

دکتر بهروز عزیدفتری \*

### ویگوتسکی و معمای تراژدی هاملت (۱)

در چرخه روزمره زمان، در تسلسل همیشه متغیر ساعات روشنایی و تاریکی، لحظه‌ای وجود دارد بسیار مبهم و نامعین - لحظه زودگذر میان شب و روز. در این لحظه همه چیز از هستی دوگانه برخوردارند:

---

\* عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تبریز

۱ - این نوشته بر مبنای نظرات لوسیمنویچ ویگوتسکی (۱۹۳۴ - ۱۸۹۶) درباره تراژدی هاملت، اثر مشهور ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶ - 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 نویسنده مقاله، هر دو اثر را به فارسی برگردانیده و در تدارک چاپ آنهاست. در ضمن برای اطلاع از زندگی، افکار و آثار این

همه چیز به حیات شبانه، خود ادامه می‌دهد در حالی که نخستین پرتو - روشنائی را مشاهده می‌کنند. پرده، ناپایدار زمان از میان بر می‌خیزد . این دهشت‌بارترین و مرموزترین ساعت است ، این ساعت هاملت است - مبهم‌ترین و مرموزترین همه تراژدیها که دل خواننده را به تپش می‌اندازد و او را دوچار سرگیجه می‌سازد. هاملت به لحاظ جوهر تجربه تراژیک انسان خوشایند است و این تجربه ریشه در خود هستی دارد. همه چیز در حیات انسان غمبار است : " این واقعیت حیات انسانی که به بشر داده شده ، این انزوا و تنهائیش در عالم و این احساسش که از دنیای ناشناخته‌ای رانده شده و به دنیای معرفت رها گشته است آنچنان که به هر دو جهان تعلق دارد " (۲) (ویگوتسکی ۳۶۳ : ۱۹۷۱).

#### ۱) مقدمه :

مقاله، ویگوتسکی در باره هاملت احتمالاً زیباترین نمونه آثار مکتوب اوست . ویگوتسکی زمانی که دانش آموز دبیرستان بود طرح اولیه مقاله را ریخت و نسخه نهائی آن را در سال ۱۹۱۶ فراهم آورد. این مقاله " نه یک تحلیل ادبی عالمانه است و نه یک رساله فیلسوفانه ، بلکه نوعی خود - تحلیلی وجود گرایانه است که نویسنده بعنوان خواننده از یک اثر بر جسته به عمل آورده است " ( کوزولین ۶ : ۱۹۹۰ ). در این مقاله

هدانشمند فقید روسی به دیباچه‌های دو کتاب فوقه، پیشگفتار دو کتاب زبان و تفکر ( Language and Thought ) و جامعه و ذهن ( Mind in Society ) از آثار ویگوتسکی و به زبان برگردانی به‌روز عزبدفتری و نیز به دایره المعارف بریتانیکا و دایره المعارف روسی مراجعه شود. (۲) این کلام چکیده افکار و وجود گرایانه 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.

مسائل اساسی چون تراژدی هستی انسان و محدودیت هنر در عرضه داشت معمای هستی و مرگ مورد تدقیق و تامل واقع شده است. ویگوتسکی نمایشنامه هاملت را اثری اسطوره‌ای، و شاهزاده مالیخولیایی را قهرمان فرهنگی - تاریخی می‌داند که وظیفه دارد میان هستی و نیستی پیوندی ایجاد کند. به نظر می‌رسد که این مقاله ویگوتسکی همه فرهنگ قرن بیستم با آن هنر تازه مولود می‌باشد و شیوه تفکر خاصش را عرضه می‌دارد. تاملاتی در باب مسئله متغیر هشیاری که ملهم از افکار و بلیام جیمز<sup>(۳)</sup> است و نوعی تفکر نوین که با تفاسیر فیلسوفانه مارتین‌هایدگر<sup>(۴)</sup> و هانس - گئورگ گادامر<sup>(۵)</sup> وجود گرایی ژان پل سارتر در آمیخته است.

## ۲) نقد خواننده

پیشتر گفتیم که مقاله ویگوتسکی نه یک تحلیل ادبی عالمانه است و نه یک رساله فیلسوفانه بلکه بیشتر به روانشناسی پدیدار شناختی یسار وجود گراییانه شباهت دارد. به کلام دیگر، این مقاله حاصل یک برداشت زبان‌شناسانه بلا فصل است، نقد ذهن گرایی‌های است که ویگوتسکی از اثناسری

---

۳) (William James) (۱۸۴۲-۱۹۱۰) فیلسوف، روان‌شناس و بنیانگذار مکتب اصالت عمل Pragmaticism و کارکرد گرایی Functionalism

۴) Martin Heidegger (۱۸۸۹ - ۱۹۷۶) فیلسوف آلمانی و یکی از سخنگویان وجود گرایی قرن بیستم.

۵) Hans - George Gadamer ( - ۱۹۰۰) فیلسوف معاصر آلمانی که علم تاویل فلسفی (Philosophical hermeneutics) او، که بخشی از آن برگرفته از عقاید ویلیم دلنای (W. Dilthey)، رادموند هوسرل (E. Husserl) و مارتین‌هایدگر بود، روی فلسفه، زیباشناسی، حکمت و نقد تاثیر فراوان گذاشته است.

معروف به عمل آورده است. چنین نقدی، نقد دلخواه نیست، برعکس چون در تعقد دانش پژوهشی ادیبانه یا فیلسوفانه نیست مطلقاً به متن وابسته است و به مفهومی، نقدی درون ذات می باشد. به اعتقاد ویگوتسکی، نقد خواننده نباید جدا از اثر به عمل آید و صرفاً بهانه‌ای از برای تاملات پراکنده باشد. در تحلیل خواننده فرض بر این است که اثر تحت بررسی از ارزش هنری والا برخوردار می باشد و تبیین قضایا جامعیتی نداشته و نوعی دیالوگ میان نویسنده و خواننده می باشد.<sup>(۱)</sup> نقد خواننده رامی باید در کنار موضوع تحت بررسی خواندزیرابیم آن می رود که آدمی به مقصود نقسسد و خواننده منتقد راه نیابد.

