Archive of SID

صفحات ۴۱ - ۴۸

نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۲۰ • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹۴

باروک و استحاله باورهای مذهبی در هملت اثر ویلیام شکسپیر

محسن حنیف[۱]*، محمد حنیف[۲]

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

[۲] دکتری تخصصی تاریخ، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۴/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱/۲۳)

چکیده

کشمکش‌های سیاسی، اجتماعی و مذهبی بین کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها پس از رنسانس، رنگ و بویی متفاوت به آثار دسته گسترده‌ای از هنرمندان اروپا از جمله شکسپیر داده بود. منتقدین ادبی و هنری، این سبک و سیاق تازه را سال‌ها بعد تشریح کردند و نام هنر باروک را برآن نهادند. از جمله عناصر اصلی این هنر به چالش کشاندن مفهوم حقیقت در ذهن مخاطب و ایجاد حس عدم قطعیت در اوست. هنرمند باروک همچنین سعی می‌کند بین دنیای معنا و ماده آشتی ایجاد کند. نویسندگان این مقاله سعی دارند تا با تکیه بر این دو اصل باروک و با استفاده از روش تحقیق تبیینی، به بررسی موضوع و درونمایه‌های نمایشنامه هملت اثر ویلیام شکسپیر بپردازند. شخصیت هملت نماینده نسلی است که بر سر دوراهی کاتولیسیسم و پروتستانتیسم سردرگم مانده است. از یک سو، شبح پدر هملت او را به سوی کاتولیسیسم، دین آبا و اجدادی‌اش، می‌خواند و از سوی دیگر عقاید نوگرای کلادیوس، عموی هملت، در کشورداری و همچنین تربیت خود هملت در دانشگاه ویتبرگ، مهد پروتستانتیسم، او را به سوی عقاید تجددگرای مسلک مذهبی اجتماعی پروتستان می‌کشاند. با این حال، هملت در پایان، با یافتن یک راه سوم، مقصدی را برمی‌گزیند که برآیند هر دو آیین کاتولیسیسم و پروتستانتیسم است.

واژه‌های کلیدی

شکسپیر، هملت، باروک، کاتولیک، پروتستان.

* نویسنده مسئول: تلفن ۲۲۰۱۳۵۹۷- ۰۲۱، نمابر: ۲۲۰۱۳۷۰۱-۰۲۱ E-mail: mhanif@khu.ac.ir.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

کلمه باروک اولین بار در دهه ۱۷۳۰ وارد محافل نقد هنری شد؛ در آن زمان این اصطلاح عموماً برای توصیف موسیقی و معماری‌های بسیار پر زرق و برق و پیچیده قرن هفده استفاده می‌شد. از آنجا که بلافاصله پس از دوران باروک، مکتب نئوکلاسیسم بر فضای هنری و ادبی اروپا سایه انداخت، از هنر باروک تصویری نسبتاً منفی به نمایش درآمد و این عبارت برای محکوم کردن هنر متداول قرون هفده و هجده به کار رفت. جاکوب برکهارت (۱۸۱۸-۱۸۹۷) اولین کسی بود که کلمه باروک را در حیطه تاریخ هنر تشریح کرد. به نظر برکهارت، باروک به هنر «منحط» پس از دوران شکوه رنسانس و همچنین به معماری پر نقش و نگار جنبش ضد اصلاحات کاتولیک‌ها اشاره دارد و ابتدا در ایتالیا، آلمان و اسپانیا ظاهر شده است (Wellek, 1946, 77). برکهارت که متأثر از هنر نئوکلاسیک قرن هجده اروپا بود، باروک را به دلیل آنچه او «بی قاعدگی» این سبک می‌دانست، مورد انتقاد قرار داد (Hausen, 1992, 159). ولی در سال ۱۸۸۸، هاینریش ولفلین (۱۸۶۴-۱۹۴۵) با نوشتن کتاب «رنسانس و باروک» اصطلاح باروک را دوباره زنده کرد و مُبَلِغ صلابت و جلال هنر قرن هفده شد. به طور خلاصه، به نظر ولفلین، هنر باروک باید حس حرکت و تغییر را به مخاطب منتقل کند تا بیننده آن را ایستا نپندارد. این هنر باید روبه بی‌نهایت بگذارد و به عمق توجه کند تا به ظاهر. در هنر باروک، تقارن اهمیت زیادی ندارد و بر یک بخش یا یک قسمت اثر هنری تأکید بیشتری نسبت به قسمت‌های دیگر می‌شود. از همه مهم‌تر، مخاطب هنر باروک مثل هنر کلاسیک، ایستا و منفعل نیست و در تفسیر و تعریف آفرینش هنری نقش فعالی ایفا می‌کند. ولی آنچه که به هنر باروک هویتی مجزا می‌دهد، میل به ایجاد اثری یکپارچه است. هنر باروک سعی می‌کند همه جزئیاتی را که در اثر به کار برده، در راستای تقویت درونمایه اصلی‌اش قرار دهد. برای مثال، عمق‌گرایی باروک در فرم‌هایی مانند فوگ[1] خود را نشان می‌دهد. این موسیقی ظاهر و شروعی ساده دارد ولی ملودی و ادامه آن بسیار عمیق و پیچیده است که عمدتاً تکرار همان خط ملودیک بسیار ساده اولیه است. همچون معماری که ساختمانی با ساخت ساده در خدمت ارائه تزیینات بسیار پیچیده باروک قرار می‌گیرد.

تفکر باروک ابتدا در هنر معماری تجسم پیدا کرد. ریشه سبک باروک را باید در شهر رم و حال و هوای سال‌های حوالی ۱۶۰۰ جست. یکی از عمده‌ترین تفکراتی که باعث ترویج این سبک از معماری شد، جنبش ضداصلاحات دینی بود که کاتولیک‌ها آغاز کردند. پس از هیاهویی که پروتستان‌ها و دانشمندان به راه انداخته بودند، کاتولیک‌ها به دنبال هنری بودند که بتواند «حقیقت» دین را با قدرت و وضوح و در عین حال با برانگیختن احساسات مؤمنان مسیحی تبیین کند. با وجود اینکه تفکر باروک تجمیع اضداد است و در هر آنچه می‌گوید نقض خودش را نیز به همراه دارد، ولی منتقدین هنری سعی کرده‌اند نکات مشابهی را در هنر معماری باروک بیابند. معمار بنای باروک سعی می‌کند حس حرکت را در ساختمان نشان دهد. بناهای ملهم از سبک باروک معمولاً در مقیاس‌های بسیار بزرگ ساخته می‌شوند و در بیننده حس ترس توأم با احترام ایجاد می‌کنند. این گونه هنری معمولاً در بازنمایی واقعیت غلو می‌کرد و به همین خاطر مورد استقبال بسیاری از شاهان و شاهزادگان قرن هفدهم قرار می‌گرفت. آنها با کمک این هنر می‌توانستند میل به مطلق‌گرایی خود را در قالب‌های مختلف هنری همچون نقاشی، معماری و ادبیات، به تصویر بکشند.

