دکتربهروز عزبدفتری*

ویگوتسکی ومعمای تراژدی هاملت(۱)

در چرخهٔ روزمرهٔ زمان ، در تسلسل همیشه متغیرساعات‌روشنائی و تاریکی ، لحظه‌ای وجود دارد بسیار مبهم و نامعین ـ لحظه زودگذر میان شب و روز . در این لحظه همه چیز از هستی دوگانه برخوردارند :

---

* عضوهیات علمی‌گروه‌زبان‌وادبیات‌انگلیسی‌دانشگاه‌تبریز

۱ ـ این نوشته برمبنای نظرات لوسیمنوویچ ویگوتسکی (۱۹۳۴ ـ۱۸۹۶) دربارهٔ تراژدی هاملت ، اثر مشهورویلیام‌شکسپر(۱۶۱۶ ـ ۱۵۶۴) که درمنابع زیرآمده تهیه ونگارش شده‌است :

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.

یادآورمی‌شویم نویسندهٔ مقاله ، هر دو اثر را به فارسی برگردانیده‌ودر تدارک چاپ آنهاست . در ضمن برای اطلاع اززندگی ، افکار وآثار این

همه چیز به حیات شبانهء خود ادامه می‌دهد درحالی که‌نخستین پرتـــو ـ روشنائی را مشاهده می‌کنند. پردهء ناپایدار زمان از میان بر می خیزد . این دهشت بارترین و مرموز ترین ساعت است ، این ساعت هاملت‌است ـ مبهم ترین و مرموزترین همه تراژدیها که دل خواننده را به تپـــــش می اندازدو او را دوچار سرگیجه می سازد. هاملت به لحاظ جوهر تجربـــه تراژیک انسان خوشایند است واین تجربه ریشه درخود هستی دارد. همـــه چیز در حیات انسان غمبار است : " این واقعیت حیات انسانی که به‌بشر داده شده ، این انزوا و تنهائیش در عالم و این احساسش که از دنیـــــای ناشناخته‌ای رانده شده و به دنیای معرفت رها گشته است آنچنان که بـه هر دو جهان تعلق دارد "[۲] (ویگوتسکی ۳۶۳ : ۱۹۷۱).

۱) مقدمه :

مقالهء ویگوتسکی در بارهء هاملت احتمالا زیباترین نمونهء آثـــار مکتوب اوست . ویگوتسکی زمانی که دانش آموزدبیرستان بود طرح اولیهء مقاله را ریخت و نسخه نهائی آن را در سال ۱۹۱۶ فراهم آورد. این‌مقالـه " نه یک تحلیل ادبی عالمانه است و نه یک رسالهء فیلسوفانه ، بلکـــه نوعی خود ـ تحلیلی وجود گرایانه است که نویسنده بعنوان خواننـــده از یک اثر بر جسته به عمل آورده‌است " (کوزولین ۶ : ۱۹۹۰) . در این‌مقاله

ـهدانشمندفقید روسی به‌دیباچه‌های دوکتاب‌فوق‌پیشگفتار دو کتاب زبـان‌و تفکر(Language and Thought) و جامعـــه و ذهـــــــن (Mind in Society) ازآثارویگوتسکی‌وبه‌زبان‌برگردانی بهـــــروز عزبدفتری ونیزبه‌دایره‌المعارف بریتانیکاودایره‌المعارف‌روسی‌مراجعه‌شود.

۲) این کلام چکیدهء افکاروجودگرایانه‌قرن‌بیستم می‌باشدکه‌درآن‌مفاهیمی از مفهوم" رهاکردن " (abandonment) (اصطلاحی از سارتر) تـــا اندیشه‌حیات که " ارزانی" انسان شده ودر فلسفه‌ماکس شلر (Max Schˌeller) آمده‌درآن‌منعکس می‌باشد.

مسائل اساسی چون تراژدی هستی انسان ومحدودیت هنر در عرضه داشت معمای هستی‌ومرگ موردتدقیق وتامل‌واقع شده است . ویگوتسکی نمایشنامه هاملت رااثری‌اسطوره‌ای، وشاهزاده‌مالیخولیایی‌راقهرمان فرهنگی ـ تاریخی‌می‌داندکه‌وظیفه‌داردمیان‌هستی ونیستی پیوندی ایجاد کند. به نظر می رسدکه‌این مقاله ویسگوتسکی همه فرهنگ قرن بیستم با آن هنر تازه مولودمی‌باشدوشیوه‌تفکرخاصش راعرضه می‌دارد. تاملاتی درباب مسئله متغیرهشیاری‌که‌ملهم ازافکارویلیام جیمز[۳] است ونوعی تفکر نوین که باتفاسیرفیلسوفانه مارتین‌هایدگر[۴] وهانس ـ گئورک‌گادامر[۵] و وجود گرایی ژان پل سارتر درآمیخته است .

۲) نقد خواننده

پیشترگفتیم‌که مقاله ویگوتسکی نه یک تحلیل ادبی‌عالمانه‌استو نه یک رساله‌فیلسوفانه‌بلکه‌بیشتربه روانشناسی پدیدارشناختی یا وجودگرایانه‌شباهت دارد. به‌کلام دیگر، این‌مقاله‌ماحصل یک بر داشت زبانشناسانه‌بلافصل است، نقدذهن‌گرایانه‌ای‌استکه ویگوتسکی ازاثری

۳(William James)(۱۹۱۰ـ۱۸۴۲) فیلسوف ، روان شناس و بنیانگذار مکتب اصالت عمل Pragmaticismوکارکردگرایی Functionalism

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

۵) Hans - George Gadamer (ـ ۱۹۰۰) فیلسوف معاصر آلمانی که علم تاویل‌فلسفی(Philosophical hermeneutics) او،که بخشی از آن برگرفته از عقایدویلهم دلتای (W. Dilthey)، رادموندهوسرل (E.Husserl) ومارتین‌هایدگربود، روی فلسفه ، زیباشناسی ، حکمت ونقد تاثیر فراوان گذاشته است .

معروف به عمل آورده‌است . چنین نقدی ، نقد دلخواه‌نیست ، برعکس‌چون درتعقد دانش پژوهشی ادیبانه‌یافیلسوفانه نیست مطلقا به متن وابسته است و به‌مفهومی ، نقدی درون ذات می باشد. به اعتقاد ویگوتسکی ، نقد خواننده نباید جدا از اثر به عمل آید و صرفا بهانه‌ای از برای تاملات پراکنده باشد. در تحلیل خواننده فرض براین است که اثر تحت بررسی از ارزش هنری والا برخوردار می باشد وتبین قضایا جامعیتی نداشته و نوعی دیالوگ میان نویسنده و خواننده می باشد.[1] نقد خواننده رامی بایددرکنار موضوع تحت بررسی خواندزیرابیم آن می‌رودکه آدمی به مقصود نقد و خوانندهء منتقد راه نیابد.