ویگوتسکی که خود به اصول نقد خواننده آگاه بوده و با متن تراژدی هاملت نیز آشنائی کامل داشت به تحلیل این تراژدی معروف دست یازیده است. او در این تحلیل روشهای نقد سنتی را به کناری گذاشت و روال - کاملاً متفاوتی را برگزید. به اعتقاد ویگوتسکی، در این تراژدی ابهام، خصیصه‌ای که مانع درک نمایشنامه باشد نیست بلکه جوهر نمایشنامه ابهام است، رازی که هسته اصلی تراژدی به حساب می آید. ابهامی که تراژدی را دربر گرفته به وصف نمی آید، باید آنرا تجربه کرد و این نتوانستن، عجز در بیان، باید باشد زیرا بدون این خصیصه هاملت نمی تواند وجود داشته باشد. مقاله ویگوتسکی در واقع یک مورد پژوهشی تجارب درونی فرد معینی است، یعنی خود ویگوتسکی، تحلیل وجودگرایانه یاپدیدارشناختی یسک موقعیت مرزی، یعنی تفحص در قلب زندگی انسان. ویگوتسکی برای حفظ این نگرش وجودگرایانه کلیه اشارات و امارات عالمانه را از نوشته اش

۶- امروزه در تعریف و تحلیل‌های زبان‌شناختی برخلاف سنت‌های پیشین دستور زبان ساختگرا و زایا-گشتاری که در آنها جنبه‌های صورتی (Formal) مورد نظر بوده جنبه‌های منظور شناختی توجه می‌شود. قرابتی که میسران رویکرد ویگوتسکی در تحلیل هاملت و نظریه‌های ارتباطی و منظور شناختی در مباحث امروزی زبان‌شناسی به چشم می‌خورد مایه شگفتی می‌باشد.

جدا ساخته ، آنها را به صورت یادداشتهای مکمل در پایان مقاله می آورد . جست و جو برای یافتن پاسخ به مسائل وجودی او رابه سرحدات می رساند - سرحد زندگی ، سرحد هنر و هاملت به سنگ محکمی تبدیل می گردد برای تعیین مسائل مرزها : قلمرو مشروع هنر چیست ؟ هنر در کجا به پایهء اسطوره شناسی هستی تبدیل می شود .

### ۳- روشهای سنتی نقد هاملت

تقریباً همه منتقدان از دیرباز پذیرفته اندکه نمایشنامه هاملست معماست و از اینرو در صدد برآمده اند هرکدام به نحوی گره این معما را بکشایند و هزاران کتاب و مقاله که اهل فن در این باب نگاشته اند نمونه تلاشی است که می خواهند نقاب از چهره این اثر برگیرند و شگفت آنکه به گفته برنه ( Berné )<sup>(۷)</sup> نقاب جزئی از تصویر است نه آنکه روی تصویر انداخته باشند .

گروهی از منتقدان با اختیار راه حل ذهن گرایانه خواسته اند علت تعلل هاملت در گرفتن انتقام قتل پدرش را بی عزمی و ضعف او توجیه کنند و همچون گونه معتقدند که وظیفه سترگی بر شانه های ناتوان هاملت گذاشته شده است . گروهی دیگر با مسئله ، رویکرد عینی را برگزیده و گفته اند علت تعلل هاملت وجود موانعی است که شاه و درباریان بر سر راه او قرار داده اند . اگر نظرات این دو گروه به فرض درست می بود در این صورت نمایشنامه هاملت معما نبود . به سخن دیگر ، اگر شکسپیر می خواست ضعف اراده انسانی یا وجود موانع خارجی در انتقام گیری را موضوع نمایشنامه قرار دهد در این صورت معمائی در میان نبود . هر دو گروه منتقدان با نمایشنامه هاملت چنان برخورد می کنند که گویی بایک رویداد زندگی واقعی مواجه هستند که می توان آن را با عقل سلیم دریافت . به گفتهء

7) L. Berne. Collected Works, Vols. II-III, St. Petesburg, 1899, P.404.

برنه ، پرده‌ای به‌روی تصویر کشیده شده‌است ، اما زمانی که می‌خواهیم پرده را کنار بزنیم تا تصویر زیر آن را تماشا کنیم درمی‌یابیم که پرده در خود تصویرنقاشی شده‌است . معنای کلام برنه این است که ابهام نمایشنامه عارضی نیست ، جوهر نمایشنامه ابهام است . معمای تراژدی هاملت را با ابزار صرفا منطقی نمی‌توان تبیین یا توجیه کرد . برنیک ( Brink ) گفته، هاملت یک راز است اما رازی بسیار جالب چرا که می‌دانیم به گونه تصنعی ساخته نشده بلکه از خرد طبیعت مایه گرفته است.<sup>(۸)</sup> داودن ( Dowden ) در رابطه با راز هاملت می‌گوید " شاید تصور کنیم اندیشه یا فورمولی می‌تواند معمای تراژدی هاملت را حل کند...! " ابهام مشخصه کار هنری است ، مشخصه 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 نمی‌باشد و انسان در حیرت می‌ماند."<sup>(۹)</sup>

همه این منتقدان در ابهام هاملت پرده‌ای رامی بیندکه تصویر را مخفی ساخته ، حجابی که چشم را از رویت تصویر زیر آن باز می‌دارد . اینان در تلاش خود برای زدودن ابهام به تجلیل شخصیت و رفتار بازیگر اصلی تراژدی هاملت پرداخته‌اند . مثلا ، گفته‌اند: شکسپیر پادشاهی است که خود از قوانین اطاعت نمی‌کند ، میان پیرننگ و نمایشنامه و شخصیت بازیگر اصلی تضادی وجود دارد، پیرنگ به وقایعی تعلق دارد که شکسپیر موضوع خود را در آن تنیده است و هاملت به خود

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

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

شکسپیر تعلق دارد. گانچارف ( Goncharov ) اظهار داشته " هاملت یک نقش عادی نیست ، هیچ کس نمی تواند نقش او را بازی کند. کسی که بخواهد نقش هاملت را بازی کند ، خود را همچون یهودی سرگردان روی- صحنه گم خواهد کرد.<sup>(۱۰)</sup> برخی از این منتقدان درستی اراده هاملت ، عزمی قوی و شهامت درونی دیده‌اند و دلیل می آورند که او سه بار به شاه حمله می برد: نخست اشتباها پلونیوسی را می‌کشد، بار دوم از کشتن شاه که در حال نیایش بوده چشم می پوشد ، و بار سوم در پایان نمایشنامه که سرانجام موفق می گردد.

