دکتر بهروز عزبدفتری[1]

ویگوتسکی و معمای تراژدی هاملت[2و3]

در چرخهٔ روزمرهٔ زمان، در تسلسل همیشه متغیر ساعات روشنایی و تاریکی، لحظه‌ای وجود دارد بسیار مبهم و نامعین ـ لحظهٔ زودگذر میان شب و روز. در این لحظه همه‌چیز از هستی دوگانه برخوردارند: همه چیز به‌حیات شبانهٔ خود ادامه می‌دهد درحالی که نخستین پرتو روشنایی را مشاهده می‌کنند. پردهٔ ناپایدار زمان از میان برمی‌خیزد. این دهشت‌بارترین و مرموزترین ساعت است، این ساعت هاملت است مبهم‌ترین و مرموزترین همهٔ تراژدیها که دل خواننده را به‌تپش می‌اندازد و او را دچار سرگیجه می‌سازد. هاملت به‌لحاظ جوهر تجربه تراژیک انسان خوشایندتاست و این تجربه ریشه درخود هستی دارد. همه چیز در حیات انسان غمبار است: «این واقعیت حیات انسانی که به‌بشر داده شده، این انزوا و تنهاییش در عالم و این احساسش که از دنیای ناشناخته‌ای رانده شده و به‌دنیای معرفت رها گشته است آنچنان که به‌هردو جهان تعلق دارد»[4] (ویگوتسکی ۳۶۳: ۱۹۷۱).

---

۱. عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تبریز.

۲. به نقل از نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز شماره ۱۵۴ سال ۱۳۷۴. (صص ۱۳۸ ـ ۱۱۵).

۳. این نوشته برمبنای نظرات لوسیمنوویچ ویگوتسکی (۱۹۳۴ ـ ۱۹۸۶) دربارهٔ تراژدی هاملت، اثر مشهور ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶ ـ ۱۵۶۴) که در منابع زیر آمده تهیه و نگارش شده است:

1) "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, "L.S.Vygotsky: *The Psychology of Art.*The MIT Press,1971,pp.166 - 196.

2) "The Psychology of Tragedy,"in Alex Kozulin: *Vygotsky´s Psychology:A Biography of Ideas,* New York: Harvester, 1990 , pp. 50 - 72.

یادآور می‌شویم نویسندهٔ مقاله، هردو اثر را به‌فارسی برگردانیده و در تدارک چاپ آنهاست. در ضمن برای اطلاع از زندگی، افکار و آثار این دانشمند فقید روسی به‌دیباچه‌های دو کتاب فوق، پیشگفتار دو کتاب زبان و تفکر(*Language and Thought*) و جامعه و ذهن (*Mind in Society*) از آثار ویگوتسکی و به‌زبان برگردانی بهروز عزبدفتری و نیز به‌دایرةالمعارف بریتانیکا و دایرةالمعارف روسی مراجعه شود.

۴. این کلام چکیدهٔ افکار وجودگرایانهٔ قرن بیستم می‌باشد که در آن مفاهیمی از مفهوم «رها کردن» (abandonment) (اصطلاحی از سارتر) تا اندیشه حیات که «ارزانی» انسان شده و در فلسفه ماکس شلر(Max Scheller) آمده در آن منعکس می‌باشد.

۱) مقدمه:

مقالهٔ ویگوتسکی دربارهٔ هاملت احتمالاً زیباترین نمونهٔ آثار مکتوب اوست. ویگوتسکی زمانی که دانش‌آموز دبیرستان بود طرح اولیهٔ مقاله را ریخت و نسخه نهایی آن را در سال ۱۹۱۶ فراهم آورد. این مقاله «نه یک تحلیل ادبی عالمانه است و نه یک رسالهٔ فیلسوفانه، بلکه نوعی خود ـ تحلیلی وجودگرایانه است که نویسنده بعنوان خواننده از یک اثر برجسته به‌عمل آورده است» (کوزولین ۶: ۱۹۹۰). در این مقاله مسایل اساسی چون تراژدی هستی انسان و محدودیت هنر در عرضه‌داشت معمای هستی و مرگ مورد تدقیق و تأمل واقع شده است. ویگوتسکی نمایشنامه هاملت را اثری اسطوره‌ای، و شاهزادهٔ مالیخولیایی را قهرمان فرهنگی ـ تاریخی می‌داند که وظیفه دارد میان هستی و نیستی پیوندی ایجاد کند. به‌نظر می‌رسد که این مقالهٔ ویگوتسکی همهٔ فرهنگ قرن بیستم با آن هنر تازه مولود می‌باشد و شیوهٔ تفکر خاصش را عرضه می‌دارد ـ تاملاتی در باب مسئلهٔ متغیر هشیاری که ملهم از افکار ویلیام جیمز[۱] است و نوعی تفکر نوین که با تفاسیر فیلسوفانه مارتین هایدگر[۲] و هانس ـ گئورک گادامر[۳] و وجودگرایی ژان پل سارتر در آمیخته است.

۲) نقد خواننده

پیشتر گفتیم که مقالهٔ ویگوتسکی نه یک تحلیل ادبی عالمانه است و نه یک رسالهٔ فیلسوفانه بلکه بیشتر به‌روانشناسی پدیدار شناختی یا وجودگرایانه شباهت دارد. به‌کلام دیگر، این مقاله ماحصل یک برداشت زبانشناسانهٔ بلافصل است، نقد ذهن گرایانه‌ای است که ویگوتسکی از اثری معروف به‌عمل آورده است. چنین‌نقدی، نقد دلخواه نیست، برعکس چون در تعقد دانش‌ـ پژوهشی ادیبانه یا فیلسوفانه نیست مطلقاً به‌متن وابسته است و به‌مفهومی، نقدی درون ذات می‌باشد. به‌اعتقاد ویگوتسکی، نقد خواننده نباید جدا از اثر به‌عمل آید و صرفاً بهانه‌ای از برای تاملات پراکنده باشد. در تحلیل خواننده فرض براین است که اثر تحت بررسی از ارزش هنری والا برخوردار می‌باشد و تبین قضایا جامعیتی نداشته و نوعی دیالوگ میان نویسنده و خواننده

---

۱. (William James) (۱۹۱۰ ـ ۱۸۴۲) فیلسوف، روان شناس و بنیانگذار مکتب اصالت عمل Pragmaticism و کارکردگرایی Functionalism.

۲. Martin Heidegger (۱۹۷۶ ـ ۱۸۸۹) فیلسوف آلمانی و یکی از سخنگویان وجودگرایی قرن بیستم.

۳. Hans - George Gadamer (ـ ۱۹۰۰) فیلسوف معاصر آلمانی که علم تاویل فلسفی (Philosophical hermeneutics) او، که بخشی از آن برگرفته از عقاید ویلهم دلتای (W.Dilthey)، و ادموند هوسرل (E. Husserl) و مارتین هایدگر بود، روی فلسفه، زیباشناسی، حکمت و نقد تاثیر فراوان گذاشته است.

می‌باشد.[1] نقد خواننده را می‌باید در کنار موضوع تحت بررسی خواند زیرا بیم آن می‌رود که آدمی به‌مقصود نقد و خوانندهٔ منتقد راه نیابد.

