ادب پژوهی
شمارهٔ نهم
پاییز ۱۳۸۸
صفحات ۶۹-۸۷

واژگان کلیدی
☑ نقد روان‌کاوانه
☑ نگاه خیره
☑ دیگری
☑ برادرکشی
☑ ناخودآگاه

نقدی روان‌کاوانه بر شعر «هملت» شاملو

دکتر کاظم دزفولیان*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
فؤاد مولودی**
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
حامد یزدخواستی***
دانشجوی کارشناسی ارشد خانواده‌درمانی

چکیده

در چند دههٔ اخیر «نقد روان‌کاوانه» از پویاترین و پرکاربردترین رویکردهای نظریهٔ ادبی معاصر بوده است. فروید، یونگ و لکان مهم‌ترین چهره‌های روان‌کاوی در قرن بیستم بودند که با استفاده از مفاهیم رایج در نظریهٔ روان‌کاوی خود، در خوانش متون ادبی تحولی بزرگ پدید آوردند؛ اما در عرصهٔ نقد ادبی، پژوهشگران ما از یک‌سو، کمتر به نقد روان‌کاوانه پرداخته‌اند، و از سوی دیگر، تحقیقات محدود آنها بیشتر به آثار ادبی درون‌گرایانه و پُرراز و رمزی چون *بوف کور* و مکاتب خاصی مانند سوررئالیسم منحصر بوده است. در این مقاله با بهره‌گیری از دو مفهوم بنیادین «دیگری» و «نگاه خیره» در نظریهٔ لکان به تفکیک و تبیین سطوح روایتگری شعر هملت شاملو پرداخته‌ایم تا چگونگی آمیختگی صدای دو روایتگر اصلی شعر (هملت و بازیگر) و چرایی لحظهٔ افتراق این دو صدا معلوم گردد؛ در ادامه کهن‌الگوی «برادرکشی» به عنوان محور اصلی که باعث ارتباط عمودی بندهای شعر می‌شود بررسی و تحلیل شده است.

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان:
*K_dezfoulian@sbu.ac.ir
**F_moloodi@yahoo.com
***Hamed_yazdkhasti2000@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۲/۱۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۷/۲۰

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

یکی از جریان‌های پویای نظریهٔ ادبی معاصر نقد روان‌کاوانه است. برخی از پرسش‌هایی که منتقدان ادبی روان‌کاو دربارهٔ متون ادبی مطرح می‌کنند چنین است: شکل‌های گوناگون سرکوب چگونه اثر ادبی را ساختار می‌بخشد؟ شخصیت اصلی تحت تأثیر کدام انگیزه‌های ناخودآگاهانه قرار دارد؟ آیا پویش‌های ادیپی یا هر نظام پویشی دیگری در اثر ادبی دخیل است؟ چگونه می‌توان رفتار شخصیت‌ها و یا تصاویر و وقایع داستانی را بر حسب مفاهیم روان‌کاوانه تبیین کرد؟ (تایسن، ۱۳۸۷: ۱-۷۰).

نقد روان‌کاوانه وامدار پژوهش‌های زیگموند فروید، عصب‌شناس و روان‌شناس اهل وین، در عرصهٔ روان‌کاوی است. فروید ذهن را ساختاری دوپاره می‌دانست که متشکل از ضمیر خودآگاه و ضمیر ناخودآگاه است. وی قسمت ناشناختهٔ روان را «نهاد» (id) و قسمت هشیار آن را «خود» (ego) نامید. «فراخود» (super ego) هم از نظر فروید همان سانسورچی درونی است که با در نظر گرفتن فشارهای اجتماعی، تصمیمات اخلاقی اتخاذ می‌کند. «خود» هرآنچه را ناپذیرفتنی می‌یابد واپس می‌راند و در ضمیر ناخودآگاه جای می‌دهد؛ به عبارت دیگر، «خود» میان امیال غریزیِ «نهاد» و هنجارهای اجتماعیِ «فراخود» سازش برقرار می‌کند. فروید معتقد بود همهٔ انسان‌ها در دوران کودکی سه مرحلهٔ متداخل دهانی (oral)، مقعدی (anal) و قضیبی (phallic) را از سر می‌گذرانند و برای آنکه رشد جنسی کودک بهنجار پیش رود، در نهایت فرایند دشوار و درازمدت اما ضروری «عقدهٔ ادیپ»[1](Oedipus complex) باید پشت‌سر گذاشته شود تا فرد از دنیای کودکی که مبتنی بر «اصل لذت» است گذر کند و زندگیش را بر«اصل واقعیت» که عرصهٔ عمل «فراخود» است بنا نهد. در این فرایند ضمیر ناخودآگاه پیوسته آرزوهای واپس‌راندهٔ خود را از طریق رؤیا، لطیفه و امثال آن تخلیه می‌کند. هرگاه «خود» مانع این کار شود نبرد درونی «نهاد» و «خود» در قالب روان‌رنجوری بروز می‌یابد. فروید تاروپود ادبیات را تعارضات حل نشده میان «خود» و «نهاد»، و روان‌رنجوری حاصل از آن می‌داند. به گمان فروید اثر ادبی نمود بیرونی ذهنِ ناخودآگاهِ نویسندهٔ آن است. بنابراین وی با اثر ادبی همانند رؤیا برخورد می‌کرد و برای پی‌بردن به ناخودآگاه مؤلف فنون روان‌کاوانه را در متن اعمال می‌نمود (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۱۵۵-۱۶۰ و برسلر، ۱۳۸۶: ۱۷۳-۱۸۰).

Archive of SID

www.SID.ir

کارل گوستاو یونگ، مشهورترین شاگرد فروید، یافته‌های او را در مورد ضمیر ناخودآگاه و تأثیر آن را در تصمیم‌ها و رفتارهای خودآگاهانه پذیرفت، اما تحلیل فروید را از محتویات ضمیر ناخودآگاه رد کرد. یونگ روان آدمی را مشتمل بر سه بخش می‌دانست: «ضمیر آگاه»، «ضمیر ناخودآگاه شخصی» و «ضمیر ناخودآگاه جمعی». یونگ ناخودآگاه جمعی را انباشتگاه یافته‌های نوع بشر پنداشت، و عرصهٔ تجلی آن را در داستان‌ها، رؤیاها و اسطوره‌های مشابه انواع بشر می‌دانست. به اعتقاد وی این خاطرات مشترک به صورت انواع «کهن الگو» (archetype) موجودند و این کهن‌الگوها در ادبیات، در قالب الگوهای مکرر پی‌رنگ، تصاویر و شخصیت‌های سنخی رخ می‌نمایند. یونگ بنیان‌گذار «نقد کهن‌الگویی» بود (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۸۰-۱۸۳). شاخص‌ترین منتقد پیرو نقد کهن‌الگویی، نورتروپ فرای بود. وی در کتاب *آنوتومی نقد* (anatomy of criticism) خود را یکی از مدافعان اصول نقد کهن‌الگویی نشان داد و «تک اسطوره» را بن‌مایهٔ اصلی کل ادبیات دانست (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۱۰).