به عقیده فولکلنستین ( Volkenshteyn ) ، آنچه هاملت در تک گوئی های خود در ملامت از بی عزمی و تعلل خود بر زبان می راند در واقع تحریک اراده خودش است و این نه از ضعف که از قدرت وی ناشی می گردد.<sup>(۱۱)</sup> به عقیده ویگوتسکی حتی بیان قضیه به شیوه فوق معمای تراژدی هاملت را حل نمی کند. گروهی در تلاش خود برای گشودن معمای هاملت به تفسیرهای روانشناختی روی آورده گفته‌اند شکسپیر شیخ را وارد تراژدی کرده و از هاملت فیلسوفی ساخته تا بدینسان تناقضی میان تعجیل و تعلل را یکجا آورده باشد. به زعم ویگوتسکی ، کسانی که می خواهند تراژدی هاملت را یک مسئله روانشناختی تلقی کنند می باید دست از نقد برکشند. به عقیده وی ، هاملت را می یابند به دور از تکلف و تصنع و به چشم تماشاگر صادق نگاه کرد، نگاهی همچون نگاه ساده گرایانه تولستوی که به آن کرده و جسورانه به توصیف آن

10) I.A.Goncharov. Collected Works, Vol.8, Moscow, 1955, pp.202-204.

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

## پرداخته است .

تولستوی درباره تراژدی هاملت چنین می گوید:

"هیچیک از شخصیت‌های شکسپیر همچون هاملت به گونه فاحش بی‌اعتنائی مولف رابه شخصیت پردازای نشان نمی‌دهد . شکسپیر داستان یادرام نسبتاً خوبی را که پانزده سال پیش از نگارش هاملت نوشته شده بود برمی‌گزیند و نمایشنامه خود را از روی آن می‌نویسد . همه عقاید خود را که در خورتوجه می‌داند به گونه بی‌قواره در دهان بازیگر اصلی می‌گذارد (همچنانکه این کار عادت اوست) و مطلقاً اعتنائی ندارد که این عقاید چه وقت و تحت چه شرایطی ادامی شوند . بازیگر نمایشنامه که این عقاید را بازگومی‌کند به دهان شکسپیر تبدیل گشته ، ماهیت خود را گم می‌کند تا آنجا که اعمالش با گفته‌هایش تطبیق نمی‌کند ."

شخصیت هاملت در داستانی که شکسپیر نمایشنامه‌اش را بر مبنای آن ساخته ، کاملاً قابل فهم است . او از عمل عمسو و مادرش به خشم آمده و در صدد است از عمویش انتقام بگیرد اما می‌ترسد که عمویش او را به قتل برساند همچنانکه پدرش را به قتل رسانده بود و لذا تظار هر به جنون می‌کند .

همه اینها روشن است و رفتار و موقعیت هاملت گواهِ بر آن است ، اما شکسپیر با قرار دادن حرف‌های خود به دهان هاملت و با وادار کردن هاملت به انجام کارهایی که شکسپیر نیاز دارد بدان وسیله صحنه‌های نمایش راهیجان انگیز بسازد ، شخصیت هاملت داستان اصلی را در هم می‌شکند و هاملت در سراسر نمایشنامه نه آنچنان که خود می‌خواهد بلکه به گونه ای که مولف بر او مقرر می‌دارد عمل می‌کند . زمانی از شیخ پدرش به وحشت می‌افتد ، گاهی شیخ رابه سخره می‌گیرد و او را موش کور پیر می‌نامد . نخست به او فلیادل می‌بازد ، پس آنگاه او را بپرچمانه 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 به ذهن خود فشار می‌آورند تا مگر در یک اثر معیوب که باز یگرا اصلی از خود شخصیتی ندارد نوعی زیبایی غیر متعارف پیدا کنند. حال این منتقدان خبره اعلام می‌کنند که خصیصه بارز نمایشنامه هاملت فقد شخصیت باز یگرا اصلی آنست و تنها نبوغ شکسپیر می‌توانسته شخصیتی بدون شخصیت بیافریند و چون به این نکته می‌رسند این آقایان منتقدان کتاب به دنبال کتاب در منقبت و تبیین عظمت شخصیت پردازی فردی بدون شخصیت داد سخن می‌دهند. گاهی برخی از منتقدان نظرات احتیاط آمیزی ابراز کرده، می‌گویند باز یگرا 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 به هاملت شخصیتی بدهد و بدین شیوه منتقدان به کار بررسی و تمجید این اثر ادبی مرموز ادامه می‌دهند.

ویگوتسکی عقیده تولستوی را در خور توجه و احترام می‌داند و لیکن یادآوری شود که داوری تولستوی از انگیزش غیر زیباشناختی نشأت گرفته است. به سخنی روشنتر، تولستوی در اواخر عمرش دو چار یک نوع تحول فکری شده و گرایش شدید مذهبی پیدا کرده بود و با موضع اخلاق گرایانه ای 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 — گرایانه فراتر از هنر قرار دارد) به آثار خودش تسری بخشیده، آنها را زیانبار و غیر قابل تحمل می‌دانست. به اعتقاد ویگوتسکی، نگاه تولستوی

12) Tolstory on Shakespeare, translated by Tcherkoff, New York; Funk and Wagnalls Co., 1906.

