه ای بر روح حساس آنها وارد می‌آید مورد توجه قرار می‌دهد.

4 ارزش ادبی شکسپیر

شکسپیر در حقیقت شاعر انسانیت و نقاش خصایل خوب و بد انسانی است. نمایشنامه های تاریخی او به وقایع بی روح و کهنه، روح تازه ای می‌بخشند و ارزش ادبی شخصیت های ادوار مختلف تاریخ را با طرز فکر و عادات و خصوصیات هر دوره برای خواننده و بیننده مجسم می‌سازند. قدرت او در تلفیق و ترکیب صحنه های واقعی پراکنده، به صورت یک جریان واحد و مربوط به همه حاکی از زبردستی بی نظیر او در فن نمایش است. نمونه این هنر را می‌توان در تشریح دوره نفرت انگیز سلطنت "جان" یا کناره گیری "ریچارد دوم" یا مصیبت های "هانری چهارم" یافت.

با استفاده از سایت رشد (به فهرست منابع و ماخذ رجوع شود)⁴

هنر او در مجسم ساختن صحنه های غم انگیز و خنده آور به اوجی می رسد که بی سابقه است. او قادر است تماشاجی را بی اختیار به خنده وادارد یا اشکهای تأثر او را سرازیر سازد. بازیگرانی از قبیل "فالسٹاف" و "گوبو" و دلکهای نمایشنامه های مختلف او نمونه های جالبی از این قدرت ابداع می باشند. در صحنه های درام کمتر وقایع در ادبیات مانند مرگ کلئوپاترا، مرگ رومئو و ژولیت و خفه شدن دزدمونا بدست اتللو و برخی از صحنه های مکبث یا رفتار دختران "لیرشاه" نسبت به پدر خود یافت می شود.

در اغلب نمایشنامه های شکسپیر پریان و ارواح و جادوگران نقش فراوانی به عهده دارند که نمونه آن "اویرون" و "پک"، روح قیصر، روح پدر هملت، و سه خواهر جادوگر در مکبث می باشند.

در نتیجه می توان گفت که نمایشنامه های او از لحاظ تنوع موضوع، غنی بودن لغت، طرز تشریح وقایع و وحدت هدف و نتیجه، کم نظیر است و اگر چه در هر نمایشنامه وقایع متعددی مانند رشته های رنگارنگ، به هم بافته شده، ولی همه آنها جنبه تزئیناتی دارد که در عین حال به این قالی بزرگ ادبی جلوه و شکوه خاصی بخشیده به طوری که سادگی، پیوستگی و وحدت زمینه اصلی آن را از بین نمی برد و از لطف و تناسب آن نمی کاهد.

صحنه تئاتر دوره شکسپیر شکوه، جلال، ابزار و وسایل تماشاخانه امروزی را نداشت و به صورت سکویی باز و ساده ساخته شده بود، که بازیگران با البسه خود و بدون هیچ گونه دکور روی آن بازی می کردند و در نتیجه درک بسیاری از تغییرات صحنه و مفهوم حقیقی به عهده تماشاجی گذاشته می شد. تعجب این است که با وجود فقدان این وسایل نمایشنامه های شکسپیر آن ارزش واقعی خود را از کف نداده و هنوز مورد پسند بسیاری از مردم قرار می گیرد. البته در تماشاخانه های امروزی و فیلمهایی که بر مبنای این نمایشنامه ها تهیه می شود، دخل و تصرف زیادی در وضع صحنه ها به عمل می آید، تا بیننده و شنونده به آسانی بتوانند پیوستگی وقایع یا تغییرات صحنه را درک کند، همین نکته گواه بر این است که بینندگان تئاتر عهد شکسپیر تا چه حد به هنر و

نمایشنامه علاقه داشتند ، که بدون وجود تسهیلات امروزی حداکثر لذت را از آثار او می بردند.

هنر شکسپیر در نمایشنامه نویسی تنها از لحاظ توجه کامل به وضع صحنه و تغییرات لازم نیست؛ بلکه او همانند یک روانشناس واقعی می داند که چطور صحنه های غم انگیز را با صحنه های کمدی تلفیق کند ، تا جنبه های مختلف حواس پنجگانه را اقتناع نماید و با ایجاد اوضاع متضاد، احساس معین یا نکته مخصوص را تاکید کند و از شدت عمل و پیمودن راه افراط خودداری نماید . نمونه این هنر را می توان مخصوصاً در نمایشنامه های غم انگیز او یافت . در نمایشنامه مکبث موقعی که احساسات شخصی به علت خیانت حیوانی مکبث و همسرش به اوج شدت خود رسیده صحنه شوخی های مستانه و حماقت دربان آغاز می شود ، تا بیننده را بخنداند و به او بار دیگر آرامش خاطر ببخشد که بتواند به نتایج جنایت در صحنه های بعدی توجه و تعمق کند . در نمایشنامه هملت موضوع داستان در حقیقت متعلق به تمام ادوار زندگی است و جنبه یک تحقیق روانی را دارد که چطور شخصی در زندگی دچار شک و تردید می شود و تاثیر آن چیست.

در تمام موارد شکسپیر ناچار بود متکی به قدرت و قوت موضوع داستان و طرز تشریح آن باشد و در زمان حاضر هم ، هر هنرپیشه انگلیسی که آرزو دارد به اوج شهرت هنر خود برسد ، سعی می کند اول شهرتی به عنوان بازیگر نمایشنامه های شکسپیر پیدا کند . چون تنها آهنگ ، بیان ، حرکت و فصاحت اوست که می تواند در تماشای تأثیر داشته باشد، نه تزئینات و زمینه های کمکی و وسایل که در عین حالی که برای مجسم ساختن صحنه ضروری است؛ مانع از این است که هنر پیشه بتواند نبوغ و هنر خود را به حد کمال عرضه بدارد.

هدف شاعر بحث در اخلاقیات نیست ، بلکه انگیزه ای وسیع تر از ترویج یک مکتب ، عقیده یا نکته اخلاقی دارد . کوشش نویسنده نمایشنامه در این است که به جای ترشیح افکار یا خصایص معین جنبه های مختلف زندگی واقعی را ترسیم کند که مربوط به مکان یا زمان یا شرایط معینی باشد و یا واکنش افرادی را که از لحاظ فکری، احساساتی، بدنی یا روحی

با هم متفاوت می باشند ، ولی گردش زمانه آنها را در یک جا جمع کرده است نسبت به یکدیگر مجسم سازد . بنابراین نمایشنامه نویس باید مفهوم زندگی را درک کرده و با انواع مردمی که در نقاط مختلف دنیا دیده می شوند ، آشنا شده باشد . یعنی در حقیقت قدرت مشاهده و قوه تشخیص او در مورد خصوصیات اخلاقی افراد به مقدار حداکثر ، تقویت شده باشد و در نمایشنامه خود این افراد را تحت شرایط معینی که ساخته و پرورده فکر خود او است قرار دهد ، تا نتیجه معینی بدست آورد . در این صورت این افراد باید تا حدی حقیقی و واقعی جلوه گر شوند، که تصور نشود آنها عروسک هایی در دست نویسنده بودند که به این سو و آن سو کشانده شدند . قهرمان داستان باید حقیقتاً صورت قهرمان را پیدا کند و شاید به شکل شیاد، دلچک واقعاً خنده آور گردد ، فیلسوف خود را فیلسوف نشان دهد و زنان داستان خصلت زنان را مجسم سازند.