ویگوتسکی که خود به‌اصول نقد خواننده آگاه بوده و با متن تراژدی هاملت نیز آشنایی کامل داشت به‌تحلیل این تراژدی معروف دست یازیده است. او در این تحلیل روش‌های نقد سنتی را به‌کناری گذاشت و روال کاملا متفاوتی را برگزید. به‌اعتقاد ویگوتسکی، در این تراژدی ابهام، خصیصه‌ای که مانع درک نمایشنامه باشد نیست بلکه جوهر نمایشنامه ابهام است، رازی که هستهٔ اصلی تراژدی به‌حساب می‌آید. ابهامی که تراژدی را در برگرفته به‌وصف نمی‌آید، باید آنرا تجربه کرد و این نتوانستن، عجز در بیان، باید باشد زیرا بدون این خصیصه هاملت نمی‌تواند وجود داشته باشد. مقاله ویگوتسکی درواقع یک مورد پژوهشی تجارب درونی فرد معینی است، یعنی خود ویگوتسکی؛ تحلیل وجودگرایانه یا پایدار شناختی یک موقعیت مرزی، یعنی تفحص در قلب زندگی انسان. ویگوتسکی برای حفظ این نگرش وجودگرایانه کلیهٔ اشارات و امارات عالمانه را از نوشته‌اش جدا ساخته، آنها را به‌صورت یادداشتهای مکمل در پایان مقاله می‌آورد. جست و جو برای یافتن پاسخ به‌مسایل وجودی او را به‌سر حدات می‌رساند ـ سرحد زندگی، سرحد هنر و هاملت به‌سنگ محکی تبدیل می‌گردد برای تعیین مسایل مرزها: قلمروهای مشروع هنر چیست؟ هنر در کجا به‌پایهٔ اسطوره شناسی هستی تبدیل می‌شود؟

۳ ـ روشهای سنتی نقد هاملت

تقریباً همهٔ منتقدان از دیرباز پذیرفته‌اند که نمایشنامهٔ هاملت معماست و از اینرو در صدد برآمده‌اند هرکدام به‌نحوی گرهٔ این معما را بگشایند و هزاران کتاب و مقاله که اهل فن در این باب نگاشته‌اند نمونهٔ تلاشی است که می‌خواهند نقاب از چهرهٔ این اثر برگیرند و شگفت آنکه به‌گفتهٔ برنه(Berné)[2] نقاب جزیی از تصویر است نه آنکه روی تصویر انداخته باشند.

گروهی از منتقدان با اختیار راه حل ذهن گرایانه خواسته‌اند علت تعلل هاملت در گرفتن انتقام قتل پدرش را بی‌عزمی و ضعف او توجیه کنند و همچون گوته معتقدند که وظیفهٔ سترگی برشانه‌های ناتوان هاملت گذاشته شده است. گروهی دیگر با مسئله، رویکرد عینی را برگزیده و گفته‌اند علت تعلل هاملت وجود موانعی است که شاه و درباریان برسر راه او قرار داده‌اند. اگر نظرات این دو گروه به‌فرض درست می‌بود در این صورت نمایشنامهٔ هاملت معما نبود. به‌سخن

---

۱. امروزه در تعریف و تحلیل‌های زبانشناختی برخلاف سنت‌های پیشین دستور زبان ساختگرا و زایا ـ گشتاری که در آنها جنبه‌های صوری (Formal) مورد نظر بود به‌جنبه‌های منظور شناختی توجه می‌شود. قرابتی که میان رویکرد ویگوتسکی در تحلیل هاملت و نظریه‌های ارتباطی و منظور شناختی در مباحث امروزی زبانشناسی به‌چشم می‌خورد مایه شگفتی می‌باشد.

۲. L.Berne. *Collected Works*,Vols.II - III, St. Petesburg, 1899, P.4o4.

دیگر، اگر شکسپیر می‌خواست ضعف ارادهٔ انسانی یا وجود موانع خارجی در انتقام‌گیری را موضوع نمایشنامه قرار دهد در این صورت معمایی درمیان نبود. هردو گروه منتقدان با نمایشنامهٔ هاملت چنان برخورد می‌کنند که گویی با یک رویداد زندگی واقعی مواجه هستند که می‌توان آن را با عقل سلیم دریافت. به‌گفتهٔ برنه، پرده‌ای به‌روی تصویر کشیده شده است، اما زمانی که می‌خواهیم پرده را کنار بزنیم تا تصویر زیر آن را تماشا کنیم درمی‌یابیم که پرده در خود تصویر نقاشی شده است. معنای کلام برنه این است که ابهام نمایشنامه عارضی نیست، جوهر نمایشنامه ابهام است. معمای تراژدی هاملت را با ابزار صرفاً منطقی نمی‌توان تبیین یا توجیه کرد. برنیک (Brink) گفته، هاملت یک راز است اما رازی بسیار جالب چرا که می‌دانیم به‌گونهٔ تصنعی ساخته نشده بلکه از خود طبیعت مایه گرفته است.[1] داودن (Dowden) در رابطه با راز هاملت می‌گوید «شاید تصور کنیم اندیشه یا فورمولی می‌تواند معمای تراژدی هاملت را حل کند...» ابهام مشخصهٔ کار هنری است، مشخصهٔ هستی است و در این هستی، در داستان روحی که در مرز وهم‌آلود شب تاریک و روز روشن گام می‌سپارد چیزهای فراوانی هستند که قابل بررسی نمی‌باشند و انسان در حیرت می‌ماند.»[2]

همهٔ این منتقدان در ابهام هاملت پرده‌ای را می‌بینند که تصویر را مخفی ساخته، حجابی که چشم را از رویت تصویر زیر آن باز می‌دارد.

اینان در تلاش خود برای زدودن ابهام به‌تحلیل شخصیت و رفتار بازیگر اصلی تراژدی هاملت پرداخته‌اند. مثلاً، گفته‌اند: شکسپیر پادشاهی است که خود از قوانین اطاعت نمی‌کند، میان پیرنگ نمایشنامه و شخصیت بازیگر اصلی تضادی وجود دارد، پیرنگ به‌وقایعی تعلق دارد که شکسپیر موضوع خود را در آن تنیده است و هاملت به‌خود شکسپیر تعلق دارد. گانچارف (Goncharov) اظهار داشته «هاملت یک نقش عادی نیست، هیچ کس نمی‌تواند نقش او را بازی کند. کسی که بخواهد نقش هاملت را بازی کند خود را همچون یهودی سرگردان روی صحنه گم خواهد کرد.»[3] برخی از این منتقدان در سستی ارادهٔ هاملت، عزمی قوی و شهامت درونی دیده‌اند و دلیل می‌آورند که او سه‌بار به‌شاه حمله می‌برد: نخست اشتباها پلونیوسی را می‌کشد، بار دوم از کشتن شاه که در حال نیایش بوده چشم می‌پوشد، و بار سوم در پایان نمایشنامه که سرانجام موفق می‌گردد.

به‌عقیدهٔ فولکلنستین (Volkenshteyn)، آنچه هاملت در تک گویی‌های خود در ملامت از

1.B.A.K.ten Brink. *Five Lectures on Shakespeare,* translated by J, Franklin, New York, Holt and Co. 1895.