بین هنر معماری باروک در انگلستان و دیگر نقاط اروپا، علی‌الخصوص کشورهای کاتولیک، تفاوت عمده‌ای وجود دارد. انگلیسی‌ها به زرق و برق داخلی بناهایی که با تأثیر از هنر باروک ساخته‌اند، توجه کمتری می‌کنند. آنان به دلیل نفوذی که کالوینیسم و اخلاق نوظهور اقتصادی برگفته از آن، روی آنها داشته است، نشان دادند که تا حد قابل توجهی نسبت به ظواهر پر طمطراق بی‌توجه هستند(Soergel, 2005, xiv) .البته پس از آتش‌سوزی بزرگ لندن در سال ۱۶۶۶، طرح‌های مشابه با معماری باروک ایتالیا و اسپانیا پیشنهاد شد که دلیل اصلی اجرا نشدن آنها کمبود بودجه مالی کافی برای تکمیل آنها بود (Ibid, 6).

اصطلاح باروک نیز کمی دیرتر از نقاط دیگر اروپا وارد حوزه ادبیات انگلستان شد؛ در واقع نفوذ این اصطلاح در انگلستان را باید درسال‌های پس‌از روزگاری جستجو کرد که تی. اس. الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵) و حلقه همفکرانش به اشعار جان دان (۱۵۷۲-۱۶۳۱) و دیگر شعرای متافیزیک انگلستان علاقه نشان دادند. هر چند الیوت درباره دوره باروک در یکی از سخنرانی‌هایش صحبت کرده، ولی لزوماً از آن برای اشاره به اشعار متافیزیک استفاده ننموده است. اولین و شاخص‌ترین شاعر بریتانیایی که توجه منتقدان باروک را در دهه ۱۹۳۰ جلب کرد، ریچارد کراشا (۱۶۱۳-۱۶۴۹) بود. پس از آن در سال ۱۹۳۴ اف.دابلیو بتیسن (۱۹۰۱-۱۹۷۸) از اصطلاح باروک برای توصیف اشعار جیمز تامسون (۱۷۰۰-۱۷۴۸) ، توماس گری (۱۷۱۶-۱۷۷۱) و ویلیام کالینز (۱۷۲۱-۱۷۵۹) استفاده کرد و در دهه ۱۹۴۰ این اصطلاح برای اشاره به سبک آثار جان میلتون (۱۶۰۸-۱۶۷۸)، جان بانیان (۱۶۲۸-۱۶۸۸)، جان درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰) و نمایشنامه‌نویسانی همچون بن جانسون (۱۵۷۲-۱۶۳۷) و ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶) استفاده شد (Wellek, 1946, 84).

به عقیده ماراوال، هنر باروک سبکی نیست که در تاریخ هنر اروپا مکرراً تکرار شده باشد، بلکه زاده اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه خاص خودش است (Maravall, 1986, 3). او بر این باور است که باروک تقریبا به سال‌های بین ۱۶۰۰ تا ۱۶۸۰ برمی‌گردد. از این منظر ردپای هنر باروک را می‌توان در سال‌های پیش‌تر و در سبک مانریسم میکل آنژ و همچنین در بناهای اسکوریال که به فرمان فیلیپ دوم در اسپانیا بنا شد، یافت. ولی پایان دوره باروک را باید مصادف با عصر تغییر و تحولات اقتصادی در اروپا دانست(Ibid, 4). البته همه منتقدان هنری با ماراوال هم صدا

www.SID.ir

Archive of SID

نیستند. برای مثال، ولفگانگ اشتیشو برای اصطلاح باروک هم معنای فراتاریخی و هم تعریفی مرتبط با دوره خاص از تاریخ ارائه می‌دهد. حتی او گستره بزرگتری از تاریخ هنر غرب را مقارن با هنر باروک می‌داند. به نظر او سال‌های بین ۱۶۰۰ تا ۱۷۵۰، سال‌های گسترش این تفکر در هنر غرب، علی‌الخصوص معماری آن است (Stechow, 1946, 111).

به عقیده ماراوال، هر چند باروک عمدتاً یک پدیده اسپانیایی است، ولی تئاتر حوالی سال‌های ۱۶۰۰ میلادی در نقاط مختلف اروپا، لایه‌های بسیار مشابهی با حال و هوای هنری اسپانیا دارد (Maravall, 1986, 13)؛ که از این نظر می‌توان تأثیرات این اشتراکات را در ابعاد مختلف آن بازجست. البته بررسی عناصر باروک در یک نمایشنامه تا حد زیادی متکی به چگونگی اجرای آن روی صحنه است و معنای گسترده‌تر آن اثر را باید در اجرا درک کرد. ولی با بررسی نمایشنامه هملت در حیطه هنر باروک، نویسندگان این مقاله ادعا می‌کنند که می‌توان عناصر باروک را نه تنها در جنبه‌های بصری هنر بلکه در موضوع و درونمایه آن نیز یافت؛ کاری که پیش از این آنتونی گیلبرت بر روی نمایشنامه اتللو اثر شکسپیر انجام داده است.

بحث و بررسی

هنر معماری و مجسمه‌سازی قرن هفدهم با برانگیختن حواس دنیوی و ملموس مخاطب، سعی در انتقال پیامی مذهبی داشت. در عرصه مجسمه‌سازی، اثر جیان لورنزو برنینی (۱۵۹۸–۱۶۸۰) با نام «خلسه سنت ترزا»[۲]، نمونه بارزی از هنر باروک بود که وام‌دار این نگاه به جهان دنیوی و اخروی بود. آنتونی گیلبرت نیز در مقاله خود تحت عنوان «اتللو، باروک و تفکر مذهبی»، بر این مسئله تأکید دارد که شکسپیر به نمایشنامه‌های خود یک بعد تفسیری مذهبی می‌افزوده که معمولاً از دید اغلب مخاطبان معاصر شکسپیر پنهان نمی‌ماند. اما خواننده امروزی برای اینکه فهم عمیق‌تری از نمایشنامه‌های او بدست آورد، نیاز به کنکاش در این کنایات مذهبی دارد. ولی آنچه که این کنایات مذهبی را به هنر و تفکر باروک مربوط می‌کند، نه اشارات مستقیم به اصول و قواعد مذهبی، بلکه تأثیر غیرمستقیم و نامرئی تفکرات مذهبی در خط‌دهی به مرام دنیوی شخصیت‌هاست. این شرح و تفسیر بی‌شباهت به نظریات ماکس وبر درباره اخلاق پروتستان و ارتباط آن با کاپیتالیسم نیست. وبر در کتاب «اخلاق پروتستان و روح سرمایه داری»، به ارتباط تنگاتنگ بین اصول و قواعد مذهب پروتستان و زندگی دنیوی آنها اشاره می‌کند. البته برقراری هر گونه رابطه بین عقاید معنوی و راه و رسم دنیوی لزوماً مصداق هنر باروک نیست. چرا که هنرمند باروک، مخاطب و یا شخصیت اثرش را که تحت تأثیر کشمکش‌های مذهبی است، از دنیایی مادی می‌گذراند و در ورطه شک و تردید می‌اندازد. او با این کار سعی می‌کند بین دو دنیای ماده و معنا که در فلسفه دکارتی میان آنها جدایی افتاده، آشتی برقرار کند.