به هاملت همچون نگاه کودکی است که در داستان قصه‌های پریان اندر سن به لباسهای نو امپراطور می‌افکند. او نخستین کسی است که شهامت یافته بگوید امپراطور لخت است، یعنی آنکه همه محاسن هاملت - عمق، دقت در شخصیت و نفوذ به اعماق روان انسان ... همه در چشم تماشاگراسست، تولستوی نخستین کسی بوده که با شهامت عقیده‌ای را ابراز کرد که اکنون دیگران آنرا ورد زبان کرده‌اند: شکسپیر نتوانسته محرک روان شناختی قانع کننده‌ای به برخی 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 در باره آنها اساساً درست می‌باشد. اما ویگوتسکی نظرات تولستوی را در باره ناتوانی کاملاً شکسپیر در نشان دادن حرکت هنرمندانه عمل داستانی رد می‌کند:

"تولستوی نمی‌تواند و شاید نمی‌خواهد زیباشناسی شکسپیر را درک کند." (ویگوتسکی ۱۷۸: ۱۹۷۵). تولستوی با بازگو کردن تمهیدات هنرمندانسه شکسپیر به زبانی ساده، زبان شاعرانه، مولف را به نثر ساده تبدیل می‌کند و با امحاء شگردهای زیباشناختی که نقش عظیمی در نمایشنامه ایفا می‌کند به یک نتیجه گیری نامعقول می‌رسد. البته اگر کسی این کار را در مورد هر اثر شاعرانه انجام دهد و آن را به زبان ساده بیان کند نتیجه ناگزیر نتیجه‌ای خواهد بود که تولستوی ارائه کرده است. فی المثل تولستوی شاه لیر را صحنه به صحنه بازگویی کند. تا خرافات تسلسل وار آن را نشان دهد. اگر این کار را در مورد آناکارینیا می‌کردیم ما نیز این رمان زیبارا به مشتئی ترهات تبدیل می‌ساختیم. تولستوی در جایی گفته نمی‌توان واقعیت‌های یک رمان یا تراژدی 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 ، صحنه ها ، موقعیت ها والی آخر بیان کرد. (۱۳)

بازگویی شاه لیر با واژه‌های ساده همان اندازه محال است که به بخواهیم موسیقی را در واژه ها جاری سازیم. ویگوتسکی این عقیده تولستوی را می‌پذیرد که هاملت دارای منشی نیست اما این پرسش را مطرح می‌کند " آیا این فقدانش به عوض آنکه خطا تلقی شود برخاسته از قصد هنرمندانه، مولف نیست ؟ " (ویگوتسکی ۱۸۰ : ۱۹۷۰)، به زعم ویگوتسکی ، شکسپیر در نمایشنامه هاملت به عمد شخصیتی را به کسار گرفته که با حوادث نمایش مطلقا همگون نیست و بدینسان می‌خواسته از این تناقض تاثیر هنری ایجاد کند. او در اثبات این عقیده خود به سه طریق ساختار تراژدی را تحلیل می‌کند :

الف - بررسی منابع مورد استفاده شکسپیر

ب - بررسی پیرنگ نمایشنامه

ج - بررسی اشخاص تراژدی

نخست آنکه منبع اصلی نمایشنامه ، یعنی داستان حماسی روش و - قابل درک است ؛ انگیزه های اعمال شاهزاده بدبختی است ؛ عمده داستان از توازن برخوردار است و هرگام داستان به لحاظ روان شناسی و منطق قابل توجیه می باشد. بنابراین ، معمای راز هاملت نمی توانسته

۱۳- این نکته ناخواسته ذهن کسی را که بامسائل زبانشناسی آشناست به بحث تحلیل گفتمان سوق می‌دهد. در این رویکرد، زبان‌شناسان سخن پرداز برای رسیدن به معنای کلام به تحلیل جمله‌های منفرد و دستوری نمی پردازند بلکه عبارتهای زبانی را در قالب گفت و شنود که 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 بر حسب پارامترهای فوق الذکر می‌تواند معانی عدیده پیدا کند و راه جستن به معنای منظور شناختی یک عبارت بدون اطلاع از روابط حاکم بر رویداد کلامی میسر نیست .

برخاسته از صورتهای دراماتیک اثر پیشین باشد چراکه در هیچیک از آنها چیزی مرموز یا مبهم وجود ندارد. حال اگر شکسپیرخواستۀ این داستان حماسی را به گونه‌ای بپروراند که همه پیوندها بدیهی و انسجام‌بخش داستان را نادیده بگیرد، حتما قصد خاصی داشته‌است و ما برای باوریم که شکسپیر به دلایل سبک شناختی بود که خواسته نمایشنامه‌ای مرموز و پرابهام خلق کند و این زائیده ناتوانی اونیست . به عقیده ویگوتسکی ، هاملت یک آفرینش عامدانه هنری است . وی می گوید پرسش اصلی این نیست چرا هاملت تعلل می ورزد بلکه پرسش این است چرا شکسپیر هاملت را به تعلل وامی‌دارد. " به اعتقاد ویگوتسکی ، درک شگرد هنری از دیدگاه غایت‌شناسی ( نقش روانشناختی که ایفا می‌کند) بسیار آسان‌تر از آن است که بخواهیم آن را از روی انگیزش علی دریا بیم ؛ رویکرد علی می‌تواند واقعیت ادبی را تبیین کند اما از بیان واقعیت زیباشناختی 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 آزارهیجان‌ات نامیده‌است در این نمایشنامه استفاده کرده‌است . 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 به انحراف کشیده می‌شود و زمانی که به هدف خود ( قتل پادشاه ) نایل می‌گردد درمی‌یابیم که از مسیر کاملاً متفاوت به آن رسیده‌ایم ؛ پی می‌بریم که دو خط متفارق - موضوع داستان و پیرنگ نمایشنامه که در تضادی آشکار از هم دور می‌شوند در صحنه آخر در نقطه‌ای به هم می‌رسند. و لیکن تا این دو خط متفارق