ویگوتسکی که خود به‌اصول نقد خواننده آگاه بوده و با متن تراژدی هاملت نیز آشنائی کامل‌داشت به تحلیل این تراژدی معروف دست یازیده است . او در این تحلیل روشهای نقد سنتی را به کناری گذاشت و روال - کاملا متفاوتی رابرگزید. به اعتقاد ویگوتسکی ، در این تراژدی ابهام ، خصیصه‌ای که مانع درک نمایشنامه‌باشدنیست بلکه جوهر نمایشنامه‌ابهام است ، رازی که هسته اصلی تراژدی به حساب می آید. ابهامی که تراژدی‌را دربرگرفته به وصف نمی آید ، باید آنرا تجربه‌کرد و این نتوانستن ، عجز در بیان ، باید باشد زیرا بدون این خصیصه هاملت نمی تواند وجودداشته باشد. مقاله ویگوتسکی در واقع یک مورد پژوهشی تجارب درونی فرد معینی است ، یعنی خود ویگوتسکی ، تحلیل وجودگرایانه یاپدیدارشناختی یک موقعیت مرزی ، یعنی تفحص در قلب زندگی انسان . ویگوتسکی برای‌حفظ این نگرش وجودگرایانه کلیهء اشارات و امارات عالمانه رااز نوشته اش

---

۶ ـ امروزه درتعریف و تحلیلهای زبانشناختی برخلاف سنتهای پیشین دستور زبان ساختگرا و زایا ـ گشتاری که در آنها جنبه‌های صوری(Formal) موردنظربودبه‌جنبه‌های منظور شناختی توجه می‌شود. قرابتی که میان رویکرد ویگوتسکی در تحلیل هاملت و نظریه‌های ارتباطی و منظور شناختی درمباحث امروزی‌زبانشناسی‌به‌چشم‌می‌خوردمایه‌شگفتی می‌باشد.

جدا ساخته ، آنها را به صورت یادداشتهای مکمل در پایان مقاله‌می‌آورد . جست و جو برای یافتن پاسخ به مسائل وجودی او رابه سرحدات می‌رساند ـ سرحد زندگی ، سرحد هنر و هاملت به‌سنگ محکمی تبدیل می گردد برای تعیین مسائل مرزها : قلمرو مشروع هنر چیست ؟ هنر در کجا به پایه‌ء اسطوره شناسی هستی تبدیل می‌شود.

۳ ـ روشهای سنتی نقد هاملت

تقریبا همه منتقدان از دیرباز پذیرفته اندکه نمایشنامه هاملت معماست و از اینرو در صدد برآمده‌اند هرکدام به نحوی گره این معما را بگشایند و هزاران کتاب و مقاله که اهل فن در این باب نگاشته‌اند نمونه تلاشی است که می خواهند نقاب از چهره این اثر برگیرندوشگفت آنکه به گفته برنه (Berné)[۷] نقاب جزئی از تصویر است نه آنکه روی تصویر انداخته باشند.

گروهی از منتقدان بااختیار راه حل ذهن گرایانه خواسته‌اند علت تعلل هاملت در گرفتن انتقام قتل پدرش رابی عزمی و ضعف او توجیه کنند و همچون گوته معتقدند که وظیفه سترگی بر شانه های ناتوان هاملت گذاشته شده‌است . گروهی دیگر با مسئله ، رویکردعینی را برگزیده و گفته اند علت تعلل هاملت وجود موانعی است که شاه و درباریان برسر راه او قرار داده‌اند. اگر نظرات این دو گروه به فرض درست می بود دراین صورت نمایشنامه هاملت معما نبود. به سخن دیگر،اگر شکسپیرمی‌خواست ضعف اراده انسانی یا وجود موانع خارجی در انتقام گیری راموضوع نمایشنامه قرار دهد دراین صورت معمائی درمیان نبود. هر دو گروه منتقدان با نمایشنامه‌هاملت چنان برخوردمی‌کنند که گویی بایک رویداد زندگی واقعی مواجه هستند که می توان آن را باعقل سلیم دریافت.به‌گفته‌ء

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

برنه ، پرده‌ای به‌روی تصویر کشیده‌شده‌است ، اما زمانی که می خواهیم پرده را کنار بزنیم تا تصویر زیرآن راتماشاکنیم درمی‌یابیم که پرده در خود تصویرنقاشی شده‌است . معنای کلام برنه‌این است که ابهام نمایشنامه عارضی نیست ، جوهر نمایشنامه‌ابهام است. معمای‌تراژدی هاملت را با ابزار صرفا منطقی نمی توان تبیین یا توجیه کرد. برنیک (Brink) گفته،هاملت یک راز است اما رازی بسیار جالب چرا که می دانیم به گونه تصنعی ساخته نشده بلکه از خرد طبیعت مایه گرفته است.(۸) داودن (Dowden) در رابطه با راز هاملت می گوید " شاید تصور کنیم اندیشه یا فورمولی می تواند معمای تراژدی هاملت راحل کند... " ابهام مشخصه کار هنری است ، مشخصهٔ هستی است و در این هستی ، در داستان روحی که در مرز وهم‌آلودشب تاریک و روز - روشن گام می سپارد چیزهای فراوانی هستند که قابل بررسی نمی باشدو انسان در حیرت می ماند."(۹)

همه این منتقدان در ابهام هاملت پرده‌ای رامی بینندکه تصویررا مخفی ساخته ، حجابی که چشم را از رویت تصویرزیرآن بازمی دارد . اینان در تلاش خود برای زدودن ابهام به تحلیل شخصیت و رفتار بازیگر اصلی تراژدی هاملت پرداخته‌اند . مثلا ، گفته‌اند: شکسپیر پادشاهی است که‌خود از قوانین اطاعت نمی کند ، میان پیرنگ نمایشنامه و شخصیت بازیگر اصلی تضادی وجود دارد، پیرنگ به‌وقایعی تعلق داردکه شکسپیر موضوع خود را درآن 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.

