شکسپیر، نویسنده یا روانشناس

نوشته:

هلن اولیائی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گروه انگلیسی دانشگاه اصفهان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

ناقدان بزرگ تاکنون در مورد آثار شکسپیر و بخصوص شاهکارهای تراژیك او چون هاملت، اتللو، شاه لیر و مکبث بسیار نوشته‌اند، ولی بیشتر این نوشته‌ها کوششی در کشف نبوغ شکسپیر در نمایشنامه‌نویسی، شخصیت‌پردازی، ارتباط صور خیال این آثار با کنش شخصیتها و مضمون نمایشنامه‌ها بوده است. اگرچه در این نقدها بطور پراکنده به جنبه‌های روانشناختی این آثار اشاره مختصری شده است، ولی این تحقیقات به ندرت بر بینش عمیق روانشناختی شکسپیر با توجّه به دانش بسیار محدود روانشناسی زمان او تکیه داشته است. این مقاله کوششی است تا با بهره‌گیری از نظریات پراکنده ناقدان در این مورد و با حساسیت بیشتر به خود آثار و جنبه روانشناختی آنها نشان دهد که شکسپیر از زمان خود فراتر رفته است و چون روانشناسی تیزبین به زوایای تاریك ذهن و روح شخصیتهای اصلی داستانهایش نفوذ کرده است.

مقدمه

شاید نگرشی اجمالی به تاریخچه رهیافتهای گوناگون در آثار شکسپیر از زمانیکه بینش روانشناختی نقشی جدّی در تحلیل آثار شکسپیر ایفا می‌کند مفید باشد. پس از دوره نئوکلاسیك قرن هیجدهم که نویسندگانی چون جان درایدن (JohnDryden)، الکساندر پوپ (Alexander poppe) و ساموئل جانسون (Samueljohnson) در نقد آثار شکسپیر سعی در بررسی همخوانی یا ناهمخوانی آثار او با نظریه‌های شعری نویسندگان کلاسیك باستان داشتند، رومانتیکها نقد و بررسی خود از آثار شکسپیر را آغاز می‌کنند. چنانچه هاردین گریك[1]

در مقدمه مجموعه آثار شکسپیر نشان می‌دهد، نقد ادبی قرن نوزدهم شکسپیر را بیشتر به دیده یك شاعر و فیلسوف می‌نگریست تا یك نمایشنامه‌نویس. منتقدین این دوره او را خالق شخصیتهائی می‌دانستند که زندگیشان جداازمتن نمایشی قابل بررسی بود. اغلب در این رهیافت، نوشته‌های او را انعکاسی از شخصیت شگفت‌انگیز خود او می‌دانستند. ادوارد دودن (Edward Dowden) در آثارش (۱۸۷۷ و ۱۸۷۵) یك نوع تحوّل را از دوران جوانی شکسپیر تا دوران پیری او دنبال می‌کند. همزمان در دانشگاههای آلمان تحقیقات روش شناختی در مورد آثار شکسپیر شکل گرفت که ادوارد دودن نیز تا حدی، با توجه به تاریخ نگارش نمایشنامه‌ها، به تحلیل تکامل هنر شکسپیر پرداخت.

برادلی (Bradley) نقادی است که نوشته‌هایش تجلّی پیشرفت در نقد آثار شکسپیر در قرن نوزدهم است. کتاب او بنام تراژدی شکسپیر (۱۹۰۴) غوغائی برپا کرد و حتّی امروز از نقدهای معتبر بشمار می‌آید. برادلی گرایش رمانتیك خود را با تکیه بر تحلیل روانشناختی از شخصیتها به نمایش گذاشت. حتّی در قرن بیستم که موجی علیه نقد ادبی با نگرش رمانتیکی برخاست، هنوز اثر برادلی از اعتبار خاصّی برخوردار است. ازنظر او، دنیای تراژدیك شکسپیر عمیقاً اخلاقیست. حتّی در تراژدی شاه لیر، تمام بلایا و رنجی که بر شاه لیر نازل می‌شود، در نهایت مفهوم عمیق فلسفی دارد. او معتقد است که نیکی در این جهان اصل زندگی و سلامت و بدی سمّ مهلکی برای آنست. جهان هستی نسبت به زشتی به سختی واکنش نشان می‌دهد و در تلاشش برای دور ساختن بدی از خود، ناچار باید بهای گزافی بپردازد. انسان رنج می‌کشد چون همواره به دنبال هوای نفس است و رنجی که می‌برد به او می‌آموزد تا خود را و ماهیّت جهان خویش را بهتر بشناسد.

اوّلین عکس‌العمل ناقدان قرن بیستم به نقد شخصیت، با مخالفتهای ناقدان معتقد به نقد تاریخی آغاز شد. این ناقدان معتقد بودند برای شناخت عمیق‌تر شکسپیر باید به مطالعه محیط و دوره تاریخی او، تآترش، تماشاگرانش، محیط سیاسی و اجتماعیش پرداخت. این جنبش خود به مطالعه تخصصی‌تر و حرفه‌ای‌تر آثار شکسپیر در قرن بیستم منتهی شد. سروالترالی (Walter Sir raleigh)، ضمن مخالفت با شیفتگی رمانتیکها نسبت به روانشناسی، توجّه خود را به

شیوه‌های هنری نگارش آثار وی معطوف می‌کند که بر تماشاگر تأثیر عمیق می‌گذارد. استول (Stloll)، در الویت دادن به آثار شکسپیر بعنوان آثاری هنری، چهره شناخته شده‌ای است که معتقد است تحلیل آثار شکسپیر نباید تحت‌الشعاع تعابیر روانشناختی، اخلاقی و بیوگرافیك قرار گیرد. ولی این گرایش استول، به نقد تاریخی افراطی منتهی شد. بسیاری از چهره‌های برجسته نقد ادبی ـ که نام و آثارشان از حوصله و موضوع این مقاله بیرون است ـ در این زمینه به تحقیق و مطالعه پرداختند و به کشف نکات بسیار دقیق و باارزش نائل آمدند.

«نقد جدید» که جنبشی همه گیر در قرن بیستم بود، به مطالعه دقیق آثار شکسپیر با تکیه بر ارتباط و ارزش کلمات و صور خیال آن پرداخت. غولهای نقد ادبی چون اف. آر. لیویس (F.R.Leavis)، ال. سی. نایت (L.C.Knight)، ویلسون نایت (Knight-Wilson) و کلینت بروکس (Cleanth Brooks)، باآنچه که توجّه خواننده را از مطالعه دقیق خود متن و زبان شعر گونه نمایشنامه منحرف کند به شدت مخالفت ورزیدند. این گرایش، به مطالعهٔ دقایق نمایشنامه چون مضامین، صور خیال و سایر صنایع شعری تکیه داشت.

در قرن بیستم، قرن تحوّل در علم روانشناسی، نقد ادبی با مدد تفاسیر فروید (Freud) از شخصیت انسان، بازگشتی داشت به سوی نقد روانشناختی شخصیت که در قرن نوزدهم آنقدر مورد توجه نبود. ولی پیروان فروید شخصیت داستانهای شکسپیر، بخصوص هاملت را، از متن نمایشنامه خارج کرده و او را در قالب عقده ادیپ مورد بررسی قرار می‌دهند. به عبارت دیگر، آنها معتقدند که هاملت بطور نیمه خودآگاه آرزو دارد که پدر را کشته و با مادر ازدواج کند و چون این خواسته نامشروع را نمی‌تواند به زبان آورد ـ قدرت اراده و عمل از او سلب می‌شود. جونز (Jones) مباحثاتش را بر مسئله تأخیر در انتقام متمرکز می‌سازد و سعی می‌کند در رفتار خشن او نسبت به زنان، علّتی روانی بیابد که همان بیوفائی مادر هاملت نسبت به پدر و ازدواجش با برادر شوهر است. اگرچه نقد روانشناختی فرویدی در بسیاری موارد (بخصوص در نمایشنامه‌هائی که با نسبتهای خانوادگی سر و کار داشت) دریچه‌ای بود به کشف روح انسان، ولی در برخی موارد جنبه‌های دیگر داستان را کاملاً نادیده می‌گرفت[۲].

شاگرد و پیرو فروید، یونگ (yung)، دوره‌ای جدید از نقد ادبی را آغاز می‌کند. یونگ

«موضوع ناخودآگاه فروید» را، که ریشه در غرائز جنسی سرکوب شده داشت، به «ناخودآگاه جمعی[۳]» تعبیر می‌کند و در ادبیات همواره در جستجوی اسطوره و الگوهای اسطوره‌ایست. این نوع نقد که به نقد اسطوره‌ای[۴] معروف است، فرضیات مردم شناختی و روانشناختی پیروان او را در بردارد. مثلاً گیلبرت موری (Gilbert Murray)، به اسطوره جهانی انتقام پدر مقتول در هاملت و اورستوس[۵] می‌پردازد. او معتقد است این رسم به مسائل قومی قبل از تاریخ که به شکلهای گوناگون در جوامع مختلف معمول بود باز می‌گردد. بدین ترتیب هاملت تبلور وجود اجتماعی درونی ما می‌شود. انسان هر قدر متمدن باشد، نهایتاً ریشه در گذشته خود دارد. این تضاد میان خود متمدن با خود بدوی که همواره با انسان زندگی می‌کند، در نمایشنامه هاملت متجلّی می‌شود. چهرهٔ شناخته شده در اینگونه نگرش به ادبیات نورتروپ فرای (Northrop Frye) است که در شاهکار خود آناتومی نقد[۶] به کشف جهانی شگفت‌انگیز در ادبیات دست می‌زند.