به هم برسند وقایعی دور از انتظار و نامعقول چون دیوانگی اوفلیسیا و خرفتی متناوب هاملت ، خدعه پلونیوس و درباریان ، محاوره بدبینانه میان هاملت و اوفلیسیا ، صحنه دلگگ گونه گورکن ها ... اتفاق می افتد که خود بر ابهام ویژگی تراژدی می افزاید . ویگوتسکی این وقایع را " به برق گیرهای ابتذال "<sup>(۱۴)</sup> مانند کرده است که شکسپیر در نقاط بسیار خطرناک نمایشنامه قرار داده است تا به نحوی داستان را به پایان برده ، ابتذال آن را موجه سازد. به سخنی دیگر ، عمل داستانی به گونه دور از انتظار درجهتی حرکت می کند که بیم آن می رود به ابتذال بگردد. تناقضات درونی تراژدی فوق العاده است . فاصله دو خط پیرنگ تراژدی و موضوع داستان به حدی زیاد می شود که به نظر می رسد کل تراژدی در حال از هم پاشیدن است. در این موقع با وقوع حوادثی نامعقول و دور از انتظار و یا عبارتی با این پیشینه جنون ، ابتذال نمایشنامه کمتر به چشم می زند. هر زمان که ابتذال عمل داستانی تراژدی را تهدید می کند ، " برق گیر " آنرا منحرف می سازد و این تمهید شکسپیر تضادی را در تراژدی به وجود آورده که موجب افزایش تاثیر هنری داستان می شود.

تضاد سوم از نبود همگونی میان اشخاص داستانی که شکسپیر انتخاب کرده و نقشی که آنان باید ایفا کنند منبث می شود . در واقع ، نبسود 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 به وجود آورده است - تضادی که از یک سو تراژدی را از زیبایی هنری برخوردار ساخته و از سوی دیگر تماشاگر را به تحیر واداشته است. اگر شکسپیر می خواست در این تراژدی طرحی را عرضه بدارد که در آن قتلسی صورت نمی گیرد یا می باید به توصیه وردر (Werder) عمل می کرد -

14) "Lightning rods of absurdity"

یعنی که بر سر راه بازیگر اصلی آنقدر سنگ مانع می چیدکسه او نمی توانست نقشه خود را عملی سازد؛ یا تجویز گونه را به کارمی بست و نشان می داد که وظیفه محوله بر دوش قهرمان تراژدی بیش از تسوان اوست ؛ و یا فورمول برنه را به کارمی بست و هاملت را آدم ترسومی ساخت اگر شکسپیر به هر یک از این سه توصیه عمل می کرد در واقع تضادی پیش نمی آمد ، اما او نه تنها هیچیک از این تمهیدات را به کارنگرفت بلکه در جهتی کاملاً متضاد عمل نمود - اولاً ، شکسپیر همه موانع را از سر راه هاملت برداشت تا هیچگونه اشاره ای دال بر این که به دنبال مکاشفه شبخ ، موانع چندی هاملت را از کشش پادشاه باز می دارد وجود نداشته باشد . مضافاً ، شکسپیر برای هاملت هدفی کاملاً تحقق پذیر تعیین می کند چراکه در جریان نمایش ، هاملت در صحنه های اتفاقی و کم اهمیت سه بار به کشتن پادشاه دست می یازد . و بالاخره آنکه ، شکسپیر هاملت را مردی صاحب قدرت فراوان نشان می دهد و از او شخصیتی می آفریند که با شخصیت مورد نیاز پیرنگ تراژدی تضاد دارد . به منظور رفع این تضاد ، اغلب منتقدان بنا به تصور نادرست خود که می باید میان قهرمان و پیرنگ تراژدی رابطه مستقیمی وجود داشته باشد ، و پیرنگ باید برخاسته از اشخاص نمایشنامه باشد همان طور که اشخاص نمایشنامه را باید از روی پیرنگ شناخت ، در صدد برآمده اند یا پیرنگ را با قهرمان تراژدی منطبق سازند یا قهرمان را با پیرنگ تراژدی هماهنگ نمایند . اما همه اینها را شکسپیر رد کرده است . او مبنای کار را از دیدگاهی متضاد گذاشته است ، یعنی از ناهماهنگی میان بازیگر اصلی و پیرنگ تراژدی ، از تضادی بنیادی میان شخصیت قهرمان و رویدادها . تضادی این چنین در نهایت به تضادی دیگر می انجامد که بر غنای هنری هاملت می افزاید :

روانکاوان را عقیده بر این است که تاثیر روانشناختی تراژدی در هم ذات پنداری تماشاگر با قهرمان اصلی داستان می باشد . شکسپیر در هاملت ما را و می دارد 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 روبه جانب 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 با همه چیز را با چشم هاملت می‌بیند و از سوی دیگر، هاملت را با چشم خود می‌نگرد به گونه‌ای که تماشاگر در آن واحد خود را هم به جای هاملت می‌بیند و هم به جای شکسپیر و این خود به تضادی می‌انجامد که در بقیه انواع ادبی چون فابل و داستان کوتاه به صورت 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 تسازه می‌یابد .