اگر نویسنده نمایشنامه زیاد از حد در اعمال و طرز فکر بازیگران ساخته دست خویش مداخله کند ، فاصله زیادی بین افراد حقیقی و بازیگران داستان بوجود می آورد ، که دیگر نمی توان حقیقت وجود آنها را باور کرد.

شکسپیر در این مورد خود را قاضی بی طرفی نشان می داد و شخصیت‌های داستان را به حال خود می گذاشت تا حقیقت درونی خود را نشان دهند . به همین جهت نمی توان به آسانی درک کرد که فلسفه و نظریه شکسپیر درباره زندگی چیست.

افکار و عقایدی که شخصیت‌های نمایشنامه های شکسپیر ابراز می دارند ، به قدری متنوع و در بسیاری از موارد متضاد است که باید آن را متعلق به خود آنها دانست و نمی توان گفت همه آنها نماینده افکار شکسپیر است؛ چون دلیل برتری یک نویسنده این است که خود را به انواع نظریه ها مسلط سازد به طوری که نتوان او را به صورت معین و مشخص شناخت.

فرد معمولی برای صحبت های عادی احتیاج به دو یا سه هزار لغت دارد و برخی از مردم هم در حد کمتر از دو هزار کلمه بکار می برند . "میلتون" شاعر معروف انگلیسی که از نوابغ محسوب می شود ، در حدود هشت هزار لغت به کار برده ، ولی در آثار شکسپیر در حدود بیست و یک هزار لغت دیده می شود . به همین جهت مطالعه متون اصلی او به زبان انگلیسی ، خالی از اشکال نیست و نه تنها احتیاج به فرهنگ جامعی دارد ، بلکه در بسیاری از موارد توضیحات نقادان و محققین این درام نویس، ضروری است و گذشته از آن قوه حدس و تشخیص خواننده این درام نویس ضروری است و خواننده پس از آشنایی کافی به آثار او درک مطالب بغرنج ، که اکثراً در قالبی بسیار موجز به رشته تحریر درآمده ، را آسانتر می سازد .

فصل دوم

دیدگاه شکسپیر⁵

اغلب گفته میشود که گوناگونی حیرت آوری که در شخصیت‌های آثار شکسپیر وجود دارد، هر گونه استتباطی را در باب شخصیت او ناممکن میسازد. این نکته شاید تا حدی در مورد خلق و خوی او صحت داشته باشد، اما در مورد دیدگاه و آرمان‌هایش به هیچ وجه صحیح نیست. چرا که بسیاری از چیزها را در باره ی او، به طور غیر مستقیم از طریق قهرمانانش، و حتی از طریق شخصیت‌های منفی نمایشنامه هایش در می‌یابیم، به ویژه در اواخر نمایشنامه، وقتی شخصیت آنان کاملاً شکل گرفته است.

اگر چه گاهی قهرمان نمایشنامه، هنگامی که به این طور واضح و کامل شکل نگرفته است، در ابتدا، یا میانه نمایشنامه ناگهان عقیده ایی ابراز می دارد، که بدان شاید ناپختگی و عدم کنال شخصیت خود را آشکار می دارد، و حتی ممکن است سخنی بگوید، کاملاً مخالف آنچه شکسپیر خود می اندیشد. نمونه یی تکان دهنده از این مطلب، در لیر شاه است، وقتی گلاستر، که نقش مهمی در ماجرای جنبی نمایشنامه دارد، قبل از آنکه شکسپیر شخصیت او را کاملاً بیروارند، می گوید:

ما به دست خدایان، چون مگسیم

به چنگ پسران بازیگوش،

که می کشندمان به بازی.

(پرده 4، صحنه 1)

⁵ با استفاده از کتاب شکسپیر در پرتو هنر عرفانی (به فهرست منابع و ماخذ رجوع شود)

پش از اینکه ادگار این جمله ها را می شنود ، تصمیم می گیرد برای نجات پدرش از نومیدی و خودکشی دست به کار غریبی بزند و پیرانجام به خاطر کوششها او است که گلاستر می تواند بگوید:

تاب می آرم از این پس

محنت را، نا بدانجا که فریاد بر آرد

بس، بس و می میریم.

و بعد می گوید:

بگیرید نفسم را ، ای خدایان هماره رحیم.

مگذارید دگر بار ، روح حقیر ترم ، اغوایم کند

تا بمیرم پیش از آنی که بخواهید.

(پرده 4، صحنه 6)

در این لحظه گلاستر با ضعفی عظیم در گیر است، ضعفی که سرانجام بر آن فایقخواهد شد، این ضعف به یکی از ضعف های هملت شبیه است، که او نیز بر ان غالب خواهد شد، ضعف عدم باور در مشیت الهی.

تک گویی ((بودن یا نبودن))، که بدان استتباط های بسیار در باب دیدگاه شکسپیر شده، مطلقاً نشان دهنده ی بلوغ فکری هملت نیست، بلکه به عنس او را در ناپخته ترین حالاتش نشان می دهد. زیرا در آغاز نمایشنامه ، پیش از آنکه شاهزاده شروع به رهروی کند ، به یک معنی عقب نشینی می کند. و زمانی مه این تک گویی خاص ادا می شود ، ایمان او در پایین ترین مرحله است. گرچه در ابتدای نمایشنامه می گوید که اگر خدا منع نکرده بود، خودکشی می کرد، اما در این تک گویی اشاره می کند که به خاطر ((ترس از چیزی بعد مرگ))، خودکشی نمی کند.

البته امکان دارد این تک گویی ، در اشاره به یکی از تجارب گذشته شکسپیر باشد. ما می توان مطمئن بود که به هیچ وجه گویای بور

همیشگی او نیست، چرا که در صحنه آخر نمایش، همت قوام یافته و متعادل، و بر خوردار از بلوغ فکری، بلوغی که شکسپیر به تدریج شکل داده و ساخته، تک گویی ((بودن یا نبودن)) را نقض می کند. در این صحنه می بینیم که او بر تردید هایش پیروز شده، و سرشت شاهوارش، که به او درستی کامل شده، هوارشویو را وا می دارد که نیمی به تحسین، و نیمی به شگفتی بگوید ((چرا، چگونه شاهی است این!)) هملت، در این لحظه به مشیت الهی ایمانی کامل دارد؛ به هوارشویو می گوید:

این خداست که انجامرا بر ما رقم می زند،

ما خود به خشونت زندگی را نتوانیم برید.