2.Dowden. Shakespeare: *A Critical Study of His Mind and Art.* 3rd ed., New york, Harper, 1880.

3.I.A.Goncharov. *Collected Works,* Vol.8,Moscow, 1955, pp.202 - 204.

بی‌عزمی و تعلل خود برزبان می‌راند درواقع تحریک ارادهٔ خودش است و این نه از ضعف که از قدرت وی ناشی می‌گردد.[1] به‌عقیدهٔ ویگوتسکی، حتی بیان قضیه به‌شیوهٔ فوق معمای تراژدی هاملت را حل نمی‌کند. گروهی در تلاش خود برای گشودن معمای هاملت به‌تفسیرهای روانشناختی روی آورده گفته‌اند شکسپیر شبح را وارد تراژدی کرده و از هاملت فیلسوفی ساخته تا بدینسان تناقضی میان تعجیل و تعلل را یکجا آورده باشد. به‌زعم ویگوتسکی، کسانی که می‌خواهند تراژدی هاملت را یک مسئلهٔ روانشناختی تلقی کنند می‌باید دست از نقد برکشند. به‌عقیدهٔ وی، هاملت را می‌باید به‌دور از تکلف و تصنع و به‌چشم تماشاگر صادق نگاه کرد، نگاهی همچون نگاه ساده گرایانهٔ تولستوی که به‌آن کرده و جسورانه به‌توصیف آن پرداخته‌است.

تولستوی دربارهٔ تراژدی هاملت چنین می‌گوید:

«هیچیک از شخصیتهای شکسپیر همچون هاملت به‌گونه فاحش بی‌اعتنایی مؤلف را به‌شخصیت‌پردازی نشان نمی‌دهد. شکسپیر داستان یا درام نسبتاً خوبی را که پانزده سال پیش از نگارش هاملت نوشته شده بود برمی‌گزیند و نمایشنامه خود را از روی آن می‌نویسد. همهٔ عقاید خود را که درخور توجه می‌داند به‌گونه بیقواره در دهان بازیگر اصلی می‌گذارد (همچنانکه این کار عادت اوست) و مطلقاً اعتنایی ندارد که این عقاید چه وقت و تحت چه شرایطی ادا می‌شوند. بازیگر نمایشنامه که این عقاید را بازگو می‌کند به‌دهان شکسپیر تبدیل گشته، ماهیت خود را گم می‌کند تا آنجا که اعمالش با گفته‌هایش تطبیق نمی‌کند.»

شخصیت هاملت در داستانی که شکسپیر نمایشنامه‌اش را برمبنای آن ساخته، کاملاً قابل فهم است. او از عمل عمو و مادرش به‌خشم آمده و در صدد است از عمویش انتقام بگیرد اما می‌ترسد که عمویش او رابه‌قتل برساند همچنانکه پدرش را به‌قتل رسانده بود و لذا تظاهر به‌جنون می‌کند.

همهٔ اینها روشن است و رفتار و موقعیت هاملت گواه برآن است، اما شکسپیر با قراردادن حرفهای خود به‌دهان هاملت و با وادارکردن هاملت به‌انجام کارهایی که شکسپیر نیاز دارد بدان وسیله صحنه‌های نمایش را هیجان‌انگیز سازد، شخصیت هاملت داستان اصلی را درهم می‌شکند و هاملت در سراسر نمایشنامه نه آنچنان که خود می‌خواهد بلکه به‌گونه‌ای که مولف براو مقرر می‌دارد عمل می‌کند. زمانی از شبح پدرش به‌وحشت می‌افتد، گاهی شبح را

---

1. V, Volkenshteyn. *Dramaturgiia. Metod issledoraniia dramalicheskikh provizvedeniy (Dramaturgy: A Method of Studying Dramatic Works)*, Moscow: Noraia Moskova, 1923, pp.137 - 138.

به‌سخره می‌گیرد و او را موش کور پیر می‌نامد. نخست به‌اوفلیادل می‌بازد، پس آنگاه او را بیرحمانه آزار می‌دهد و الی آخر. محال است بتوان برای اعمال و گفته‌های هاملت توجیهی پیدا کرد و لذا محال است بتوان برای او منشی منتسب نمود.

اما چون عموماً پذیرفته شده که شکسپیر بزرگ چیز بدی نمی‌نویسد لذا ادبا و منتقدان به‌ذهن خود فشار می‌آورند تا مگر در یک اثر معیوب که بازیگر اصلی از خود شخصیتی ندارد نوعی زیبایی غیر متعارف پیدا کنند. حال این منتقدان خبره اعلام می‌کنند که خصیصهٔ بارز نمایشنامه هاملت فقد شخصیت بازیگر اصلی آنست و تنها نبوغ شکسپیر می‌توانسته شخصیتی بدون شخصیت بیافریند و چون به‌این نکته می‌رسند این آقایان منتقدان کتاب به‌دنبال کتاب در منقبت و تبیین عظمت شخصیت پردازی فردی بدون شخصیت داد سخن می‌دهند. گاهی برخی از منتقدان نظرات احتیاط آمیزی ابراز کرده، می‌گویند بازیگر اصلی شخصیت غیر مالوف دارد و هاملت معمای حل ناشدنی است اما کسی را جسارت آن نبوده که بگوید امپراطور لخت است، یا آنکه شکسپیر نتوانسته یا نمی‌خواسته به‌هاملت شخصیتی بدهد و بدین شیوه منتقدان به‌کار بررسی و تمجید این اثر ادبی مرموز ادامه می‌دهند.

ویگوتسکی عقیدهٔ تولستوی را درخور توجه و احترام می‌داند ولیکن یادآور می‌شود که داوری تولستوی از انگیزش غیرزیبا شناختی نشات گرفته است. به‌سخنی روشن‌تر، تولستوی در اواخر عمرش دچار یک نوع تحول فکری شده و گرایش شدید مذهبی پیدا کرده بود و با موضع اخلاق گرایانه‌ای که برگزیده بود نه تنها آثار شکسپیر بلکه آثار دیگر نویسندگان را مذموم می‌دانست و حتی این احساس خود را (ملهم از این باور که دید اخلاق گرایانه‌فراتر از هنر قرار دارد) به‌آثار خودش تسری بخشیده، آنها را زیانبار و غیرقابل تحمل می‌دانست. به‌اعتقاد ویگوتسکی، نگاه تولستوی به‌هاملت همچون نگاه کودکی است که در داستان قصه‌های پریان اندرسن به‌لباسهای نو امپراطور می‌افکند. او نخستین کسی است که شهامت یافته بگوید امپراطور لخت است، یعنی آنکه همهٔ محاسن هاملت ـ عمق، دقت در شخصیت و نفوذ به‌اعماق روان انسان... همه در چشم تماشاگر است. تولستوی نخستین کسی بوده که با شهامت عقیده‌ای راابراز کرده است، که اکنون دیگران آنرا ورد زبان کرده‌اند: شکسپیر نتوانسته محرک روان‌ـ شناختی قانع‌کننده‌ای به‌برخی از دسایس و اعمال نمایشنامه بدهد؛ رفتار بازیگران توجیه ناپذیرند؛ ناهمگونی‌های فراوانی میان شخصیت بازیگر اصلی و اعمالش وجود دارد... در این اثر و دیگر نمایشنامه‌های شکسپیر مواردی از این قبیل یافت می‌شود که ادعای تولستوی درباره آنها اساساً درست می‌باشد. اما ویگوتسکی نظرات تولستوی را درباره ناتوانی کامل شکسپیر در