یکی دیگر از مناظرات قرن بیستم در نقد ادبی، به تعبیر آثار شکسپیر براساس اعتقادات مسیحی می‌پردازد[۷]. آیا صور خیال و اشارات شکسپیر ریشه در فرهنگ مسیحی، که میراث قرون وسطی است، ندارد؟ آیا مثلاً در شاه‌لیر، مرگ فاجعه بار کردلیا یادآور قربانی شدن حضرت مسیح برای نجات انسان در مسیحیت نیست؟ ریچارد دوم خود را مسیح دیگری می‌بیند که پیروانش به او خیانت می‌کنند و گاه نمایشنامه یادآور آدم رانده شده از بهشت است. یا مکبث گاه یادآور حضرت آدم است که مغلوب وسوسه‌های حوّا می‌شود و با اقدام به گناه از اوج افتخار سقوط می‌کند. جان اُمیر[۸] در اتللو تکرار داستان حضرت ابراهیم را می‌یابد که حاضر می‌شود برای اثبات ایمان خود عزیزترین چیزی را که دارد یعنی فرزندش حضرت اسماعیل را قربانی کند. اتللو نیز خود را عامل اجرای عدالت در سراسر گیتی می‌داند و همسرش را به جرم خیانت در آستان عدالت قربانی می‌کند. ویرجیل ویتیکر (Virgil Whitaker) در کتاب آئینه‌ای در برابر طبیعت (۱۹۶۵)[۹]، مذهب را بعنوان عنصری اساسی در نمایشنامه‌های شکسپیر می‌بیند و بر این واقعیت تاکید می‌ورزد که شکسپیر از دانش مذهبی تماشاگران خود برای تسهیل شخصیّت‌پردازی سود می‌جُست، نه بعنوان حربه‌ای ایدئولوژیك.

در دنیای وسیع و متنوع نقد آثار شکسپیر مکاتب دیگری نیز هستند که ناچار باید به ذکر آنها پرداخت، گروهی از منقدّین دانشگاه شیکاگو رهیافتی ساختگرایانه و فرمالیست به آثار شکسپیر را برگزیده‌اند. یکی از این منقدّین بنام آر. اس. کرین (R.S.Crane) از ناقدان «جدید» انتقامی کند که دید خود را فقط به یك متدولوژی محدود می کنند. معهذا ناقدانی که با مکتب «شیکاگوئی»ها مخالفند، معتقدند که کرین خود در شیوه تحلیلش نتوانسته است از گرایش به نوعی جزمیت اجتناب کند.

نوع دیگر نقد ادبی، رهیافت اگزیستانسیالیستی به آثار شکسپیر است. یان کات (Ian Kott,)[۱۰]، نویسنده معاصر ما کتاب «شکسپیر، نویسنده معاصر»، که خود از هجوم و وحشت نازیسم و استالینیسم رنج بسیار برده است، شکسپیر را نمایشنامه‌نویسی می‌شناسد که وضعیت مضحك و مسخره انسان را به تصویر می کشد. او نمایشنامه‌های شکسپیر را به «کمدی سیاه» نزدیکتر می‌بیند. این نگرش، به قیمت نادیده گرفتن زبان زیبای آثار شکسپیر تمام می‌شود و شکسپیر را در زمره نویسندگان تآتر جدید و معاصر قرار می‌دهد.

نقد ادبی در اواخر قرن بیستم سعی داشته است که ترکیب و توازنی از تمام مکاتب و نگرشها پیش گیرد تا با دیدی چند بعدی و غنی به نقد و بررسی آثار شکسپیر بپردازد. حتّی در بسیاری از روشهائی که تاکنون بدان پرداخته‌ایم، نمی‌توان ادعا کرد که مرز بین این رهیافتها حفظ شده و یا به هم نزدیك نشده است. بهترین نقد تاریخی از تحلیل متن بدور نیست و در پرداختن به صور خیال نمایشنامه‌ها نمی‌تواند از الگوهای اسطوره‌ای بهره نگیرد.

بدیهی است این مقاله نیز، بدون تکیه متعصبانه بر مکتب و روشی خاص، کوششی است در بهره گرفتن از تجارب و نظریات سایر ناقدان که بیش و کم بر اهمیت روانشناختی تراژدیهای شکسپیر معترفند ولی در بررسی خود تکیه بر نکاتی دیگر داشته‌اند. هدف نگارنده این است که با نگاهی به اطلاعات روانشناختی بسیار محدود زمان شکسپیر، نشان دهد که چگونه او تمام تواناییهای شعری و نمایشی خود را بکار می گیرد تا به عواملی که شخصیتهای اصلی این چهار تراژدی را تحت تاثیر قرار می‌دهد بپردازد و به کاوش ذهن خسته و گاه بیمار آنان بپردازد بدون اینکه با اصطلاحات جدید روانشناسی آشنا باشد. این حساسیت و گاه آگاهی او به زوایای

تاریك ذهن انسان است که او را به عنوان نویسنده «طبیعت» جاودان ساخته و به قول بن جانسون، (Ben Janson) شاعر و نویسنده قرن هفدهم، نام شکسپیر را نه تنها بعنوان «روح زمان خود» بلکه نویسنده «تمام زمانها» در تاریخ ادبیات جهان به ثبت می‌رساند.

بحث و نتیجه گیری

همانگونه که در مقدمه ذکر شد، علم پزشکی و روانشناسی در زمان شکسپیر صرفاً به همان اطلاعات و میراث قدما محدود بود و بیش از آن تحوّلی صورت نگرفته بود. شکسپیر درحالیکه از همان اطلاعات در ارائه شخصیتها بهره می گیرد، گاه با موشکافی خاصّ خود به آناتومی ذهن شخصیتهایش می‌پردازد، که این دقّت در نوع خود بی‌نظیر است. طبعاً اگر بخواهیم شخصیتهای نمایشنامه‌های شکسپیر را با بینش روانشناختی قرن بیستم ارزیابی کنیم، حقّ مطلب ادا نخواهد شد. بنابراین ناچار باید نگاهی بیفکنیم به تصویری که انگلستان قرن شانزدهم دوره الیزابت از روانشناسی و شخصیت انسانی داشت و ببینیم آیا شکسپیر در ارائه شخصیتها فقط به نظریه‌های روانشناختی آن دوره بسنده می کند، یا اینکه تمامی مهارت و توانایی خود را بکار می گیرد تا به زوایایی از ذهن انسان، که دانش آنروز بدان دسترس نداشت، دست یابد.

تیلیارد در کتاب «تصویر جهان هستی در دوره الیزابت[۱۱]» و هاردین در مقدمه «مجموعه آثار شکسپیر[۱۲]» به تفصیل به دانش روانشناسی دوره الیزابت می‌پردازند. بنا به دانش سنّتی آن زمان، تمام مواد فیزیکی به چهار عنصر خاك، هوا، آتش و آب محدود می‌شُد. هر کدام از این عناصر مظهری از چهار خاصیت جهان یعنی گرمی، سردی، رطوبت و خشکی بشمار می‌رفت. خاك و آب از عناصر پست‌تر بود که محدود به جهان فیزیکی بود ولی آتش و هوا عناصری بودند که به جهان بالا تمایل داشتند. انسان که به مثابه جهانی کوچك[۱۳] بود، این چهار عنصر را در خود داشت و «طبع» و سرشت هر فرد و حتّی چهرهٔ ظاهریش به ترکیب این عناصر در طبیعت او بستگی داشت، و طبایع چهارگانه[۱۴] انسان منطبق بر چهار ماده فیزیکی بود. خون چون هوا گرم و مرطوب، زرداب[۱۵] چون آتش گرم و خشك، بلغم[۱۶] چون آب سرد و مرطوب و سودا[۱۷] چون خاك سرد و خشك بود. اگر در این ترکیب مثلاً خون غالب بود، شخص طبعی با نشاط و آرام داشت. چیرگی صفرا باعث تندخوئی و دمدمی مزاجی، بلغم سبب خونسردی و بی‌عاطفگی، و

سودا موجب افسردگی و طبعی مالیخولیائی می‌شد. البته نوع غذا در توازن این طبایع مؤثر بود، زیرا برخی غذاها سبب تولید بیش از اندازه یکی از آنها می‌شد و توازن را بر هم می‌زد. معده و کبد که غذا را به این طبایع مبدل می کردند، مرکز نفسانیات[۱۸] محسوب می‌شدند. یك معالجه معمول برای رفع بیماری این بود که بدن را از این مواد اضافی پاك کنند.

البته در شخصیتهای داستانهای شکسپیر، حالت مالیخولیایی هاملت و تندخویی شاه‌لیر را می‌توان در قالب همین نظریه‌های زمان شکسپیر توجیه نمود ولی شکسپیر به عوامل درونی و برونی که بر این شخصیتها اثر می گذارند و آنها را به آنچه که هستند تبدیل می کند تأکیددارد. گفته شده است روشی که در نمایشنامه شاه‌لیر برای مداوای مرض روحی او مؤثر واقع گردید، حتّی امروزه تأیید گردیده‌است. دکتر کلوگ (Dir.Clog) در کتابی که در سال ۱۸۶۶ در نیویورك به چاپ رسیده به تجویز پزشك در صحنه پنجم پرده چهارم شاه‌لیر اشاره کرده و معتقد است این همان مداوایی است که بسیاری از پزشکان در مورد دیوانگان بکار می گیرند. همچنین دکتر بیرهام (Dr.Birham) در مورد تجویز پزشك در نمایشنامه لیر چنین اظهار نظر می کند:

«اگرچه قریب دو قرن از زمان تألیف این اثر شکسپیر می گذرد، اما هنوز نتوانسته‌ایم چیزی بر این طرز مداوای امراض روحی که شکسپیر بوجود آورده است بیفزاییم. امروزه در مداوای امراض روحی تولید خواب در بیمار ـ ترفیه دماغ او از طریق مداوای طبی و روحی و اجتناب از هر نوع بی‌مهری با او همانطور که شکسپیر دستور داده است بهترین و مؤثرترین طرز مداوا شناخته شده است[۱۹].»

همچنین گفته شده است که به عقیده پزشکان، عارضه جنون بواسطه شوك خارجی ناگهانی و یا بر اثر محرکی است که انسان را به تقلید از دیوانگان شاد می کند و این هر دو در نمایشنامه شاه‌لیر وجود دارد. آنچه لیر را از پا در می‌آورد عارضه‌ای فیزیکی نیست بلکه ضربه نهایی یعنی به

دار آویختن نابهنگام دخترش کردلیا[۲۰] (Cordelia) است.