در تحلیل هنر باروک باید دید چگونه افکار مذهبی از لباس دینی خود خارج می‌شوند و به شکل مسائل روزمره ظاهر می‌گردند. یا به عبارتی دیگر، چطور مسائل و حواس دنیوی برای ارائه و تشریح اصول معنوی به کار می‌روند. به عقیده آنتونی گیلبرت، با آنکه در هیچ جایی از نمایشنامه اتللو سخن از اعتقادات دینی ایاگو به میان نیامده، رفتار و سکناتش نشان می‌دهد که او یکی از پیروان فرقه پارسایان (پیوریتن‌ها) است. بر خلاف ایاگو، اتللو مظهر پیروان کاتولیک است؛ آنان که در روزگار سردرگمی‌های مذهبی به کیش خود شک کردند و سرگردان بر سر دو راهی سنت و بدعت در دین مسیحیت ایستادند. بالاخره اتللو همسر وفادارش، دزدمونا را به ترغیب ناثواب ایاگو می‌کشد، ولی در پایان وقتی پرده از چهره حقیقت برداشته می‌شود، اتللو با ابراز پشیمانی از کرده‌اش و کشتن خودش به کفاره گناهی که مرتکب شده، بازگشتش به آغوش دین کاتولیک را جشن می‌گیرد. در نمایشنامه هملت نیز نظیر این اشارات به عقاید دینی یافت می‌شود. ولی این اصول دینی گاه از پوشش دین درآمده و به اعمال شخصیت‌ها در زندگی دنیویشان جهت می‌دهند. دیگر اینکه برخلاف آنچه که گیلبرت در نمایشنامه اتللو نشان می‌دهد، به نظر نمی‌رسد که نمایشنامه هملت به دفاع از سنت کاتولیسیسم برآمده باشد و یا در پی پشتیبانی از هر نوع مسلک رسمی دوران خود باشد. در عوض شکسپیر خردمندانه راه سومی را برای هملت انتخاب می‌کند که نه بر ضد هیچ یک از دو مسلک پر رهرو زمانه است و نه پیرو چشم و گوش بسته آنها.

گیلبرت معتقد است باروک، هنری عمدتاً درباری است که به بحث درباره مسائل روشنفکرانه و سیاسی می‌پردازد. این نگاه گیلبرت به باروک نشأت گرفته از دیدگاه کاتولیک به هنر باروک است. در حالی که وقتی پروتستان‌ها از هنر باروک استفاده می‌کنند، گر چه از همان مسائل سیاسی و روشنفکرانه سخن به میان می‌آورند، ولی دیگر این هنر را مختص دربار و یا کلیسا نمی‌دانند. به عنوان مثال سورگل در کتاب «هنر و علوم انسانی در اعصار مختلف» می‌نویسد:

> رویکرد اجتماعی کالوینیسم، به مذهب پروتستان در صحنه جهانی خلق و خویی عصیانگر داده بود. همه جا در عصر باروک، پروتستانتیسم بین‌المللی صدای مخالفت‌های سیاسی بود، صدای تغییر و تحول سیاسی....اولین کالوینستی که نظریه مقاومت در برابر ظالم را داد، شخصی به نام فیلیپ دوپلسی مورنی (۱۵۴۹–۱۶۲۳) بود. به اعتقاد این شخص، رابطه شاه و رعیتش قراردادی است و اگر شاه از چارچوب این قرارداد خارج شود، رعیت حق دارد که بر علیه او قیام کند. عقایدی همچون این، بسیار برای شاهان قرن هفده گران تمام می‌شد و همین اندیشه به عقاید متفکرینی مثل جان لاک (۱۶۳۲–۱۷۰۴) شاخ و برگ داد. اعتقاد به همین مسئله نیز عامل بسیار مهمی در وقوع انقلاب ۱۶۴۰ انگلستان و شاه کشی پس از آن بود(Soergel, 2005, 375).

www.SID.ir

Archive of SID

شاید این مسئله بی‌ربط با دیوانگی هملت نباشد. باروک، هنری غیرمتجانس و ناهماهنگ است. از سوی دیگر به عقیده کودون، شخصیت هملت نیز از ثبات و توازن رفتاری برخوردار نیست (Coddon, 1998, 92). شوریدگی هملت (چه تظاهر باشد، چه واقعی)، ارتباط تنگاتنگی با جهان بینی عصیانگر پروتستانتیسم باروک دارد. یکی از تفکرات بسیار رایج در قرن هفدهم، «شوریدگی دنیا» است که در ادبیات باروک نیز خودنمایی می‌کند (Maravall, 1986,150). وقتی جهان با یافته‌های نو در علوم روبرو شد و پس از آن نهضت پروتستانتیسم در اروپا گسترش پیدا کرد، در سرتاسر این قاره کشمکش‌های فراوانی بین فرقه‌های مختلف به وجود آمد. شدت این کشمکش‌ها آنقدر زیاد بود که منجر به قتل عام‌های گسترده‌ای در نقاط مختلف اروپا شد و به فقر و بدبختی مردم پایین‌دست جامعه دامن زد و سرگشتگی فکری طبقه متوسط جامعه را به همراه آورد.[۳] برای مردم، شوریدگی و آشفتگی دنیا واقعیتی پذیرفته شده بود. دیوانگی هملت در واقع آینه اوضاع آشفته و نزار این جامعه است. جامعه‌ای که بین دنیای سنت‌گرای کاتولیک و فئودال گذشته و تفکر تجددگرا و کاپیتالیست امروز راهش را گم کرده است. شخصیت هملت همانند هنر باروک پر از راز و رمزی است که گشایش آن به این سادگی‌ها امکان‌پذیر نیست

علاوه بر این، هنر باروک به پیچیدگی‌های درگیر در بازنمود «حقیقت» آگاه است و سعی می‌کند درک انسان را به چالش بکشد. این هنر به خطای دید انسان واقف است و می‌خواهد از این راه با ادراکات مخاطب هنرش بازی کند (Egginton, 2010, 16). البته آنچه جذابیت تفکر باروک را در هنر نمایش بیشتر می‌کند، حس عاطفی است که به خاطر این سرگشتگی و عدم قطعیت به غلیان می‌افتد. سؤال اینجاست که آیا در دل هملت شوریده حال و مخاطب چنین حس عدم قطعیتی به وجود می‌آید یا خیر؟