روان‌کاو فرانسوی، «ژاک لکان»، در دههٔ ۱۹۵۰ رویکرد خاصی از روان‌کاوی را مطرح کرد که مبتنی بر نظریات فروید و دیگاه‌های زبان‌شناختی ساختارگرایانهٔ سوسور بود (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۹-۲۲۸). مهم‌ترین دستاورد لکان تبیینِ مراحل سه‌گانهٔ «واقعی» (real)، «تخیلی» (imaginary)، «نمادین» (symbolic)، طرح مفهوم «دیگری» (the other) و بحث بر «تسلسل دال‌های شناور» بود (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۰-۱۱۴). می‌توان گفت نقد روان‌کاوانهٔ معاصر بیش از همه متأثر از نظریه‌های این سه نفر است. در این مختصر کوشش نگارندگان بر آن است که با توجه به رویکردهای عمدهٔ روان‌کاوی، خوانشی روان‌کاوانه از شعر «هملت» شاملو ارائه دهند.

شعر «هملت» ششمین شعر از دفتر مرثیه‌های خاک احمد شاملو است؛ ساختار پیچیده، چندلایه و چندصدا، بارزترین ویژگی شعر هملت است که این شعر را در ردیف اشعار برجسته و ممتاز شاملو قرار می‌دهد و همواره دریچهٔ نقد و تحلیل این اشعار را بر رویکردهای گوناگون نظریهٔ ادبی معاصر باز نگه داشته است؛ به‌گونه‌ای که این اشعار را می‌توان از منظر ساختارگرایی، روان‌کاوی، نقد اجتماعی و دیگر جریان‌های نقد ادبی بررسی و تحلیل کرد. در این پژوهش شعر هملت را به این خاطر از دیدگاه نقد روان‌کاوانه تحلیل می‌کنیم که به دو هدف عمدهٔ زیر دست یابیم:

Archive of SID
www.SID.ir

الف) معلوم گردد که با استفاده از مفاهیم نقد روان‌کاوانه، می‌توان بسیاری از ابهام‌های ساختاری و روایی آثار ادبی پیچیده و دیریاب را برطرف کرد و با عمق و گستردگی جنبه‌های مختلف این آثار بهتر آشنا شد.

ب) مشخص شود که بسیاری از آثار ادبی زبان فارسی در گذشته و زمان حال، از منظر نقد روان‌کاوانه امکان و قابلیت شایان‌توجهی دارند که مورد نقد و تحلیل قرار گیرند؛ اما متأسفانه پژوهشگران و صاحب‌نظران ما کمتر به این عرصه پرداخته‌اند و همچنین پژوهش‌های محدود آنها بیشتر معطوف آثار خاصی مانند *بوف کور* هدایت بوده است، تا جایی که این باور نادرست در جامعهٔ ادبی ما شیوع پیدا کرده که نقد روان‌کاوانه فقط منحصر به آثار درون‌گرا و پُرراز و رمز و مکاتب خاصی مانند سوررئالیسم است. به این دلیل در این مقاله با استفاده از دو مفهوم بنیادین «دیگری» و «نگاه خیره» در نظریهٔ ژاک لکان و بهره‌گیری از کهن‌الگوی «برادرکشی» در نظریهٔ یونگ به بررسی شعر هملت که یکی از اجتماعی‌ترین و فلسفی‌ترین شعرهای شاملو است می‌پردازیم.

بحث را با طرح سه پرسش عمده دربارهٔ شعر هملت شروع می‌کنیم و حین پاسخ‌گویی به این سؤالات، مطالب عمده در نقد روان‌کاوانهٔ نظریهٔ ادبی معاصر را بررسی می‌نماییم:

۱. راوی شعر کیست؟

۲. راوی در چه لحظه‌ای به شهود می‌رسد و صدای «دیگری» را در درون خویش باز می‌شناسد؟

۳. محور بنیادینی که باعث ارتباط عمودی همهٔ بندهای شعر می‌شود، چیست؟

الف) راوی کیست؟

شاملو شعر «هملت» را در خرداد ماه سال ۱۳۴۸ سرود و چند سال بعد در پی‌نوشتی که برای این شعر تقریر کرد، چنین گفت: «برداشت‌هایی که از این شعر شد نادرست بود. شعر، زبان حال بازیگری است که در نقش هملت بر صحنه آمده» (شاملو، ۱۳۸۲: ۱۰۷۴). هرچند از این گفته‌ها و یا نوشته‌ها دربارهٔ این شعر اطلاعاتی به دست نیاوردیم اما گفتهٔ خود شاملو دلیل آشکاری است بر اینکه آن برداشت‌هایِ به قول شاملو نادرست، دربارهٔ این بوده است که «راوی» شعر کیست؟ قرینه‌ها و نشانه‌های آشکاری در متن شعر وجود دارد که نشان می‌دهد راوی شعر «بازیگر» است، مثلاً در بندهای زیر:

www.SID.ir

«آن که از پس پردهٔ نیم‌رنگ ظلمت به تماشا نشسته
از تمامی فاجعه
آگاه است
و غم‌نامهٔ مرا
پیشاپیش
حرف به حرف
باز می‌شناسد». (شاملو، ۱۳۸۴: ۲۸)

«در پس پرده‌های نیم‌رنگ تاریکی
چشم‌ها
نظارهٔ درد مرا
سکه‌ها از سیم و زر پرداخته‌اند
تا از طرح آزاد گریستن
در اختلال صدا و تنفس آن کس
که متظاهرانه
در حقیقت به تردید می‌نگرد
لذتی به کف آرند». (همان: ۲۹)

اما در چند جای دیگر شعر صدایِ «هملت» واقعی نیز به گوش می‌رسد و خواننده را در شک و حیرت فرو می‌برد تا جایی‌که در می‌ماند که آیا در این قسمت شعر هملت واقعی است که روایتگر است یا همان بازیگری که در نقش او به صحنه آمده است؟ چنانکه در بند زیر مشهود است:

«پدرم مگر به باغ جتسمانی خفته بود
که نقش من میراث اعتماد فریبکار اوست
و بستر فریب او
کام گاه عموی‌ام». (همان: ۲۷)

آنچه اینجا اتفاق می‌افتد این است که « بازیگر» به نوعی با هملت واقعی هملت‌پنداری می‌کند و درواقع خود را درگیر کشمکش درونیِ «بودن یا نبودن» و «حقیقتِ» ناخوشایند هستی می‌بیند. بازیگر، نقش هملت را بر صحنه آورده است، اما خود گرفتار و مستحیل در دنیای هملت می‌شود و همین‌جاست که «صدا»یِ این دو در هم می‌آمیزد و با درهم

Archive of SID
www.SID.ir

تنیدن این صداها نوعی وحدت بین «خودِ» بازیگر و «دیگریِ» هملت شکل می‌گیرد. در اینجا لازم است از دیدگاه لکان، فرایند شکل‌گیری «دیگری» در زندگی فرد و سازوکارِ تأثیرگذاریِ آن بر «خودِ» شخص را بررسی کنیم.