نشان دادن حرکت هنرمندانهٔ عمل داستانی رد می‌کند: (ویگوتسکی ۱۷۸: ۱۹۷۰). تولستوی با بازگو کردن تمهیدات هنرمندانه شکسپیر به‌زبانی ساده، زبان شاعرانهٔ مولف را به‌نثر ساده تبدیل می‌کند و با امحاء شگردهای زیباشناختی که نقش عظیمی در نمایشنامه ایفا می‌کند به‌یک نتیجه‌گیری نامعقول می‌رسد. البته اگر کسی این کار را در مورد هراثر شاعرانه انجام دهد و آن را به‌زبان ساده بیان کند نتیجه ناگزیر نتیجه‌ای خواهد بود که تولستوی ارائه کرده است. فی‌المثل تولستوی شاه‌لیر را صحنه به‌صحنه بازگو می‌کند. تا خرافت تسلسل وار آن را نشان دهد. اگر این کار رادرمورد آناکارنینا می‌کردیم ما نیز این رمان زیبا را به‌مشتی ترهات تبدیل می‌ساختیم. تولستوی در جایی گفته نمی‌توان واقعیت‌های یک رمان یاتراژدی را بازگو کرد و معنی آن را بیان نمود زیرا معنا را فقط می‌توان در ترکیب عقاید یافت و این ترکیب، آمیزه‌ای از اندیشه‌ها نیست بلکه «چیز دیگری» است که در وصف نمی‌گنجد؛ می‌توان آنرا با ایماژها، صحنه‌ها، موقعیت‌ها و الی آخر بیان کرد.[1]

بازگویی شاه لیر با واژه‌های ساده همان اندازه محال است که بخواهیم موسیقی را در واژه‌ها جاری سازیم. ویگوتسکی این عقیدهٔ تولستوی را می‌پذیرد که هاملت دارای منشی نیست اما این پرسش را مطرح می‌کند «آیا این فقدمنش به‌عوض آنکه خطا تلقی شود برخاسته از قصد هنرمندانهٔ مولف نیست؟»(ویگو تسکی ۱۸۰: ۱۹۷۰). به‌زعم ویگوتسکی، شکسپیر در نمایشنامه هاملت به‌عمد شخصیتی را به‌کار گرفته که با حوادث نمایش مطلقاً همگون نیست و بدینسان می‌خواسته از این تناقض تاثیر هنری ایجادکند. او در اثبات این عقیدهٔ خود به‌سه طریق ساختار تراژدی را تحلیل می‌کند:

الف ـ بررسی منابع مورد استفادهٔ شکسپیر

ب ـ بررسی پیرنگ نمایشنامه

ج ـ بررسی اشخاص تراژدی

نخست آنکه منبع اصلی نمایشنامه، یعنی داستان حماسی روشن و قابل درک است؛ انگیزه‌های اعمال شاهزاده بدیهی است؛ عمل داستانی از توازن برخوردار است و هرگام داستان به‌لحاظ روان شناسی و منطق قابل توجیه می‌باشد. بنابراین، معمای راز هاملت نمی‌توانسته برخاسته از صورت‌های دراماتیک اثر پیشین باشد چراکه در هیچ‌یک از آنها چیزی مرموز یا مبهم وجود ندارد. حال اگر شکسپیر خواسته این داستان حماسی را به‌گونه‌ای بپروراند که همهٔ

---

۱. این نکته ناخواسته ذهن کسی راکه با مسایل زبانشناسی آشناست به‌بحث تحلیل گفتمان سوق می‌دهد. در این رویکرد، زبان شناسان سخن‌پرداز برای رسیدن به‌معنای کلام به‌تحلیل جمله‌های منفرد و دستوری نمی‌پردازند بلکه عبارت‌های زبانی را درقالب گفت و شنودکه از روابط میان افراد شرکت کننده، موضوع، زمان و مکان رویداد کلامی تاثیر می‌گیرد مورد بررسی قرار می‌دهند و توجه دارند که یک صورت دستوری برحسب پارامترهای فوق‌الذکر می‌تواند معنای عدیده پیدا کند و راه جستن به‌معنای منظور شناختی یک عبارت بدون اطلاع از روابط حاکم برروییداد کلامی میسر نیست.

پیوندهای بدیهی و انسجام بخش داستان را نادیده بگیرد، حتماً قصد خاصی داشته است و ما براین باوریم که شکسپیر به‌دلایل سبک شناختی بود که خواسته نمایشنامه‌ای مرموز و پرابهام خلق کند و این زاییده ناتوانی او نیست. به‌عقیدهٔ ویگوتسکی، هاملت یک آفرینش عامدانهٔ هنری است. وی می‌گوید پرسش اصلی این نیست که چرا هاملت تعلل می‌ورزد بلکه پرسش این است چرا شکسپیر هاملت را به‌تعلل وامی‌دارد. «به‌اعتقاد ویگوتسکی، درک شگرد هنری از دیدگاه غایت‌شناسی (نقش روانشناختی‌ی که ایفا می‌کند) بسیار آسانتر از آن است که بخواهیم آن را از روی انگیزش علّی دریابیم؛ رویکرد علّی می‌تواند واقعیت ادبی را تبیین کند اما از بیان واقعیت زیبا شناختی آن عاجز است.

دوم آنکه پیرنگ داستان در راستای خط مستقیم حرکت می‌کند اما چرا شکسپیر سعی دارد آنرا از مسیر مستقیم منحرف سازد؟ این دوگانگی داستان و پیرنگ تراژدی موجب می‌شود که عمل داستانی مسیر خود را در دو سطح طی کند: آگاهی مداوم از مسیری که پیشتر تعیین شده (یعنی هاملت در صدد گرفتن انتقام می‌باشد) و انحرافهای مکرر از این مسیر مستقیم. شکسپیر از یک تمهید روانشناختی که یکی از منتقدان آنرا آزار هیجانات نامیده است در این نمایشنامه استفاده کرده است. تماشاگر از همان آغاز انتظار می‌کشد که هاملت انتقام قتل پدرش را می‌گیرد اما نمایشنامه بارها و بارها از حرکت در مسیر مستقیم باز می‌ایستد و به‌انحراف کشیده می‌شود و زمانی که به‌هدف خود (قتل پادشاه) نایل می‌گردد در می‌یابیم که از مسیر کاملاً متفاوت به‌آن رسیده‌ایم؛ پی می‌بریم که دو خط متفارق موضوع داستان و پیرنگ نمایشنامه که در تضادی آشکار از هم دور می‌شدند در صحنهٔ آخر در نقطه‌ای به‌هم می‌رسند. ولیکن تااین دو خط به‌هم برسند وقایعی دور از انتظار و نامعقول چون دیوانگی اوفلیا و خرفتی متناوب هاملت، خدعه پلونیوس و درباریان، محاورهٔ بدبینانه میان هاملت و اوفلیا، صحنهٔ دلقک گونه گورکن‌ها... اتفاق می‌افتد که خود برابهام ویژگی تراژدی می‌افزاید. ویگوتسکی این وقایع را «به‌برق گیرهای ابتذال»[1] مانند کرده است که شکسپیر در نقاط بسیار خطرناک نمایشنامه قرار داده است تا به‌نحوی داستان را به‌پایان برده، ابتذال آن را موجه سازد. به‌سخنی دیگر، عمل داستانی به‌گونه‌ای دور از انتظار در جهتی حرکت می‌کند که بیم آن می‌رود به‌ابتذال بکشد. تناقضات درونی تراژدی فوق‌العاده است. فاصله دو خط پیرنگ تراژدی و موضوع داستان به‌حدی زیاد می‌شود که به‌نظر می‌رسد کل تراژدی در حال از هم پاشیدن است. در این موقع با وقوع حوادثی نامعقول و دور از انتظار و یا بعبارتی با این پیشینهٔ جنون، ابتذال نمایشنامه کمتر به‌چشم می‌زند. هرزمان که ابتذال عمل داستانی تراژدی راتهدید می‌کند، «برق‌گیر» آنرا منحرف می‌سازد و این تمهید شکسپیر تضادی را در تراژدی به‌وجود آورده که موجب افزایش تاثیر هنری داستان