پدیده‌ای که از همان ابتدا خواننده، بیننده و حتی شخصیت‌های داستان را به ورطه شک و دودلی می‌اندازد، حضور روح پدر هملت و صحت و سقم حرف‌های اوست. ولی در جای جای نمایشنامه مسائل دیگری پیش می‌آید که خواننده و شخصیت‌ها نمی‌توانند جوابی متقن به آنها بدهند؛ اینکه آیا واقعاً هملت دیوانه است، اینکه آیا او عاشق اوفلیاست، اینکه آیا هملت مادرش را دوست دارد و یا از او مثل همه زنان متنفر است. عدم ثبات در عواطف و رفتار هملت، نشان از سرگشتگی او بین دو نگاه دینی متفاوتی دارد که در آنها رشد یافته، یعنی کاتولیسیسم، مذهب آبا و اجدادی‌اش و پروتستانتیسم، مسلک نوظهوری که هملت به تازگی با آن آشنا شده. اما برای شرح و بسط این سرگشتگی، ابتدا باید اهمیت جهان پس از مرگ و تصویر آن در ذهن هملت را تبیین کرد.

به نظر کانتور، هملت با قهرمانان اسطوره‌ای یونان باستان مثل آشیل یک فرق بسیار مهم دارد. در اساطیر یونانی، جهان پس از مرگ، جهانی تیره و تار است که تنها اشباح انسان‌ها آنجا حضور دارند و خبری از پاداش و عقوبت اعمال نیست. بر خلاف اساطیر یونانی، هملت به مرگ به مثابه پایان زندگی نگاه نمی‌کند. برای او مرگ پلی است برای ورود به دنیایی که هر کس آنجا به جزای اعمالش می‌رسد (Cantor, 2004, 40). از سوی دیگر به عقیده ولفلین، هنر باروک به دنبال بازنمود بی‌نهایت و بی‌کران است (Wolfflin, 1964, 34). از برآمد این دو نگاه می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که فرق بین قهرمان باروک با قهرمان داستان‌های کلاسیک و اساطیری در این است که برای قهرمان باروک، جهان نهایتی ندارد و قسمت اعظمی از جهان پیش روی او را نمی توان با چشم مادی رصد کرد؛ درست مثل نقاشی باروک که نمی‌خواهد همه چیز را به خواننده نشان دهد و با فرو بردن قسمت‌هایی از کار در سایه و یا حاشیه نقاشی، دریافت بسیاری از نکات را به قدرت تخیل خواننده می‌سپارد. هملت نیز به عنوان یک قهرمان باروک به دنیای پس از مرگ بها می‌دهد و زندگی را به دنیای مادی خلاصه نمی‌کند و در چند و چون و گاه در بود و نبود آن شک می‌کند؛ تردیدی که ریشه زایش هنر باروک و قهرمان باروک است. به نظر خیلی از منتقدان، مهم‌ترین دلیل اینکه چرا هملت، ابتدا در کشتن کلادیوس تردید می‌کند، در ورای آن چیزی است که هملت به زبان می‌آورد و مثلاً آن را به عقده اودیپ نسبت داده‌اند. ولی اگر از زاویه هنر باروک به تصمیم هملت نگاه کنیم، شاید دلایل دیگری برای ترس و دودلی او در نگرفتن انتقام از عمویش بیابیم. در واقع شاید همین ترس از وجود دنیای پس از مرگ، نمی‌گذارد کلادیوس را در حالی که در پیشگاه خداوند زانو زده به قتل برساند.

او می‌خواهد از کلادیوس به خاطر کاری که در این دنیا انجام داده، انتقام بگیرد و خون او را بریزد. با این حال هملت نمی‌خواهد کلادیوس را تنها از صحنه دنیای مادی محو کند، بلکه قصد دارد کاری کند که او در جهان دیگر هم در رنج و عذاب باشد و راهی به بهشت نجوید. کلادیوس که به ظاهر از کرده‌اش پشیمان شده از خداوندگار طلب بخشش می‌کند و هملت او را در حال توبه تنها می‌یابد. ولی همینکه شمشیرش را از غلاف بیرون می‌کشد و قصد کشتن کلادیوس را می‌کند، هملت با خود می‌اندیشد:

> اکنون که سرگرم دعا است می‌توانم کارش را بسازم؛ هم اینک اقدام می‌کنم. ولی در این حال به آسمان خواهد پیوست. با چنین کاری آیا من انتقام گرفته‌ام؟ باید سنجید. ناکسی پدرم را می‌کشد و به کیفر این کار، من تنها پسرش، این ناکس را به بهشت می‌فرستم. این کار مزدوری است، نه انتقام....اگر جان او را زمانی بگیرم که سرگرم تطهیر روح خویش است و برای سفر آخرت آماده و درخور گشته، آیا از او انتقام گرفته‌ام؟ (شکسپیر، ۱۳۶۰، ۱۶۲-۱۶۳)

هملت در این تک گویی دو عنصر مادی (انتقام) و معنوی (دنیای آخرت) را به هم گره می‌زند. او تصمیم می‌گیرد کلادیوس را در حالی به قتل برساند که:

> مست خفته، یا دیوانه خشم گشته؛ یا در بستر زناکاری سرخوش لذت است؛ یا هنگام قمار، یا هنگامی که ناسزا بر زبان دارد و یا سرگرم کاری است که هیچ بوی رستگاری از آن شنیده نمی‌شود. آنگاه چنان سرنگونش کنم که پاشنه‌هایش به آسمان جفته زند و روحش بر مثال دوزخی که بدان خواهد شتافت سیاه و نفرین شده باشد (همان، ۱۶۳).

www.SID.ir

Archive of SID

هملت نمی‌خواهد تنها از جسم مادی کلادیوس انتقام بگیرد. اگر چنین بود دیگر نمی‌توانستیم انتقام‌جویی هملت را در بوته آزمایش هنر باروک بگذاریم. در آن صورت دیگر او فرق چندانی با قهرمانان اساطیر یونان و روم باستان نداشت. هنرمند باروک می‌خواهد بین دنیای مادی و معنوی تلاقی ایجاد کند و با درگیر کردن حواس دنیوی مخاطب، پیامی معنوی از جنس دنیای غیر جسمانی به مخاطب منتقل کند. شکسپیر نیز از دریچه ذهن هملت به مفهوم انتقام، بُعدی ماورای مادی می‌بخشد و می‌خواهد این تفکر را وارد دنیای ابدی کند.