علاوه بر اظهارنظر پزشکان، پروفسور ریس[۲۱] پیشنهاد می کند اگر چه استفاده از اندیشه‌ای که در میان مردم جا افتاده بود، ارائه شخصیتها و ایجاد ارتباط با تماشاگر را آسانتر می کرد و مثلاً حالت افسردگی و بیزاری از دنیا در هاملت برای تماشاگران کاملاً قابل درك بود، ولی شکسپیر از این کلیشه‌ها پا فراتر می گذارد. او مانند بن جانسون (نمایشنامه‌نویس قرن هفدهم) نیست که در نظریه طبایع چهارگانه مستحیل گردد. او حتّی گاه آنرا به مسخره می گیرد. با اینکه نشان می‌دهد که هواهای نفسانی شخصیتها آنها را به سوی پلیدی، ناپاکی و لغزشهای جبران‌ناپذیر رهنمون می کند، ولی شخصیتهای او عروسکهای خیمه‌شب‌بازی نیستند که با اصول از پیش تعیین شده حرکت کنند بلکه انسانهایی هستند که در شرایط دشوار به دام افتاده‌اند.

بالاخره همانگونه که یان کات[۲۲] در نمایشنامه‌های شکسپیر بیشتر درد و رنج انسان معاصر را می‌بیند معتقد است در میان موضوعات متعددی که هاملت را در برمی گیرد، می‌توان یك «تحلیل روانشناسی عمیق» یافت.

معهذا برای اثبات این مدّعا که شکسپیر در پرداخت شخصیتهایش فقط به نظریه طبایع چهارگانه زمان خود بسنده نمی کند گواهی گویاتر از خود نمایشنامه‌ها وجود ندارد. اکنون باید به بررسی دقت شکسپیر در شخصیت‌پردازی پرداخت و شاهد بود که چگونه شخصیتها را قدم به قدم در خلوت و جلوت دنبال می کند و فشارهایی را که چون تازیانه‌ای بر روح حسّاس آنها وارد می‌آید مورد توجّه قرار می‌دهد.

شاید مبالغه نباشد اگر بگوئیم یکی از حسّاسترین و پیچیده‌ترین شخصیتهای شکسپیر هاملت است که در طول سالیان دراز موضوع بحثها و مناظرات بسیاری در میان ناقدان بوده است و شاید هنوز پاسخ همه پرسشهائی که جاذبه شخصیت او برمی‌انگیزد داده نشده باشد. تا مدّتی ناقدان هاملت را برای تعلّل در انتقام از عمویش، به جرم قتل پدرش و ربودن تاج و تخت شاهی و همسر او، مورد سرزنش قرار می‌دادند. از جمله این ناقدان تی.اس. الیوت ناقد بزرگ قرن بیستم است که عکس‌العملهای هاملت را غیرواقعی توصیف می کند. این تعبیر به معنای نادیده گرفتن تمام تعارضات برونی و درونی هاملت و دید تیزبین او در دیدن و درك کاستیهای زندگیست. هاملت

گاه به صورت یك معلم اخلاق و فیلسوف، گاه بصورت یك موسیقیدان، لحظه‌ای بعنوان یك ناقد توانای هنری و زمانی بصورت یك روانشناس ظاهر می‌شود.

هاملت جوانی است که در سوگ پدرش، که با ناجوانمردی بوسیله عمویش مسموم شده است، می‌نشیند. از ازدواج عجولانه مادر با عمویش و بیوفایی او رنج می‌برد. دو تن از نزدیکترین دوستان دوران کودکی و نوجوانیش برای صله و انعام جاسوسی او را می کنند و حتّی محبوبش «افیلیا» که دختر یکی از متملقین دربار عموی اوست در توطئه و جاسوسی علیه او شرکت می کند. اینهمه بی‌مهری چون سدّی مهلك در وجودش رخنه می کند و از او انسانی بدبین و افسرده می‌سازد.

به همین دلیل است که مضمون سم بطور نمادین در سراسر نمایشنامه ریشه دوانده است. پدر هاملت با زهری که برادرش در گوش او ریخته است به قتل می‌رسد. غصب سلطنت بوسیله عموی هاملت و فرمانروایی نامشروعش که فقط بر پایه جاسوسی و ترفندهای رذیلانه استوار است فضای تمام «دانمارك» را مسموم کرده است. درنمایشنامه‌ای که هاملت برای بیدار کردن وجدان عمویش و وادار کردن او به اعتراف ترتیب می‌دهد، همان موضوع قتل بوسیله زهر تکرار می‌شود. مادر هاملت در پایان نمایشنامه اشتباهاً جام شراب مسموم را می‌نوشد. لایرتیس (Laertes) و شاه با زخم شمشیر زهرآگین می‌میرند و هاملت نیز که با همان شمشیر زخمی شده است جهان را وداع می گوید. تکرار نمادین سم، جوّی سراسر از فساد و بی‌اعتمادی و نامرادی را القاء می کند؛ کسیکه آماج اینهمه ناامنی قرار می گیرد هاملت است. او بوسیله گروهی که بر چهره لبخند و در مشت خنجری نهفته دارند، محاصره شده است.

ولی آنچه رنج او را دو چندان می کند این است که از نیّت همگی آنها آگاه است و خود همچون یك روانشناس به ذهن آنان نفوذ می کند و با بیان آنچه در درون آنان می گذرد آنان را به شگفت وامی‌دارد. ولفگنگ کلمن[۲۳] در ضمن پرداختن به صور خیال در نمایشنامه هاملت، به توانایی هاملت در نفوذ به طبیعت و ذهن افراد و تلاش او در شکستن موانعی که رفتار منافقانه ایجاد کرده است اشاره می کند. در نتیجه کوچکترین حرکت دیگران از دیدهٔ تیزبین او دور نمی‌ماند و هر کلامی که به زبان می‌آورند معنایی ورای آنچه به نظر می‌رسد پیدا می کند.

بنابراین از ابتدای نمایشنامه حتّی قبل از اینکه روح پدر بر او ظاهر شود و حقیقت را درباره خیانت عمویش برملا سازد، می‌بینیم درحالیکه جامه سیاه عزا بر تن دارد، با همان حساسیّت از بیوفایی مادر با خود سخن می‌گوید:

«اوه! کاش این تن سخت جان می‌توانست بگدازد و آب شود و همچون شبنم محو گردد! یا باز، کاش پروردگار جاوید خودکشی را نهی نفرموده بود! خدایا، خدایا، چقدر امور این جهان در نظرم فرساینده و نابکار و بیمزه و سترون می‌نماید! تفو! تف بر این جهان باد! باغی است پر گیاه هرز که دانه برآورده و چیزهای پست و ناهنجار آن را در تصرّف گرفته... که کار بدین جا بکشد! آنهم تنها دو ماه پس از مرگ پدرم، و تازه، دو ماه هم نه...

آه ای زمین و آسمان!

آیا بر من است که این همه را به یاد آورم؟... اوه، همان بهتر که بدان نیندیشم[۲۴]!»

طبیعی است کسیکه اینچنین دلش از بیوفائی مادر بدرد آمده است ـ نقطه گذاری در متن خود نمایانگر اندوه ژرف اوست ـ پس از کشف جنایت عمویی که اکنون تاج و بستر پدر راغصب کرده است چندان با جنون فاصله‌ای نخواهد داشت چنانچه در جایی دیگر سعی دارد با تلقین به خود، خویشتن را از ورطهٔ دیوانگی برهاند:

شما، ای همه لشکریان آسمان! ای زمین! و باز چه؟ آیا دوزخ را هم باید افزود؟ تفو! آرام، آرام باش، قلب من! و شما ای اعصاب من، ناگهان پیر نگردید، بلکه استوارم نگهدارید! فراموشت نکنم! نه، ای شبح بینوا... آه ای زن نابکار! ای ناکس ملعون خنده بر لب! دفترم! خوبست در آن

یادداشت کنم که می‌توان لبخند زد و باز رذل و ناکس بود، دست کم یقین دارم که در دانمارك چنین می‌تواند بود. (قسمتهای خط کشی شده بوسیله نگارنده مشخص شده‌اند).

در قسمتهای مشخص شده نکاتی وجود دارد که هر کدام غوغایی را که درون هاملت برپاست بر ما می‌نمایاند. «آیا دوزخ را هم باید افزود؟» این عبارت خود نشان‌دهنده این واقعیت است که هاملت خود را سزاوار دوزخی دیگر نمی‌داند چون اکنون در دوزخ می‌زید. دیگر آنکه خود واقف است که این اندوه ممکنست کار او را به جنون بکشاند. «آه ای زن نابکار!» آوردن ناگهانی این عبارات نیز نشان می‌دهد که اندیشه بیوفائی مادر ـ که بعدها نماینده همه زنان برای او می‌شود ـ لحظه‌ای او را رها نکرده است و چون خوره او را می‌خورد. همچنین عمویش را سرچشمه فساد و ناجوانمردی در تمامی کشور دانمارك می‌داند و کم کم آنرا هم به تمام جهان و بطور کلّی زندگی تعمیم می‌دهد.

ولی این اندوه مانع نمی‌شود که او همچنان هوشیاری خود را حفظ کند. در این محیط سراسر خیانت و خصومت برای خود ناچار خود را به دیوانگی می‌زند تا آنچه بر زبان می‌آورد و هر کلامش رنگی از غم و پریشانی او دارد به حساب جنون او گذاشته شود. آنچه که به زیبایی و عمق نمایشنامه می‌افزاید همین اشاراتی است که برای خواننده و تماشاگر ـ که از آنچه در درون هاملت می‌گذرد آگاه است ـ معنایی ژرف دارد درحالیکه سایر شخصیتهای داستان حرفهای او را بی‌معنی و بی‌اساس می‌پندارند. برای خواننده و تماشاگر، صحبتهای بظاهر جنون‌آمیز هاملت هر کدام دریچه‌ایست به سوی روح بزرگ او با این نقابی که بر چهره دارد آزادانه حماقت پولونیوس (Polonius) را، که معتقد است هاملت از عشق دخترش افیلیا دیوانه شده است، به باد تمسخر می‌گیرد و به کنایه جاسوس مسلکی گیلدنسترن (Guildenstern) و روزنکرانتز، (Rosencrantz)، دوستانی که به تطمیع کلادیوس، عموی هاملت که به رفتار هاملت مشکوك شده است، می‌خواهند با سوء استفاده از دوستی پیشین از او حرف بکشند، را به رخ آنها می‌کشد. در پاسخ سؤال خودش مبنی بر علت آمدن ناگهانی آنها از دانشگاه به دانمارك،

خود چنین پاسخ می‌دهد :

«علتش را خودم به شما می‌گویم، بدین‌سان پیشدستی من شما را از افشای راز معاف خواهد داشت و از رازداریتان نسبت به شاه و شهبانو سر مویی کم نخواهد شد.....
براستی چنان حال افسرده‌ای دارم که زمین، این بنای نغز، به چشمم فلاتی بی برمی‌نماید و این سراپردهٔ بس شگرف هوا! می‌بینید! این سایبان زیبای آسمان.... آری، این همه برای من جز توده بخارات آلوده طاعون‌زا، چیزی نیست.»