شکسپیرتعلق دارد. گانچارف (Goncharov) اظهار داشته" هاملت یک نقش عادی نیست ، هیچ کس نمی تواند نقش اورابازی کند. کسی که بخواهدنقش هاملت را بازی کند . خود را همچون یهودی سرگردان روی‌صحنه گم خواهدکرد."[۱۰] برخی از این منتقدان درستی اراده هاملت، عزمی قوی و شهامت درونی دیده‌اند ودلیل می آورندکه او سه بار به شاه حمله می برد: نخست اشتباها پلونیوسی رامی‌کشد، باردوم از کشتن شاه که در حال نیایش بوده چشم می پوشد ، و بار سوم در پایان نمایشنامه که سرانجام موفق می گردد.

به عقیدهٔ فولکلنستین (Volkenshteyn) ، آنچه هاملت در تک گوئی های خود در ملا مت از بی عزمی و تعلل خود بر زبان می راندرواقع تحریک ارادهٔ خودش است و این نه از ضعف که از قدرت وی ناشی می‌گردد.[۱۱] به عقیده ویگوتسکی‌حتی بیان قضیه به شیوهٔ فوق معمای تراژدی هاملت را حل نمی کند. گروهی درتلاش خود برای گشودن معمای هاملت به تفسیرهای روانشناختی روی آورده‌گفته‌اند شکسپیر شبح 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 خواهندتراژدی هاملت را یک مسئله روانشناختی تلقی کنند می باید دست از نقد برکشند. به عقیده وی ، هاملت را می یابد به دور از تکلف و تصنع وبه‌چشم 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.

پرداخته‌است .

تولستوی درباره تراژدی هاملت‌چنین می‌گوید:

" هیچیک ازشخصیتهای شکسپیرهمچون‌هاملت به‌گونه فاحش بی‌اعتنائی مولف رابه‌شخصیت پردازی نشان‌نمی‌دهد . شکسپیرداستان یادرام نسبتاخوبی‌راکه‌پانزده سال‌پیش از نگارش هاملت نوشته‌شده‌بودبرمی‌گزیندونمایشنامه‌خودرا ازروی‌آن‌می‌نویسد. همهٔ‌عقایدخودراکه‌درخورتوجه‌می‌داندبه گونه‌بیقواره‌دردهان‌بازیگراصلی‌می‌گذارد(همچنانکه‌این‌کار عادت اوست) ومطلقااعتنائی‌نداردکه‌این‌عقایدچه‌وقت‌و تحت چه‌شرایطی‌ادامی‌شوند. بازیگرنمایشنامه‌که‌این‌عقاید راباز‌گومی‌کندبه‌دهان‌شکسپیرتبدیل‌گشته، ماهیت خودراگم می‌کندتاآنجاکه‌اعمالش باگفته‌هایش‌تطبیق نمی‌کند."

شخصیت هاملت درداستانی‌که‌شکسپیرنمایشنامه‌اش رابرمبنای آن‌ساخته، کاملاقابل‌فهم‌است.اوازعمل عمو مادرش به‌خشم آمده‌ودرصدداست ازعمویش انتقام بگیرد امامی‌ترسدکه‌عمویش اورابه‌قتل برساندهمچنانکه پدرش‌را به‌قتل رسانده‌بودولذاتظاهربه‌جنون‌می‌کند.

همه‌اینهاروشن‌است ورفتاروموقعیت هاملت گواه‌بر آن‌است،اماشکسپیرباقراردادن‌حرفهای‌خودبه‌دهان هاملت‌و باوادارکردن هاملت به‌انجام کارهائی‌که‌شکسپیرنیاز دارد بدان وسیله‌صحنه‌های نمایش راهیجان انگیز سازد، شخصیت هاملت داستان‌اصلی‌رادرهم می‌شکندوهاملت در سراسرنمایشنامه‌نه‌آنچنان‌که‌خودمی‌خواهدبلکه به‌گونه ای که‌مولف براومقررمی‌داردعمل می‌کند. زمانی از شبح‌پدرش به‌وحشت می‌افتد، گاهی‌شبح رابه‌سخره‌می‌گیردواورا موش کورپیرمی‌نامند. نخست به‌اوفلیادل می‌بازد، پس آنگاه‌او رابیرحمانه آزارمی‌دهدوالی‌آخر. محال است بتوان برای

اعمال وگفته‌های هاملت توجیهی پیدا کرد ولذا محال است بتوان برای او منشی منتسب نمود.

اما چون عموما پذیرفته شده که شکسپیر بزرگ چیزبدی نمی‌نویسد لذا ادبا و منتقدان به ذهن خود فشار می‌آورند تا مگر دریک اثر معیوب که بازیگر اصلی از خود شخصیتی ندارد نوعی زیبائی غیر متعارف پیدا کنند. حال این منتقدان خبره اعلام می‌کنند که خصیصه بارز نمایشنامه‌ها ملت فقد شخصیت بازیگر اصلی آنست وتنها نبوغ شکسپیر می‌تواند شخصیتی بدون شخصیت بیافریند وچون به این نکته می‌رسند این آقایان منتقدان کتاب به دنبال کتاب در منقبت وتبیین عظمت شخصیت پردازی فردی بدون شخصیت دادسخن 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 به هاملت شخصیتی بدهد و بدین شیوه منتقدان به کار بررسی و تمجید این اثر ادبی مرموز ادامه می‌دهند.

ویگوتسکی عقیده تولستوی را درخور توجه واحترام می داند و لیکن یادآور می‌شود که داوری تولستوی ازانگیزش غیر زیباشناختی نشات گرفته است. به‌سخنی روشنتر، تولستوی دراواخر عمرش دوچار یک نوع تحول فکری شده و گرایش شدید مذهبی پیدا کرده بود وبا موضع اخلاق گرایانه ای که برگزیده بود نه تنها آثار شکسپیر بلکه آثار دیگر نویسندگان را مذموم می دانست و حتی این احساس خودرا (ملهم از این باور که دیداخلاق — گرایانه فراتر از هنر قراردارد) به آثار خودش نسری بخشیده ، آنها را زیانبار و غیر قابل تحمل می‌دانست. به‌اعتقاد ویگوتسکی ، نگاه تولستوی