ویگوتسکی برای روشن ساختن مفهوم شخصیت تراژیک قهرمان از تشبیهی که کریستین سن ( Christiansen ) در نظریه پورتره ها آورده است استفاده می‌کند. در این نظریه آمده است که هدف نقاش پورتره نشان دادن زندگی است . اگر ما در مقایسه نقاشی پورتره و نقاشی غیر پورتره صرفاً به جنبه های صوری و مادی آنها توجه کنیم هرگز به تفاوت میان آندو پی نخواهیم برد. تنها در صورتی موفق به این کار می‌شویم به مشخصه ای که پورتره را متمایز می‌کند ، یعنی به تصویر فردی زنده بقت کنیم . کریستین سن حکم خود را بر این اصل که " بی جان بودن و اندازه رابطه متقابل دارند " استوار کرده است و هر چه اندازه پورتره بزرگتر شود ، هستی آن کاملتر و جلوه‌های آن بارزتر می‌گردد... نقاشان پورتره به تجربه دریافته‌اند که سر درشت تربیتر حرف می‌زند<sup>(۱۵)</sup> . ویگوتسکی در ادامه بحث از زبان کریستین سن می‌گوید زمانی که ببیننده‌ای چشم به

15) Christiansen. *Filosofiaa iskusstva (The Philosophy of Art)*, P.283.

پورتره دوخته ، به نظاره 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 چهره‌رामी‌سازده البته می‌توان پورتره را به گونه‌ای 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 به گوشه‌های دهان حالتی دیگر می‌بخشد.... اما این هم کافی نیست که نقاش حالات ، هیجان‌ات ، روحیه‌های متفاوتی را ترسیم‌کند، همه اینها باید با یکدیگر هماهنگ باشد. موضوع اصلی در این میان رابطه میان چشم‌ها و دهان است : دهان حرف می‌زند و چشم پاسخ می‌دهد. هیجان ، اراده ، منش در اطراف گوشه‌های دهان جمع می‌شود درحالی‌که 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 به دنبال بیان نسبتاً مفصل نظرات کریستین سن درباره پورتره آنرا با تراژدی قیاس کرده ، می‌گوید همان‌گونه 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 به حالتی دیگر ببرد. ناهمگونی اندامهای صورت در میان حالات ظریف آن در پورتره مبنای واکنش عاطفی ماست و عدم تقارن روان شناختی میسر عوامل عدیده که مبین بازیگر تراژدی است اساس همدردی ما با اوست . وقتی به تماشای نمایشنامه هاملت می‌نشینیم گوئی در یک شب عمر هزار نفر را کرده‌ایم و تجربه‌ای بیشتر از آنکه در طول سالهای منمادی زندگی عادی میسر است کسب کرده‌ایم.



نقش شب

اگر تراژدی هاملت پرابهام و رازاست عمدتا برای این است که سایه‌شبحی به روی آن افتاده است، شبح صرفا یک وسیله تکنیکی برای نشان دادن حقیقت مرگ پدر نیست. این کار را هریک از بازیگران نمایشنامه نیز می‌توانست انجام دهد. شبح نقشی مهم بر عهده دارد. او نه تنها داستان واقعی گذشته را می‌گوید بلکه از بدبختیهای آینده نیز خبر می‌دهد. شبح پیام آور وحشت جهنم است:

واینک همان منادیان حوادث سپمناک

همان پیک‌هایی که همواره پیشاپیش سرنوشت می‌تازند

و همان پیش‌درآمد وقایع شوم که در شرف تکوین‌اند

این همه را آسمان و زمین باهم

به آب و خاک و هموطنان مانشان می‌دهند.\*

شایان توجه است که هوراشیو، این فرد فاضل، شکاک و نماینده ذهن معقول، بیدرنگ به اهمیت شبح در تراژدی پی می‌برد و احساس می‌کند که شبح می‌خواهد با هاملت صحبت کند. او درمی‌یابد که ریشه‌های حوادث سیاسی و واقعی روزگار فعلی را می‌باید در دنیای اشباح جست. شبح به لحاظ ساختار تراژدی بازیگر نیست بلکه صرفا تمهیدی دراماتیک است، بخشی از پیرنگ - نیروئی که از فراسوی گور عمل می‌کند، پیوندی میان دو دنیا.

هاملت از حوادث تراژیک آینده وحشتی سخت به دل دارد. در واقع پیش از آنکه با شبح مواجه شود سایه شبح به روح او افتاده است، اما زمانی که هاملت با شبح دیدار می‌کند ترسی به دل ندارد:

به، چه جای ترس است؟

کمترین تشویشی برای زندگی خود ندارم

و روح مرا نیز از او چه زیانی می‌تواند باشد

\* ترجمه م. به آدین با اندکی تغییر.

که مانند او بیمارگ است ؟

اما هوراشیو او را برحذر می‌کند که شبح او را از " اریکه 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 اینجهانی فرار می‌کند و به جانب شبح می‌شتابد: " سرنوشت من فریاد برمی‌آورد... مرا صدا می‌زند... برو ، من به دنبال تومی‌آیم " (صحنه اول ، پرده چهارم ) و هاملت ممصمانه از مرز این دنیا و دنیای دیگر عبور می‌کند.

دیدار هاملت با شبح ، یعنی با دنیای دیگر ، " به تولد دوم (۱۶) او می‌انجامد: هاملت شخص دیگری شده و تا پایان تراژدی بدان سان می‌ماند. او دوباره تولد یافته است . این حالت عارفانه اکنون در نخستین تک گوئی هاملت نمایان است :

آه ، من از لوح حافظه‌ام

همه خاطرات ناچیز را

همه مضامین و هرتاثر و هرتصویری را

که جوانی‌یا مشاهده بر آن نگاشته‌اند خواهم زدود

و تنها فرموده تو

بی‌آمیختگی موضوعات سبک‌ترانی و مطالعات فرهنگی

در کتاب مغزم زنده خواهد ماند.\*

و این دیدار او با دنیای جدید به احساسی ورطه‌زمان می‌انجامد: " زمان گسیخته است " (۱۷) ( صحنه اول ، پرده پنجم ) . در این صبروره ، مسییر

۱۶- 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 .