این محاوره به قطعه ای می انجامد که شاید عالیتین گفتار نمایشنامه باشد، اگر چه به ندرت مورد توجه قرار گرفته است، بی شک تا حدی به این دلیل که به صورت نثر است. شمشیر بازی با لایرتیس به زودی انجام خواهد شد. هملت به هوارشویو میگوید که به پیروزی خود اطمینان دارد، اما در عین حال پیشگویی میکند که خواهد مرد، و فقط تا همین حد مطلب را به هوارشویو میفهماند. هوارشویو التماس میکند تا شاید مرگ به تعویق افتد. اما هملت اجازه نمیدهد، میگوید:

به هیچ روی، چه باک از پیشگویی، که حکمتی خاص است

در اجل یک گنجشگ. اگر هم اکنون است اجل، بعد تر نخواهد بود، و اگر بعد تر نباشد، هم اکنون خواهد بود، اگر هم اکنون نباشد، به هرگونه واقع خواهد شد،

تنها میباید آماده بود.

هنگام که هیچکس از آنچه بر جای میگذارد، هیچ ندارد، پس چه سود رفتن را هنگام.

بگذار بشود.

«تنها میباید آماده بود»، جان کلام در این گفتار است، و تقریباً کلمه به کلمه، در قطعه ای به این اهمیت، در آخرین پرده ی لیر شاه تکرار میشود. خبر شکست و اسارت لیر شاه و کوردلیا، گلاستر را بار دیگر در

نومیدی فرو میبرد، اما آرام میشود وقتی ادگار یاد آور میشود که یک انسان، باید همان طور که در مورد تاریخ و ترتیب تولدش تسلیم «مشیت الهی» است، به همانگونه در مورد تاریخ و ترتیب مرگش تسلیم باشد، و میوه را پیش از آنکه برسد، نچیند.

آدمیان می باید که پذیرا باشند

رفتن را بدان سوی، همانگونه که آمدن را بدین سوی.

تنها می باید به رسیدگی رسید.

این دو گفتار هملت و ادگار، و همچنین گفتارهای دیگر، نشان از آن دارد که شکسپیر بر کلیترین وجه مذهب متمرکز شده است. او به سلوک درست روح در مقابل پروردگار اعتقاد دارد. نه به شکل خاصی از دعا و ثنا. اما این سخن بدین معنا نیست که او فرایض دیم مسحیت را بجای نمی آورده است، بلکه بدین معنا است که در قرون شانزده و هفده، که خاطره یی و حساسیتی شدید نسبت به مذهب وجود داشت، مسحیت مقوله بس خطرناک بود. حتی پیش از پایان دوران نویسندگی شکسپیر، ذکر نام خدای واحد بر صحنه ی تئاتر از نظر قانون ممنوع بود. اما امکان مطرح ساختن نام خدایان وجود داشت. از این رو شکسپیر به عمد، بسیاری از نمایشنامه های کاملتر خود را از دوران پیش از مسیحیت انتخاب کرد، و باید توجه داشت که نمایشنامه هایی با پرداخت یونانی و رومی در دوره ی نوزایی (رنسانس) امری متداول نبود. او ظاهراً عهد باستان را به وام نمی گرفت، بلکه خود را در مرکز دنیای قدیم جای می داد. او هم مانند دانتیه، یا مانند راهبان و راهبگان باستانی دلفی آپولون را خدای نور نمی دانست، بلکه نور خدا می دانست.

نمایشنامه های شکسپیر، از نظر شکل و قالب به دوره خود متعلق است، و حتی دکتر فاوست مارلو، از بعضی جهات ظاهراً از تمامی آثار شکسپیر قرون وسطایی تر است. اما روی هم رفته، مارلو، و همچنین بن جانسون و وبستر، از نظر جهان بینی متعلق به دوره نوزایی (رنسانس) هستند، در حالی شکسپیر گویا هرچه زمان به جلو می رفت، به عقب برمی گشت، و به عکس تمام نمایشنامه نویسان هم دوره اش، در

تحویل قرن، ادامه دهنده و گردآورنده ی گذشته شده بود. او این آخرین پاسدار عصری بود که به سرعت محو می شد. بیان این مطلب، امری تازه نیست، بلکه جمع بندی حقایق گفته شده است. برادلی درباره ی شکسپیر می گوید:

باید به خاطر داشته باشیم که شکسپیر با نمایشنامه های تمثالی-اخلاقی و قصه ی ملکه پریان کاملاً آشنا بوده و برای یافتن نحوه ی تفکر او، نمی بایست از این واقعیت چندان دور نمی شویم.

ویلسون نایت درباره اتللو می گوید:

اتللو انسان، دزدنما ذات حق و یاگو شیطان است. ویلسون نایت، به طور کلی نتیجه گیری می کند که قهرمانان شکسپیر زائران برزخ اند.

دوور ویلسون درباره مکبث میگوید:

«مکبث نمایشنامه ای به تقریب تمثالی_اخلاقی است.»

و در مورد هردو قسمت «هانری چهارم» هم، بر همین عقیده است. به علاوه، با توجه به وجه اشتراکی که میان مکبث و هانری چهارم یافته است، مبنی بر اینکه این نمایشنامه ها جنبه تمثالی_اخلاقی دارند، و همچنین با توجه به این که شکسپیر را ادامه دهنده ی سنت قدیم میدانند، خاطر نشان میکند که:

«قبل از آخرین ضد روحانیت، در نیمه ی اول قرن شانزدهم، نمایشنامه های ما فقط در باب یک مقوله بود: رستگاری انسان. و این مقوله، به یکی از دو طریق زیر ارائه میشد؛ یک: طریقه ی تاریخی، که تمام مسیر رستگاری از خلقت تا به روز جزا، با استفاده از تعزیه های مسیحی در «جشنواره های جسم مسیح» در مقابل تماشاگران بازی میشد؛ دو: طریقه ی تمثالی، که با استفاده از نمایشنامه های تمثالی_اخلاقی، خط سیر رستگاری را در مورد روحی منفرد، در مسیر میان زندگی و مرگ نشان می داد، و سراسر این نمایشنامه ها پر بود از دامهای «دنیا» و تزویرها و مکر های شیطان.»

دوور ویلسون برای کلمه ی رستگاری تعریفی به دست نمیدهد، چرا که در کتاب او چنین تعریف لازم نیست. اما به طور کلی، با توجه به هنر قرون وسطی، تشخیص میان آثار معنوی و آثار غیر معنوی حائز اهمیت است، و می باید آثاری را که معنوی خوانده میشود، و از ورای رستگاری به تقدس می نگرد، از آثار غیر معنوی، که تقدس را در نهایت؛ تنها آرمانی دست نیافتنی میداند، تمیز داد. و اگر شکسپیر ادامه دهند گذشته است، هنر او در زمره کدان یک از این دو دسته اشد، معنوی، یا غیر معنوی؟