دیگری (THE OTHER) **از منظر لکان**

«خیالی»، «نمادین» و «واقعی» سه اصطلاح عمده در نظریهٔ لکان است: امر خیالیِ لکان، شالوده‌ای تجربی دارد که آن را «مرحلهٔ آینه‌ای» (mirror stage) می‌نامد. کودک بین شش تا هجده ماهگی می‌تواند تصویر خود را در آینه تشخیص دهد؛ یعنی آن تصویر را در حکم رابطه‌ای «بیرونی» ببیند. به این ترتیب، مفهوم «من» در قلمرو امر خیالی شکل می‌گیرد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۱۳). آنچه کودک در آینه تجربه می‌کند تصویری مجموع و وحدت‌یافته از پیکر خویش است؛ یعنی یک الگوی گشتالتی یا سازمان یافته؛ و این به‌شدت در تقابل است با حسِ خودِ او در مورد پیکرش که قطعاً در کنترل او نیست و به قول لکان «گرفتار ناتوانی حرکتی و وابستگی است». کودک در مقایسه با دوام و یک‌پارچگیِ تصویرش در آینه، پیکر خویش را جدا و منفک از هم احساس می‌کند (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۸۷). در مرحلهٔ آینه‌ای کودک به انسجام و یکپارچگی- هرچند کاذب- دوباره‌ای دست پیدا می‌کند و تصورِ یک‌پارچگی‌ای که تصویر داخل آینه القا می‌کند کودک را از گسیختگی و تفکیک می‌رهاند. درنتیجه کودک باید در مرحله‌ای از زندگی خود وحدت و یک‌پارچگی حس کرده باشد تا به این گسیختگی و یک‌پارچگی دوباره دست پیدا کند. کودک در برهه‌ای از زندگی خود در هنگام تولد بین تن خود و تن مادر، میل خود و میل مادر و نیاز خود و نیاز مادر تمایزی قائل نمی‌شود؛ در این دوره، نیازهای کودک بدون هیچ وقفه‌ای ارضا می‌شود؛ لکان دوره‌ای را که کودک هیچ شکافی بین خود و مادر احساس نمی‌کند «امر واقعی» نامیده است. قلمرو امر واقعی (دورهٔ نیازها) از تولد تا زمانی بین شش تا هجده‌ماهگی است. در این دوره، کودک میان بدن خود و هر چیز دیگری در دنیا تمایز قائل نیست (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۶). در این مرحله، کودک با هیچ فقدان و گسستی روبه‌رو نیست اما از شش‌ماهگی به بعد کودکی که تا حال دنیایی یک‌پارچه داشته است به نیازمندِ تقاضامندی تبدیل می‌شود. تقاضا، به وسیلهٔ اشیا برآوردنی نیست، تقاضا همیشه تقاضای تشخیص چیزی از چیز دیگر است. این فرایند

www.SID.ir

چنین عمل می‌کند: کودک آگاه می‌شود که مادرش از او جدا است و گاهی مادر از پیش او می‌رود، همچنین آگاه می‌شود که چیزی‌هایی در دنیای بیرون وجود دارند که جزئی از او نیستند؛ به این طریق مفهوم «دیگری» شکل می‌گیرد (همان: ۱۱۶). آگاهی از جدایی و امکان وجود «دیگری»، دلهره و نوعی فقدان ایجاد می‌کند؛ طفل می‌داند که «دیگری» وجود دارد و «دیگری» از او جداست، اما هنوز نمی‌داند «خود» چیست (همان: ۱۷۰). اینجا همان مرحلهٔ آینه‌ای مورد نظر لکان اتفاق می‌افتد، طفل در این سن هنوز بر تن خود اشراف نیاقته و بر حرکاتش تسلط پیدا نکرده است، به گفتهٔ لکان سوژه نیز ذاتاً و به نحو اجتناب‌ناپذیری گسیخته و ناتوان از تصرف کامل «خود» است. لکان می‌گوید: کودک در مقطعی از این دوره خودش را در آینه می‌بیند، به تصویرش در آینه می‌نگرد، و سپس به شخصی واقعی در اطرافش نگاه می‌کند (مثلاً به مادرش یا فردی دیگر)، همگی این حس را برای کودک ایجاد می‌کنند که کلیتی منسجم و به‌هم‌پیوسته است (همان: ۱۱۸). کودک در طی مرحلهٔ آینه‌ای می‌آموزد که خود را در هیأتی پایدار درک کند، او این کار را به واسطهٔ تصویری انجام می‌دهد که نه تنها با خود او همانند نیست، بلکه نسبت به او بیگانه و متفاوت است. بنابراین انگارهٔ کودک از «خود»، به واسطهٔ نوعی سوءِ شناسایی شکل می‌گیرد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

لکان اصطلاح «دیگری» را به شیوه‌های متعدد به کار برده، به‌گونه‌ای که درک آن را دشوار کرده است. نخستین و شاید ساده‌ترین کاربرد آن در معنای «خود»، همانا غیر «من» است. «دیگری» در مرحلهٔ آینه‌ای همان «من» است. تصویری که کودک در آینه می‌بیند «دیگری» است و «خودِ» خویش را با «دیگریِ» خویش (تصویر خودش در آینه) همانند می‌پندارد؛ بعد از این کودک وارد مرحلهٔ نمادین می‌شود و مراحل نمادین و تخیلی با هم تداخل پیدا می‌کنند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۲۲ و ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۲۶-۲۲۷). در دوران اودیپی، پدرِ نمادین که از نظر لکان «دیگری نخستین» است، کودک را از مادر جدا می‌کند و به این ترتیب با ورود به قلمرو نمادین، شکافی دائمی میان میل و موضوع آن به وجود می‌آید، میل که افراد را هدایت می‌کند اغلب به صورت میل به یک«ابژه» ظاهر می‌شود، اما این میل درواقع میل به حضور اصیل و دست‌نایافتنی تن مادر است (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۱۴). مرحلهٔ نمادین با سخن گفتن کودک آغاز می‌شود و مبتنی بر

Archive of SID

www.SID.ir

زبان است؛ چراکه زبان خود مبتنی بر مفهوم غیاب و فقدان است و دال«من» را فراهم می‌آورد که تصویر آینه‌ای را به مدلول قطعی آن تبدیل می‌کند. «خود» به واسطهٔ ایجاد توهمِ حضورِ کامل عاملِ سخن‌گو، چنین فقدانی را جبران می‌کند، چراکه این عامل سخن‌گو تصور می‌کند که زبان از خودش نشأت می‌گیرد (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۳ و سلدن، ۱۳۸۴: ۱۷۴-۱۷۵).