یکی دیگر از دلایلی که هملت در کشتن عموی خود تردید به دل راه می دهد، نزدیک بودن عقاید هملت به کلادیوس است. پدر هملت متعلق به نظام فئودالی و شوالیه‌گری پیشین است در حالی که عموی او در سیاست، روحیه‌ای تجددگرا دارد و می‌خواهد کشمکش‌های سیاسی را از راه‌های عقلانی به نتیجه برساند (McEvoy, 2000, 186). مثلاً در جنگی که در سال‌های سلطنت پدر هملت بین دانمارک و نروژ در می‌گیرد، پدر هملت برای حل و فصل منازعه دست به شمشیر می‌برد و با خونریزی حرفش را به کرسی می‌نشاند. ولی وقتی بار دیگر دانمارک به مشکل مشابهی با نروژی‌ها و این بار در زمان کلادیوس بر می‌خورد، کلادیوس سعی می‌کند – هر چند به طور موقت – مسئله را با فرستادن سفیر به کشور همسایه به نتیجه برساند. در واقع، هملت همانند قهرمانان باروک بر سر دوراهی شرف و عشق وا مانده است. از یک سو پدرش از او می‌خواهد که برای حفظ عزت و شرفش انتقام خونش را به رسم دوران گذشتگان از کلادیوس بگیرد و از سوی دیگر عشق هملت به دنیای جدید متکی بر عقلانیت، او را از این کار باز می‌دارد؛ دنیایی که هنوز هملت در معصومیت آن شک دارد؛ شکی که آتش شوریدگی را به جان و تن هملت انداخته است.

درونمایه شک و تردید هملت که در صحنه‌های مختلف نمایشنامه مشهود است، با بازی نور و سایه در نقاشی‌های باروک قابل مقایسه است. یکی از روش‌های به کار گرفته شده در هنر نقاشی باروک، محو کردن برخی قسمت‌ها و یا بردن آنها به پس زمینه است. نقاش باروک قصد دارد تا با این عمل به بوم خود بعد سوم و به عبارتی دیگر، عمق بدهد. هنرمند در نمایش باروک نیز به صحنه‌ای که به نمایش می‌گذارد به شکلی دیگر عمق می‌بخشد. اگر انتقام جویی هملت از جنس باروک نبود، دیگر لحظه‌ای به خود و کلادیوس مجال نمی‌داد. همچون نقاشی که با نور و سایه به صحنه دو بعدی بوم عمق می‌دهد، هملت نیز با تفکر در عملش به زوایای آن چین و چروک‌هایی می‌دهد تا فکر مخاطبش را درگیر کند. تفکر در اعمال، گاه راه را برای افتادن در چاه شک و تردید باز می‌کند؛ شک و تردیدی که مخاطب نمایشنامه نیز شریک آن است. هنرمند باروک با بازنمودهای خلاقانه و رنگ روشن زدن به نقاطی از روایت که پیش از این از نگاه‌ها به دور می‌مانده، مخاطب را با روایتی دیگر از حقایق آشنا می‌کند و شخصیت، و در پی آن مخاطب را در ورطه شک و ابهام می‌اندازد. که یکی دیگر از خصایص برجسته قهرمان باروک، تردید او در صداقت آن‌چیزی است که می‌بیند (Gilbert, 2001, 4). هملت در آغاز با روح پدرش مواجه می‌شود ولی بعد به صحت آنچه دیده شک می‌کند:

> شبحی که دیدم شاید اهریمن بوده باشد، و در قدرت اهریمن است که خود را به ظاهری خوشایند بیاراید. بله، شاید بر اثر ناتوانی من و افسردگی خاطرم و سلطه‌ای که او بر صاحبان چنین سرشتی دارد، فریبم می‌دهد تا به گمراهی‌ام بکشاند (شکسپیر، ۱۳۶۰، ۱۱۶).

این حس تردید تا لحظه اعترافات کلادیوس، برای هملت و همچنین بیننده به جای می‌ماند. اِگان بر این باور است که اگر کلادیوس خودش در خفا به گناهش اعتراف نمی‌کرد، مخاطب هیچ دلیلی برای اثبات گناهکاری او در دست نداشت. اولاً اینکه هر چند سه نفر دیگر از جمله هوراشیو روح پدر هملت را دیده‌اند، ولی تنها هملت با او صحبت می‌کند. ثانیاً، نمایشنامه‌ای که هملت با دسته بازیگران ترتیب می‌دهد بسیار مبهم است و عکس‌العمل کلادیوس دلیل کافی برای اثبات گناهکاری او ارائه نمی‌دهد. (Egan, 2007, 102).

از طرف دیگر، وقتی هملت می‌بیند مادرش با ازدواج زودهنگام با کلادیوس، به شوهر مرحومش خیانت می‌کند، در هر آنچه می‌بیند، شک می‌کند. هملت در همان اولین سخنانش با شهبانو می‌گوید که حقیقت در زیر خروارها دروغ و نیرنگ خاک شده. مادر هملت از او می‌خواهد رخت عزا را از تن بیرون آورد چرا که فوت پادشاه هم مثل مرگ بقیه انسان‌ها «مسئله‌ای عام» است. هملت تأیید می‌کند که مرگ برای همه است. ولی وقتی مادر هملت به او می‌گوید «اگر این است پس چرا [مرگ او] در دیده‌ات اینچنین خاص می‌نماید؟»، هملت برآشفته می‌شود و فریاد می‌زند:

> «می‌نماید» مادر؟ نه، که واقعاً چنین است. برای من «می‌نماید» در کار نیست. نه ردای سیاه من، مادر عزیز، نه آه‌های سوزناکم و نه ناله‌ها و زاری‌هایم و نه هر آنچه که نشان‌دهنده غم و اندوه من است، می‌تواند احساس واقعی مرا نشان دهد. درست است که همه اینها «این‌طور می‌نمایند» که غمگین و سوگوار هستم، ولی هر کس می‌تواند با استفاده از آنها به ظاهر سوگوار شود. ولی من حزن بزرگتری در سینه دارم که از دیدگان پنهان است (شکسپیر، ۱۳۶۰، ۲۸).

هملت به ظواهر شک کرده و حقیقت را در لایه‌های زیرین آن‌چه می‌بیند، می‌جوید. این درست همان چیزی است که نویسنده و متفکر باروک از مخاطب خود می‌خواهد. او سعی می‌کند بیننده را فریب دهد ولی در عین حال می‌خواهد توجه او را به ورای آنچه چشمان غیر مسلح او درمی‌یابند، بکشاند. یا به قولی هنرمند باروک «سعی نمی‌کند روح مخاطب هنرش را اغوا کند یا قدرت منطق او را فریب دهد؛ بلکه فقط درصدد آن است که حواس پنجگانه وی را گمراه کند» (Buci-Glucksmann, 1994, 60).