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

به هاملت همچون نگاه کودکیاست که درداستان قصههای پریان اندرسن به لباسهای نو امپراطورمیافکند. او نخستین کسی است که شهامتیافته بگوید امپراطورلخت است ، یعنی آنکه همه محاسن هاملت ــ عمق ، دقت در شخصیت ونفوذ به اعماق روان انسان ... همه در چشم تماشاگراست. تولستوی نخستین کسی بوده که با شهامت عقیدهای را ابراز کردکهاکنون دیگران آنرا ورد زبان کردهاند : شکسپیر نتوانسته محرک روان شناختی قانع کنندهای بهبرخی از دسایس و اعمال نمایشنامه بدهد؛ رفتاربازیگران توجیه ناپذیرند ؛ ناهمگونیهای فراوانی میان شخصیت بازیگر اصلی و اعمالش وجود دارد... . دراینباثرودیگر نمایشنامههای شکسپیرمواردی از این قبیل یافت میشود که ادعای تولستوی در باره آنها اساسادرست می باشد. اما ویگوتسکی نظرات تولستوی را در بارهء ناتوانی کامل شکسپیر در نشان دادن حرکت هنرمندانه عمل داستانی رد می کند : " تولستوی نمی تواند وشاید نمی خواهد زیباشناسی شکسپیررادرک کند. " (ویگوتسکی ۱۷۸ : ۱۹۷۰) . تولستوی با بازگوکردن تمهیدات هنرمندانه شکسپیر به زبانی ساده ، زبان شاعرانه ء مولف را به نثر ساده تبدیل می کند و با امحاء شگردهای زیباشناختی که نقش عظیمی در نمایشنامه ایفا می کند به یک نتیجه گیری نامعقول می رسد. البته اگر کسی اینکاررا درمورد هر اثر شاعرانه انجام دهد و آن را به زبان ساده بیان کندنتیجه ناگزیر نتیجهای خواهد بودکه تولستوی ارائه کردهاست . فی المثلتولستوی شاه لیر را صحنه به صحنه بازگومیکند. تا خرافت تسلسل وارآن را نشان دهد. اگر این کار را درمورد آناکارینیا می کردیم ما نیز این رمان زیبارا به مشتی ترهات تبدیل می ساختیم . تولستوی درجائی گفته نمی توان واقعیتهای یک رمان یا تراژدی را بازگو کردو معنی آن را بیان نمود زیرا معنا را فقط می توان در ترکیب عقاید یافت و این ترکیب ، آمیزهای از - اندیشه ها نیست بلکه "چیزدیگری " است که در وصف نمی گنجد؛ میتوان

آنرا با ایماژها ، صحنه ها ، موقعیت ها والی آخر بیان کرد.(۱۳)

بازگویی شاه لیر باواژه‌های ساده همان اندازه محال است که بخواهیم موسیقی را در واژه ها جاری سازیم. ویگوتسکی این عقیده تولستوی را می پذیردکه هاملت دارای منشی نیست اما این پرسش را مطرح می کند " آیا این فقدمنش به عوض آنکه خطا تلقی شود برخاسته‌از قصد هنرمندانه، مولف نیست ؟ "(ویگوتسکی ۱۸۰ : ۱۹۷۰)،به زعم ویگوتسکی ، شکسپیر در نمایشنامه هاملت به عمد شخصیتی را به کار گرفته که با حوادث نمایش مطلقا همگون نیست و بدینسان می خواسته از این تناقض تاثیر هنری ایجادکند. او در اثبات این عقیده خود به سه طریق ساختارتراژدی را تحلیل می کند :

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 بدیهی است ؛ عمل داستانی از توازن برخوردار است و هرگام داستان به لحاظ روان شناسی‌و منطق قابل توجیه می باشد. بنابراین ، معمای راز هاملت نمی توانسته

۱۳- این نکته ناخواسته ذهن کسی راکه‌بامسائل زبانشناسی‌آشناست به‌بحث تحلیل گفتمان سوق می‌دهد.دراین‌رویکرد، زبان‌شناسان‌سخن پردازبرای رسیدن به‌معنای‌کلام به‌تحلیل‌جمله‌های منفردو دستوری نمی پردازند بلکه عبارتهای‌زبانی‌رادرقالب گفت وشنودکه‌ازروابط میان‌افرادشرکت کننده ، موضوع ، زمان و مکان‌رویدادکلامی‌تاثیرمی‌گیردموردبررسی‌قرارمی‌دهندوتوجه دارندکه‌یک صورت دستوری برحسب پارامترهای فوق الذکر می تواند معانی عدیده پیدا کند و راه جستن به معنای منظورشناختی یک عبارت بدون اطلاع ازروابط حاکم بر رویدادکلامی میسرنیست .

برخاسته از صورتهای دراماتیک اثر پیشین باشد چراکه در هیچیک ازآنها چیزی مرموز یا مبهم وجود ندارد. حال اگر شکسپیرخواسته این داستان حماسی را به گونه‌ای بپروراند که همه پیوندهابدیهی وانسجام‌بخش داستان را نادیده بگیرد، حتما قصد خاصی داشته‌است و ما براین‌باوریم که شکسپیر به دلایل سبک شناختی بودکه خواسته نمایشنامه ای مرموز و پرابهام خلق کند و این زائیده ناتوانی اونیست . به عقیدهء ویگوتسکی ، هاملت یک آفرینش عامدانه هنری است . وی می گوید پرسش اصلی این نیست چرا هاملت تعلل می ورزد بلکه پرسش این است چراشکسپیرهاملت را به تعلل وامی‌دارد. " به اعتقادویگوتسکی ، درک شگردهنری از دیدگاه غایت شناسی (نقش روانشناختیی که ایفا می کند) بسیارآسانتراز آن است که بخواهیم آن را از روی انگیزش علّی دریابیم ؛ رویکردعلّی می تواند واقعیت ادبی را تبیین کند اما از بیان واقعیت زیباشناختی آن عاجز است .