17- "The time is out of joint"

\* ترجمه، م. به‌آذین

حرکت از روانشناسی به عالم لاهوتی میل می‌کند: نخست ضربه روانشناختی دیدار بادنیای دیگر وارد می‌شود و آنگاه این مسئله لاهوتی که "از ازل تقدیر بر این بوده که این کینه لعنتی را درسش کنم" (صحنه یک، پرده پنجم). بنابراین، مسیر از تراژدی روان شناختی هاملت به تراژدی متافیزیکی هاملت است. به اقتضای ماهیت تراژدی متافیزیکی، هاملت به دنیا آمده تا حلقه پیوند این دو جهان باشد. این نه انتخاب است و نه دعوت، بلکه چیزی است که برعهده او گذاشته شده است. همه اشخاص داستان مشاهده می‌کنند که هاملت دیگر همان انسان نیست و تغییر رفتار او را یک دیوانگی ساده و "طبیعی" قلمداد می‌کنند. خصیصه قدیمی جنون هاملت به آنان نیز تسری می‌کند<sup>(۱۸)</sup> و از اینروست که پلونیوس می‌گوید "خوشبختی که اغلب نصیب دیوانگی می‌شود، به راحتی از منطق و فرزانی حاصل نمی‌گردد." (صحنه دوم، پرده دوم).

روان ترکیبی بیمارگونه هاملت، روان تیرگی مرگ است. این سایه دنیای مرگ به روی دنیای هستی است. روان تیرگی هاملت با عدم فعالیت و یا به مفهومی، باضعف اراده او قرین است و ضعف اراده او منبعث از تکلیف آنجهانی است که بر دوش او نهاده شده است. تعلل هاملت به مفهوم دقیق کلمه، خصیصه روان شناختی شخصیت نیست بلکه برون‌افکنی

۱۸- ویگوتسکی درباره روابط میان هاملت و دیگر اشخاص نمایشنامه قیاس جالبی کرده است: اگر موقعیت و نقش هاملت را در تراژدی به عقربه قطب نما 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 به دیگران منتقل می‌شود همان‌طور که عقربه قطب نما خاصیت مغناطیسی را به دیگر عقربه‌ها القا می‌کند، هاملت نیز احساس تراژدی را به دیگر اشخاص نمایشنامه جاری می‌سازد (ویگوتسکی (۱۹۶۰: ۴۵۹).

(۱۹۷۰).

چیزی است که خود تراژدی ایجاب می کند و زمانی که هاملت دست به عمل می زند عملش بر اثر اراده خودوی نیست بلکه در سایه فرمانی است که از دنیای دیگر فرامی رسد. هاملت به ماشین خودکار تراژیک تبدیل شده است . ویگوتسکی موضوع اصلی نمایشنامه هاملت را مالیخولیائی افسردگی هستی انسان می داند: " مالیخولیائی در انزوای جاودانه انسان است، در "من" خوداوست ، در این که من تونیستم ، دیگران نیستم ، در این که انسان ، سنگ و سیاره در این سکوت عظیم شب جاودانه تنها هستند" ( ویگوتسکی ۴۹۲ : ۱۹۹۰). هاملت آنجا که تراژدی عادی به انجام می رسد آغاز می گردد - به هنگام لمس اندوه اولیه 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 می یابد و معنای آن با گور درمی آمیزد. این احساس که تراژدی مسیر خاصی از حصادات را " ایجاب " می کند یک احساس مذهبی است . زمانی که هاملت در باره نیروهای مافوق که بر زندگی و نیز زندگی یک گنجشک حاکم است صحبت می کند، این مذهب تراژدی ی است که فقط یک آئین دارد، یعنی مرگ ، یک فضیلت ، یعنی آماده بودن و یک نیایش ؛ یعنی سوگواری. به مفهومی ، تفسیر زیباشناسانه تراژدی، "تفسیر مضطربانه" است زیرا نمایشنامه پیش از آن که به آخرین " برگها " برسد باز می ماند - تصور محتویات این برگها در یک چنین شکل هنری وحشتناک است . بنابراین سکوت و راز مکملهای لازم متن نمایشنامه اند و این دو ، تراژدی را کامل می کنند.

ویگوتسکی در پایان شرح نمایشنامه ، از آن تفسیری فیلسوفانه به عمل می آورد. اندیشه اسطوره بودن هاملت. به اعتقاد او ، هاملت ، همانند همه قهرمانان اسطوره ای، فراخوانده می شود که اساسی ترین پیوند را در هستی انسان بوجود آورد - پیوند میان هستی و پوچی ، اما بر خلاف دیگر قهرمانان اسطوره ای زمانهای باستان ، هاملت قهرمان نمایشنامه مسیحی و روزگار رنسانس است ... او قهرمان فرهنگی ی است که پیشتر

اسطوره شناسی مسیحی بسیار پیچیده‌ای را عرضه داشته ، فرهنگی که آمیزه- ای از سلوک و هنر چون نمایشنامه شورمندی را خلق کرده ، فرهنگی که اکنون از طریق انسان مداری و روانشناسی نگری رنسانسی به اسطوره‌زدایی آغازیده است . ما به عمق معنائی نمایشنامه هاملت درست در کنار همین اسطوره شناختی هستی که فراسوی هنر قرار دارد پی می بریم .

کوزولین ( ۶۲ : ۱۹۹۵ ) در باره ، چهارچوبهای پس نگرانه و آینده- نگرانه ویگوتسکی دو اظهار نظر جالب می کند : در رابطه با آثار متقدم که روی مقاله ویگوتسکی اثر گذاشته باشد به نظر می رسد که مقاله ویگوتسکی از فلسفه " هنر ، پدیدهء مرموز " که از سوی نهاد پردازان روسی ترویج می شد و نیز از تفسیر عارفانه گوردن کریگ ( Gordon Craig )<sup>(۱۹)</sup> که از این نمایشنامه به عمل آورده و در تئاتر هنر مسکو روی صحنه آمده تاثیر گرفته باشد . اندیشه آمیختن هستی و هنر و حصول رهایی شبه دینی به مدد هنر در سالهای دهه ۱۹۱۰ در روسیه به شدت رواج داشت . در آن سال- ها جنبش نماد پردازان روسی بر آن بود که زندگی را بعنوان هنر تفسیر کنند آنهم نه جدای از رنگ و بوی عرفانی و مذهبی آن . ویگوتسکی در مقاله خود به تاثیر ویژه ای که تفسیر انقلابی نمایشنامه هاملت توسط این کارگردان تئاتر بریتانیا ( گوردن کریگ ) روی او گذاشته بود اشاره دارد . کریگ در این تفسیر بر آن بوده نگرش قالبی قرن نوزده را که در آن نمایشنامه هاملت بعنوان درام شک و تردید ارائه شده درهم به شکند و آنرا به صورت نمایش شورمندی عرضه بدارد . در تفسیر کریگ ، عنصر عارفانه تراژدی و نقش هاملت بعنوان عارف به وضوح مشاهده می شود . در صحنه آرائیهای ملهم از این تفسیر ، کلیه پیوندهای روانشناختی یا تاریخی رنگ می بسازد و