آنچه به عنوان «دیگری» مطرح شد، بیانگر این موضوع است که این «دیگری» شکل‌دهنده و معنادهندهٔ «خود» است؛ «خود» در فقدان و حضور دیگری است که به عرصهٔ وجود پا می‌گذارد. در شعر شاملو «خودِ» بازیگر- مانند زمانی که کودک به آینه می‌نگرد- در فرایند هم‌ذات‌پنداری، با «دیگری» (هملت) درهم تنیده می‌شود و «خودِ» خویش را به مثابه «دیگری» (هملت) باز می‌شناسد، بازیگر «خود» را در آینهٔ نقش هملت گم می‌کند و دیگربار هنگامی «خود» را باز می‌شناسد که با تصویر هملت همانند شده است؛ در اینجاست که گویی صدای هملت با صدای بازیگر یکی می‌شود و تمایز و تفکیکی بین این دو نمی‌توان قائل شد. در شعر «بازیگر» سوژه‌ای است که نقش هملت برای او در حکم یک «ابژه» است؛ در ایفای نقش، «سوژه» باید بکوشد که در بهترین حد ممکن ابژه را در خود درونی کند و بر صحنه آورد، در این زمان است که ابژه تأثیرگذاری و فاعلیت خود را نشان می‌دهد و به حدی از سوژگی ارتقا می‌یابد، و سوژه (بازیگر) نیز به حدی از تأثیرپذیری می‌رسد. این لحظه‌ای است که دیالکتیک دوگانهٔ «سوژه- ابژه» بودن برای هریک از دو طرف (بازیگر- هملت) رخ می‌دهد. در شعر آنچه که این دو را به بهترین حد «این‌همانی» می‌رساند قربانی بودن است: هملتِ واقعی، قربانی اعتماد پدر و خیانت عمو است و کشف این واقعیت، بی‌رحمیِ جهان بیرون و قربانی شدن او را به رخش می‌کشد و از سوی دیگر، بازیگر نیز در عین ایفای نقشِ هملت، خود را قربانی صحنه می‌یابد، قربانی‌ای که رنج او بستری است برای لذت و رنج تماشگران و به زعم او، فریادش- که از گلوی هملت برمی‌آید- تماشاگران دورنشین و بی‌خبر از عمق درد و فاجعه را متنبه نمی‌سازد تا برای مقابله با مفهوم عام کلادیوس مددرسان و یاریگر باشند. اما از جهتی دیگر هملتِ نمایش‌نامهٔ شکسپیر، خود موجودی عینی و خارجی نیست و طبق نظریهٔ لکان شخصیتی است نمادین که موجودیت خود را از رهگذر کلمات نمایش‌نامهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

شکسپیر پیدا کرده است و تنها زمانی، موجودی ماهوی و واقعی است که بازیگری، این شخصیت کلامی را بر صحنه آورد و عینیت بخشد. بدین‌گونه است که این راوی «بازیگر- هملت» آمیزه‌ای از این دو صدای توامان می‌شود. حال این سؤال پیش می‌آید که آیا در سرتاسر شعر این هم‌ذات‌پنداری بین بازیگر و هملت ادامه دارد؟

ب) راوی در چه لحظه‌ای به شهود می‌رسد و صدای «دیگری» را در درون خویش باز می‌شناسد؟

چنانکه در بخش پیشین این نوشتار دیدیم، در قسمت ذکرشدهٔ بند دوم شعر، خواننده با «این‌همانیِ» بازیگر و هملت روبه‌رو بود؛ به‌گونه‌ای که تشخیص این دو صدا از هم‌دیگر برای وی ناممکن می‌شد، اما در بند سوم و چهارم شعر باز با همان راویِ بازیگر مواجه‌ایم. انگار که صدای هملت در راوی ضعیف‌تر شنیده می‌شود و خواننده صدای توامان «بازیگر - هملت» را به صورت قبل نمی‌شنود. راوی در بند دوم شهود و دریافت خود را مرهون نگاهی می‌داند که از سر اتفاق به نظارگان تماشا انداخته است:

«[من این همه را
به ناگهان دریافتم،
با نیم‌نگاهی
از سر اتفاق
به نظارگانِ تماشا]». (شاملو، ۱۳۸۴: ۲۷)

چنانکه در این قسمت از شعر مشهود است راویِ بازیگر شهود و آگاهی خود را از نگاه تماشاگران به دست می‌آورد: نگاه خیره‌ای که به بازیگر دوخته شده است. لازم است در اینجا به طرح و بررسی دیدگاه لکان دربارهٔ نگاه خیره بپردازیم:

نگاه خیره (THE GAZE)

نگاه خیره وحدت‌بخش و در عین حال منکسرکنندهٔ «خود» است. کودک در مرحلهٔ آینه‌ای با نگاه به آینه با انسان دیگری روبه‌رو می‌شود: با کسی که کودک را نظاره می‌کند و کودک نیز او را در آینه می‌بیند. کودکی که پیش از این خود را تکه‌تکه و ازهم‌گسیخته می‌دانست، اکنون کسی را در نگاه خود می‌بیند که هماهنگی و یک‌پارچگیِ وجودی دارد؛ کودک در مقام سوژگی قرار می‌گیرد و تصویرش در آینه- که برای او «دیگری»

Archive of SID

www.SID.ir

است- ابژه می‌شود. لکان می‌گوید کودک در مقطعی از دورهٔ خیالی، خودش را در آینه می‌نگرد، سپس به شخصی واقعی در اطرافش نگاه می‌کند- معمولاً مادر- سپس برای بار دوم به آینه نگاه می‌کند. معمولاً آن شخص کناری در عمل به او می‌فهماند که «نگاه کن، این خودتی». کودک با این عمل از نقص به پیش‌بینی حرکت می‌کند: آینه، نگاه کودک به فردِ کناری، نگاه مجدد به تصویر و فردی که با گفتن «این خودتی» به تمام جریان این تشخیص را قوت می‌بخشد، همگی این حس را به کودک القا می‌کنند که کلیتی منسجم و به‌هم‌پیوسته است (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۸). کودک با نگاه کردن به آن «دیگری» موجود در آینه به «خود» می‌رسد، اینجاست که خود شکل می‌گیرد. اکنون سؤال این است که این تصور واقعی است و یا در جاهای دیگری از زندگی نیز دیده می‌شود؟