دوم آنکه پیرنگ داستان در راستای خط مستقیم حرکت می کند اما چرا شکسپیرسعی دارد آنرا از مسیر مستقیم منحرف سازد؟ این دوگانگی داستان و پیرنگ تراژدی موجب می‌شودکه عمل داستانی مسیرخودرا در دو سطح طی کند : آگاهی مداوم از مسیری که پیشتر تعیین شده (یعنی‌هاملت در صدد گرفتن انتقام می باشد) و انحرافهای مکرر از این مسیر مستقیم. شکسپیر ازیک تمهید روانشناختی که یکی از منتقدان آنرا آزارهیجانات نامیده است دراین نمایشنامه استفاده کرده‌است . تماشاگر از همان آغاز انتظار می کشد که هاملت انتقام قتل پدرش را می گیرداما نمایشنامه بارها و بارها از حرکت در مسیر مستقیم باز می ایستد و به انحراف‌کشیده می شودو زمانی که به هدف خود (قتل پادشاه) نایل می گردد درمی‌یابیم که از مسیرکاملا متفاوت به‌آن رسیده‌ایم ؛ پی می بریم که دو خط متفارق ـ موضوع داستان و پرنگ نمایشنامه که در تضادی آشکار از هم دورمی شدند در صحنه آخر در نقطه‌ای به هم می رسند. و لیکن تا این دو خط متفارق

به هم برسند وقایعی دور از انتظار و نامعقول چون دیوانگی اوفلیا و خرفتی متناوب هاملت ، خدعه پلونیوس و درباریان ، محاوره بدبینانه میان هاملت و اوفلیا ، صحنه دلقک گونه گورکن ها... اتفاق می افتد که خود بر ابهام ویژگی تراژدی می‌افزاید . ویگوتسکی این وقایع را " به برق گیرهای ابتذال "[۱۴] مانند کرده‌است که شکسپیر در نقاط بسیار خطرناک نمایشنامه قرار داده‌است تا به نحوی داستان را به پایان برده ، ابتذال آن راموجه سازد. به سخنی دیگر ، عمل داستانی به گونه‌دورازانتظار درجهتی حرکت می کند که بیم آن می رود به ابتذال بکشد. تناقضات‌درونی تراژدی فوق العاده‌است . فاصله دو خط پیرنگ تراژدی وموضوع داستان به حدی زیاد می‌شودکه به‌نظر می رسدکل تراژدی در حال ازهم پاشیدن است.دراین موقع با وقوع حوادثی نامعقول و دور از انتظار و یا بعبارتی با این پیشینه جنون ، ابتذال نمایشنامه‌کمتر به چشم می زند. هر زمان که ابتذال عمل داستانی تراژدی را تهدیدمی‌کند ، " برق گیر " آنرامنحرف می سازدو 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 شکسپیرانتخاب کرده و نقشی که آنان باید ایفا کنند منبعث می شود . در واقع ، نبود تجانس میان اشخاص داستان و نقش آنان ناشی از این باور شکسپیر است که معتقد است اشخاص داستانی نباید اعمالشان راتعیین کنندوبا پیروی از این باور ، شکسپیر در تراژدی تضادی میان بازیگر اصلی تراژدی (هاملت) و نقش او به وجود آورده‌است ـ تضادی که از یک سوءتراژدی را از زیبائی هنری برخوردار ساخته و از سوی دیگر، تماشاگر را به تحیر واداشته است. اگر شکسپیرمی خواست دراین تراژدی طرحی راعرضه بداردکه درآن قتلی صورت نمی گیرد یا می باید به توصیه وردر(Werder) عمل می کرد ـ

14)"Lightning rods of absurdity"

یعنی که بر سر راه بازیگر اصلی آنقدر سنگ مانع می چیدکـــــه او نمی توانست نقشهء خود را عملی سازد؛ یا تجویز گوته را بهکارمی بست ونشان می داد که وظیفه محوله بر دوش قهرمان تراژدی بیش از تـــوان اوست ؛ و یا فورمول برنه را به کارمی‌بست و هاملت راآدم ترسومی‌ساخت اگر شکسپیر بههریک از این سه توصیه عمل می کرد در واقع تضادی پیـــش نمی آمد ، اما او نه تنها هیچیک از این تمهیدات را به کارنگرفت بلکهدر جهتی کاملا متضاد عمل نمود ـ اولا ، شکسپیر همه موانع را از ســـر راه هاملت برداشت تا هیچگونه اشارهای دال بر این که بهدنبال مکاشفهشبح، موانع چندی هاملت را از کشش پادشاه باز می داردوجود نداشته باشـــد. مضافا ، شکسپیر برای هاملت هدفی کاملا تحقق پذیرتعیین می کند چراکه در جریان نمایش ، هاملت در صحنه های اتفاقی وکم اهمیت سه بار بـــه کشتن پادشاه دست می یازد. و بالاخره آنکه ، شکسپیرهاملت را مـــردی صاحب قدرت فراوان نشان می دهد و از او شخصیتی می آفریند که بـــا شخصیت مورد نیاز پیرنگ تراژدی تضاد دارد. به منظور رفع این تضـــاد ، اغلب منتقدان بنا به تصور نادرست خود که می باید میان قهرمانوپیرنگ تراژدی رابطهء مستقیمی وجود داشتهباشد، و پیرنگ باید برخاســـته از اشخاص نمایشنامه باشد همان طور که اشخاص نمایشنامه را باید از روی پیرنگ شناختهدر صدد برآمدهاند یا پیرنگ را با قهرمان تراژدی منطبـق سازند یا قهرمان را با پیرنگ تراژدی هماهنگ نمایند. اما همه اینهـا را شکسپیر رد کردهاست . 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 درهـم ذات پنداری تماشاگر با قهرمان اصلی داستان می باشد. شکسپیردرهاملت ما را وا می دارد اشخاص دیگر تراژدی ، اعمال و حوادث را از نقطه نظـر

بازیگر اصلی ببینیم ، قهرمان تراژدی در کانون توجه ما قرارمی‌گیردو مادر جریان تماشا ، ارزیابی و داوری رویدادها ، اشخاص داستان و متاعب آنان همواره روبه جانب قهرمان اصلی داریم ، همه چیز را با چشم او می نگریم و با او هم احساس و همدل می شویم. اما شکسپیر ما را با احساس خودمان تنها نمی گذارد چرا که او تراژدی هاملت را در دو سطح ساخته است:ازیک طرف باو همه چیز را با چشم هاملت می بیندو از سوی دیگر، هاملت را با چشم خود می نگرد به گونه‌ای که تماشاگر در آن واحدخود راهم‌به‌جای‌هاملت می بیند و هم به جای شکسپیر و این خود به تضادی می انجامدکه دربقیه انواع ادبی چون فابل و داستان کوتاه به‌صورت یک عمل با دو معنای متفاوت متجلی است . الا این که این تضاد در تراژدی بارزترو موثرتر هویدا می گرددزیرا روان و هیجانات قهرمان اصلی داستان بُعدی تازه می یابد .