1."Lightning rods of absurdity"

می‌شود.

تضاد سوم از نبود همگونی میان اشخاص داستانی که شکسپیر انتخاب کرده و نقشی که آنان باید ایفا کنند منبعث می‌شود. درواقع، نبود تجانس میان اشخاص داستان و نقش آنان ناشی از این باور شکسپیر است که معتقد است اشخاص داستانی نباید اعمالشان را تعیین کنند و با پیروی از این باور، شکسپیر در تراژدی تضادی میان بازیگر اصلی تراژدی (هاملت) و نقش او به‌وجود آورده است ـ تضادی که از یک سو، تراژدی را از زیبایی هنری برخوردار ساخته و از سوی دیگر، تماشاگر را به‌تحیر واداشته است. اگر شکسپیر می‌خواست در این تراژدی طرحی را عرضه بدارد که در آن قتلی صورت نمی‌گیرد یا می‌باید به‌توصیهٔ وردر (Werder) عمل می‌کرد. یعنی که برسر راه بازیگر اصلی آنقدر سنگ مانع می‌چید که او نمی‌توانست نقشهٔ خود را عملی سازد؛ یا تجویز گوته را به‌کار می‌بست و نشان می‌داد که وظیفهٔ محوله بردوش قهرمان تراژدی بیش از توان اوست؛ و یا فورمول برنه را به‌کار می‌بست و هاملت را آدم ترسو می‌ساخت اگر شکسپیر به‌هریک از این سه توصیه عمل می‌کرد درواقع تضادی پیش نمی‌آمد، اما او نه تنها هیچیک از این تمهیدات را به‌کار نگرفت بلکه در جهتی کاملاً متضاد عمل نمود ـ اولا، شکسپیر همهٔ موانع را از سر راه هاملت برداشت تاهیچگونه اشاره‌ای دال براین که به‌دنبال مکاشفه شبح، موانع چندی هاملت را از کشتن پادشاه باز می‌دارد وجود نداشته باشد. مضافاً، شکسپیر برای هاملت هدفی کاملاً تحقق پذیر تعیین می‌کند چراکه در جریان نمایش، هاملت در صحنه‌های اتفاقی و کم اهمیت سه بار به‌کشتن پادشاه دست می‌یازد. و بالاخره آنکه، شکسپیر هاملت را مردی صاحب قدرت فراوان نشان می‌دهد و از او شخصیتی می‌آفریند که با شخصیت مورد نیاز پیرنگ تراژدی تضاد دارد. به‌منظور رفع این تضاد، اغلب منتقدان بنا به‌تصور نادرست خود که می‌باید میان قهرمان و پیرنگ تراژدی رابطهٔ مستقیمی وجود داشته باشد، و پیرنگ باید برخاسته از اشخاص نمایشنامه باشد همان‌طور که اشخاص نمایشنامه را باید از روی پیرنگ شناخت، در صدد برآمده‌اند یا پیرنگ را با قهرمان تراژدی منطبق سازند یا قهرمان را با پیرنگ تراژدی هماهنگ نمایند. اما همهٔ اینها را شکسپیر رد کرده است. او مبنای کار را از دیدگاهی متضاد گذاشته است، یعنی ازناهماهنگی میان بازیگر اصلی و پیرنگ تراژدی، از تضادی بنیادی میان شخصیت قهرمان و رویدادها. تضادی این چنین در نهایت به‌تضادی دیگر می‌انجامد که برغنای هنری هاملت می‌افزاید:

روانکاوان راعقیده براین است که تاثیر روانشناختی تراژدی درهم‌ذات پنداری تماشاگر با قهرمان اصلی داستان می‌باشد. شکسپیر در هاملت ما را وا می‌دارد اشخاص دیگر تراژدی، اعمال و حوادث را از نقطه نظر بازیگر اصلی ببینیم، قهرمان تراژدی در کانون توجه ما قرار می‌گیرد و مادر جریان تماشا، ارزیابی و داوری رویدادها، اشخاص داستان و متاعب آنان همواره رو به‌جانب قهرمان اصلی داریم، همه چیز را با چشم او می‌نگریم و با او هم احساس و

همدل می‌شویم. اما شکسپیر ما را با احساس خودمان تنها نمی‌گذارد چرا که او تراژدی هاملت را در دو سطح ساخته است: از یک طرف، او همه چیز را با چشم هاملت می‌بیند و از سوی دیگر، هاملت را با چشم خود می‌نگرد به‌گونه‌ای‌که تماشاگر در آن واحد خود را هم به‌جای هاملت می‌بیند و هم به‌جای شکسپیر و این خود به‌تضادی می‌انجامد که در بقیهٔ انواع ادبی چون فابل و داستان کوتاه به‌صورت یک عمل با دو معنای متفاوت متجلی است. الا این که این تضاد در تراژدی بارزتر و موثرتر هویدا می‌گردد زیرا روان و هیجانات قهرمان اصلی داستان بُعدی تازه می‌یابد.