اکنون دیگر جهان هستی به چشمش بیمارگونه می‌نماید. تصاویر مکرّر و نمادین طاعون و زخم و عفونت، نمایانگر فسادیست که همه را و همه چیز را از درون می‌پوساند. در جایی دیگر به آنها به کنایه می‌گوید.

«پس ببینید، چه ناچیزم می‌شمارید. دلتان می‌خواهد از من نغمه بیرون بکشید. می‌خواهید وانمود کنید که پرده‌های مرا می‌شناسید، می‌خواهید کنه راز مرا به چنگ بیارید، می‌خواهید بم‌ترین وزیرترین نواهای مرا در طنین بیفکند، و این ساز کوچك که نغمه‌های فراوان و آواهای بس دل‌انگیز در خود نهفته دارد، شما نمی‌توانید آن‌را به سخن درآرید. راستی آیا گمان می‌برید به سخن درآوردن من از یك نی هم آسانتر باشد؟ مرا هر سازی که دلتان خواست بنامید، می‌توانید با من وربروید، اما نغمه‌ای از من بیرون نخواهید کشید.»

حال که هاملت از عمو و مادر و دوستان خود روگردان است، دل به عشق افلیا

(Ophelia). خوش می‌کند که او نیز بازیچه توطئه‌های کلادیوس، عموی هاملت، قرار می‌گیرد. افیلیا علی رغم زیبائی و معصومیت، زنی بی‌اراده است که به راحتی بازیچه دست پدرش و شاه می‌شود. پاسخهایی که اغلب در مقابل نصایح پدر می‌دهد، که او را از عشق هاملت برحذر می‌دارد، نمایانگر تزلزل شخصیتی اوست. او همواره با «هرچه شما بگوئید» و یا «من نمی‌دانم چه تصمیمی باید بگیرم» فرمانبردارم سرورم، «گوی و میدان را به پدر می‌سپرد. پلونیوس حتّی او را وادار می‌کند در صحنه‌ای نمایشی شرکت جوید تا او بتواند با استراق سمع به نیات هاملت پی ببرد و در همانجا او را هلاك می‌کند. هاملت که جوانی با تقواست یکبار طعم بیوفائی و خیانت مادر را چشیده است و اکنون شاهد بی‌مهری و خیانت معشوق است. او که زمانی سرشار از عشق پاك به افیلیا بود و می‌خواست او را به همسری برگزیند، چنان به جنس زن بدبین می‌شود که در صحبتی تلخ و کنایه آمیز افیلیا را از خود می‌راند و به او می‌فهماند که او ایمان خود را به نوع او و نوع انسان از دست داده است:

«به دیْر برو! برای چه می‌خواهی گناهکارانی در دامن خود پیروانی؟ من خود کم و بیش رستگارم، و با این همه می‌توانم خود را به چیزهائی متهم دارم که بهتر می‌بود هرگز از مادر زاده نمی‌شدم.... موجوداتی مانند من که میان زمین و آسمان می‌خزند به چه کاری می‌آیند؟ ما همه نابکاران گستاخی هستیم، سخن هیچیك از ما را باور مدار... اگر شوهر اختیار کنی، می‌خواهم این نفرین جهیزی باشد که به تو می‌دهم، و آن این که هرچند بسان رنج پاکدامن و همچون برف پاك باشی از تهمت برکنار نمانی. به دیر برو، خدانگهدار. یا اگر خواستار زناشویی هستی، همسر مردی احمق شو چه آنان که خردمندند خوب می‌دانند شما چه غولهائی از ایشان می‌سازید.»

این گزندگی زبان ریشه در رفتار مادر و افیلیا دارد. او در افیلیا تصویر مادر را می‌بیند؛

ازدواج تقدسش را برای او از دست داده است زیرا شاهد است که چگونه مادر به راحتی تعهداتش را به دست فراموشی سپرده است: «دیگر بیزار شده‌ام همین‌هاست که دیوانه‌ام کرده. من می‌گویم که دیگر زناشوئی نباید باشد.» افیلیا، که سخنان نیشدار هاملت او را سخت رنجانده بودو سخنان کنونی او را سخت در تضاد با سخنان شیرین قبلی می‌بیند، آنچه می‌شنود باور ندارد و او نیز نسبت عقل هاملت شك می‌کند:

> آخ! که چه روح بزرگواری چنین از پا در افتاده است! تیزبینی درباریان، سخن دانشوران، شمشیر سپاهیان، امیدواری و گل سر سبد کشوری خوشبخت، آینه خوش ذوقی و نمونه برازندگی، آن که هر چشمی بدو بود، یکسر، یکسر از پا در افتاده است... آخ! وای بر من از دیدن آنچه دیدم و آنچه اکنون می‌بینم!»[۲۵]

بالاخره هاملت در رویاروئی با مادرش سعی می‌کند وجدان خفته او را بیدار کند و علّت اندوه خود را با او در میان بگذارد. در این صحنه چنان ماهرانه چون روانکاوی انگشت بر نقطه حسّاس روح مادرش می‌گذارد که او گوشهای خود را می‌گیرد و از او درخواست می‌کند دیگر روح او را آزار ندهد. آنچه که جالب توجه است این است که علی‌رغم پاکی و معصومیت هاملت از زشتی گناه ــ که آنرا با زخم عفونی و گیاه هرزه مقایسه می‌کند ــ و از تأثیر آن بر انسان به گونه‌ای سخن می‌گوید تا بلکه با نیش سخنان خود برای همیشه این عفونت را از وجود مادر بزداید. ولی مادر همچنان به خودفریبی ادامه می‌دهد و حرفهای او را هذیان و جنون‌آمیز می‌پندارد ــ هاملت در پاسخ او چنین می‌گوید،

> هذیان! نبض من به اندازه نبض شما منظم می‌زند و همانگونه زمزمه تندرستی سر می‌دهد. این دیوانگی نیست که از زبان من به سخن در آمد: اگر می‌خواهید، آزمایش کنیم، همه را می‌توانم از نو بگویم، و حال

آنکه از دیوانگی جز کلپتره کاری ساخته نیست. مادر، اوه، برای خدا روح خود را به این روغن چرب و نرم نینداید که گویا دیوانگی من است که در سخن آمده نه خطاکاری شما، این کار جز آن نیست که زخم ناسور را به زیر پوست پوشیده بداریم تا در آن اثنا پوسیدگی چرک‌زای ناپیدا همه‌چیز را از درون تباه گرداند، پیش خدا به گناه اعتراف کنید، از آنچه گذشت پشیمان شوید و در آینده از آن پرهیزید، در پای گیاه هرز کود نپاشید که انبوه‌تر گردد.»

آیا می‌توان انتظار مهربانی و نرم‌خوئی از هاملت داشت درحالیکه زیربار سوء ظنی کشنده خرد شده است؟ دُورویلسون[۲۶] از سخن تی.اس، الیوت (T.S.Eliot) که رفتار هاملت را خشن و افراطی می‌پندارد انتقاد می‌کند و می‌گوید: بنا به گزارش افیلیا از آنچه هاملت قبلاً بوده است و بنا به آنچه خود شاهد آنیم می‌توان درك کرد که چقدر روح هاملت خسته و ناآرام است، ولی یك لحظه به خود شك راه نمی‌دهیم که به بزرگی و نجابت و حیثیت اخلاقی او خدشه‌ای وارد آمده باشد.

تازه آنچه رفت تنها بخشی از درون پرفغان و غوغای هاملت در زیر ظاهری خموش است. تاکنون از رنجی که او از نامردمیها و بی‌مهریها تحمّل کرده است سخن رانده‌ایم درحالیکه بار سنگین مسئولیتی که به دوش می‌کشد بیش از پیش او را فرسوده و درمانده کرده است؛ مسئولیتی که نسبت به روح پدرش دارد که تا آنگاه که او انتقامش را نگیرد در عذاب ابدی خواهد بود و مسئولیتی انسانی که احساس می‌کند گویا بناست مجری عدالت در این کشور و این جهان سراسر بی‌عدالتی باشد. بنابراین آنچه برخی تعلّل هاملت در انتقام‌گیری می‌پندارند، از پایبندی او به اصول انسانی سرچشمه می‌گیرد. هاملت مردی اندیشمند است که نمی‌خواهد بدون تفکر دست به عملی بزند که با اصول اخلاقیش منافات داشته باشد. او خود از سالوس و ریاکاری اطرافیانش در رنج است و اگر خود نیز به همان نحو عمل کند، دیگر انسانی والا نخواهد بود. این تعارض و قرار گرفتن او بر سر دو راهی، فشار روحی او را تشدید کرده‌است، و روان او را می‌آزارد. پس

حالت مالیخولیایی، افسردگی و از خودبیزاری نتیجه همین تعارض است. از طرفی روح پدر که راز خیانت کلادیوس (Claudius) را افشا، کرده است خواهان انتقامجویی هرچه سریعتر است تا روح سرگردان‌او آرام گیرد و از طرف دیگر هاملت نمی‌خواهد احساسات شخصی‌اش او را وادار به عمل عجولانه و بی‌منطق کند. بنابراین، فشاری که متحمّل می‌شود بهایی است که باید برای حفظ اصول انسانی بپردازد. علاوه بر آن، روح پدر نیز از طرفی به هاملت می‌گوید اگر از قتل ناجوانمردانه او به هیجان نیاید «از گیاه هرزه‌ای که آسوده بر کناره‌های لیتی[۲۷] (Lethe) می‌پوسد بی‌رگتر» است و از طرف دیگر به او هشدار می‌دهد که روح خود را آلوده مدار، و هیچ مگذار که جانت بر ضد مادرت به چاره‌اندیشی برآید، او را به خدا واگذار». از اینرو هاملت در زیر این بار مسئولیت خم می‌شود.