ویگوتسکی برای روشن ساختن مفهوم شخصیت تراژیک قهرمان از تشبیهی که کریستین سن (Christiansen) در نظریه پورتره ها آورده است استفاده می کند. در این نظریه‌آمده‌است که هدف نقاش پورتره نشان دادن زندگی است . اگر ما در مقایسه نقاشی پورتره و نقاشی غیر پورتره صرفا به جنبه های صوری و مادی آنها توجه کنیم هرگز به تفاوت میان آندو پی نخواهیم برد. تنها در صورتی موفق به این کارمی‌شویم به مشخصه‌ای‌که پورتره را متمایز می کند ، یعنی به تصویر فردی زنده دقت کنیم . کریستین سن حکم خود را براین اصل که " بی جان بودن‌واندازه رابطه‌ء متقابل دارند " استوار کرده‌است و هر چه اندازه پورتره بزرگتر شود ، هستی آن کاملتر و جلوه‌های آن بارزتر می‌گردد... نقاشان پورتره به تجربه دریافته‌اند که سر درشت تربهتر حرف می زند[۱۵] . ویگوتسکی در در ادامه بحث از زبان کریستین سن می گوید زمانی که‌بیننده‌ای چشم به

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

پورتره دوخته ، به نظارهء آن مشغول است گاهی در صورت حالتی دیگر ، روح دیگر ، احساس دیگر ، هیجان دیگرکشف می‌کند. این همان ناهمگونی قیافه شناختی عوامل گوناگون است که حالت چهره‌رامی‌سازد. البته می توان پورتره را به گونه‌ای تصویر کرد که گوشه‌های دهان ، چشم و دیگراندامهای 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 می نمایاندو به گوشه های دهان حالتی دیگر مي بخشد.... اما این هم کافی نیست که‌نقاش حالات ، هیجانات ، روحیه های متفاوتی را ترسیم‌کند، همه اینها باید با یکدیگر هماهنگ باشد. موضوع اصلی در این میان رابطهء میان چشم هاو دهان است : دهان حرف می زند و چشم پاسخ می‌دهد. هیجان ، اراده، منش در اطراف گوشه های دهان جمع می‌شود درحالی که آرامش فارغ ازاضطراب خرد در چشمها نمایان است .... دهان ، غریزه ها و نیروهای مهاجم مرد را نشان می‌دهد و چشم مبین سرنوشت او در پیروزی ، شکست و واماندگی خسته اوست .

ویگوتسکی به دنبال بیان نسبتا مفصل نظرات کریستین سن دربارهء پورتره آنرا با تراژدی قیاس کرده ، می گوید همان گونه که پورتره ازحالات متغیر روح ، تاریخ و زندگی فرد با ما سخن می گوید، شخصیت تراژیک برای آنکه زنده نماید می باید گویای صفات متضاد باشد و مارا 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 میان عوامل عدیده که مبین بازیگر تراژدی است اساس همدردی ما با اوست . وقتی به تماشای نمایشنامه هاملت می نشینیم گوئی دریک شب عمر هزار نفر را کرده‌ایم و تجربه‌ای بیشتراز آنکه در طول سالهای متمادی زندگی عادی میسر است کسب کرده‌ایم.

نقش شبح

اگر تراژدی هاملت پرابهام ورازاست عمدتا برای این است که سایه‌شبحی به روی آن افتاده‌است؛شبح صرفا یک وسیله تکنیکی برای‌نشان دادن حقیقت مرگ پدر نیست . این کار را هریک از بازیگران نمایشنامه نیز می توانست انجام دهد . شبح نقشی مهم بر عهده دارد. او نه تنها داستان واقعی گذشته را می گوید بلکه از بدبختیهای آینده نیز خبر می‌دهد. شبح پیام آور وحشت جهنم است :

واینک همان منادیان حوادث سهمناک
همان پیک هائی که همواره پیشاپیش سرنوشت می تازند
و همان پیش درآمد وقایع شوم که در شرف تکوین‌اند
این همه را آسمان وزمین باهم
به آب و خاک و هموطنان مانشان می دهند.*

شایان توجه است که هوراشیو ، این فرد فاضل ، شکاک ونماینده ذهن معقول ، بیدرنگ به اهمیت شبح در تراژدی پی می بردو احساس می‌کند که شبح می خواهد با هاملت صحبت کند. او درمی‌یابدکه ریشه‌های حوادث سیاسی و واقعی روزگار فعلی را می باید دردنیای اشباح جست . شبح به لحاظ ساختار تراژدی بازیگر نیست بلکه صرفا تمهیدی دراماتیک است ، بخشی از پیرنگ ـ 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 مواجه‌شود سایه شبح به روح او افتاده است ، اما زمانی که هاملت با شبح دیدارمی‌کند ترسی به‌دل ندارد:

به ، چه جای ترس است ؟
کمترین تشویشی برای زندگی خودندارم
و روح مرا نیز از او چه زیانی می تواند باشد

* ترجمه م . به آذین با اندکی تغییر.

که مانند او بیمرگ است ؟

اما هوراشیو او را برحذرمی‌کندکه‌شبح او را از " اریکه منطق" فرو خواهد آورد و این همان چیزی است که اتفاق می افتد زیراهاملت پس از دیدار با شبح دیگر ارباب زندگی ومنطق خودنیست. هاملت از چنگال زندگی اینجهانی فرارمی‌کند و به جانب شبح می شتابد: " سرنوشت من فریاد برمی‌آورد... مرا صدا می‌زند... برو ، من به دنبال تومی‌آیم " (صحنه اول ، پرده چهارم) وهاملت مصممانه از مرز این دنیا و دنیای دیگر عبور می کند.

دیدار هاملت با شبح ، یعنی با دنیای دیگر ، " به تولد دوم"[۱۶] او می انجامد: هاملت شخص دیگری شده و تا پایان تراژدی بدان سان‌می‌ماند. او دوباره تولد یافته‌است . این حالت عارفانه اکنون در نخستین تک گوئی هاملت نمایان است :

آه ، من از لوح حافظه‌ام
همه خاطرات ناچیز را
همه مضامین وهرتاثر وهرتصویری‌را
که جوانی‌یا مشاهده برآن نگاشته‌اندخواهم‌زدود
و تنها فرموده تو
بی‌آمیختگی موضوعات سبکتر
درکتاب مغزم زنده خواهدماند.*

واین‌دیدار او بادنیای جدید به احساس ورطه زمان می انجامد: " زمان گسیخته است "[۱۷] (صحنه اول ، پرده پنجم) . دراین صیروره ، مسیر

۱۶ـ مفهوم‌تولددوباره را ویگوتسکی‌ازویلیام‌جیمزگرفته‌است: گونه‌های تجربه مذهبی (The Varieties of Religious Experience) ، ص ۱۵۷. جیمز این عبارت را در اشاره به نوکیشی‌مذهبی‌تولستوی که در سن پنجاه سالگی صورت گرفت بکار برده‌است .