ویگوتسکی برای روشن ساختن مفهوم شخصیت تراژیک قهرمان از تشبیهی که کریستین‌سن (Christiansen) در نظریه پورتره‌ها آورده است استفاده می‌کند. در این نظریه آمده است که هدف نقاش پورتره نشان دادن زندگی است. اگر ما در مقایسهٔ نقاشی پورتره و نقاشی غیرپورتره صرفاً به‌جنبه‌های صوری و مادی آنها توجه کنیم هرگز به‌تفاوت میان آندو پی نخواهیم برد. تنها در صورتی موفق به‌این کار می‌شویم به‌مشخصه ای که پورتره را متمایز می‌کند، یعنی به‌تصویر فردی زنده دقت کنیم. کریستین سن حکم خود را براین اصل که «بی‌جان بودن و اندازه رابطهٔ متقابل دارند» استوار کرده است و هرچه اندازه پورتره بزرگتر شود، هستی آن کاملتر و جلوه‌های آن بارزتر می‌گردد... نقاشان پورتره به‌تجربه دریافته‌اند که سرِ درشت‌تر بهتر حرف می‌زند[1] ویگوتسکی در ادامه بحث از زبان کریستین سن می‌گوید زمانی که بیننده‌ای چشم به پورتره دوخته، به‌نظارهٔ آن مشغول است گاهی در صورت حالتی دیگر، روح دیگر، احساس دیگر، هیجان دیگر کشف می‌کند. این همان ناهمگونی قیافه شناختی عوامل گوناگون است که حالت چهره را می‌سازد. البته می‌توان پورتره را به‌گونه‌ای تصویر کرد که گوشه‌های دهان، چشم و دیگر اندام‌های صورت احساس، هیجان یا روح واحدی را نشان دهند. اما در این صورت پورتره تهی از حیات خواهد بود. این همان خطر همساز بودن است که نقاش، حالت یک چشم را اندکی متفاوت از چشم دیگر می‌نمایاند و به‌گوشه‌های دهان حالتی دیگر می‌بخشد... اما این هم کافی نیست که نقاش حالات، هیجانات، روحیه‌های متفاوتی را ترسیم کند، همهٔ اینها باید با یکدیگر هماهنگ باشند. موضوع اصلی در این میان رابطهٔ میان چشم‌ها و دهان است: دهان حرف می‌زند و چشم پاسخ می‌دهد. هیجان، اراده، منش در اطراف گوشه‌های دهان جمع می‌شود در حالی که آرامش فارغ از اضطراب خرد در چشمها نمایان است... دهان، غریزه‌ها و نیروهای مهاجم مرد را نشان می‌دهد و چشم مبین سرنوشت او در پیروزی، شکست و واماندگی خسته اوست.

ویگوتسکی به‌دنبال بیان نسبتاً مفصل نظرات کریستین سن دربارهٔ پورتره آنرا با تراژدی

1.Christiansen. *filosofiia iskusstva (The philosophy of Art), P. 283.*

قیاس کرده، می‌گوید همان گونه که پورتره از حالات متغیر روح، تاریخ و زندگی فرد با ما سخن می‌گوید، شخصیت تراژیک برای آنکه زنده نماید می‌باید گویای صفات متضاد باشد و ما را از حالتی به‌حالتی دیگر ببرد. ناهمگونی اندامهای صورت در میان حالات ظریف آن در پورتره مبنای واکنش عاطفی ماست و عدم تقارن روان شناختی میان عوامل عدیده که مبین بازیگر تراژدی است اساس همدردی ما با اوست. وقتی به‌تماشای نمایشنامه هاملت می‌نشینیم گویی در یک شب عمر هزار نفر راکرده‌ایم و تجربه‌ای بیشتر از آنکه در طول سال‌های متمادی زندگی عادی میسر است کسب کرده‌ایم.

نقش شبح

اگر تراژدی هاملت پرابهام و راز است عمدتاً برای این است که سایهٔ شبحی به‌روی آن افتاده است، شبح صرفاً یک وسیلهٔ تکنیکی برای نشان دادن حقیقت مرگ پدر نیست. این کار را هریک از بازیگران نمایشنامه نیز می‌توانست انجام دهد. شبح نقشی مهم برعهده دارد. او نه تنها داستان واقعی گذشته را می‌گوید بلکه از بدبختیهای آینده نیز خبر می‌دهد. شبح پیام‌آور وحشت جهنم است:

و اینک همان منادیان حوادث سهمناک
همان پیک‌هایی که همواره پیشاپیش سرنوشت می‌تازند
و همان پیش درآمد وقایع شوم که در شرف تکوین‌اند
این همه را آسمان و زمین باهم
به‌آب و خاک و هموطنان مانشان می‌دهند.[1]

شایان توجه است که هوراشیو، این فرد فاضل، شکاک و نمایندهٔ ذهن معقول، بیدرنگ به‌اهمیت شبح در تراژدی پی می‌برد و احساس می‌کند که شبح می‌خواهد با هاملت صحبت کند. او در می‌یابد که ریشه‌های حوادث سیاسی و واقعی روزگار فعلی را می‌باید در دنیای اشباح جست. شبح به‌لحاظ ساختار تراژدی بازیگر نیست بلکه صرفاً تمهیدی دراماتیک است، بخشی از پیرنگ ـ نیرویی که از فراسوی گور عمل می‌کند، پیوندی میان دو دنیا.

هاملت از حوادث تراژیک آینده وحشتی سخت به‌دل دارد. درواقع پیش از آنکه با شبح مواجه شود سایهٔ شبح به‌روح او افتاده است، اما زمانی که هاملت با شبح دیدار می‌کند ترسی به‌دل ندارد:

به، چه جای ترس است؟
کمترین تشویشی برای زندگی خود ندارم

---

۱. ترجمه م. به‌آذین با اندکی تغییر.

و روح مرا نیز از او چه زیانی می‌تواند باشد
که مانند او بیمرگ است؟

اما هوراشیو او را برحذر می‌کند که شبح او را از «اریکهٔ منطق» فرو خواهد آورد و این همان چیزی است که اتفاق می‌افتد زیرا هاملت پس از دیدار با شبح دیگر ارباب زندگی و منطق خود نیست. هاملت از چنگال زندگی این جهانی فرار می‌کند و به‌جانب شبح می‌شتابد: «سرنوشت من فریاد برمی‌آورد... مرا صدا می‌زند... برو، من به‌دنبال تو می‌آیم»(صحنه اول، پرده چهارم) و هاملت مصممانه از مرز این دنیا و دنیای دیگر عبور می‌کند.

دیدار هاملت با شبح، یعنی با دنیای دیگر، «به‌تولد دوم»[1] او می‌انجامد: هاملت شخص دیگری شده و تا پایان تراژدی بدان سان می‌ماند. او دوباره تولد یافته است. این حالت عارفانه اکنون در نخستین تک‌گویی هاملت نمایان است:

آه، من از لوح حافظه‌ام
همهٔ خاطرات ناچیز را
همهٔ مضامین و هرتاثر و هرتصویری را
که جوانی یا مشاهده برآن نگاشته‌اند خواهم زدود
و تنها فرمودهٔ تو
بی آمیختگی موضوعات سبکتر
در کتاب مغزم زنده خواهد ماند.[2]

و این دیدار او با دنیای جدید به‌احساس ورطهٔ زمان می‌انجامد: «زمان گسیخته است»[3] (در صحنه اول، پرده پنجم). در این صیروره، مسیر حرکت از روانشناسی به‌عالم لاهوتی میل می‌کند: نخست ضربهٔ روانشناختی دیدار با دنیای دیگر وارد می‌شود و آنگاه این مسئلهٔ لاهوتی که «از ازل تقدیر براین بوده که این کینهٔ لعنتی را درستش کنم» (صحنه یک، پرده پنجم). بنابراین، مسیر از تراژدی روان شناختی هاملت به‌تراژدی متافیزیکی هاملت است. به‌اقتضای ماهیت تراژدی متافیزیکی، هاملت به‌دنیا آمده تاحلقهٔ پیوند این دو جهان باشد. این نه انتخاب است و نه دعوت، بلکه چیزی است که برعهدهٔ او گذاشته شده است. همهٔ اشخاص داستان مشاهده می‌کنند که هاملت دیگر همان انسان نیست و تغییر رفتار او را یک دیوانگی ساده و «طبیعی»

---

۱. مفهوم تولد دوباره را ویگوتسکی از ویلیام جیمز گرفته است: گونه‌های تجربه مذهبی (The Varieties of Religious Experience) ص ۱۵۷. جیمز این عبارت را در اشاره به نوکیشی مذهبی تولستوی که در سن پنجاه سالگی صورت گرفت بکار برده است.