۱۹- برای اطلاع از نظرات کریگ رک به :

Laurence Senelick. Gordon Craig's: Moscow Hamelt.  
Westport, CT: Greenwood Press, 1982.

نمایشنامه هاملت تا مقام راز بی زمان ، رازبیدی هستی ارتقاء می‌یابد. در کتاب کوزولین آمده است که در مورد تاثیر آینده‌نگرانه 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 پاسترنک کسه در سالهای دهه ۱۹۳۰ هاملت را به روسی ترجمه کرد و وجود دارد<sup>(۲۰)</sup> پاسترناک تفسیر هاملت را بعنوان نمایش روانشناختی سستی رد می‌کند: " آنچه مهم است این است که سرنوشت به هاملت نقشی سپرده که خود داور زمان خویش و در خدمت آینده باشد. نمایشنامه هاملت ، نمایش سرنوشت اعلی است. نمایش زندگی ی که عرضه داشت آن همت قهرمانانه‌ای را طلب می‌کند"<sup>(۲۱)</sup> در تفسیر پاسترناک ، اسطوره هاملت به اسطوره مسیح مانده شده و هاملت عامل اجرای اراده یار غایب است . در این تفسیر ، احساس تراژیک نمایشنامه صبغه مذهبی دارد آنچنان که هراس هاملت در باره سرنوشتش آن زمان که دوچار اندوه شدید می‌شود همچون تجربه مسیح در باغ گتسمان ( Gettsemane ) است.

به اعتقاد کوزولین، قرابت میان استنباطات ویگوتسکی و پاسترناک از هاملت، بازتاب یک قرابت عمیق‌تری در موضع فرهنگی آندو می‌باشند.<sup>(۲۲)</sup>

۲۱- برای اطلاع از فلسفه پاسترناک در تفسیر هاملت رک به :

Boris Pasternak, "Translating Shakespeare," in Boris Pasternak: I Remember. New York, Pantheon, 1959.

۲۲- همان اثر ، ص ۱۳۱

۲۳- با مقایسه تحلیل‌هایی که ویگوتسکی و پاسترناک از تراژدی هاملت به عمل آورده اند مشاهده می‌کنیم که دکتر ژیاگو ، اثر معروف پاسترناک به نحو رموزی تجسم عینی اصول زیباشناختی و نظرات وجودگرایانه ویگوتسکی می‌باشد. سرنوشت ژیاگو شباهت خاصی با سرنوشت هاملت دارد. هر دو اثر

"هاملت‌های" آنان نمی‌توانست زودتر یا دیرتر از زمان خود به نگارش در آیند. هاملت‌های آنان مشخصاً در زمره اکتشافات فرهنگی هستند که در سی سال اول این قرن صورت گرفته است. انسان اسپرکتولوژی قسرن بیستم در پی یافتن مامنی برای روان خود برآمده است و در هاملت قرن بیستم ویگوتسکی و پاسترناک هستی معنای دیگری می‌یابد، سازحزین عارفانه به ترنم آغازیده و انسان سرگشته‌وادی هستی گوش به آن سپرده است، اودر - ناپایداری زندگی به ابدیت می‌اندیشد و می‌خواهد به مددشور مذهبی به آنجا برود که حتی فراتر از مرزهای هنری باشد.

در این تفسیر ویگوتسکی برای پرسش "بودن یا نبودن" پاسخی پیدا می‌کنیم: هاملت عزم رفتن دارد، هستی در نیستی متبلور می‌شود و این خود تجسم تفکر نوین قرن شتاب زده بیستم و در کنار آن برداشت ویگوتسکی از نماشنامه هاملت است.

در هاله‌ای از ابهام فرورفته و به آسانی قابل تفسیر نیستند. هر دو اثر، خواننده و منتقد را سردرگم می‌کند، هر دو به طور 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 - ۱۹۱۸) ، مانند حوادث هاملت حاصل فعالیت‌های اشخاص داستانی نمی‌باشند بلکه فرافکنی روحیه خود تراژدی هستند، مقصود از بیان وجوه مشترک میان این دو اثر که در بخش یادداشتهای مقاله تراژدی هاملت (کوزولین ۷۱ - ۶۹ - ۱۹۹۰) آمده ذکر این نکته از زبان مولف می‌باشد که تحلیل هاملت توسط ویگوتسکی نمونه تحلیل وجودگرایانه ابتکاری نیست، بلکه کار ویگوتسکی یک اثر چند بُعدی است که از "خطوط قدرت" اندیشه و تحلیل هنری قرن بیستم مایه گرفته است.

## منابع مقاله

( مندرج در کتاب ویگوتسکی ۱۹۷۱ و کتاب کوزولین ۱۹۹۰ )

- 1) Berne, L. 1899. Collected Works, Vols-II-III. St. Petersburg
- 2) Christiansen, Filosofiaa 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 Works, Vol. 8. Moscow.
- 5) Kozulin, Alex: Vygotsky's Psychology: A Biography of Ideas, New York: Harvester.
- 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 issledovaniia 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.