هاملت یکبار کلادیوس خائن را در حال راز و نیاز با خداوند و عبادت تنها می‌یابد و اکنون که اطمینان حاصل کرده است که آنچه روح پدر به او گفته است صحّت دارد می‌تواند او را از پا درآورد، ولی با خود می‌اندیشد که کشتن او در حال عبادت به معنای فرستادن روح او به بهشت است، نه گرفتن انتقام از او. حتی برای اینکه هر گونه شبهه‌ای از میان رود، نمایشنامه‌ای ترتیب می‌دهد که در مقابل شاه اجرا شود. نمایشنامه داستان مردی بنام گونزالو (Gonzalo) است که او نیز به همان شکل شاه را مسموم می‌کند، به تخت او می‌نشیند، و همسرش را نیز به همسری برمی‌گزیند. هاملت با مشاهده دقیق حالات چهره کلادیوس، که منقلب و پریشان صحنه نمایش را ترک می‌کند، درمی‌یابد که آنچه به شکل روح بر او ظاهر شده توهم و خیال نیست. پس به دنبال فرصتی است تا انتقام گیرد ولی نه فرصتی که باعث آرامش روح کلادیوس خائن شود.

علی رغم اینکه هاملت معتقد است که باید منتظر فرصت مناسب‌تری باشد، این تأخیر او را رنج می‌دهد و روح حسّاس او را می‌آزارد، در آماده کردن مقدمات نمایش که بناست کلادیوس را به دام بیندازد، از یکی از نمایشگران می‌خواهد صحنه‌ای را بازی کند و بازیگر چنان هنرمندانه صحنه‌ای از «هکیوبا» را بازی می‌کند که وجدان هاملت را به تلاطم می‌آورد و می‌اندیشد که چگونه این بازیگر برای کسی که نمی‌شناسد اشکهایش چون سیل روان است ولی او

که پدرش به قتل رسیده است این چنین خونسرد:

«آیا پس شگفت نیست که این بازیگر برای یك افسانه، برای پندار یك سودا، بتواند روح خود را چنان در قالب تصورش درآورد که از تأثیر آن چهره‌اش یکسر رنگ ببازد، اشك در چشمانش بنشیند، آشفتگی پدیدار شود، در هم بشکند و حرکات و سکناتش همه به ریخت اندیشه‌اش درآید؟ و این همه برای هیچ! برای هکیوبا! چه چیز او یا او خود چه چیز هکیوباست[۲۸] که می‌باید برایش اشك بریزد؟ اگر او همان انگیزه و شور سودا را که من دارم می‌داشت، آنوقت چه می‌کرد؟ صحنه را با اشك غرقه می‌ساخت، گوشها را با سخنان دهشت‌زا می‌شکافت. تبهکار را سراسیمه می‌کرد و بیگناه را می‌ترساند... و اما من، من فرومایه سخت منگ و افسرده و سربهوا، پروای امر خود ندارم و نمی‌توانم چیزی بگویم..... آیا من ترسو هستم؟ چه کسی نابکارم می‌خواند؟ سرم را می‌شکند؟ ریشم را می‌کند و به صورتم پرتاب می‌کند؟... به خدا سوگند، همه را تاب می‌آورم.

در طول نمایشنامه به اینگونه صحنه‌ها بسیار برمی‌خوریم که هاملت با تلخی تمام خود را سرزنش می‌کند و خود را بزدل می‌نامد درحالیکه تماشاگر آگاه به بزرگی و مناعت او بیش از پیش ایمان می‌آورد و حتی درمی‌یابد که تأخیر هاملت از بزدلی او نیست بلکه ریشه در اندیشه والا و ارزشهای انسانی او دارد.

اگر زمانی هاملت را شایسته سرزنش بدانیم، باید نگاهی به وضعیت هاملت در مقایسه با سایر شخصیتها که وضعی مشابه دارند بیندازیم: باید دید تماشاگر نسبت به آنان که برخلاف هاملت بسیار زود و براساس احساسات خود اقدام کردند، چه احساسی دارد. لی‌اسکراگ[۲۹] در تحلیل دقیقی از کنش داستان و ارتباط آن با شخصیت‌پردازی معتقد است شکسپیر مخصوصاً چهار

شخصیت دیگر یعنی فورتین براس، لایرتیس، پیروس و افیلیا را در مقابل هاملت می‌آفریند که وضعی مشابه دارند و با ارائه عملکرد آنان درایت و هوشیاری هاملت را به نمایش می‌گذارد. فورتین براس، شاهزاده لهستانی است که پدرش در جنگ با پدر هاملت کشته شده است و فورتین‌براس در صدد انتقام برمی‌آید و به دانمارك لشکرکشی می‌کند. لایرتیس نیز پدر خود پولونیوس را درحالیکه در پشت پرده پنهان شده بود تا به صحبتهای هاملت و مادرش گوش دهد، بوسیله هاملت (که احتمالاً فکر می‌کرد کلادیوس در پشت پرده است) به قتل می‌رسد و کلادیوس از این فرصت استفاده می‌کند و با گرم نگهداشتن آتش انتقام در لایرتیس او را علیه هاملت می‌شوراند. لایرتیس بدون لحظه‌ای تأمل و اندیشیدن در مورد انگیزه کلادیوس، بازیچه دست او می‌شود تا کلادیوس بتواند از طریق او به هدفش که قتل هاملت است برسد. جنگ تن به تنی به صورت دوئل بین آنها درمی‌گیرد درحالیکه لایرتیس با شمشیر آلوده به زهری کشنده به رویارویی با هاملت می‌رود و زخم کوچکی باعث مرگ اندوهبار هاملت می‌شود. افیلیا نیز در اندوه مرگ پدر یعنی پولونیوس دست به خودکشی می‌زند. با توجه به اینکه شکسپیر همواره ارزشهای مسیحی اومانیستی خود را در نمایشنامه‌هایش بکار می‌گیرد و انتقام و خودکشی هر دو در مسلك مسیحی تقبیح شده‌است، بنظر می‌رسد شکسپیر قصد دارد حساب هاملت را از دیگر شخصیتها جدا کند. همچنین این نمایشنامه تقلیدی از پیرنگ تراژدی اسپانیائی است که از صحنه‌های خونین انتقام و مثله کردن قاتلین سرشار است امّا شکسپیر از سنّت موضوع انتقام در نمایشنامه که ریشه در تراژدیهای سنکا (Seneca) دارد استفاده می‌کند صرفاً برای اینکه داستان را برای تماشاگر زمان خود جذاب‌تر کند ولی مفاهیم عمیق فلسفی و انسانی در آن می‌گنجاند. بنابراین با مقایسه هاملت و دیگر شخصیتها که احمقانه و عجولانه عمل می‌کنند، بزرگی هاملت چشمگیرتر خواهد بود اگرچه در برابر این انسانیت ناچار باشد عذابی الیم را برخود هموار سازد.

فشار روحی گاه چنان او را درمانده می‌کند که حتی به فکر خودکشی می‌افتد ولی با این مورد نیز مانند انتقام، با تعمق بیشتر برخورد می‌کند. در یکی از حدیث‌های نفس هاملت دیدیم که از همان ابتدا اظهار تأسف می‌کند که خداوند خودکشی را بر انسان حرام کرده است و در صحنه

معروف حدیث نفس[۳۰] هاملت «بودن یا نبودن» مجدداً به رها کردن خود از اینهمه درد می‌اندیشد:

«بودن یا نبودن، حرف در همین است، آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است که زخم فلاخن و تیربخت ستم پیشه را تاب آورد. یا آن که در برابر دریایی فتنه و آشوب سلاح برگیرد و با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟... براستی، چه کسی به تازیانه‌ها و خواریهای زمانه و بیداد کردن ستمگران، اهانت مردم خودبین و دلهره عشق خوار داشته و دیر جنبی قانون و گستاخی دیوانیان... تن می‌داد و حال آن که می‌توانست خود را با خنجری برهنه آسوده سازد؟ چه کسی زیر چنین باری می‌رفت و عرق‌ریزان از زندگی توانفرسا ناله می‌کرد، مگر بدان‌رو که‌هراس چیزی پس از مرگ، این سرزمین ناشناخته که هیچ مسافری دوباره از مرز آن باز نیامده است، اراده را سرگشته می‌دارد و موجب می‌شود تا بدبختی‌هایی را که بدان دچاریم تحمّل کنیم... پس ادراك است که ما همه را بزدل می‌گرداند.»

در این سخن، هاملت چون فیلسوفی متفکر به ماهیّت زندگی و طبیعت انسان می‌اندیشد. آنچه سبب بزرگی انسان می‌شود مبارزه و شکیبائی او در مقابل تازیانه‌هایی است که زندگی بر پیکر او وارد می‌آورد. همچنین به این مفهوم اشاره می‌کند ترس انسان از آخرت است که رنج دنیا را بر او هموار می‌سازد و این تضاد را بوجود می‌آورد تا از ادراك و منطق او سبب ترس او شود. هاملت کلمه «بزدل» را بکار می‌برد که احساس گناه و جدال درونی او را افشاء می‌کند. او در پی توجیهی است تا مرهمی بر روح خسته و ذهن فرسوده‌اش باشد. ولی در تحلیل نهایی، بزرگی انسان را در همین مقاومت او می‌بیند بخصوص که اکنون دیگر مسئولیت او فقط انتقام قتل پدر نیست بلکه باید کشورش را از فساد وجود پادشاهی ریاکار پاك کند و این سیاستی مدبرانه می‌طلبد نه نفرت و خشم و ناتوانی. او شاهزاده‌ای است که باید به جای پدر بر تخت شاهی

می‌نشست ولی عمویش با عوام فریبی مردم را قانع می کند که چون مملکت در حالت جنگ است و کشور باید پادشاهی داشته باشد، منتظر بازگشت هاملت نباید ماند و خود بر تخت شاهی می‌نشیند. ولی هاملت نگران تاج و تخت نیست بلکه نگران آینده دانمارك است. حتّی از مرگ هم نمی‌هراسد بلکه جان خود را به دانمارك هدیه می کند تا در دام شاهی خودکامه چون کلادیوس نیفتد. در صحنه گورستان وقتی اسکلت «یوریك» را که زمانی انسانی بشّاش و شاد بود می‌یابد که از دل خاك بیرون آمده است، چون فیلسوفی زندگی انسان را مورد تعمّق قرار می‌دهد که همه بزرگیها در نهایت به خاك بازمی گردند و این رشد و بینش او سبب می‌شود مرگ را با آغوش باز و متواضعانه (در برابر لایرتیس) بپذیرد [۳۱].