شک و تردید هملت تنها به این دلیل نیست که آیا باید حرف‌های شبح زره‌پوش را باور کند یا خیر. این شک و تردید آنگاه رنگ و بوی باروک به خود می‌گیرد که پی می‌بریم به شکل غیرمستقیم ریشه در مسائل مذهبی دارد. او با مسئله پیچیده‌تری درگیر است. هملت از دانشگاه ویتنبرگ با توشه‌ای از عقاید جدید بازمی‌گردد که با سنت‌های ملی و آبا و اجدادی خویش در تضاد است. او،

www.SID.ir

Archive of SID

هوراشیو، روزنکراتس و گیلدنسترن، همه در دانشگاهی تحصیل کرده‌اند که مارتین لوتر را به یاد می‌آورد، کشیش اصلاح‌طلبی که از این دانشگاه قیام کرد و در سال ۱۵۱۷ نظرات انقلابی خود را درباره مذهب کاتولیک به طور علنی اعلام کرد و راه را برای گسترش پروتستانتیسم باز کرد. در حقیقت، تحصیل هملت در این دانشگاه نماد نواندیشی اوست. از سوی دیگر، هر چند که دانمارک در دوران شکسپیر پروتستان بود ولی در نمایشنامه هملت این کشور هنوز با اصول کاتولیک وداع نکرده و پایبند آن است. به عنوان مثال، پس از مرگ اوفلیا، دو گورکن بر سر این مسئله بحث می‌کنند که آیا اوفلیا را که خودکشی کرده باید مثل یک «مسیحی» به خاک سپرد یا خیر (پرده پنجم، صحنه یکم). کاتولیک‌ها معتقدند که نباید چنین فردی را همچون یک مسیحی و حتی در قبرستان مسیحیان دفن کرد. نکته مهم‌تر اینکه روح پدر هملت از برزخ می‌آید؛ از جایی که پیروان پروتستانتیسم به آن اعتقاد چندانی ندارند[۴]. همچنین روح پدر هملت به دلیل اینکه مراسم خاکسپاری او را به درستی به جای نیاورده اند، در عذاب است (شکسپیر، ۱۳۶۰، ۶۰).

دلیل دیگر اینکه، در نمایشنامه‌های قرن هفدهم، بین کاتولیسیسم و مسموم کردن قربانیان رابطه مستقیمی وجود دارد. یکی از عوامل شهرت تراژدی‌های انتقام‌جویانه قرن هفدهم روش خاصی بود که در خلال آن، شخصیت‌ها یکدیگر را به قتل می‌رساندند (Bloomfield, 2007). در این نمایشنامه‌ها، کلاه‌خودها، نقاشی‌ها، کتب مقدس، شمشیر و شراب‌های آغشته به زهر، از متداول‌ترین روش‌های دسیسه چینی برای حذف رقیب به شمار می‌رود. با نگاهی دقیق‌تر به این مسئله متوجه خواهیم شد که بین مسمومیت و مذهب کاتولیک ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. جمجمه زهرآگین معشوقه وندیچی در «تراژدی منتقمان»[۵] اثر مشترک مارستن و ترنر (۱۶۰۷)، انجیل زهرآگین در «دوشس مالفی»[۶] (۱۶۱۴) و نقاشی زهرآلود براچیانو در «شیطان سفید»[۷] هر دو ااثر جان وبستر (۱۶۱۲)، نمونه‌های بارزی برای اثبات این نظریه هستند. علاوه بر آن، اغلب اتفاقات این نمایشنامه‌ها نیز در سرزمین روم، مهد مذهب کاتولیسیسم، اتفاق می‌افتد.

بنابراین هملت همانند پدرش در برزخی زمینی گرفتار شده و راه بهشت را گم کرده. او باید بین راه نیاکانش و راهی که نواندیشان به او نشان می‌دهند، یکی را انتخاب کند. این سرگشتگی در سه مسئله جلوه می‌کند؛ اول در بازنمود مراسم خاکسپاری، دوم در داستان انتقام، و سوم در خودکشی اوفلیا. به عقیده مک کوی، نمایشنامه هملت به شکلی سرگشتگی عصر شکسپیر را برای به جا آوردن مراسم خاکسپاری به تصویر می‌کشد؛ سرگشتگی‌ای که نشأت گرفته از تفاوت دید کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها به دنیای پس از مرگ بوده (McCoy, 2003, 194) و نشان‌دهنده سردرگمی مردم در مسائل مذهبی است. از یک سو کاتولیک‌ها معتقد به دعای خیر و شفاعت اموات هستند و از سوی دیگر مسلک پروتستانتیسم به شفاعت اموات پس از مرگشان اعتقاد چندانی ندارد. این نمایشنامه به چند مراسم خاکسپاری اموات اشاره دارد که همگی مناسکی ناتمام باقی می‌مانند که درست اجرا نمی‌شوند.

پدر هملت از اینکه مراسم خاکسپاری‌اش به درستی به جا آورده نشده در رنج و عذاب است (شکسپیر، ۱۳۶۰،۱۶۰)، اوفلیا نیز با اینکه مثل یک مسیحی کاتولیک به خاک سپرده می‌شود ولی گورکن‌ها که صدای عوام‌الناس کاتولیک مذهب هستند، در پرده پنجم صحنه یکم نمایشنامه، از آنجایی که اوفلیا خودکشی کرده در صحت خاکسپاری او به عنوان یک کاتولیک و با تشریفات این مذهب شک می‌کنند.

مسئله خودکشی و نگاهی که مذهب کاتولیک و پروتستان به آن دارند حیطه دیگری است که بازتاب سرگشتگی مردم یک عصر در حال گذار است. از یک سو پدر هلمت از او خواسته که انتقام خونش را بگیرد ولی انتقام جویی عملی است که ارتکاب آن در جای جای کتب مقدس مسیحیان و علی‌الخصوص در مذهب کاتولیک به شدت نهی شده[۸]. هملت برای رهایی از دو راهی عشق و وظیفه، به خودکشی می‌اندیشد و فکر مرگ، او را سوی تعقل در زندگی پس از این جهان مادی می‌کشاند (شکسپیر، ۱۳۶۰، ۱۲۱). به اعتقاد کاتولیک‌ها، هر چند کلامی مستقیماً در کتب مقدسشان در ذم خودکشی نیامده، خودکشی از گناهان کبیره است و کسی که مرتکب چنین عملی شود در آن دنیا به عذاب دوزخ گرفتار خواهد شد. ولی به اعتقاد اغلب لوترین‌ها، خودکشی به نفسه راه را برای رستگاری نمی‌بندد بلکه چون پس از ارتکاب این فعل فرد از دنیا رفته و دیگر در این دنیا نیست که توبه کند و به راه راست هدایت شود، شاید مورد لطف و مغفرت خداوند قرار نگیرد. ولی این گناه باعث نمی‌شود که او را به رسم کاتولیک‌ها تکفیر کنند. زیرا به عقیده پروتستان‌ها همه چیز بستگی به لطف و کرم پروردگار دارد و تشخیص بخشش یا کیفر انسان‌ها در دنیای ابدی از اراده انسان خارج است.