* ترجمهٔ م. به‌آذین

17- "The time is out of joint"

حرکت از روانشناسی به عالم لاهوتی میل می‌کند: نخست ضربه‌روانشناختی دیدار بادنیای دیگر واردمی‌شودوآنگاه این مسئله‌لاهوتی که " از ازل تقدیر براین بوده که این کینهء لعنتی را درستش کنم" (صحنه یک ، پرده‌پنجم) . بنابراین ، مسیر از تراژدی روان شناختی هاملت به تراژدی متافیزیکی هاملت است. به اقتضای ماهیت تراژدی متافیزیکی، هاملت به دنیا آمده تا حلقهء پیوند این دو جهان باشد . این نه انتخاب است و نه دعوت ، بلکه چیزی است که برعهده او گذاشته شده‌است . همه اشخاص داستان مشاهده‌می کنندکه هاملت دیگرهمان انسان نیست و تغییر رفتار اورا یک دیوانگی ساده و " طبیعی" قلمداد می‌کنند.خصیصه قدیسی جنون هاملت به آنان نیز تسری می کند[۱۸] و از اینروست که پلونیوس می گوید"خوشبختی کم‌اغلب نصیب دیوانگی می‌شود،به راحتی از منطق و فرزانگی حاصل نمی گردد." (صحنه دوم ، پردهء دوم).

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

۱۸- ویگوتسکی‌درباره‌روابط میان هاملت ودیگراشخاص نمایشنامه قیاس جالبی کرده‌است : اگر موقعیت و نقش هاملت را در تراژدی به عقربه قطب نما که از نیروهای میدان مغناطیسی‌تاثیرمی‌پذیردتشبیه‌کنیم‌دراین صورت اشخاص‌دیگرنمایشنامه‌عقربه‌های‌آهنی‌ساده‌ای‌هستندکه‌درهمان میدان مغناطیسی‌قراردارند.نیروی هدایت کننده‌پشت صفحه‌است وروی هاملت‌اثر می‌گذاردوازطریق‌هاملت به‌دیگران منتقل می‌شود همان‌طورکه عقربه قطب‌نما خاصیت مغناطیسی‌رابه‌دیگرعقربه‌هاالقامی‌کند،هاملت نیز احساس تراژدی رابه‌دیگراشخاص نمایشنامه‌جاری‌می‌سازد (ویگوتسکی(۶۰ـ۴۵۹ : ۱۹۷۰).

چیزی است که خود تراژدی ایجاب می کند و زمانی که هاملت دست به‌عمل می زند عملش بر اثر اراده‌خودوی نیست بلکه در سایه فرمانی‌است کـه‌از دنیای دیگر فرامی‌رسد. هاملت به ماشین خودکارتراژیک تبدیل شده‌است .

ویگوتسکی موضوع اصلی نمایشنامه‌هاملت را مالیخولیائی ابـدی هستی انسان می داند: " مالیخولیائی در انزوای جاودانه انسان اسـت، در "من " خوداوست ، در این که من تونیستم ، دیگران نیستم ، دراین کـه انسان ، سنگ و سیاره دراین سکوت عظیم شب جاودانه تنها هسـتند" (ویگوتسکی ۴۹۲ : ۱۹۹۰). هاملت آنجا که تراژدی عادی به انجام می رسد آغاز می‌گردد ــ به هنگام لمس اندوه اولیه هستی. بدین سان،معنای تراژدی در مفهوم مذهبی‌آنست : تراژدی ، مذهب خاص هستی است ، یعنی هسـتی اخروی و لذا ، مذهب مرگ است ؛ تراژدی در مرگ هستی می یابد و معنای آن با گور درمی آمیزد. این احساس که تراژدی مسیرخاصی ازحـوادث را " ایجاب " می‌کند یک احساس مذهبی است . زمانی که هاملت در بـاره‌ٔ نیروهای مافوق که بر زندگی و نیز زندگی یک گنجشک حاکم است صحبـت می‌کند، این مذهب تراژدی ی است که فقط یک آئین دارد، یعنی مرگ ، یـک فضیلت ، یعنی آماده بودن ویک نیایش ؛ یعنی سوگواری. به مفهـومـی ، تفسیر زیباشناسانه تراژدی، "تفسیرمضطربانه" است زیرا نمایشنامـه پیش از آن که به آخرین " برگها " برسد باز می ماند ــ تصورمحتویـات این برگها در یک چنین شکل هنری وحشتناک است . بنابراین سکوت وراز مکملهای لازم متن نماشنامه‌اند و این دو ، تراژدی را کامل‌می‌کنند.

ویگوتسکی در پایان شرح نمایشنامه ، از آن تفسیری فیلسوفانـه به عمل می آورد. اندیشه اسطوره بودن‌هاملت. به اعتقاداو ، هاملـت، همانند همه قهرمانان اسطوره‌ای،فراخوانده می‌شودکه اساسی ترین‌پیونـد را در هستی انسان بوجود آورد ــ پیوند میان هستی و پوچی ، اما بر خـلاف دیگر قهرمانان اسطوره‌ای زمانهای باستان ، هاملت قهرمان نمایشنامـه مسیحی و روزگار رنسانس است ... او قهرمان فرهنگی ی است که پیشتـر

اسطوره شناسی مسیحی بسیار پیچیده‌ای راعرضه داشته ، فرهنگی که‌آمیزه‌ای از سلوک وهنر چون نمایشنامه شورمندی‌راخلق کرده ، فرهنگی که‌اکنون ازطریق انسان مداری و روانشناسی نگری رنسانسی‌به‌اسطوره‌زدایی‌آغازیده است . ما به عمق معنائی نمایشنامه هاملت درست در کنار همین‌اسطوره شناختی هستی که فراسوی هنر قرار داردپی می بریم.