نمونه ای از یک اثر جهری و غیر معنوی ((قلعه استقامت)) است، که گذری کوتاه می کند بر مبتذلترین کلمه رستگاری. در این نمایشنامه تمثالی-اخلاقی، انسان نوعی به گونه ایی ارائه شده، که گویی زندگی مشکوکی را گذرانده، و در روز محشر، به برکت و کرم پروردگار، از دوزخ نجات یافته است. نمونه های متعالی از یک اثر معنوی، کمدی الهی است، که زستگاری را پیش بینی می کند، و به خلوص انسان، و به تقدس غایی او می پردازد، به عیارت دیگر، به فرادست آوردن ان چیزی می پردازد، که در طرد از بهشت، از دست شده بود. میتوان گفت که در قرون وسطی، توده ی مردم عادی پیرو راه رستگاری به شمار می آمدند، و در این راه، نظام رهبانیت، و نظام مردم عادی که وابسته نظام رهبانیت بود، و یکی دو مکتب عرفانی دیگر وجود داشتند، که هدف همگی تقدس و تزکیه نفس بود. به دیگر سخن، آنان امیدوار بودند در طول زندگی از مکتب های وابسته به فرقه معبد بوده، و هنگامی که فرقه معبد منسوخ شد، مکتب آنان نیز کمابیش زیرزمینی شد. اما در مورد شکسپیر، بعضی معتقدند که او فرقه صلیب صورتی بوده است؛ و بعضی دیگر معتقدند که عضو فرقه های دیگر زمانیان خود بوده است. این نکته اما، قسمتی از معمای او است که شاید هرگز روشن نخواهد شد، و به هر تقدیر، در این مختصر، مطالبی که در آثارش بدیهی نیستند مورد بحث قرار نمیگیرند. هر چند نمایشنامه های او، به وضوح نظریه ی رستگاری را در مفهوم محدود کلمه منتقل میکند؛ و در گذری بر آثارش، می توان نتیجه گرفت که نویسنده رهرو یکی از مسلکهای عرفانی، و بنابر این وابسته به مکتبی عرفانی بوده است.

در آغاز پرده ی پنجم «حکایت زمستانی» به شانزده سال ریاضت لئونیتیس اشاره می شود، که در فاصله ی میان دو پرده ی نمایشنامه سپری شده است، کلئومنس کشیش وارانہ میگوید:

آیا به کافی رنج برده ای، و اندوهی

قدیس گونه داشته ای؛ گناهی نیست که نتوانی باز خرید؛

حقا که کفارتی بیش از گناهت پرداخته ای؛ آخر چنان که که فلک کرد

به فراموشی سپار شرارت را؛ و بدان و ببخش خود را .

گلاستر نابینا، در «لیرشاه»، صدای شاه را تشخیص می دهد، و می خواهد دست شاه را ببوسد. لیر شاه میگوید:

بگذار نخست بیالایمش که بوی مردار میدهد.

این نکته نه تنها جوهر نمایشنامه ی «لیر شاه»، بلکه به تقریب جوهر دیگر نمایشنامه های کاملتر شکسپیر هم هست، چرا که شکسپیر در این نمایشنامه ها، به پاک کردن مردار از دست قهرمانانش میپردازد، مرداری که گناه حضرت آدم است. دست باید کاملاً پاک شود، نه اندکی، بلکه کاملاً پاک. در اواسط نمایشنامه هملت، شاهزاده در باره ی خود میگویند:

من خود شریفی وارسته ام.

اما مقصود شکسپیر سخت فرا تر از این حد میانراهی است، دروازه ی برزخ دری به سوی پرهیزگاری است، و دروازه بان آن نشانگر رحمتی بی مثال. دروازه بان برزخ میتواندست هملت را در ابتدا نمایشنامه، لئونیتیس را در لحظه پشیمانی، یعنی شانزده سال پیش از ادای جمله ی که نقل شد، و لیر را در مدتها پیش از پایان نمایشنامه عبور دهد. اما در وازه بهشت دری به سوی تقدیس است، و دروازه بان آن سنگدلانه سختگیر. او تنها کمال یافتگان را اجازه ی عبور می دهد و هملت را و می دارد که بر جمله ی نقل شده این جمله را بیفزاید :

لکن هنوز خود آنچنان مقصر می دارم

که بسی بهتر بود تا نمی زاد مرا مادرم.

اینگونه نه احساس می شود که شخصیتها یکی پس از دیگری تا به درجه ی فضیلت و تقوی پیش می روند فضیلتی که تنها انسان در محدوده ی طبیعت خود قادر است بدان نائل شود تا به حدی که همگی می توانند هم صدا با کلئوپاترا بگویند:

جبه ام بدهید تاجم بر سر بنهید

من اشتیاقی جاودانه در خود دارم.

حتی آن عده که باور ندارند شکسپیر توسط شخصیت هایش سخن میگوید، نمیتوانند این حقیقت را کتمان کنند که معمار این نمایشنامه ها، تنها خود شکسپیر است، و نه کسی دیگر (اگر از تفاوت جرییات میان نمایشنامه ها صرفه نظر کنیم)، همه ی نمایشنامه ها در کل، همان پیام را تکرار میکند، و در جستجوی کمال انسان است، و تنها میتو تام نتیجه گرفت که شکسپیر هم، در پانزده ساله ی آخر عمر، و یا حتی بیش از این مدت، مجذوب همان مسائلی بوده، که اشتغالات ذهنی دانتیه را تشکیل می داده است.

فصل سوم

هاملت؛ یکی از بهترین نمایشنامه های شکسپیر و تاریخ⁶

شاید مبالغه نباشد اگر بگوییم یکی از حساس ترین و پیچیده ترین شخصیت های شکسپیر هاملت است که در طول سالیان دراز موضوع بحث ها و مناظرات بسیاری در میان ناقدان بوده است و شاید هنوز پاسخ همه پرسش هایی که سبب جاذبه شخصیت او میشود، داده نشده باشد. تا مدتی ناقدان هاملت را برای تعلل در انتقام از عموی خویش، به جرم قتل پدرش و ربودن تاج و تخت پادشاهی و همسر او، مورد سرزنش قرار می دادند. از جمله این ناقدان تی.اس. الیوت ناقد بزرگ قرن بیستم است که واکنش های هاملت را غیر واقعی توصیف میکند. این تعبیر به معنای نادیده گرفتن تمام تعارضات برونی و درونی هاملت و دید تیزبین او در دیدن و درک کاستی های زندگی است. هاملت گاه به صورت یک معلم اخلاق و فیلسوف، گاه به صورت یک موسیقیدان، لحظه ای به عنوان یک ناقد توانای هنری و زمانی به صورت یک روانشناس ظاهر میشود.

هاملت جوانی است که در سوگ پدر، که با ناجوانمردی به وسیله عمویش مسموم شده است می نشیند. از ازدواج عجولانه مدر با عمویش و بی وفایی او رنج می برد. دو تن از نزدیک ترین دوستان دوران کودکی و نوجوانی اش برای صله و انعام، جاسوسی او را میکند و حتی محبوسش «افلیا»، که دختر یکی از متملقین دربار عموی اوست، در توطئه و جاسوسی علیه او شرکت می کند. این همه بی مهری چون سمی مهلک در وجود هاملت رخنه میکند و از او انسانی بدبین و افسرده می سازد.