اطمینان هملت از گناهکار بودن عمویش در واقع ایمان آوردن هملت به سخنان روح پدری است که نماینده نظام سیاسی، مذهبی و اجتماعی گذشته است و به عقیده اِگان هر چند هملت به سمت عقاید کاتولیسیسم کشیده می‌شود، اشتباه تراژیک او در نادرست متوجه شدن اصول کاتولیک است. با اینکه کلادیوس در خفا از صمیم قلب به گناهش اعتراف می‌کند و از خداوند طلب مغفرت می‌کند ولی تا زمانی که مراسم توبه در حضور یک کشیش نباشد، توبه در درگاه خداوند پذیرفته نیست. هملت نمی‌داند که این توبه به اعتقاد کاتولیک‌ها هیچ جایی در درگاه خداوند ندارد و بنابراین از کشتن او باز می‌ایستد و پس از آن خودش قربانی یک توطئه می‌شود. به عقیده اگان اشتباه تراژیک هملت همانا ندانستن اصول مسیحیت کاتولیک است. او فراموش می‌کند که حضور کشیش برای پذیرش توبه در مذهب کاتولیسیسم ضروری است و این اشتباه به عقیده اِگان، اشتباه تراژیک او است. زیرا با نکشتن کلادیوس در آن صحنه، هملت راه را برای مرگ خودش باز می‌کند (Egan, 2007, 103).

اما این مسئله را نباید نادیده گرفت که هملت در پایان به قضا و قدر الهی رو می‌آورد. پس از آنکه لائرتس، برادر اوفلیا، هملت را به دوئل می‌خواند، هوراشیو به زبردستی و چالاکی لائرتس در شمشیرزنی اشاره می‌کند و هملت را از پذیرفتن این رقابت نهی

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند. هملت در جواب او می‌گوید:

برغم شگون بد کار خواهیم کرد. حتی فرو افتادن یک گنجشک در دفتر قضا ثبت است. اگر مرگ برای هم اکنون است، تأخیری بر نمی‌تابد؛ و اگر تأخیر بر نتابد، هم اکنون وقوع می‌یابد؛ و آنچه اکنون فرا نرسد به وقت خود خواهد رسید. عمده آماده بودن است و چون آدمی از متاع دنیا چیزی با خود نمی‌برد، برای چه پیش از وقت ترک آن نگوید؟ بگذار آنچه شدنی است، بشود (شکسپیر، ۱۳۶۰، ۲۶۵).

هملت با آنکه آرزوی مرگ دارد ولی از ترس آنچه که سنت اجدادی‌اش می‌گوید، صبر می‌کند. ولی وقتی لائرتس از او تقاضای دوئل کرد، هملت با رو آوردن به گفتمان قضا و قدر الهی که اصلی لاینفک در مذهب پروتستانتیسم است، راه جدیدی می‌یابد. او با تکیه بر چنین گفتمانی به نعل پروتستانتیسم می‌کوبد. از طرف دیگر اگر در دوئل با لائرتس کشته هم شود به آرزوی خودش، یعنی مرگ می‌رسد و در عین حال از اتهام خودکشی نیز تبرئه خواهد شد. در حقیقت با قبول عقوبت خودکشی در جهان باقی یکی هم به میخ کاتولیسیسم می‌زند. از این رو نه تنها نباید مرگ او را به حساب اشتباه تراژیک او گذاشت بلکه او را باید قهرمان پیشبرد آرمان‌هایش دانست. او پیروزمندانه توانسته راه سومی بین کاتولیسیسم و پروتستانتیسم پیدا کند.

نتیجه

در هنر باروک افکار مذهبی از لباس دینی خود خارج می‌شوند و به شکل مسائل روزمره ظاهر می‌گردند. یا به عبارتی دیگر، مسائل و حواس دنیوی برای ارائه و تشریح اصول معنوی به کار می‌روند. در نمایشنامه هملت نیز اصول دینی گاه از پوشش دین در آمده و به اعمال شخصیت‌ها در زندگی دنیویشان جهت می‌دهند. ولی با این وجود، نمایشنامه هملت نه از سنت کاتولیسیسم دفاع می‌کند و نه حامی هر نوع مسلک رسمی دوران است. در عوض شکسپیر خردمندانه راه سومی را برای هملت انتخاب می‌کند که نه بر ضد هیچ یک از دو فرقه متخاصم زمانه است و نه پیرو بی‌چون و چرای آنهاست. اول اینکه، بی‌ثباتی و ناپیوستگی رفتاری هملت نقطه مشترک این شخصیت با سبک هنری باروک است. شوریدگی هملت ارتباط نزدیکی با جهان‌بینی عصیانگر پروتستانتیسم باروک دارد. دیوانگی هملت در واقع آینه اوضاع آشفته جامعه آن دوران است که بین تفکر سنت‌گرای کاتولیک و جنبش‌های اصلاح‌طلب پروتستان سرگردان بود.

دوم اینکه، هنر باروک به پیچیدگی‌های بازنمود «حقیقت» آگاه است و قصد دارد قوه ادراک مخاطب را بر سر دوراهی‌های معرفت‌شناختی بگذارد. در نمایشنامه هملت، از همان آغاز مخاطب و حتی شخصیت‌های داستان با شک و تردید به مسائل پیرامونشان می‌نگرند. عدم ثبات در عواطف و رفتار هملت نشان‌دهنده سرگشتگی او بین دو دیدگاه مذهبی کاتولیک و پروتستانتیسم می‌باشد. برای قهرمان باروک جهان لایتناهی است و بخش بزرگی از دنیای او را نمی‌توان با چشم مادی دید. نگرانی هملت از چگونگی جهان پس از مرگ، به او اجازه نمی‌دهد کلادیوس را در حال توبه و عذرخواهی در درگاه خداوند بکشد. همانند هنرمند باروک که می‌خواهد بین دنیای مادی و معنوی تلاقی ایجاد کند و با درگیرکردن حواس دنیوی مخاطب، پیامی معنوی از جنس دنیای غیر جسمانی به مخاطب منتقل کند، شکسپیر نیز از دریچه ذهن هملت به مفهوم انتقام، بعدی ماورای مادی می‌بخشد.

سوم اینکه از جمله دلایل دیگری که هملت در به قتل رساندن عموی خود شک می‌کند، قرابت عقاید هملت به کلادیوس است. بر خلاف پدر هملت، کلادیوس روحیه‌ای نواندیش در امور سیاسی دارد. از یک سو پدر هملت از او می‌خواهد که برای حفظ عزت خانوادگیشان از کلادیوس انتقام بگیرد ولی از سوی دیگر عشق هملت به دنیای جدید، او را از این کار باز می‌دارد. با این حال هملت هنوز به معصومیت این دنیای شگفت‌انگیز نو شک دارد و این حس تردید او را به آشفتگی و شوریدگی کشانده. اما وقتی پی ببریم که این شک و تردید به شکلی غیرمستقیم ریشه در مسائل مذهبی دارد، آنگاه می‌توان آن را از نظر باروک بررسی کرد. هملت و دیگر دوستانش در دانشگاهی تحصیل کرده‌اند که زادگاه تفکرات انقلابی پروتستانتیسم است و با تربیت دینی خانوادگی او در تعارض است.