نگاه خیره همان‌طور که در مرحلهٔ آینه‌ای باعث ایجاد تصور کاذب کودک از یک‌پارچگی‌اش می‌شود، در جاهای دیگر عامل اصلی تشتت و ازهم‌گسیختگی وحدت ابژه به ابژه‌های درونی متفاوت است. نگاه خیره به‌هیچ‌وجه با دیدن و نگاه کردن معمولی، همسان نیست: من خویشتن را زیر بار چشمان کسی حس می‌کنم که حتی او را نمی‌بینم و متوجه حضورش نیستم، نکتهٔ مهم و ضروری این است که برای من چیزی دال بر وجود دیگران ظاهر گردد (بوتبی، ۱۳۸۴: ۳۷۸). هر فردی در زندگی خود ممکن است در برخورد با شیء، تصویر یا فردی- به تعبیری در برخورد با «دیگری»- دچار این نگاه خیره شود. در نگاه خیره هریک از طرفین این رابطه با ابژه‌وار کردن دیگری از طریق نظر خویش، حق سوژه بودن را برای خود محفوظ نگاه می‌دارد و یا اینکه خود زیر نظر دیگری به ابژه بدل می‌شود (همان: ۳۸۰). از منظر سارتر نگاه خیره، شکل‌دهندهٔ آن چیزی است که او «ته خودآگاهی» می‌نامد، وی تجلی نظر دیگری را به مثابهٔ تهدید به انقراض و نابودیِ خودآگاهیِ من می‌داند (همان: ۳۸۷). لکان معتقد است که تمایز میان چشم و نگاه خیره، شیوه‌ای برای معلوم شدن وابستگیِ خودآگاهی به ساختار ناخودآگاهی است که به واسطهٔ آن پا به جهان شکل‌دهندهٔ «من کاذب» می‌گذاریم و این «من کاذب» به وسیلهٔ «میل دیگری» که در نگاه خیره تجربه می‌کنیم به حرکت در می‌آید (همان: ۳۸۷). نگاه خیره آن لحظه‌ای از «دیگری» است که از بعد صرفاً تخیلی و یک‌پارچگی‌ای که در برابر آینه- در مرحلهٔ تخیلی- کسب می‌شود، می‌گریزد، نگاه خیرهٔ دیگری در «دیگری» است

www.SID.ir

(همان: ۳۸۹). در نگاه خیره، «خودِ» یک‌پارچه دچار انشقاق و ازهم‌گسستگی می‌شود: ابژه‌ها یا به عبارتی دیگر، دیگران درونی‌شده در «خود»، در تقابل با هم‌دیگر قرار می‌گیرند. آنچه که باعث ثبت کلیت مرحلهٔ تخیلی- هم «خود» و هم ابژه‌هایش می‌شود، بر پایهٔ به تعلیق درآمدن نگاه خیره و یا پرهیز از آن است. به دیگر کلام، نگاه خیره یکی از آغازین شکل‌هایی است که در آن باب رابطهٔ تخیلی بر افق نمادین گشوده می‌شود: در واقع جایگاه نگاه خیره را کلیت نظام نمادین اشغال می‌کند (همان: ۳۸۸).

در شعر، راوی (بازیگر- هملت) به ناگاه با نیم‌نگاهی اتفاقی به «نگاهِ» تماشاگران، «دیگری» یا دیگری‌هایِ موجود در درونش را در لحظه‌ای آنی و شهودی در برابر خویش باز می‌یابد: بازیگر در تقابل نگاهش با نگاه تماشاگران دچار «خیرگی» می‌شود و در این لحظه است که بین خود و «دیگریِ هملت» شکاف احساس می‌کند. در این شهود این «خود کاذب»- که تاکنون جز دیگری یا دیگری‌های درونی‌شده چیزی نبود- دچار انکسار و انشقاق می‌شود. نگاه بازیگر تحت تأثیر نگاهِ گنگ تماشاگران-که در موقعیت شخص ثالث قرار دارند- به «خودِ» بازیگر باز می‌گردد و در مقابل او قرار می‌گیرد، در اینجاست که این نگاه تبدیل به «نگاه خیره» می‌شود و دیگری‌های درونی بازیگر را از ناخودآگاهیِ کامل به سطحِ گونه‌ای نیمه‌خودآگاهی می‌رساند.

همانطور که قبلاً ذکر شد نگاه خیره در این قسمت از بند دوم شعر اتفاق می‌افتد:

«[من این همه را
به ناگهان دریافتم،
با نیم‌نگاهی
از سرِ اتفاق
به نظارگانِ تماشا]» (شاملو، ۱۳۸۴: ۲۷).

و بلافاصله بعد از قسمت فوق، بند دوم این‌گونه پایان می‌یابد:

«اگر اعتماد
چون شیطانی دیگر
این هابیل دیگر را
به جتسمانی دیگر به بی‌خبری لالا نگفته بود،-
خدا را
خدا را». (همان: ۲۷)

Archive of SID

www.SID.ir

در این قسمتِ پایانیِ بند دوم چنانکه گفتیم «دیگری‌ها» از حد کامل ناخودآگاه بیرون می‌آیند، هملت که برای بازیگر، «دیگری»ای بود که در درون او مستحیل شده بود، اکنون به صورت یک ابژهٔ درونی- بیرونی در مقابل «نگاه خیرهٔ» او ظاهر می‌شود، و صدای هملت برای بازیگر «دالی» می‌شود برای دیگر صداها (دال‌ها)یی که در صدای بازیگر متکثر می‌شوند: هابیل دیگر، جتسمانی دیگر، شیطان دیگر ....