به همین دلیل است که مضمون سم به طور نمادین در سراسر نمایشنامه ریشه دوانده است. پدر هاملت با زهری که برادرش در گوش او ریخته است به قتل می رسد. غضب سلطنت به وسیله عموی هاملت و فرمانروایی نامشروع اش که فقط بر پایه جاسوسی و ترفند های رذیلانه استوار است فضای تمام دانمارک را مسموم کرده است. در نمایشنامه هایی که هاملت برای بیدار کردن وجدان عمویش و وادار کردن او به

با استفاده از کتاب ویلیام شکسپیر؛ نویسنده یا روانشناس (به فهرست منابع و ماخذ رجوع شود)⁶

اعتراف ترتیب می دهد، همان موضوع قتل به وسیله زهر تکرار می شود. مادر هاملت در پایان نمایشنامه به اشتبه جام شراب مسموم را می نوشد. لایرتیس و شاه با زخم شمشیر زهر آگین میمیرند و هاملت نیز که با همان شمشیر زخمی شده است جهان را وداع میگوید. تکرار نمادین سم، جوی سراسر از از فساد و بی اعتمادی و نامردمی را القا میکند، کسی که آماج این همه حمله قرار میگیرد هاملت است. او به وسیله گروهی که بر چهره لبخند و درمشت خنجری نهفته دارند،

محاصره شده است.

ولی آنچه رنج او را دو چندان میکند این است که از نیت همه ی آن ها آگاه است و خود همچون یک روانشناس به ذهن آنان نفوذ میکند و با بیان آنچه در درون آنان می گذرد آنان را به شگفت و ا می دارد. ولفگنگ کلمن در ضمن پرداختن به صور خیال در نمایشنامه هاملت، به توانایی هاملت در نفوذ به طبیعت و ذهن افراد و تلاش او در شکستن موانعی که رفتار منافقانه ایجاد کرده است اشاره می کند. در نتیجه، کوچکترین حرکت دیگران از دید تیزبین او دور نمی ماند و هر کلامی که به زبان می آورند معنایی و رای آنچه به نظر می رسد پیدا می کند. بنابراین از ابتدای نمایشنامه حتی قبل از این که روح پدر بر او ظاهر شود و حقیقت را درباره ی عمویش برملا سازد، می بینیم در حالی که جامه سیاه عزا بر تن دارد، با همان حساسیت از بی وفایی مادر با خود سخن میگوید:

اوه! کاش این تن سخت جان می توانست بگدازد و آب شود و همچون شبنم محو گردد! یا باز، کاش پروردگار جاوید خود کشی را نهی فرموده بود! خدایا، خدایا، چقدر امور این جهان در نظرم فرساینده و نا به کار و بی مزه و سترون می نماید! تف! تف! بر این جهان باد! باغی است پر از گیاه هرز که دانه بر آورده و چیز های پست و ناهنجار آن را در تصرف گرفته... که کار بدین جا کشد! آن هم تنها دو ماه پس از مرگ پدرم، و تازه دو ماه هم نه...

آه ای زمین و آسمان!

آیا بر من این است این همه را به یاد آورم؟... او، همان بهتر که بدان
ننیدیشم!

طبیعی است کسی که این چنین دلش از بی وفایی مادر به درد آمده است- سجاوندی در متن خود نمایانگر اندوه ژرف اوست- پس از کشف جنایت عمویی که اکنون تاج و بستر پدر را غصب کرده است چندان با جنون فاصله ای نخواهد داشت چنان که ندر جایی دیگر سعی دارد با تلقین خود، خویشتن را از دیوانگی برهاند:

شما، ای همه لشگریان آسمان! ای زمین! و باز چه؟ آیا دوزخ را هم باید افزود؟ تفو! آرام، آرام باش، قلب من! و شما ای عصاب من، ناگهان پیر نگردید، بلکه استوارم نگه دارید! فراموشت نکنم! نه، ای شبح بی نوا... آه ای زن نابکار! ای ناکس ملعون خنده بر لب! دفترم! خوبست در آن یادداشت کنم که میتوان لبخند زد و با رنل و ناکس بود، دسته کم یقین دارم که در دانمارک چنین می توان بود.

در این قسمت نکاتی وجود دارد که هرکدام غوغایی را که درون هاملت بر پاست را بر ما می نمایاند. «آیا دوزخ را هم باید افزود؟» این عبارت خود نشان دهنده این واقعیت است که هاملت خود را سزاوار دوزخ دیگری نمی داند چون اکنون در دوزخ می زید. دیگر آن که خود واقف است که این اندوه ممکن است او را به جنون بکشاند. «آه ای زن نابکار!» آوردن ناگهانی این عبارت نیز نشان می دهد که اندیشه بی وفایی مادر- که برای او بعد ها نماینده همه زنان می شود- لحظه ای او را رها نکرده است و چون خورده روح او را می خورد. همچنین عمویش را سر چشمه فساد و ناجوانمردی در تمام دانمارک می داند و کم کم آن را هم به تمام جهان و به طور کلی زندگی تعمیم می دهد. ولی این اندوه مانع نمی شود که او همچنان هوشیاری خود را حفظ کند. در این محیط سراسر خیانت و خصومت برای حفظ جان خود ناچار خود را به دیوانگی می زند تا آن چه بر زبان می آورد، و هر کلامش رنگی از غم و پریشانی او دارد، به حساب جنون او گذاشته می شود. آن چه که به زیبایی و عمق نمایشنامه می افزاید همین اشاراتی است که برای خواننده و تماشاگر- که از آن چه درون هاملت می گذرد آگاه است- معنایی ژرف دارد در حالی که سایر

شخصیت های داستان حرف های او را بی معنی و بی اساس می پندارند. برای خواننده و تماشاگر، صحبت های به ظاهر جنون آمیز هاملت هرکدام دریچه ای است به سوی روح بزرگ او. با این نقابی که هاملت بر چهره دارد آزادانه حماقت پولینیوس را، که معتقد است هاملت از عشق دخترش افیلیا دیوانه شده است؛ به باد تمسخر می گیرد و به کنایه جاسوسی مسلکی گلایندسترن و روزنکرانتز را، دوستانی که به تطمیع کلادیوس (عموی هاملت) که به رفتار هاملت مشکوک شده است، می خواهند با سوء استفاده از دوستی پیشین از او حرف بکشند، به رخ آن ها می کشد. در پاسخ سوال خودش مبنی بر علت آمدن ناگهانی آن ها از دانشگاه به دانمارک، خود چنین پاسخ می دهد:

علتش را خودم به شما می گویم، بدین سان پیشدستی من شما را از افشای راز معاف خواهد داشت و از رازداریتان نسبت به شاه و شهبانو سر مویی کم نخواهد شد...

به راستی چنان حال افسرده ای دارم که زمین، این بنای نغز، به چشم فلاتی بر می نمایند و این سرپرده ی بس شگرف هوا! می بینید! این سایبان زیبای آسمان... آری، این همه برای من جز توده بخارات آلوده طاعون زا، چیزی نیست.