با این اوصاف هملت در برزخی زمینی گرفتار شده و راهش را به سمت آرمان‌شهر دلخواهش گم کرده. او باید بین مسیر اجدادش و راهی که نواندیشان به او نشان می‌دهند، یکی را انتخاب کند و این سردرگمی در سه مسئله دیگر نیز بررسی شده است؛ تردید و ناکامل ماندن مراسم خاکسپاری، ترید هملت در انتقام‌جویی و تردید او در ارتکاب خودکشی. در نمایشنامه هملت به چند خاکسپاری اشاره می‌شود که در درستی اجرای مناسک آنها تردید است. که همگی نشان از تقابل نگاه دو مسلک درگیر زمانه دارند. ولی اصلی‌ترین مسئله تردید هملت در خودکشی است. او با آن که آرزوی مرگ دارد ولی از ترس آنچه که سنت کاتولیک درباره خودکشی می‌گوید، صبر می‌کند. اما زمانی که لائرتس او را به دوئل فرا می‌خواند، هملت به گفتمان قضا و قدر الهی که اصلی لاینفک در مذهب پروتستان است، رو می‌آورد. در این صورت اگر در دوئل با لائرتس کشته هم شود، بدون آنکه خودکشی کند باز به آرزویش، یعنی مرگ، خواهد رسید. بدین صورت یکی به نعل پروتستانتیسم می‌زند یکی هم به میخ کاتولیسیسم. از این رو هملت را باید قهرمان آرمان‌هایش دانست نه قهرمانی با اشتباه تراژیک. او توانسته است پیروزمندانه راه سومی را پیدا کند؛ راهی را که برآیند هر دو تفکر کاتولیک و پروتستان باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها

1 Fugue.

2 The Ecstasy of Saint Teresa.

۳ جنگ‌های مذهبی فرانسه (۱۵۶۲–۱۵۹۸) نمونه‌ای از این نوع کشمکش‌ها بود که دو طرف درگیر، از کشورهای خارجی کمک می‌گرفتند. اوج این جنگ‌ها مشهور به «قتل‌عام روز سنت بارتلمبو» است. دیگر جنگ‌های مذهبی اروپا در این دوره از این قرار است: جنگ رعیت‌ها در آلمان (۱۵۲۴–۱۵۲۵)، جنگ کاپل در سوئیس (۱۵۳۱)، جنگ اشمالکالدیک در قلمرو روم (۱۵۴۷–۱۵۴۷)، و جنگ‌های هشتاد ساله (۱۵۶۸–۱۶۴۸). جنگ‌های دیگری در دروان پس از نمایشنامه هملت در اروپا به وقوع پیوستند که نشان از تشویش اوضاع سیاسی، اجتماعی و مذهبی قرن هفدهم نیز می‌باشند. این جنگ‌ها عبارت‌اند از: جنگ‌های سی‌ساله (۱۶۱۸–۱۶۴۸) در قلمرو امپراتوری روم، اتریش، سوئد، دانمارک و فرانسه، و جنگ‌های سه پادشاهی انگلیس، اسکاتلند و ایرلند (۱۶۳۹–۱۶۵۱).

٤ لوتر و بسیاری از پیروانش عقیده‌ای به برزخ نداشتند (Egan, ۲۰۰۷, ۹۸). پروتستان‌ها عموماً تنها به کتب مقدس اعتقاد دارند و چیزی غیر از آن را نمی پذیرند. از طرف دیگر در کتب مقدس سخنی از برزخ به میان نیامده (http://forums.catholic.com/showthread.php?t=۵۷۵۷). به همین دلیل برای پروتستان‌ها ارواح چیزی جز «خرافات احمقانه کاتولیک‌ها» نیست (McEvoy, ۲۰۰۰, ۱۸۷).

5 The Revenger's Tragedy.

6 The Duchess of Malfi .

7 The White Devil .

۸ برای مثال مراجعه کنید به کتاب عهد جدید، نامه پولوس به مسیحیان روم (۲۱–۱۹: ۱۲)، سرگذشت عیسی مسیح انجیل متی (۳۹–۳۸: ۵)، نامه یعقوب (۲۰–۱۹: ۱). در این بخش‌ها پیروان مسیح به کظم غیظ و پرهیز از انتقام جویی دعوت شده‌اند.

فهرست منابع

شکسپیر، ویلیام (۱۳۶۰)، هملت، (ترجمه م. ا. به‌آذین)، نشر دوران، تهران.

Bloomfield, J (2007), Revenge Tragedy, Poison and Catholicism; Murder and Religion in Renaissance Revenge Drama, Retrieved July 12, 2012, from www.Suite101.com: http://suite101.com/article/poison-and-catholicism-a24481.

Buci-Glucksmann, C (1994), Baroque Reaon; The Aesthetics of Modernity, (P. Camiller, Trans.), Sage Publications, London.

Cantor, P. A (2004), Shakespeare Hamlet; A Student Guide, Cambridge University Press, Cambrdige.

Egan, G(2007), Shakespeare, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Egginton, W(2010), The Theatre of Truth; The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics, Stanford University Press, Stanford.

Gilbert, A (2001), Othello, the Baroque, and Religious Mentalities, Early Modern Literary Studies, (3), 1-21.

Hausen, A (1992), The Social History of Art, Routledge, London.

Maravell, J. A (1986), Culture of Baroque Analysis of Historical Structure, (T. Cochran, Trans.), University of Minnesota Press, Minneapolis.

McCoy, R. C (2003), Shakespearean Tragedy and Religious Identity. In R. Dutten, & J. E. Howard, A Companion to Shakespeare's Works (pp. 178-198), Blackwell Publishing, USA.

McEvoy, S (2000), Shakespreare; The Basics, Routledge, London and New York.

Soergel, P. M (2005), Art and Humanities Through the Eras; The Age of the Baroque and Enlightenment 1600-1800, Thomson Gale, USA.

Stechow, W (1946), The Definition of Baroque in Visual Art, The Journal of Aesthetics & Art Criticism, 109-115.

Weber, M, Baehr, P. R, & Wells, G. C (2002), Protestant Ethis and the Spirit of Capitalism and Other Writings, Penguin, London.

Wellek, R. (1946), The Concept of Baroque in Literary Scholarship, The Journal of Aesthetics & Art Criticism, 77-109.

Wolfflin, H. (1964), Renaissance and Baroque, (K. Simon, Trans.), The Fontana Library, London.

www.SID.ir