در بند سوم و چهارم شعر، صدایِ راوی (بازیگر) از صدایِ «دیگری» (هملت) حضوری آشکارتر می‌یابد: تکرار پردهٔ نیم‌رنگ ظلمت و دیگر قرینه‌هایی که تداعی‌کنندهٔ تماشاخانه هستند تأکیدی است بر آشکارگی بیشتر بازیگر در عرصهٔ شعر؛ هرچند که نمی‌توان در این دو بند شعر منکر صدای توامان هملت و بازیگر شد، اما بازیگر در این دو بند به مراتب حضور و آشکارگی چشم‌گیرتری از هملت دارد، چنانکه راویِ بازیگر در پایان بند چهارم می‌گوید:

«... که دیگر
کلادیوس
نه نام عم
که مفهومی است عام». (همان: ۲۹)

ج)محور بنیادینی که باعث ارتباط عمودی همهٔ بندهای شعر می‌شود چیست؟

در خوانش سوم خود از شعرِ هملت، در می‌یابیم که محور اساسی و بنیادینی که باعث ارتباط عمودی پنج بند شعر می‌شود و آن را به وحدت و انسجام می‌رساند، «برادرکشی» است. یکی از صداهای اصلی‌ای که در شعر شنیده می‌شود صدای هملت است. هملت خود را قربانی این برادرکشی می‌داند: کلادیوس (عمو) که پدر او را کشته و بر تخت شاهی پدرش تکیه داده است و مهم‌تر از هرچیز اکنون هم‌بستر مادر هملت است. هملت رسالت خود را در زندگی، مبارزه با این «برادرکشی» می‌داند؛ هرچند که به نابودی او منجر شود[۲]. پدرش، هابیل زمان خود بود و عمو (کلادیوس) قابیلی که کهن‌الگوی «برادرکشی» را در گوش تاریخ تکرار می‌کند. انگار این «صورت مثالی» را در بستر تاریخ پایانی نیست. در نظریهٔ روان‌کاوی، «برادرکشی» برآمده و نتیجهٔ عقدهٔ ادیپ است: کودک در گذار از عقدهٔ ادیپ ناخودآگاهش شکل می‌گیرد، یعنی از وضعیت طبیعی به یک وضعیت فرهنگی یا متمدنانهٔ بزرگ‌سالی ارتقا می‌یابد، ترس از اختگی و فشار هنجارهای

www.SID.ir

خودآگاهانهٔ اجتماع کودک را از میل پدرکشی به سمت همانندسازی با پدر و اقتدار او سوق می‌دهد. یونگ «برادرکشی» را یک کهن‌الگو می‌داند: کهن‌الگویی که صورت جابه‌جاشدهٔ پدرکشی است. حسادت و میل واپس‌رانده شدهٔ حذف پدر، پسر را به‌ناگزیر به سوی برادر- که چون پدر، رقیبی مهربان در عشق به مادر است- می‌کشاند (جونز، ۱۳۶۶: ۷۷). با توجه به این تحلیل می‌توان گفت که کلادیوس میل ناخودآگاهانهٔ حذف پدر را به جانب برادر خود (پدر هملت) گردانده است و به خاطر کسب مقام و موقعیت، برادر خود را از پای در می‌آورد: درست همان گناهی که قابیل مرتکب شد. صدای هملت در روایت شعر، برادرکشی را برای خواننده تداعی می‌کند و این نیز تداعی‌کنندهٔ صدایِ فرعی هابیل در شعر است. برای هملت این «دو سوگرایی که خصلتِ نوعیِ نگرش فرزند نسبت به پدر است، در شخصیت‌های روح (پدر هملت یا همان پدر خوب و دوست‌داشتنی که پسر با او همسان‌پنداری دارد) و کلادیوس (پدر منفور که مستبد و رقیب است) به صورت نمایشی جلوه‌گر می‌شود؛ این دو، فرافکنی‌هایِ نمایشیِ دوسوگرایی هشیار- ناهشیارِ خودِ قهرمان در برابرِ پدر- نماد است» (گرین، ۱۳۸۵: ۱۳۷). درواقع پدر و کلادیوس برای هملت در حکم ابژه‌ای واحد (مفهوم پدر) است: ابژه‌ای که هملت را به یک دوگانگی عاطفی[۳] (ambivalence emotional) (عشق به روح پدر- نفرت از کلادیوس) می‌کشاند. زمینه‌ساز اصلی این دوگانگی عاطفی «عشق به مادر» است. تا آنجا که به روایتگریِ صدایِ هملت در شعر مر بوط می‌شود مفهوم مادر، روایت ناشده‌ای است- که هرچند عامل و زمینه‌ساز اصلی درد و سرگردانی هملتِ راوی در شعر است- اما این راوی هیچ سخنی از او به میان نمی‌آورد؛ به تعبیری دیگر، مادر در سرتاسر شعر حضوری غایب دارد. صدای هملتِ راوی و همچنین صدای فرعی هابیل- که تداعی‌کنندهٔ شخصیت‌های مرتبط با آنهاست، مثلاً در صدای هملت، صدای پدر و کلادیوس و ... یا در صدای هابیل، صدای قابیل و خواهر و آدم و ... شنیده یا تداعی می‌شود- حول محور عشق به مادینه که منشعب‌شده از عشق به مادر است، می‌گردد. این مفهوم یکی از مهم‌ترین عوامل ارتباط درونی و انسجام ژرف‌ساختیِ ساختار شعر است که خواننده نباید آن را نادیده بگیرد.

پیشتر گفته شد که راوی اصلی بازیگر است و «صدای» اصلی در روایتگریِ این شعر «صدایِ» او است، برادرکشی برای بازیگر تعمیم و گستردگی مفهومی پیدا می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

راوی، برادرکشی را در معنی اصیل و روان‌کاوانهٔ آن از صدای هملت وام می‌گیرد، اما در جریان شهود و آگاهی‌ای که متأثر از «نگاه خیره» بر وی عارض شده است، این مفهوم را در بستری از بار معناییِ فلسفی و اجتماعی آن در می‌یابد. به قول وی:

«کلادیوس
نه نام عم
که مفهومی‌ست عام». (شاملو، ۱۳۸۴: ۲۹)

در جریان این خودآگاهی، بازیگر همان‌گونه که پایان محتوم و تغییرناپذیر نمایش را سرنوشت رقم‌خوردهٔ خود در عرصهٔ صحنهٔ نمایش می‌داند، نقش خود را نیز در عرصهٔ زندگی محتوم و جبری می‌انگارد به‌گونه‌ای که نمایش و زندگی را در قالب یأس‌نامه‌ای فلسفی تفسیر می‌کند. در باور بازیگر آن که قربانیِ این بازیِ از پیش رقم‌خورده است، فقط خود او است و به زعم او این یأس حاصل‌شده از آشکار شدن حقیقتِ هستی و فلسفهٔ زندگی، به صورتی عمیق و دردآور تنها بر او عارض شده است، او تماشاگران این صحنه را فارغ و آسوده از این کشف دردناک حقیقت می‌داند، این تماشاگران آمده‌اند تا از نظارهٔ درد او لذتی به کف آرند:

«در پس پرده‌های نیم‌رنگ تاریکی
چشم‌ها
نظارهٔ درد مرا
سکه‌ها از سیم و زر پرداخته‌اند
تا از طرح آزاد گریستن
در اختلال صدا و تنفس آن کس
که متظاهرانه
در حقیقت به تردید می‌نگرد
لذتی به کف آرند». (همان: ۲۹)

راوی بازیگر بر این باور است که نباید انتظار هیچ کمکی از ایشان داشته باشد، چراکه در پایان کار او و کلادیوس را یکسان می‌نگرند و معتقدند که این هر دو، بازیگرانی هستند در قالب دو نقش و نمی‌توانند بین این دو عنصر خیر و شر تمییزی قائل شوند. برای آنان همه‌چیز نمایشی است بازی‌وار و نه درد قربانی شدن «هملت- بازیگر» واقعیت دارد و نه برادرکشی و قدرت‌طلبی کلادیوس.