۲. ترجمهٔ م. به‌آذین.

3."The time is out of joint"

قلمداد می‌کنند. خصیصهٔ قدیسی جنون هاملت به‌آنان نیز تسری می‌کند[1] و از اینروست که پلونیوس می‌گوید: «خوشبختی که اغلب نصیب دیوانگی می‌شود، به‌راحتی از منطق و فرزانگی حاصل نمی‌گردد.» (صحنه دوم، پردهٔ دوم).

روان ترکیبی بیمارگونه هاملت، روان تیرگی مرگ است. این سایهٔ دنیای مرگ به‌روی دنیای هستی است. روان تیرگی هاملت با عدم فعالیت و یا به‌مفهومی، با ضعف ارادهٔ او قرین است و ضعف ارادهٔ او منبعث از تکلیف آن جهانی است که بردوش او نهاده شده است. تعلل هاملت به‌مفهوم دقیق کلمه، خصیصهٔ روان شناختی شخصیت نیست بلکه برون افکنی چیزی است که خود تراژدی ایجاب می‌کند و زمانی که هاملت دست به‌عمل می‌زند عملش براثر اراده خود وی نیست بلکه در سایهٔ فرمانی است که از دنیای دیگر فرا می‌رسد. هاملت به‌ماشین خودکار تراژیک تبدیل شده است.

ویگوتسکی موضوع اصلی نمایشنامهٔ هاملت را مالیخولیایی ابدی هستی انسان می‌داند: «مالیخولیایی در انزوای جاودانهٔ انسان است، در «من» خود اوست، در این که من تو نیستم، دیگران نیستم، در این که انسان، سنگ و سیاره در این سکوت عظیم شب جاودانه تنها هستند» (ویگوتسکی ۱۹۹۰:۴۹۲). هاملت آنجا که تراژدی عادی به‌انجام می‌رسد آغاز می‌گردد ـ به‌هنگام لمس اندوه اولیهٔ هستی. بدین سان، معنای تراژدی در مفهوم مذهبی آنست: تراژدی، مذهب خاص هستی است، یعنی هستی اخروی و لذا، مذهب مرگ است؛ تراژدی در مرگ هستی می‌یابد و معنای آن باگور درمی‌آمیزد. این احساس که تراژدی مسیر خاصی از حوادث را «ایجاب» می‌کند یک احساس مذهبی است. زمانی که هاملت دربارهٔ نیروهای مافوق که برزندگی و نیز زندگی یک گنجشک حاکم است صحبت می‌کند، این مذهب تراژدی است که فقط یک آیین دارد، یعنی مرگ، یک فضیلت، یعنی آماده بودن و یک نیایش؛ یعنی سوگواری. به‌مفهومی، تفسیر زیباشناسانهٔ تراژدی، «تفسیر مضطربانه» است زیرا نمایشنامه پیش از آن که به‌آخرین «برگها» برسد باز می‌ماند ـ تصور محتویات این برگها در یک چنین شکل هنری وحشتناک است. بنابراین سکوت و راز مکمل‌های لازم متن نمایشنامه‌اند و این دو، تراژدی را کامل می‌کنند.

---

۱. ویگوتسکی دربارهٔ روابط میان هاملت و دیگر اشخاص نمایشنامه قیاس جالبی کرده است: اگر موقعیت و نقش هاملت را در تراژدی به‌عقربهٔ قطب‌نما که از نیروهای میدان مغناطیسی تاثیر می‌پذیرد تشبیه کنیم در این صورت اشخاص دیگر نمایشنامه عقربه‌های آهنی ساده‌ای هستند که در همان میدان مغناطیسی قرار دارند. نیروی هدایت کننده پشت صفحه است و روی هاملت اثر می‌گذارد و از طریق هاملت به‌دیگران منتقل می‌شود همان طور که عقربهٔ قطب‌نما خاصیت مغناطیسی را به‌دیگر عقربه‌ها القا می‌کند، هاملت نیز احساس تراژدی را به‌دیگر اشخاص نمایشنامه جاری می‌سازد (ویگوتسکی (۶۰ ـ ۱۹۷۰:۴۵۹).

ویگوتسکی در پایان شرح نمایشنامه، از آن تفسیری فیلسوفانه به‌عمل می‌آورد. اندیشهٔ اسطوره بودن هاملت. به‌اعتقاد او، هاملت همانند همهٔ قهرمانان اسطوره‌ای، فراخوانده می‌شود که اساسی‌ترین پیوند را در هستی انسان بوجود آورد - پیوند میان هستی و پوچی، اما برخلاف دیگر قهرمانان اسطوره‌ای زمان‌های باستان، هاملت قهرمان نمایشنامهٔ مسیحی و روزگار رنسانس است... او قهرمان فرهنگی است که پیشتر اسطوره شناسی مسیحی بسیار پیچیده‌ای را عرضه داشته، فرهنگی که آمیزه‌ای از سلوک و هنر چون نمایشنامهٔ شورمندی را خلق کرده، فرهنگی که اکنون از طریق انسان مداری و روانشناسی نگری رنسانسی به‌اسطوره زدایی آغازیده‌است. ما به‌عمق معنایی نمایشنامهٔ هاملت درست در کنار همین اسطوره شناختی هستی که فراسوی هنر قرار دارد پی می‌بریم.

کوزولین (۱۹۹۰:۶۲) دربارهٔ چهارچوبهای پس نگرانه و آینده نگرانهٔ ویگوتسکی دو اظهار نظر جالب می‌کند: در رابطه با آثار متقدم که روی مقالهٔ ویگوتسکی اثر گذاشته باشد به‌نظر می‌رسد که مقالهٔ ویگوتسکی از فلسفهٔ «هنر، پدیدهٔ مرموز» که از سوی نمادپردازان روسی ترویج می‌شد و نیز از تفسیر عارفانهٔ گوردن کریگ (Gordon Creig) [۱] که از این نمایشنامه به‌عمل آورده و در تیاتر هنر مسکو روی صحنه آمده تاثیر گرفته باشد. اندیشهٔ آمیختن هستی و هنر و حصول رهایی شبه دینی به‌مدد هنر در سالهای دهه ۱۹۱۰ در روسیه به‌شدت رواج داشت. در آن سال‌ها جنبش نمادپردازان روسی برآن بود که زندگی را بعنوان هنر تفسیر کنند آنهم نه جدای از رنگ و بوی عرفانی و مذهبی آن. ویگوتسکی در مقالهٔ خود به‌تاثیر ویژه‌ای که تفسیر انقلابی نمایشنامهٔ هاملت توسط این کارگردان تیاتر بریتانیا (گوردن کریگ) روی او گذاشته بود اشاره دارد. کریگ در این تفسیر برآن بوده نگرش قالبی قرن نوزده را که در آن نمایشنامهٔ هاملت بعنوان درام شک و تردید ارائه شده درهم بشکند و آنرا به‌صورت نمایش شورمندی عرضه بدارد. در تفسیر کریگ، عنصر عارفانهٔ تراژدی و نقش هاملت بعنوان عارف به‌وضوح مشاهده می‌شود. در صحنه آرایی‌های ملهم از این تفسیر، کلیهٔ پیوندهای روانشناختی یا تاریخی رنگ می‌بازد و نمایشنامهٔ هاملت تا مقام راز بی‌زمان، راز ابدی هستی ارتقاء می‌یابد.