کوزولین (۶۲ : ۱۹۹۰) در باره‌ء چهارچوبهای پس نگرانه و آینده‌نگرانه ویگوتسکی دواظهارنظر جالب می کند : در رابطه با آثار متقدم که روی مقاله ویگوتسکی اثر گذاشته‌باشدبه‌نظرمی‌رسدکه مقاله ویگوتسکی از فلسفه " هنر ، پدیده‌ء مرموز " که از سوی نهادپردازان روسی ترویج‌می‌شد ونیز از تفسیرعارفانه گوردن کریگ (Gordon Creig)[19] 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 رهائی شبه دینی به مددهنر درسالهای دهه ۱۹۱۰ در روسیه به شدت رواج داشت . در آن سال‌ها جنبش نمادپردازان روسی برآن بودکه‌زندگی را بعنوان هنر تفسیرکنند آنهم نه جدای از رنگ و بوی عرفانی و مذهبی آن . ویگوتسکی درمقاله خود به تاثیر ویژه‌ای که تفسیرانقلابی نمایشنامه‌هاملت توسط این کارگردان تئاتربریتانیا (گوردن کریگ) روی او گذاشته بود اشاره دارد. کریگ‌در این تفسیر برآن بوده نگرش قالبی قرن نوزده را که در آن نمایشنامه هاملت بعنوان درام شک و تردید ارائه شده درهم به‌شکند و آنرا به‌صورت نمایش شورمندی‌عرضه بدارد. در تفسیر کریگ ، عنصر عارفانه تراژدی و نقش هاملت بعنوان عارف به وضوح مشاهده می‌شود. در صحنه آرائیهای ملهم از این تفسیر،کلیه پیوندهای روانشناختی یا تاریخی رنگ می بازد و

---

۱۹ ـ 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 ، رازابدی هستی ارتقاءمی‌یابد.

در کتاب کوزولین آمده‌است که درمورد تاثیرآینده‌نگرانه‌مقالـــــه سخنی نمی توان‌گفت زیرا مقاله‌ای که تا ۱۹۶۸ زیرچاپ نرفت دلیلی ندارد بتوان باورکردروی کسی اثر گذاشته‌باشد. با این همه‌قرابت بسیارجالبـــی میان برداشت ویگوتسکی از هاملت و برداشت بوریس پاسترنـگ کـــــه درسالهای دهه ۱۹۳۰هاملت را به روسی ترجمه کردوجوددارد(۲۰) پاسترناک تفسیرهاملت را بعنوان نمایش روانشناختی سستی ردمی‌کند: "آنچه‌مهم است این است که سرنوشت به‌هاملت نقشی سپرده که خود داورزمان‌خویش و درخدمت آینده باشد. نمایشنامه هاملت ، نمایش سرنوشت اعلی است. نمایش زندگی ی که عرضه داشت آن همت قهرمانانه‌ای راطلب می‌کند"(۲۱) در تفسیرپاسترناک ، اسطوره هاملت به‌اسطورهء مسیح مانند شده‌وهاملت عامل اجرای اراده یار غایب است . در این تفسیر، احساس تراژیـــــک نمایشنامه صبغهء مذهبی داردآنچنان که هراس هاملت در بارهء سرنوشتش آن زمان که دوچار اندوه شدیدمی‌شود همچون تجربه مسیح درباغ گتســمان (Gettsemane) است.

به اعتقاد کوزولین، قرابت میان استنباطات ویگوتسکی وپاسترناک ازهاملت‌بازتاب یک قرابت عمیق‌تری‌درموضع فرهنگی‌آندو می‌باشـــد.(۲۲)

۲۱ـبرای اطلاع ازفلسفه‌پاسترناک در تفسیرهاملت رک به :

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

۲۲ـهمان اثر ، ص ۱۳۱

۲۳ـبا مقایسه تحلیلهائی‌که‌ویگوتسکی وپاسترناک ازتراژدی هاملت به‌عمل آورده‌اندمشاهده‌می‌کنیم که دکترژیواگو ، اثرمعروف پاسترناک به نحـــــو مرموزی تجسم عینی اصول زیباشناختی ونظرات وجودگرایانه‌ویگوتسکـــــی می باشد. سرنوشت ژیواگو شباهت خاصی باسرنوشت هاملت دارد. هردواثر

" هاملت‌های " آنان نمی توانست زودتر یادیرتر از زمان خودبه‌نگارش در آیند ـ هاملت های آنان مشخصا در زمرهٔ اکتشافات فرهنگی هستندکه درسی سال اول این قرن صورت گرفته‌است،انسان اسیرتکنولوژی قرن بیستم در پی یافتن مامنی برای روان خود برآمده‌استودرهاملت قرن‌بیستم ویگوتسکی و پاسترناک هستی معنای دیگری می یابد، سازحزین عارفانه‌به ترنم آغازیده و انسان سرگشته‌وادی هستی گوش به‌آن سپرده‌است، اودر ـ ناپایداری زندگی به ابدیت می‌اندیشدومی‌خواهدبه‌مددشورمذهبی‌به آنجا برود که حتی فراتر از مرزهای هنری باشد.

در این تفسیرویگوتسکی برای پرسش " بودن یا نبودن" پاسخی پیدا می کنیم : هاملت عزم رفتن دارد، هستی‌در نیستی متبلورمی‌شودواین خودتجسم تفکرنوین‌قرن‌شتاب زده‌بیستم‌ودرکنارآن‌برداشت ویگوتسکی از نماشنامه‌هاملت است.

← درهاله‌ای از ابهام فرورفته‌وبه‌آسانی قابل تفسیرنیستند.هردواثر، خواننده‌ومنتقدراسردرگم می‌کند، هردوبه‌طورفریبنده‌از"ظاهرداستانی " ساده‌برخوردارند. حوادث کتاب پاسترناک ، داستان‌معاشقه‌هاوبدبختیهای یک پزشک وشاعر(ژیواگو) دراثنای جنگ داخلی‌درسالهای۲۲ ـ ۱۹۱۸) ، مانندحوادث هاملت حاصل فعالیتهای‌اشخاص داستانی‌نمی‌باشندبلکه فرافکنی روحیه‌خودتراژدی‌هستند، مقصودازبیان‌وجوه‌مشترک میان این دواثر که دربخش یادداشتهای مقاله تراژدی هاملت (کوزولین۷۱ ـ ۶۹ ـ ۱۹۹۰) آمده ذکراین‌نکته از زبان مولف می باشدکه تحلیل هاملت توسط ویگوتسکی نمونهٔ تحلیل وجودگرایانه‌ابتکاری‌نیست ، بلکه کارویگوتسکی‌یک اثرچند بُعدی است که از " خطوط قدرت " اندیشه و تحلیل هنری قرن بیستم مایه گرفته‌است .

منابع مقاله

(مندرج درکتاب 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: 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 issle-doraniia 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.