Archive of SID
www.SID.ir

اگر از شخصیت‌ها، راویان و صداهای شعر درگذریم به بالاترین سطح و دورترین نقطهٔ التقاط همهٔ این صداها می‌رسیم: صدای مؤلف (شاملو). شاملو شعر هملت را در سال ۱۳۴۸ هجری شمسی سرود. شاید بتوان گفت دههٔ سی و چهل دورهٔ سَرخوردگی و یأس بسیاری از روشن‌فکران و تحصیل‌کردگان بود، چراکه کودتای سال ۳۲ و شکست مبارزات با حکومت شاهنشاهی، آنها را به‌گونه‌ای یأس و انسان‌ستیزی سوق داده بود. شاملو نیز که با پشت‌سر گذاشتن چند دورهٔ متفاوت و پر فراز و فرود به اعتبار والایی در شاعری دست یافته بود از این یأس انسان‌ستیزانهٔ این دوره برکنار نبود. وی شعر هملت را- به اعتبار مبانی انسان‌شناسی شعرش- در دورهٔ سوم شاعری خود سرود: دورهٔ غم‌آوای فلسفی- اجتماعی. در این مرحله درنگ و تأمل در هستی، آهنگِ عمق‌یابی ذهن را محسوس‌تر می‌کند. جهان، تقدیر، مرگ و زمان، شعر را به سرچشمه‌های اندیشمدانه‌تری هدایت می‌کنند. و در عین حال زنجیرهٔ بازگشت هموارهٔ ذهن به سوی مسائل سیاسی و مواجهه با فقدان عظمت و شأن اجتماعی انسان همچنان طنین‌افکن است (مختاری، ۱۳۷۸: ۳۳۳). شعر هملت یکی از بهترین شعرهای شاملو است که عرضه‌گاه و نمودار این غم‌آوای فلسفی- اجتماعی شاعر است. در این سطح روایی (روایتگری مؤلف) بازیگر، همان انسان «دیگراندیش» شعر شاملو است، دیگراندیشی که از یک سو گرفتار مسائل بنیادین هستی است و از سویی دیگر دردمندِ اوضاع نابهنجار اجتماع که خفقان و استبداد فکری و سیاسی بارزترین نمونهٔ آن است. برای مؤلف تمام زندگی عرصهٔ آن نمایش است و تماشاگران، بی‌دردان و بی‌قیدهایی هستند که نه هستی آنها را به تفکر وا می‌دارد و نه درد و رنج تنهایی دیگراندیشان. هنگامی که بازیگر نظاره‌گران خود را متهم می‌کند درواقع این انگشت اتهام مؤلف است به جانب اجتماع خود[۴]. شاملو نیز خود و قشر روشن‌فکر زمان خود را قربانی صحنه‌آرایی اربابان قدرت- همانند کلادیوس و پدر هملت- می‌داند و آگاهی یافتن از این سرنوشت محتوم، او را به سمت هم‌ذات‌پنداری با بازیگر و هملت سوق می‌دهد. شاید بتوان گفت که مؤلف از مقولهٔ برادرکشی به عنوان مدل خامی استفاده می‌کند و بار معنایی عمیق و وسیعِ فلسفی- اجتماعی مورد نظر خود را در آن تزریق می‌کند. این محتوم‌اندیشی و جبری‌نگری شاملو به مسألهٔ هستی در معنای عام خود- در اینجا با تأکید یادآوری

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کنیم که نکات مذکور نتیجهٔ برداشت و تفسیر از خوانش این شعر شاملو است و بحث دربارهٔ هستی‌نگری شاملو در دیگر اشعارش مورد نظر ما نیست چنانکه در بعضی دیگر از اشعارش ایمان به آیندهٔ انسانیت و نگرش امیدوارانه به انسان و اجتماع موج می‌زند- بی‌ارتباط با نگاه جبرگرایانهٔ فروید به انسان و هستی او نیست: فروید معتقد بود این گذشته است که آیندهٔ انسان را رقم می‌زند و سایهٔ آنچه در گذشته اتفاق افتاده است چون بختکی بر سرتاسر زندگی انسان می‌افتد و گریزی از این چرخهٔ تکرارشونده وجود ندارد. وی این جبرگرایی را به‌خوبی در اصطلاح دیترمینیسم (determinism) توضیح داده است، او در تشریح این اصطلاح بر این باور است که شخصیت کودک در همان پنج سال اول زندگی شکل می‌گیرد و بعد از این دورهٔ حساس، تغییری اساسی در بن‌مایهٔ شخصیتی و روانی کودک متصور نیست. انسان در جدال همیشگی بین ناخودآگاه و خودآگاه به سر می‌برد و او را راه فراری از امیال ناخودآگاهانه نیست (شولتز، ۱۳۷۸: ۴۷-۹۷). هرچند فروید قصد اولیهٔ خود را در مورد تدوین روان‌شناسی‌اش بر اساس الگوی فیزیکی تغییر داد اما تا پایان عمر به فلسفهٔ اثبات‌گرایی، به‌ویژه جبرگرایی که روان‌شناسی آزمایشی از آن تغذیه کرد، وفادار ماند (شولتز، ۱۳۸۷: ۴۷۵).

در بند پایانی شعر صدای مؤلف به موازات صدای هملت- بازیگر شنیده می‌شود، صدایی که ثمرهٔ درکِ حقیقت هستی را فقط وسوسه‌ای می‌داند در بودن یا نبودن:

«با این همه
از آن زمان که حقیقت
چون روح سرگردان بی‌آرامی بر من آشکاره شد
و گندِ جهان
چون دود مشعلی در صحنه‌های دروغین
منخرین مرا آزرد،،
بحثی نه
که وسوسه‌ای است این:
بودن یا نبودن» (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۰).