در کتاب کوزولین آمده است که در مورد تاثیر آینده نگرانهٔ مقاله سخنی نمی‌توان گفت زیرا مقاله‌ای که تا ۱۹۶۸ زیر چاپ نرفت دلیلی ندارد بتوان باور کرد روی کسی اثر گذاشته باشد. با این همه، قرابت بسیار جالبی میان برداشت ویگوتسکی از هاملت و برداشت بوریس پاسترناک

---

۱. برای اطلاع از نظرات کریگ ر.ک به:
Laurence Senelick. *Gordon Craig´s:Moscow Hamelt.*
Westport,CT: Greenwood Press,1982.

که در سالهای دهه ۱۹۳۰ هاملت را به‌روسی ترجمه کرده وجود دارد[۱]. پاسترناک تفسیر هاملت را بعنوان نمایش روانشناختی سستی رد می‌کند:«آنچه مهم است این است که سرنوشت به‌هاملت نقشی سپرده که خود داور زمان خویش و در خدمت آینده باشد. نمایشنامهٔ هاملت، نمایش سرنوشت اعلی است. نمایش زندگی که عرضه داشت آن همت قهرمانانه‌ای را طلب می‌کند»[۲] در تفسیر پاسترناک، اسطورهٔ هاملت به‌اسطورهٔ مسیح مانند شده و هاملت عامل اجرای ارادهٔ یار غایب است. در این تفسیر، احساس تراژیک نمایشنامه صبغهٔ مذهبی دارد آنچنان که هراس هاملت دربارهٔ سرنوشتش آن زمان که دچار اندوه شدید می‌شود همچون تجربهٔ مسیح در باغ گتسمان (Gettsemane) است.

به‌اعتقاد کوزولین، قرابت میان استنباطات ویگوتسکی و پاسترناک از هاملت، بازتاب یک قرابت عمیق‌تری در موضع فرهنگی آندو می‌باشد[۳] «هاملت‌های» آنان نمی‌توانست زودتر یا دیرتر از زمان خود به‌نگارش درآیند ـ هاملت‌های آنان مشخصاً در زمرهٔ اکتشافات فرهنگی هستند که در سی سال اول این قرن صورت گرفته است. انسان اسیر تکنولوژی قرن بیستم در پی یافتن مامنی برای روان خود برآمده است و در هاملت قرن بیستم ویگوتسکی و پاسترناک هستی معنای دیگری می‌یابد، ساز حزین عارفانه به‌ترنم آغازیده و انسان سرگشتهٔ وادی هستی گوش به‌آن سپرده است، او در ناپایداری زندگی به‌ابدیت می‌اندیشد و می‌خواهد به‌مدد شور مذهبی به‌آنجا برود که حتی فراتر از مرزهای هنری باشد.

در این تفسیر ویگوتسکی برای پرسش «بودن یا نبودن» پاسخی پیدا می‌کنیم: هاملت عزم

---

۱. برای اطلاع از فلسفه پاسترناک در تفسیر هاملت رک به:
Boris Pasternak, "Translating Shakespeare,"in Boris Pasternak: *I Remember*. New York, Pantheon, 1959.

۲. همان اثر، ص ۱۳۱

۳. با مقایسه تحلیل‌هایی که ویگوتسکی و پاسترناک از تراژدی هاملت به‌عمل آورده‌اند مشاهده می‌کنیم که دکتر ژیواگو، اثر معروف پاسترناک به‌نحو مرموزی تجسم عینی اصول زیباشناختی و نظرات وجودگرایانهٔ ویگوتسکی می‌باشد. سرنوشت ژیواگو شباهت خاصی با سرنوشت هاملت دارد. هردو اثر در هاله‌ای از ابهام فرو رفته و به‌آسانی قابل تفسیر نیستند. هردو اثر، خواننده و منتقد را سردرگم می‌کنند، هردو به‌طور فریبنده از «ظاهر داستانی» ساده برخوردارند. حوادث کتاب پاسترناک، داستان معاشقه‌ها و بدبختی‌های یک پزشک و شاعر(ژیواگو) در اثنای جنگ داخلی در سالهای (۲۲ ـ ۱۹۱۸)، مانند حوادث هاملت حاصل فعالیت‌های اشخاص داستانی نمی‌باشند بلکه فرافکنی روحیهٔ خود تراژدی هستند، مقصود از بیان وجوه مشترک میان این دو اثر که در بخش یادداشتهای مقاله تراژدی هاملت (کوزولین ۷۱ ـ ۶۹ ـ ۱۹۹۰) آمده ذکر این نکته از زبان مولف می‌باشد که تحلیل هاملت توسط ویگوتسکی نمونهٔ تحلیل وجودگرایانهٔ ابتکاری نیست، بلکه کار ویگوتسکی یک اثرچند بُعدی است که از «خطوط قدرت» اندیشه و تحلیل هنری قرن بیستم مایه گرفته است.

رفتن دارد، هستی در نیستی متبلور می‌شود و این خود تجسم تفکر نوین قرن شتاب‌زدهٔ بیستم و در کنار آن برداشت ویگوتسکی از نمایشنامهٔ هاملت است.

منابع مقاله

(مندرج در کتاب ویگوتسکی ۱۹۷۱ و کتاب کوزولین، ۱۹۹۰)

1) Berne, L.1899. *Collected Works,* Vols-II-III.St. Petesburg.

2) Christiansen, *Filosofiia iskusstva (The Philosophy of Art).*

3) Dowden,E.1880. *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art.* 3rd ed., New York, Harper.

4) Goncharov. I.A.1955. *Collected Workds,* Vol.8. Moscaw.

5)Kozulin, Alex: *Vygotskys Psychology: A Biography of Ideas,* New York: Harvestet.

6)Pasternak, Boris. 1959.*I remember.* New York: Pantheon.

7)Senelick, Laurence. 1982.*Gordon Craig´s Moscow Hamlet.* Westport, CT: Greenwood Press.

8) ten Brink .B.A.K.1895.*Five Lectures on Shakespeare,* translated by J, Franklin, New York, Holt and Co.

9)*Tolstoy on Shakespeare,* 1906, translated by V. Tcherkoff, New York: Funk and Wagnalls Co.

10)Volkenshteyn,V. 1923,*Dramaturgiia.Metod issledoraniia dramalicheskikh provizvedeniy (Dramaturge: A Method of Studying Dramatic Works),* Moscow: Noraia Moskova.

11)Vygotsky: L.S. 1971.*The Psychology of Art.* M.I.T. Press.