بنابراین، می‌بینیم که شکسپیر چه زیرکانه به تأثیرات عوامل برونی و درونی بر ذهن و روان هاملت می‌پردازد و علی‌رغم نظر ویلسون نایت [۳۲] که هاملت را متهم به تندخویی و بی‌انصافی می کند (البتّه بعدها در این عقیده خود تجدید نظر می کند)، شکسپیر علّت این تندخویی و تلخی را آشکارا به نمایش می گذارد و نشان می‌دهد که چگونه هاملت در زیر تمام این فشارها و بی‌مهریها سعی می کند ارزشهای انسانی را فدای کینه و انتقام خود نکند. پس اگرچه اصرار در ردّ تحلیلهای فرویدی نداریم، باید دید که شکسپیر در نمایشنامه هاملت چه کرده است نه آنچه را که با دید امروزی خود از روانشناسی می‌بینیم به شکسپیر نسبت دهیم. در سطرسطر نمایشنامه می‌بینیم شکسپیر نه به ناخودآگاه هاملت بلکه به خودآگاه او می‌پردازد چنانکه «بوریس فرد» در کتاب عصر شکسپیر می گوید، «هاملت نقطه عطفی در نمایشنامه‌نویسی است... از همه مهمتر اینکه به بعدی جدید در هنر نمایش می‌رسد: یعنی کشف خودآگاه انسان، خودآگاهی در خطر خرد شدن در زیر فشار [۳۳]».

***

در مقدمه مختصری در مورد نمایشنامه شاه‌لیر گفته شد که چگونه تجویز شکسپیر در مورد مداوای شاه‌لیر همان مداوایی است که سالهای پس از او هنوز معتبر است. البتّه این به منظور مبالغه در توانایی شکسپیر نیست بلکه به منظور نشان دادن حسّاسیت او به روانشناسی شخصیتهای اصلی نمایشنامه‌های اوست. پس در این نمایشنامه مستقیماً با جنون شخصیت داستان سر و کار داریم.

شکسپیر مستقیماً در صحنه‌های نمایشنامه و طوفان درونی شاه‌لیر را منعکس می کند و به گونه‌ای کنایه آمیز، لیر را وقتی به خودشناسی و درك صحیحی اجتماعی می‌رساند که کاملاً مشاعر خود را از دست داده است. اینهمه جز نتیجه غرور و لغزش خود لیر و بی‌مهری زمانه نیست.

چنانکه بسیاری از ناقدان نمایشنامه شاه‌لیر را تجلّی فرایند گناه، مکافات، و ترکیه از گناه می‌دانند[۳۴]، مکافاتی را که لیر باید پس دهد بیشتر ذهنی است تا جسمی. ویلسون نایت[۳۵] می گوید که نوع تربیت شاهانه به لیر آموخته است که او هرگز مرتکب گناه نمی‌شود و در پایان او به اشتباه خود پی می‌برد و ذهنش از تصورات پیشین پاك می‌شود. پس همانگونه که قبلاً ذکر شد تضاد (پارادوکس) در این است که لیر در عین دیوانگی به خرد و بینشی عمیق دست می‌یابد. او خود و دیگران را می‌شناسد.

ال. سی. نایتر[۳۶] به دو بعد قوی روانشناختی و فلسفی نمایشنامه شاه‌لیر اشاره دارد: تعارض درونی لیر که به سطح خودآگاهی می‌رسد و سئوال هر انسانی است: کیست که به من بگوید که هستم؟ بخشی از پاسخ به این سئوال در برخی از شخصیتهای نمایشنامه که طبیعتی حیوانی دارند متجلّی است چون ادموند و گانریل و ریگان که با خودخواهی سبعانه‌اشان (که در تشبیه مکرّر آنان به حیوانات منعکس است) خود و دیگران را نابود می کنند و بخشی دیگر در مکافات و روند خودشناسی لیر آشکار می‌شود. بنابراین نمایشنامه مطالعه‌ای است در طبیعت انسان و صحنه‌های مکرّر طوفان ارتباط میان جهان کوچك (انسان) و جهان بزرگ یعنی طبیعت برونی را نشان می‌دهند.

برنارد مك الروی[۳۷] در کتاب خود که به تحلیل ذهنیات شخصیتهای اصلی تراژدی‌های شکسپیر می‌پردازد، بخشی را که به تحلیل شخصیت شاه‌لیر تخصیص داده است، «طوفان در ذهن» نامیده است.

این طوفانی که ذره‌ذره روح لیر را می‌فرساید، نتیجه خشم بی‌امان اوست که چشم او را به واقعیت‌ها می‌بندد. ابتدا برای محك زدن عشق فرزندانش، راهی را برمی گزیند که اگرچه با احساسات انسان سروکار دارد با هیچ منطقی قابل توجیه نیست. لیر عملاً می‌خواهد عشق دخترانش را در کفه ترازو بگذارد تا ببیند کدام وزین‌تر است. با توجّه به اهمیت خاصّی که

شکسپیر برای عشق بی‌آلایش انسانی قایل است، او حماقت و خامی لیر را در این مورد به نمایش می‌گذارد؛ عشق واقعی و پاك به زبان نمی‌گنجد کما اینکه کردلیا وقتی به سخنان ریاکارانه خواهرانش گوش می‌دهد با دستپاچگی از خود می‌پرسد، «چه کاری از کردلیا ساخته است؟ هیچ. مگر مهر ورزیدن و دم فروبستن.» و کمی بعد با خود می‌گوید، «پس ای کردلیای بیچاره گرچه، نه... زیرا بی‌گمان محبّتم، ز آنچه بتواند بر زبان آید بسیار ژرفتر است[۳۸]». پس خواننده و تماشاگر، که می‌داند در ذهن کردلیا چه می‌گذرد، تعبیری متفاوت از «هیچ» کردلیا دارد. لیر پاسخ کردلیا را «هیچ» می‌پندارد، درحالیکه تماشاگر می‌داند «هیچ» کردلیا یعنی همه‌چیز؛ یعنی آنقدر که به زبان نمی‌آید. ولی لیر که ظاهر کلمات را می‌خواهد نه عمقشان را، تملّق دختران سالوس مسلك خود را همه‌چیز و عشق ژرف کردلیای معصوم را هیچ می‌گیرد. کردلیا برای او توضیح می‌دهد که او به پدرش جهت زندگی بخشیدن و رنج بزرگ کردن او عشق می‌ورزد ولی تمامی عشق او به پدر تعلق ندارد زیرا همسری که در آینده دستش را در ازدواج با او خواهد فشرد باید سهمی از این عشق داشته باشد. همچنین با اشاره به خواهرانش اظهار شگفتی می‌کند که اگر چنانکه خود می‌گویند همه عشق خود را نثار پدر می‌کنند، پس همسرانشان چه جایی در قلب آنها دارند؟ این حقیقتی است که حتّی همسران گانریل (Goneril) و ریگان (Regan) از آن آگاه نیستند زیرا در پایان می‌بینیم که چگونه هر دو همسرانشان را به عشق ادموند می‌فروشند. ولی لیر کردلیا را طرد می‌کند، سهم او را هم بین دو دختر دیگر تقسیم می‌کند و برای خود هیچ باقی نمی‌گذارد، او که متوجّه نیست شاهیش به زیور تاج و وسعت فرمانروایی او بستگی دارد همه را می‌دهد و فقط عنوان شاهی را که دیگر اعتباری ندارد حفظ می‌کند. امیر کنت می‌خواهد او را متوجّه اشتباه خود کند وی هم در آتش خشم لیر می‌سوزد و تبعید می‌شود. گسستن پیوند مقدّس پدر و فرزندی که لیر از کردلیا دریغ می‌کند. از نظر مردم دورهٔ الیزابت خطایی بس نابخشودنی به حساب می‌آمد. لیر کردلیا را دل شکسته از خود می‌راند و در مقابل باید با دلی شکسته از خانه گانریل و ریگان چون حیوان رانده شود. این تقاصی است که باید پس بدهد ولی توان تحمّل بار مکافات را ندارد. اکنون که او خود چشمانش را بر حقیقت می‌بندد، این دلقك اوست که با کنایه‌های خود اشتباهش را به او گوشزد می‌کند.

ولی غرور شاهانه لیر باعث می‌شود که او به شدّت از قبول حقیقت سر باز زند. برای لیر پذیرش اشتباه به معنای پایان پادشاهی اوست غافل از اینکه آنگاه که کشورش را تقسیم کرد با آن کار عنوان پادشاهی را هم از دست داد. دلقك لیر به کنایه می گوید :

«دلقك ـ... کاش من هم دو کلاه دلقکـی و دو دختر می‌داشتم.
لیر ـ به چه منظور دلقکم
دلقك ـ در آنصورت اگر همه هستی خویش را به آنها می‌دادم لااقل
کلاههای لودگی و دلقکی را برای خودم نگاه می‌داشتم ـ مال مرا بگیر و
یکی هم از دخترت بگیر.
لیر ـ چه خاطره تباه کننده‌ای در ذهن من زنده می کنی.»