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه‌گیری

نقد روان‌کاوانه یکی از پویاترین شاخه‌های نقد ادبی در نظریهٔ ادبی معاصر است. فروید، روان‌کاوی را وارد عرصهٔ ادبیات کرد، وی برای اثبات بسیاری از نظریاتش متوجه متون ادبی شد و با خوانش روان‌کاوانهٔ متون ادبی توانست قابلیت ارجاع برای نظریهٔ خود پیدا کند. بعد از فروید در میان شاگردانش کسانی چون یونگ به شرح و بسط نظریهٔ روان‌کاوی در اسطوره‌ها و دیگر متون ادبی پرداختند. در چند دههٔ اخیر نقد روان‌کاوانهٔ متون ادبی بسیار متأثر از نظریهٔ ژاک لکان، روان‌کاو فرانسوی، است. مفاهیم عمیق و بنیادینی چون مراحل سه‌گانهٔ تخیلی، واقعی و نمادین، دیگری، نگاه خیره و غیره که لکان وارد عرصهٔ روان‌کاوی کرد تحولی بزرگ در خوانش روان‌کاوانهٔ متون ادبی پدید آورد.

در این مقاله با بهره‌گیری از مفاهیم نقد روان‌کاوانه به تفکیک و تبیین سطوح روایتگریِ شعر «هملت» شاملو پرداختیم؛ با استفاده از مفهوم «دیگری» لکان، چرایی آمیختگی صدای هملت و بازیگر پاسخ داده شد و با طرح مفهوم «نگاه خیره» لحظهٔ افتراق و جدایی « منِ» بازیگر و «دیگریِ» هملت و شهودی را که متأثر از این «نگاه خیره» برای بازیگر حاصل می‌شود نشان دادیم و معلوم شد که راویِ «بازیگر»، چگونه تحت تأثیر «نگاه خیره» در حالتی نیمه‌خودآگاه با تقابل صدای «خود» و صداهای «دیگری» مواجه شد تا اینکه در نهایت توانست فضای صحنهٔ نمایش را - که در آن مشغول بازی بود - با واقعیت هستی خود در دنیای بیرون همانندسازی کند.

محور اصلی‌ای که باعث ارتباط عمودی بندهای شعر می‌شود برادرکشی است. شاملو با استفاده از این کهن‌الگوی روان‌کاوانه و تعمیم بار معنایی آن، در این شعر برداشت‌هایِ هستی‌شناسیک خود را در دورهٔ سوم شاعری‌اش از زبان روایتگران شعر هملت، به خواننده باز می‌نمایاند و به نوعی سرنوشتِ محتوم هملت، بازیگر، خود و دیگراندیشان را قربانی صحنه‌آرایی قدرتمندان می‌داند.

پی‌نوشت

۱. به نظر فروید کودک در این مرحله نسبت به والد جنس مخالف عشق می‌ورزد و از والد هم‌جنس که در آن زمان او را رقیب عشقی خود می‌داند می‌هراسد؛ فروید این وجه تسمیه را از یک افسانهٔ یونانی گرفت که در آن ادیپوس ندانسته پدرش را کشت و با مادرش ازدواج

www.SID.ir

کرد (شولتز،۱۳۸۷: ۴۷۳). دربارهٔ افسانه «ادیپوس شهریار» بنگرید به *افسانه‌های تبای* نوشتهٔ سوفوکلس، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب.

۲. متن نمایشنامهٔ «هملت، شاهزادهٔ دانمارک» از کتاب «شکسپیر» نوشتهٔ دکتر هومر ای وات و دیگران، ترجمهٔ اسماعیل فصیح، مورد توجه و مطالعهٔ نگارندگان این مقاله بوده است.

۳. در مرحله‌ای ادیپ کودکی که عاشق مادر خود است، پدر را چون رقیبی می‌داند و احساس دوگانه‌ای نسبت به پدر دارد. از یک طرف او را دوست دارد و بر قدرت پدر که خود فاقد آن است، رشک می‌برد و می‌خواهد مانند پدر شود، اما از سویی دیگر به خاطر در اختیار و تحت تسلط داشتن مادر از او متنفر است و این تنفر به ترس از اخته شدن و نابودی به وسیلهٔ پدر می‌انجامد. در اینجا کودک احساس دوگانه‌ای را- که آمیزه‌ای از عشق و نفرت است- تجربه می‌کند.

۴. محکوم کردن تماشاگران و مردم زمانهٔ خود از جانب بازیگر و مؤلف چندان درست نمی‌نماید؛ آن‌گونه که صاحب‌نظران عرصهٔ تراژدی معتقدند قهرمان تراژیک شناسانندهٔ ما به خود ماست چراکه یکی از چهره‌های شخصیت بالقوهٔ ماست؛ تراژدی صحنهٔ آموزش رنج ماست زیراکه به اندیشهٔ ما جان می‌بخشد و سند محکومیت ما را باز می‌خواند؛ در تراژدی منِ بیننده، آن دیگری می‌شوم با همهٔ رنج‌ها و دردهایش. برای بحث تفصیلی در این باره بنگرید به مقالهٔ «آندره بونار» تحت عنوان «آنتیگنه و لذت تراژیک» که در بخش پایانی کتاب *افسانه‌های تبای*، به قلم زیبای شاهرخ مسکوب ترجمه شده است.

منابع

ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۲)، *ناخودآگاه*، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران: نشر مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸)، *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: انتشارات نیلوفر.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستار: حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر.

بوتبی، ریچارد (۱۳۸۴)، *فروید در مقام فیلسوف*، ترجمهٔ سهیل سمی، تهران: انتشارات ققنوس.

تایسن، لُیس (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار: حسین پاینده، تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.

جونز، ارنست و دیگران (۱۳۶۶)، *رمز و مثل در روانکاوی*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات توس.

Archive of SID

www.SID.ir

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو.
سوفوکلس (۱۳۸۵)، *افسانه‌های تبای*، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، تهران: انتشارت خوارزمی.
شاملو، احمد (۱۳۸۲)، *مجموعهٔ آثار*، جلد اول، تهران: انتشارات نگاه.
ـــــــــ (۱۳۸۴)، مرثیه‌های *خاک و شکفتن در مه*، تهران: انتشارات نگاه.
شولتز، دوان پی و شولتز، سیدنی الن (۱۳۷۸) *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یوسف کریمی و دیگران، تهران: نشر ارسباران
ـــــــــ (۱۳۸۷)، *تاریخ روان‌شناسی نوین*، ترجمهٔ علی‌اکبر سیف و دیگران، تهران: نشر دوران.
کلیگز، مری (۱۳۸۸)، *درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، تهران: نشر اختران.
گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۵)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: انتشارات نیلوفر.
مختاری، محمد (۱۳۷۸)، *انسان در شعر معاصر*، تهران: انتشارات توس.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
هارلند، ریچارد (۱۳۸۵)، *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمهٔ علی معصومی، شاپور جورکش و دیگران، تهران: نشر چشمه.
هومر، ای وات و دیگران (۱۳۷۸)، شکسپیر، ترجمهٔ اسماعیل فصیح، تهران: نشر پیکان.

Archive of SID

www.SID.ir