اکنون دیگر جهان هستی به چشمش بیمار گونه می نماید. تصاویر مکرر و نمادین طاعون و زخم و عفونت، نمایانگر فساد نیست که همه را و همه چیز را از درون می پوساند. در جایی دیگر به دوستان خود به کنایه می گوید:

پس ببینید، چه ناچیز می شمارید. دلتین می خواهد از مین نغمه بیرون بکشید. می خواهید وانمود کنید که پرده های مرا می شناسید، می خواهید کنه راز مرا به چنگ بیارید، می خواهید بم ترین و زیر ترین نواهای مرا در طنین بیفکنید، و این ساز کوچک که نغمه های فراوان و آوای بس دل انگیز در خود نهفته دارد، شما نمی توانید آن را به سخن در آرید. راستی آیا گمان می برید به سخن در آوردن من از یک

نی هم آسانتر باشد؟ مرا هر سازی که دلتن خواست بنامید، می توانید با من ور بروید، اما نغمه ای از من بیرون نخواهد کشید.

حال که هاملت از عمو و مادر و دوستان خود روگردان است، دل به عشق افیلیا خوش می کند که او نیز بازیچه توطئه های کلادیوس، دختری هاملت، قرار می گیرد. افیلیا علی رغم زیبایی و معصومیت، بی اراده است که به راحتی بازیچه ی دست پدرش و کلادیوس می شود. پاسخ هایی که اغلب در مقابل نصایح پدر می دهد، که او را از عشق هاملت بر حذر می دارد، نمایانگر تزلزل شخصیتی اوست. او همواره با «هرچه شما بگویید» و یا «من نمی دانم چه تصمیمی باید بگیرم» گوی و میدان را به پدر می سپرد. پلونیوس حتی او را وادار می کند در صحنه نمایشی شرکت جوید تا او بتواند با استراق سمع، به نیات هاملت پی ببرد و هاملت در همانجا او را هلاک می کند. هاملت که جوانی با تقواست یک بار طعم بی وفایی و خیانت مادر را کشیده است و اکنون شاهد بی مهری و خیانت معشوق است. او که زمانی سرشار از عشق پاک به افیلیا بود و می خواست او را به همسری برگزیند، چنان به جنس زن بدبین می شود که در صحبتی تلخ و کنایه آمیز افیلیا را از خود می راند و به او می فهماند که او ایمان خود را به نوع او و نوع انسان از دست داده است:

به دیر برو! برای چه میخواهی گناهکارانی در دامن خود پیرورانی؟ من خود کم و بیش رستگارم، و با این همه می توانم خود را به چیز هایی متهم دارم که بهتر می بود هرگز از مادر زاده نمی شدم... موجوداتی مانند من که میان زمین و آسمان می خزند به چه کاری می آیند؟ ما همه نابکاران گستاخی هستیم، سخن هیچ یک از ما را باور ندار... اگر شوهر اختیار کنی، میخواهم این نفرین جهیزی باشد که به تو می دهم، و آن این که هرچند بسان رنج پاکدامن و همچون برف پاک باشی از تهمت بر کنار نمایی. به دیر برو، خدانگه دار. یا اگر خواستار زناشویی هستی، همسر مردی احمق شو چه آنان که خردمندند خوب

می دانند شما چه غول هایی از ایشان می سازید.

این گزندگی ریشه در رفتار مادر وافلیا دارد. او در افلیا تصویر مادر را می بینید؛ ازدواج، تقدسش را برای او از دست داده است، زیرا شاهد است که چگونه مادر به راحتی تعهداتش را به دست فراموشی سپرده است: «دیگر بیزار شده ام همین هاست که دیوانه ام کرده. من می گویم که دیگر زناشویی نباید باشد.» افلیا، که سخنان نیشدار هاملت او را سخت رنجانده بود و سخنان کنونی او را سخت در تضاد با سخنان شیرین قبلی می بیند، آن چه می شنود باور ندارد و او نیز نسبت به عقل هاملت شک می کند:

آخ! که چه روح بزرگی چنین از پا در افتاده است! تیزبینی درباریان، سخن دانشوران، شمشیر سپاهیان، امیدواری و گل سر سبد کشوری خوشبخت، آینه خوش ذوقی و نمونه برازندگی، آن که هر چشمی بدو بود، یک سر، یک سر از پا در افتاده است... آخ! وای بر من از دیدن آنچه دیدم و آنچه اکنون می بینم!

بالاخره هاملت در رویارویی با مادرش سعی می کند وجدان خفته او را بیدار کند و علت اندوه خود را با او در میان بگذارد. در این صحنه چنان ماهرانه چون روانگای انگشت بر نقطه حساس روح مادرش می گذارد که او گوش های خود را می گیرد و و از او درخواست می کند دیگر روح او را آزار ندهد. آنچه که جالب توجه است این است که علی رغم پاکی و معصومیت هاملت از زشتی گناه- که آن را با زخم عفونی و گیاه هرزه مقایسه می کند- و از تاثیر آن بر انسان به گونه ای سخن می گوید تا بلکه با نیش سخنان خود برای همیشه این عفونت را از وجود مادر بزداید. ولی مادر همچنان به خود فریبی ادامه می دهد و حرف های او را هذیان و جنون آمیز می پندارد- هاملت در پاسخ او چنین می گوید:

هذیان! نبض من به اندازه نبض شما منظم می زند و همان گونه زمزه تندرستی سر می دهد. این دیوانگی نیست که از زبان من به سخن در آمد: اگر می خواهید، آزمایش کنیم، همه را می توانم از نو بگویم، و حال آن که از دیوانگی جز کلیتیره کاری ساخته نیست. مادر، اوه، برای خدا روح خود را در این روغن چرب و نرم نیاندازید که گویا دیوانگی من است که در سخن آمده نه خطاکاری شما، این کار جز آن نیست که

زخم ناسور را به زیر پوست پوشیده بداریم تا در آن اثنا پوسیدگی چرک زای نا پیدا همه چیز را از درون تباه گرداند، پیش خدا به گناه اعتراف کنید، از آنچه گذشت پشیمان شوید و در آینده از آن بپرهیزید، در پای گناه هرز کود نباشید که انبوه تر گردد.

ایا می توانید انتظار مهربانی و نرم خویی از هاملت داشت در حالی که زیر بار سوء ظنی کشنده خرد شده است؟ دورویلسون از سخن تی.اس، الیوت که رفتار هاملت را خشن و افراطی می پندارد انتقاد می کند و می گوید: بنا به گزارش افیلیا از آنچه هاملت قبلا بوده است و بنا به آنچه خود شاهد آنیم می توان درک کرد که چقدر روح هاملت خسته و نا آرام است،

ولی یک لحظه به خود شک راه نمی دهیم که به بزرگی و نجاب و حیثیت اخلاقی او خدشه ای وارد آمده باشد.