این اولین جرقه‌ایست که در ذهن او روشن می‌شود: خاطره طرد کردلیای مهربان. دومین بار وقتی است که لیر سئوالی در مورد هویتش مطرح می کند. او که هنوز خود را به عنوان «شاه‌لیر» می‌شناسد وقتی اولین نشانه‌های بی‌مهری را در گانریل می‌بیند، با درماندگی می‌پرسد «آیا در اینجا کسی هست که مرا بشناسد؟ این لیر نیست.... کیست که بتواند به من بگوید که کیستم؟» تنها پاسخی که می‌شنود از دلقکش است که می گوید «سایهٔ لیر.» این جرقه‌ها یك به یك به هم می‌پیوندند و شعله‌ای برپا می کنند که جان و روح لیر را می‌سوزاند. از یك طرف پذیرش خطا به معنی بر هم زدن تمام معادلاتیست که تا کنون براساس آنها سالها حکومت می کرده است، و از طرف دیگر شواهد همگی دلالت بر حماقت در اتخاذ تصمیم عجولانه او دارد و این خود موجب می‌شود که ندای وجدان لیر دائم او را بیازارد. هنگامیکه به خانه گانریل می‌رود و از سخنانش درك می کند که او نمی‌خواهد او را با همراهانش بپذیرد، لیر می گوید، «اوه چه اشتباهی بغایت پستی.» ولی احساس می کند که قلبش در سینه‌اش متلاشی می‌شود: «ای پهلوها، چرا اینقدر به سر او می‌آورند که او به سر کردلیا آورد ولی همه این احساس ندامت بطور غیرمستقیم در سخنانش خود را نشان می‌دهند. لیر احساس می کند که این ضربه دیگر کار او را به جنون

خواهد کشاند. او بدون آنکه به گانریل نگاه کند، ریگان را ملتمسانه مورد خطاب قرار می‌دهد:

«دختر، خواهش دارم مرا دیوانه مکن، من باعث زحمت تو نخواهم شد، فرزندم، خداحافظ دیگر همدیگر را نخواهیم دید، ... باز هم تو از گوشت منی. خون منی. دختر منی و یا بهتر بگویم همچون بیماری در گوشت منی که ناگزیر باید آنرا از آن خود بدانم. تو یك زخم هستی، زخم طاعون، زخم متورم و سوزان در خون فاسد منی ولی من هرگز ترا ملامت و نفرین نخواهم کرد. بگذار خجالت و شرمندگی هرزمان که مایل باشد بیاید من آنرا احضار نخواهم کرد.»

این نوعی اعتراف است به احساس شرمندگی و گناه از آنچه انجام داده است و فسادی که نه تنها در گانریل و ریگان بلکه در خود اوست. او خود درمی‌یابد که با عمل غیرعاقلانه تقسیم پادشاهی بین فرزندان، زشتی نهفته در گانریل و ریگان را زنده کرده است و خود آنان را به سوی چنین رفتاری هدایت کرده است. قبلاً که حرص و آز مال و مقام در آنها وجود نداشت، دلیلی برای چنین رفتار ناپسندی نیز وجود نداشت. احتمالاً لیر شباهتی بین خودخواهی خود و دخترانش می‌بیند که آنان را به زخمی متعفن که در وجود خود او نهفته است تشبیه می‌کند. آگاهی از این موضوع و رفتار ناعادلانه‌ای که با کردلیا داشته است او را بیشتر به پرتگاه دیوانگی نزدیك می‌کند. بالاخره وقتی فرزندانش که همه‌چیز را به آنان بخشیده است او را با خواری از در خانه‌ای که به خود او تعلق داشته است بیرون می‌رانند و در دل طوفان او را در بیابان رها می‌سازند، لیر طوفان را به عنوان مجازات و عذابی که بر سر او می‌بارد می‌پذیرد، اگرچه چنانکه راسل فریزر[۳۹] معتقد است لیر هرگز به اشتباهات خود مستقیماً اعتراف نمی‌کند، ولی در درون او چون طوفانی برونی غوغائی برپاست. مقاومت او در برابر دیوانگی خود نشان از آگاهی او از عظمت گناهش دارد. او عذاب تن را در بیابان با آغوش باز می‌پذیرد: «تو چقدر نسبت به کردلیا زشت و وقیح می‌نمایی که بدینسان قالب طبیعت مرا چون دژخیم از جای ثابتش رانده‌ای ــ آنهمه

مهر و وفایم را از دل بیرون کردی و به رنجش مبدل ساختی و آنرا به آزردگیهای دیگر افزودی. آه لیر ـ لیر ـ لیر ـ این دریچه عقل را در هم شکن که چنین اشتباه عظیمت را جایگزین آن قضاوت ارزنده ساخت (با مشت بر سرش می کوبد).....» آهی از نهاد لیر بلند می‌شود و از طبیعت می‌خواهد که پاداش این ناسپاسی گانریل را بدهد. شاید سخن لیر نمایانگر رنج درونی او باشد:

«بشنوای طبیعت ای خدای محبوب گوش دار. اگر بر آنی که این مخلوق (گانریل) را باردار کنی از خواست خود دست بکش و در زهدانش تخم نازایی بکار. او را عقیم کن و هرگز از آن هیکل بی‌شرافتش کودکی که مایه سربلندی او باشد به وجود میاور و اگر ضرورت باشد، که آبستن گردد نوزادش را از نطفه بغض و شرارت خلق کن تا زنده بماند و برایش شکنجه‌ای خارق‌العاده و سرکش باشد. بگذار تا آن فرزند در چهره جوانش آژنگ بیفکند و از ریزش اشکها شیارهایی در گونه‌هایش پدید آورد. همه غمخواریها و نیکی‌های مادرانه او را با سخریه موهن پاداش دهد تا بر او معلوم گردد که داشتن فرزند ناسپاس چقدر از نیش افعی جانگزاتر است.»

همچنین هنگامیکه از شدت اندوه و حقارت اشك به چشم می‌آورد، چشمانش را خطاب قرار می‌دهد که «ای چشمان احمق و بی تمیز اگر بار دیگر به این سبب اشك ریختید، شما را بیرون می‌آورم و به زمین می‌افکنم تا با خون‌هایی که به هدر می‌دهید خاك را گل کنید» لیر اکنون درمی‌یابد که چگونه «این چشمان احمق و بی‌تمیز» او را فریب دادند و پاکی کردلیا را ناسپاسی، و ریای گانریل و ریگان را محبت پنداشتند.

لیر خانه گانریل را ترك می کند و به او می گوید که او دختر دیگری دارد که او را با آغوش باز خواهد پذیرفت غافل از اینکه دوّمی نیز از همان سرشت گانریل است. حقیقتی را که

فقط دلقك درك می کند. این بار لیر با محافظه کاری بیشتری با ریگان برخورد می کند چون این تنها امید اوست. دیگر جائی برای رفتن ندارد. حتّی در مقابل ریگان تواضع نشان می‌دهد و از گانریل نزد او گله می کند. در این اثنا گانریل نیز به قصر ریگان می آید و ریگان با قساوت تمام در حضور گانریل او را از خود می‌راند و همان شرایط گانریل را (که قبلاً با هم هماهنگ کرده‌اند) تکرار می کند. لیر که تمام پلها را پشت سر ویران کرده است، باز شکیبائی به خرج می‌دهد تا اینکه ذهنش از آنچه بر کردلیا روا داشته است منحرف گردد. او خطاب به امیر کنت که از حضور لیر در این طوفان اظهار نگرانی می کند، چنین پاسخ می‌دهد :

«گمان می کنی که این طوفان شوریده‌سر که به پوست ما می‌تازد چیز وحشتناکی است؟ گمان تو چنین است. ولی آنجا که بیماری جان گدازتر وجود دارد ـ بیماری ناچیز به دشواری محسوس است..... در چنین شبی اوه ریگان ـ اوه گانریل ـ پدر پیر و مهربانتان را که قلب سخی و کریمش هرچه داشت بخشید ـ اوه، در این گونه اندیشه‌ها جنون و دیوانگی نهفته است.»

چنانکه لیر خود تشخیص داده است ناسپاسی فرزندانش و اشتباه خود او، او را به مرز دیوانگی نزدیك کرده است. زبانی که شکسپیر در مورد لیر بکار می‌برد زبانیست که بیشتر منعکس کننده حالات روانی لیر است. لعن و نفرینهایش، تمسّکش به خدایان (که هرگز از آنان پاسخی نمی‌شنود) نمایانگر قلب شکسته و ذهن آشفته اوست. جملات ناتمام و بریده بریده و تکرار برخی واژه‌ها نشان از عدم تمرکز لیر دارد، ولی باز خشنود است که «این طوفان مجال آن نمی‌دهد که درباره چیزهائی که بیشتر آزارش می‌دهد فکر کند.»

ولی یکی از زیباییهای تناقص آمیز این نمایشنامه آن است که دیوانگی برای لیر خودشناسی و آگاهی به ارمغان می‌آورد. این تجربه تلخ که سرانجام او را به دیوانگی کامل می کشاند سبب می‌شود که به طبیعت فرزندانی چون گانریل و ریگان و افراد وفاداری مانند کردلیا و امیر کنت

پی ببرد. همچنین درمی‌یابد که عظمت شاهی دقیقاً در همان تاج میان تهی و زرق و برق درباری قرار دارد و با از میان رفتن آن، او حتّی نمی‌تواند عنوان آنرا به یدك بکشد. آن لیر خودخواهی که در ابتدای نمایشنامه با چنان اطمینان و نخوتی بر دیگران می‌تازد، دستور می‌دهد و هیچکس را یارای مقاومت در مقابل خشمش نیست، پس از دیوانگی به مردی پخته و آرام تبدیل می‌شود که بر خلاف گذشته رنج فقیر و عذاب دیوانه را لمس می کند. با دیوانگان و فقرا محشور می‌شود و از اینکه در گذشته از آنان بی‌خبر بوده است شرمنده است. پوشش و پناهگاه خود را به آنان می‌دهد و مهر پدری خود را نثار آنان می کند. اکنون درمی‌یابد که از مردمی که بر آنان حکومت می کرده است دور بوده است و این همان صعود در عمق نزول است :

«دارم دیوانه می‌شوم ـ بیا پسرم ـ حال پسرم چطور است؟ سردت است، من هم سردم شده. رفیق این خانه کاه گلی کجاست؟ نیرنگ احتیاج و نیازمندیهای ما بسیار پرشگفت است، زیرا که قادر است اشیاء پست و بی‌مقدار را نفیس و گرانبها سازد. بیا و کلبه‌ات را به من نشان بده ای دلقك و ای نوکر بیچاره‌ام. هنوز در قلبم محلی دارم که به خاطر شما متأسف باشد.»