تازه آنچه رفت تنها بخشی از درون پر فغان و غوغای هاملت در زیر ظاهری خموش است. تاکنون از رنجی که از او نامردی ها و بی مهری ها تحمل کرده است سخن رانده ایم در حالی که بار سنگین مسئولیتی که به دوش میکشد بیش از پیش او را فرسوده و درمانده کرده است، مسئولیتی که نسبت به روح پدر دارد که تا آنگاه که او انتقامش نگیرد در اعصاب عبدی خواهد بود و مسئولیتی انسانی که احساس می کند گویی بناست مجری عدالت در این کشور و جهان سراسر بی عدالتی باشد. بنا بر این آنچه برخی تعلق هاملت در انتقام گیری می پندارد، از پابندی او و اصول انسانی سرچشمه می گیرد. هاملت مردی اندیشمند است که نمیخواهد بدون تفکر دست به عملی بزند که با اصول اخلاقی اش منافات داشته باشد.

او خود از سالوس و ریاکاری اطرافیانش در رنج است و اگر خود نیز به همان نحو عمل کند، دیگر انسانی والا نخواهد بود این تعارض بر قرار گرفتن او بر سر دو راهی، فشار روحی او را تشدید کرده است و روان او را می آزارد. پس حالت مالیخولیایی، افسردگی و از خود بی‌زاری وی، نتیجه ی همین کش مکش روحی است، از طرفی روح پدر راز خیانت

کلادیوس افشا، کرده است خواهان انتقام جویی هر چه سریعتر است که تا روح سرگردان او آرام گیرد و از طرف دیگر هاملت نمیخواهد احساسات شخصی اش او را وادار به عملی عجولانه و بی منطق کند. بنابراین، فشاری که متحمل میشود بهایی است که باید برای حفظ اصول انسانی بپردازد. افزون بر آن، روح پدر نیز از طرفی به هاملت میگوید: اگر از قتل ناجوان مردانه او به خشم نیاید «از گیاه هرزه ای که آسوده بر کناره های لیتی می پوسد بی رگ تر» است و از طرف دیگر به او هشدار می دهد که «روح خود را آلوده مدار، و هیچ مگذار که جانم بر ضد مادرت به چاره اندیشی بر آید، او را به خدا واگذار کن». از این رو هاملت زیر این بار مسئولیت خورده می شود.

هاملت یکبار کلادیوس خائن را در حال راز و نیاز با خداوند میابد و اکنون که اطمینان حاصل کرده است که آن چه روح پدر به او گفته است صحت دارد می تواند او را از پا در آورد، ولی با خود می اندیشد که کشتن او در حال عبادت به معنای فرستادن روح او به بهشت است، نه گرفتن انتقام او حتی برای این که هرگونه شبهه ای از میان رود، نمایشنامه ای ترتیب می دهد که در مقابل شاه اجرا شود. نمایشنامه داستان مردی به نام گونزالو است که او نیز به همان شکل شاه را مسموم می کند، به تخت او می نشیند، و همسرش را نیز به همسری بر می گزیند. هاملت با مشاهده حالات چهره کلادیوس، که منقلب و پریشان صحنه نمایش را ترک می کند، در می یابد که آن چه به شکل روح بر او ظاهر شده توهم و خیال نیست. پس به دنبال فرصتی است که انتقام گیرد ولی نه انتقامی که باعث آرامش روح کلادیوس خائن شود.

اگرچه هاملت بر این باور است باید منتظر فرصت مناسب تری باشد، تاخیر او را رنج می دهد و روح حساس او را می آزارد. در آماده کردن مقدمات نمایش که بنا است کلادیوس را به دام بیندازد از یکی از نمایشگران می خواهد صحنه را بازی کند و بازیگر چنان هنرمندانه صحنه ای از هکیوبا را بازی می کند که وجدان هاملت را آشفته می کند و می اندیشد که چگونه این بازیگر برای کسی که نمی شناسد چون اشک

هایش روان است ولی او که پدرش به قتل رسیده است این چنین خونسرد باقی مانده است:

آیا بس شگفت نیست که این بازیگر برای یک افسانه، برای پندار یک سودا، بتواند روح خود را چنان در قالب تصویرش در آورد که از تاثیر آن چهره اش یک سر رنگ ببازد، اشک در چشمانش بنشیند، آشفتگی پدیدار شود، درهم بشکند و حرکات و سکناتش همه بریخت اندیشه اش در آید؟ و این همه برای هیچ! برای هیچ! برای هیچ! چه چیز او یا او خود چه چیز هکوبا است که می آید برایش اشک بریزد؟ اگر او همان اندازه و شور سودا را که من دارم، می داشت آن وقت چه می کرد؟ صحنه را با اشک غرقه می ساخت، گوش ها را با سخنان دهشت زا می شکافت. تبهکار را سراسیمه می کرد و بی گناه را می ترساند... و اما من، فرومایه سخت و منگ و افسرده و سر به هوا، پروای امر خود ندارم و نمی توانم چبزی بگویم... آیا من ترسو هستم؟ چه کسی نابکارم می خواند؟... به خدا سوگند، همه را تاب می آورم.

در طول نمایشنامه به این گونه صحنه ها بسیار بر می خوریم که هاملت با تلخی تمام خود را سرزنش می کند و خود را بزدل می نامد در حالیکه تماشاگر آگاه، به بزرگی و مناعت او بیش از پیش ایمان می آورد و حتی در میابد که تاخیر هاملت از بزدلی نیست بلکه ریشه در اندیشه والا و ارزش های انسانی او دارد.

اگر زمانی هاملت را شایسته سرزنش بدانیم، باید نگاهی به وضعیت هاملت در مقایسه با سایر شخصیت ها که وضعی مشابه دارند بیاندازیم: باید دید تماشاگر نسبت به آن ها که بر خلاف هاملت زود و بر اساس احساسات خود اقدام کردند، چه احساسی دارد. لی اسکراگ در تحلیل دقیقی از کنش داستانی و ارتباط آن با شخصیت پردازی معتقد است شکسپیر مخصوصاً چهار شخصیت دیگر یعنی فورتین براس، لایرتیس، پیروس و افیلیا را در مقابل هاملت می آفریند که وضعی مشابه دارند و با ارائه عملکرد آنان، درایت و هوشیاری هاملت را به نمایش می گذارد. فورتین بلاس، شاهزاده نروژی است که پدرش در جنگ با پدر هاملت کشته شده است؛ فورتین براس در صدد انتقام بر می آید و به دانمارک

لشکرکشی می کند. پولینوس نیز در حالی که در پشت پرده پنهان شده بود تا به صحبت های هاملت و مادرش گوش دهد، به وسیله هاملت (که احتمالاً فکر می کرده کلادیوس در پشت پرده است) به قتل می رسد و کلادیوس از این فرصت استفاده می کند و با گرم نگه داشتن آتش انتقام در لایرتیس او را بر علیه هاملت می شوراند. لایرتیس بدون لحظه ای تامل و اندیشیدن در مورد انگیزه ی کلادیوس، بازیچه دست او می شود تا کلادیوس بتواند از طریق او به هدفش که قتل هاملت است برسد. جنگ تن به تنی به صورت دوئل بین آن ها در می گیرد در حالی که لایرتیس با شمشیری آلوده به زهر کشنده به رویارویی با هاملت می رود و زخم کوچکی باعث مرگ هاملت می شود. افیلیا نیز در اندوه مرگ پدر یعنی پولونیوس دست به خودکشی می زند. با توجه به این که شکسپیر همواره ارزش های مسیحی-اومانیستی خود را در نمایشنامه ها به کار می گیرد و انتقام و خودکشی، هر دو در مسیحیت تقبیح شده است، به نظر می رسد شکسپیر قصد دارد حساب هاملت را از دیگر شخصیت ها جدا کند.

همچنین این نمایشنامه تقلیدی از پیرنگ تراژدی اسپانیایی است که از صحنه های خونین انتقام و مثله کردن قاتلین سرشار است، اما شکسپیر از سنت موضوع انتقام در نمایشنامه که ریشه در تراژدی های سینکا دارد استفاده می کند صرفاً برای این که داستان را برای تماشاگر زمان خود جذاب تر کند، ولی وی مفاهیم عمیق فلسفی و انسانی به آن می افزاید. بنابراین با مقایسه هاملت و دیگر شخصیت ها که ابلهانه و عجولانه عمل می کنند، بزرگی هاملت چشمگیر تر خواهد بود و اگرچه در برابر این انسانیت ناچار باشد عذابی الیم را بر خود هموار سازد.

فشار روحی گاه چنان او را درمانده می کند که حتی به فکر خودکشی می افتد، ولی با این مورد نیز مانند انتقام، با تعمق بیشتر برخورد می کند. در یکی از حدیث های نفس هاملت دیدیم که از همان ابتدا اظهار تاسف می کند که خداوند خودکشی را بر انسان حرام کرده است و در صحنه ی معروف حدیث نفس هاملت «بودن یا نبودن» دوباره به رها کردن خود از این همه درد می اندیشد:

بودن یا نبودن، حرف در همین است، آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است که زخم فلاخن و تیربخت ستم پیشه را تاب آورد. یا آن که در برابر دریایی فتنه و آشوب سلاح بر گیرد و با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟... برآستی، چه کسی به تازیانه ها و خواری های زمانه و بیداد کردن ستمگران، اهانت مردم خودبین و دلهره عشق خوار داشته و دیر جنبی قانون و گستاخی دیوانیان... تن می داد و حال آن که می توانست خود را با خنجری برهنه آسوده سازد؟ چه کسی زیر چنین باری می رفت و عرق ریزان از زندگی توانفرسا ناله می کرد، مگر بدان رو که هراس چیزی پس از مرگ، این سرزمین ناشناخته که هیچ مسافری دوباره از مرز آن باز نیامده است، اراده را سرگشته می دارد و موجب می شود تا بدبختی ها را که بدان دچاریم تحمل کنیم... پس ادراک است که ما همه را بزدل می گرداند.

در این سخن، هاملت چون فیلسوفی متفکر به ماهیت زندگی و طبیعت انسان می اندیشد. آنچه سبب بزرگی انسان می شود و مبارزه و شکستباری او در مقابل تازیانه هایی است که زندگی بر پیکر او وارد می آورد. همچنین به این مفهوم اشاره می کند که ترس انسان از آخرت است که رنج دنیا را بر او هموار می سازد و این تضاد را به وجود می آورد تا ادراک و منطق او سبب ترس او می شود. هاملت کلمه بزدل را به کار می برد که احساس گناه و جدال درونی او را افشا می کند. او در پی توجیهی است تا مرهمی بر روح خسته و ذهن فرسوده اش باشد.

ولی در تحلیل نهایی، بزرگی انسان را در همین مقاومت او می بیند به خصوص که اکنون دیگر مسئولیت او فقط انتقام قتل پدر نیست بلکه باید کشورش را از فساد وجود پادشاهی ریاکار پاک کند و این سیاستی مدبرانه می طلبد نه نفرت و خشم و ناتوانی. او شاهزاده ای است که باید به جای پدر بر تخت شاهی می نشست، ولی عمویش با عوام فریبی مردم را قانع می کند چون مملکت در حال جنگ است و کشور باید پادشاهی داشته باشد، منتظر بازگشت هاملت نمی توان ماند و خود بر تخت پادشاهی می نشیند. ولی هاملت نگران تاج و تخت نیست، بلکه نگران آینده دانمارک است. حتی از مرگ هم نمی هراسد بلکه جان خود را به

دانمارک هدیه می کند تا در دام شاهی خودکامه چون کلادیوس نیفتد. در صحنه گورستان وقتی وقتی اسکلت یوریک را که زمانی انسان بشاش و شادی بود می یابد که از دل خاک بیرون آمده است، چون فیلسوفی زندگی انسان را مورد تعمق قرار می دهد که همه بزرگی ها در نهایت به خاک باز می گردند و این رشد و بینش او سبب می شود مرگ را با آغوش باز و متواضعانه (در برابر لایرتیس) بپذیرد.

بنابراین می بینیم که شکسپیر چه زیرکانه به تاثیرات عوامل برونی و درونی بر ذهن و روان حاملت می پردازد و علی رغم نظر ویلسون نایت که حاملت را متهم به تند خوئی و بی انصافی می کند (البته بعد ها در عقیده خود تجدید نظر می کند)، شکسپیر علت این تند خوئی و تاخی را آشکارا به نمایش می گذارد و نشان می دهد که چگونه حاملت در زیر تمام این فشارها و بی مهربی هاسعی می کند ارزش های انسانی را فدای کینه و انتقام خود نکند. پس اگر چه اصرار در رد تحلیل های فرویدی نداریم، باید دید که شکسپیر در نمایشنامه حاملت چه کرده است نه آنچه را که با دید امروزی خود از روانشناسی می بینیم به شکسپیر نسبت دهیم. در سطر سطر نمایشنامه می بینیم شکسپیر نه به ناخود آگاه حاملت بلکه به خود آگاه او می پردازد چنان که بوریوس فورد در کتاب عصر شکسپیر می گوید: «حاملت نقطه عطفی در نمایشنامه نویسی است... از همه مهمتر این که به بعدی جدید در هنر نمایش می رسد، یعنی کشف خود آگاه انسان، آگاهی در خطر خرد شدن در زیر فشار.»⁷

این تحقیق عملاً کامل نیست و آثار بسیاری دیگر از شکسپیر به جا مانده است که نقد آن ها می توانست در این تحقیق جا داشته باشد. امید است⁷ در سال های آینده این تحقیق کامل تر شود.

فهرست منابع و مآخذ

- 1_ ویلیام شکسپیر؛ نویسنده یا روانشناس/اولیایی نیا-هلن/اصفهان:نشر فردا، سال 1380
- 2_ شکسپیر در پرتو هنر عرفانی/مارتین-لینگز/ترجمه سودابه فضائلی
- 3_ سایت ویکی پدیا(دانشنامه آزاد) www.fa.wikipedia.org
- 4_ سایت رشد www.daneshname.roshd.ir
- 5_ وبلاگ www.mjfce.blogfa.com
- 6_ با نگاه آزاد به کتاب هملت/شکسپیر-ویلیام/ترجمه مسعود فرزاد/تهران:شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، سال 1336