همین آگاهی سبب می‌شود که نگران پادشاهی و تاج و تخت نباشد و فقط به وصال مجدّد فرزند دلبند و وفادارش کردلیا بیندیشد و دل خوش دارد.

به همین جهت، دیدار کردلیا بارقهٔ امید است که بر ذهن مجروح و آشفته‌اش مرهم می‌شود. پس از آنکه افراد کردلیا که برای کمك به پدرعلیه خواهران لشکر کشیده‌اند لیر را بیهوش می‌یابند، کردلیا گریان و دلشکسته بر بالین پدر می‌شتابد. لیر وقتی چشم می گشاید، علی‌رغم دیوانگی، کردلیا را به خاطر می‌آورد و با چشمانی اشکبار در مقابل کردلیا به حماقت خود اعتراف می کند و ازاو طلب بخشش می‌نماید. از این پس فقط یك امید او را زنده نگه می‌دارد و آن اینکه باقی عمر را در کنار کردلیای مهربان بگذارد. ولی سپاه همسر کردلیا مغلوب می‌شود و لیر

و کردلیا را به اسارت می‌گیرند. در اسارت نیز نگران پیروزی و شکست نیست بلکه از اینکه می‌تواند حتّی در اسارت با کردلیا باشد خشنود است، خطاب به کردلیا می‌گوید :

«نه، نه، نه، نه، بیا به زندان برویم، ما دو تن به تنهایی همچون پرندگان در قفس آواز خواهیم خواند، وقتی تو از من طلب دعای خیر می‌کنی زانو بر زمین زده از تو درخواست بخشش خواهم کرد و آواز خواهیم خواند و پرستش می‌کنیم و قصه‌ها می‌گوییم و به پروازهای پرندگان خوشرنگ لبخند می‌زنیم... کردلیای عزیزم، خدایان با دستهای خود و بر روی اینگونه قربانیان بخور مقدس می‌پاشند. آیا من ترا دوباره یافته‌ام؟»

همانگونه که از لحن لیر پیداست، او سر از پا نمی‌شناسد و وصال کردلیا را به فال نیك می‌گیرد. چون پرنده‌ای غزلخوان نغمه سر داده و عشق و پیوند پاك خود و کردلیا را با پادشاهی تمام جهان عوض نخواهد کرد. پس از دوران مشقّت، لیر طعم خوشبختی و شعف را می‌چشد ولی ضربه نهایی سرنوشت، این شادی به ظاهر ابدی را به اندوهی ابدی مبدّل می‌کند، این همان چیزی است که پزشکان، نه تنها امروز، بلکه در زمان شکسپیر برای هلاکت یك فرد شرط کافی می‌دانستند. لیر که رنج زندان را به خاطر کردلیا بر خود هموار ساخته است، ناگهان با مرگ کردلیای محبوبش روبرو می‌شود. ادموند فرزند امیر گلاستر که نسبت به پدر خیانتی مشابه آنچه برریگان و گانریل به لیر کرده‌اند روا داشته است، حکم به دار آویختن کردلیا را می‌دهد و کردلیا به دار آویخته می‌شود، در صحنه آخر نمایش، لیر مجنون را درحالیکه پیکر بی‌جان کردلیا را در آغوش گرفته است می‌بینیم. لیر ملتمسانه به هر کس که می‌بیند متوسّل می‌شود تا به او بگویند که کردلیا زنده است. لحظاتی را در بیم و امید می‌گذراند. لحظه‌ای می‌اندیشد که این پیکر بیجان نمی‌تواند زنده باشد، زمانی دیگر آینه‌ای می‌طلبد تا آنرا جلوی دهان کردلیا بگیرد تا نشان دهد که هنوز نفس می‌کشد. پری را جلوی دهان او می‌گیرد و تصوّر می‌کند که پر

تکان می‌خورد و امیدوار می‌شود که او هنوز زنده است. ولی چه سود که ناچار باید حقیقت را بپذیرد و این همان ضربه‌ای است که روح را از تن او جدا می‌کند:

«لعنت بر همه شما ـ ای قاتلها، ای خیانت‌پیشه‌ها... اکنون برای همیشه رفت، کردلیا ـ کردلیا اندکی نزد من بمان ـ هان چه گفتی؟ صدایش همیشه ملایم و مهربان و آهسته بود. این صفت بهترین فضیلت برای یك زن است.»

بنابراین افسردگی به دیوانگی لیر و ناامیدی به مرگ او منتهی می‌شود: رنج و مرگ او هر دو ناشی از فشارهایی است که بر روان او تحمیل می‌شود. شکسپیر این حقیقت را با تیغ برنده کلام خود در اثر جاودانه خود شاه‌لیر به نمایش می‌گذارد و خود چون روانکاوی که بر بالین بیمارش می‌نشیند و لحظه‌لحظه رنج او را لمس می‌کند به درون ذهن لیر نفوذ می‌کند، از زبان او سخن می‌گوید، و بر اندوه لیرهای زمانه به سوگ می‌نشیند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1- Harding Craig, ed. The Complete Works of Shakespeare (Glenview: Scott, Forseman and Company, 1973), pp.46-51.
2- Wilfred L. Guerin etal., Comps. A Handbook of Critical Approaches to English Literature. (New York: Harper and Row, 1966), pp.94-96.
3- Collective unconsciousness.
4- Mythological Criticism.
5- Hamlet and Orestes.
6- Anatomy of Criticism.
7- Typological Criticism.
8- John O'Meara, "othello's 'Sacrifice' as a Diolectic of Faith," English Language Notes, XXVIII.
9- Virgil Whitaker, Mirror to Nature, 1965.
10- Ian Kott, Shakespeare our Contemporary Translated by Boleslaw Taborski (English: Routledge, 1968).
11- E.M.W. Tillyard, The Elizabethan World Picture (New York: Vintage Books,. 1956), pp.66-79.
12- Craig, ed., p. 14.
13- Microcosm.
14- Four humors.
15- Yellow bile.
16- Phlegm.

17- Black bile.

18- Passion.

۱۹ـ نقل از دیباچه مترجم از ترجمه جواد پیمان از کتاب لیرشاه (انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۷)، صفحه ۶۸.

۲۰ـ همان کتاب.

21- M.M. Rease, Shakespeare: His World and his Work (England: Edward Arnold, 1980), p. 329-30.

22- Ian Kott, p.48.

23- Wolfgang Clemen, The Development of Shakespeare's Imagery.

۲۴ـ ویلیام شکسپیر. هاملت ترجمه م.ا. به‌آذین (تهران : نشر اندیشه ۱۳۵۱). از این پس تمام نقل قولها، از متن اصلی نمایشنامه ، از این کتاب خواهد بود.

۲۵ـ شاید اشاره به این نکته مفید باشد که اوناُاولیس فرمر در کتاب درامای شکسپیر (چاپ ۱۹۸۰ Methuen) به بحث درباره شخصیت افیلیا می‌پردازد و معتقد است که افیلیا که زمانی با آن جسارت و پختگی با برادر (در پرده اول) بحث می‌کند، عجیب است که چنین بپژمرد. او بر این باور است که در مورد شخصیت افیلیا نیز شکسپیر سعی دارد تعارض‌های درونی را در زیر ظاهر آرام و مطیع او نشان دهد. چنانکه شاهدیم چگونه در پایان، دست به خودکشی می‌زند که این عمل خود نومیدی و اندوه ژرف او را نشان می‌دهد.

26- John Dover Wilson, What Happens in Hamlet (London: Cambridge university press, 1962), p.305-308.

۲۷ـ نام رودی بود که آبش سبب فراموشی می‌شد و گیاهی که از این آب نیز آبیاری می‌شد از همین خاصیت برخوردار بود.

28- Hecuba.

29- Leah Scragg, Discovering Shakespeare's Meaning (London: Methuen, 1988), pp.114-142.

30- Soliloquy.

31- Edward Hubler,ed.The Tragedy of Hamlet prince of Denmark (New York: Signet Classics, 1963), pp.23-30

32- Wilson, Knight. The Wheel of Fire

33- Boris Ford, ed. The New pelican Guide to English Literature: The Age of

Shakespeare (England: penguin Books, 1982), pp.89-90.

34- Andrew Gurr, Studying Shakespeare (London: Edward Arnold, 1988). pp.49-52.

نویسنده در کتاب فوق تأکید دارد که نمایشنامه شاه لیر بیشتر ریشه در دکترین مسیحیت دارد تا در تراژدیهای یونان باستان. اگر چه شخصیتهای داستان در بسیاری موارد دست به دامان خدایان می‌شوند ولی هیچگونه پاسخ و مرحمتی دریافت نمیکنند. نمایشنامه بخصوص با وجود کردلیا که همان نقش حضرت مسیح را در رهائی لیر از گناه ایفا میکند و با مرگ خود پدر را از گناه مبری میکند، رنگ و بوی مسیحی دارد. در صحنه چهارم پرده چهارم حتی کلمات کردلیا یادآور کلمات حضرت مسیح است وقتی میگوید «آه پدر عزیزم، این کاری که در پیش دارم برای توست».

35- Wilson Knight, Wheel of Fire, (London: Methuen, 1964), p.162.

36- L.C.Knights, "Shakespeare: King Lear and the Great Tragedies" from The New Pelican Guide to English Literature: Age of Shakespeare edited by Boris Ford; pp.327-54.

37- Bernard McElroy, (New jersey: Princeton University press, 1973), pp.145-205.

۳۸- ویلیام شکسپیر، لیر شاه ترجمه جواد پیمان (تهران : بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۷). از این پس تمام نقل قولها از این کتاب خواهد بود.

39- Russell Fraser, ed. The Tragedy of Kinf Lear (New York: Signet Classics, 1963), p. xxvii.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی