



سازمان اسناد و کتابخانه ملی



ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر

مارتین برگمن
ترجمه‌ی زهرا شکوهی‌فر

ناخود آگاه

در نمایشنامه‌های شکسپیر

سرشناسه: برگمن، مارتین اس، ۱۹۱۳-۲۰۱۴، 1913-2014. Bergman, Martin S.,

عنوان و پدیدآور: ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر / نویسنده مارتین برگمن؛ با مقدمه‌ای از آندره گرین؛ ترجمه و نکات افزوده زهرا شکوهی‌فر.

مشخصات نشر: تهران، مؤسسه انتشارات فلسفه، ۱۴۰۱.

مشخصات ظاهری: ۳۷۴ ص:؛ ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۵۷-۲۵-۲

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا.

یادداشت: عنوان اصلی: The Unconscious In Shakespeare's Plays, 2013

موضوع: Shakespeare's Plays, 2013، شکسپیر، ویلیام، ۱۵۶۴-۱۶۱۶م. - روانشناسی،

Shakespeare, William - Psychology، شکسپیر، ویلیام، ۱۵۶۴-۱۶۱۶م. -- آثار نمایشی -- نقد و تفسیر،

Shakespeare, William -- Dramatic Works -- Criticism and Interpretation، روانکاوی و

ادبیات، Pscholoanalysis and Literature، ناخودآگاهی در ادبیات، Subconsciousness in

Literature

شناسه افزوده: گرین، آندره، ۱۹۲۷-۲۰۱۲م.، مقدمه نویس، 1927-2012. Green, Andre,

شکوهی‌فر، زهرا، ۱۳۷۴-، مترجم

رده‌بندی کنگره: PN56

رده‌بندی دیویی: ۸۰۱/۹۲

شماره کتابشناسی ملی: ۹۰۳۸۶۵۱

اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیبا

ناخودآگاه

در نمایشنامه‌های شکسپیر

نویسنده:
مارتین برگمن

با مقدمه‌ای از: آندره گرین

ترجمه ی زهرا شکوهی فر



نشر فلسفه



نشر فلسفه

ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر

نویسنده: مارتین برگمن

ترجمه: زهرا شکوهی‌فر

ویراستار: سعید جهانپولاد

صفحه‌آرا: روشنگر بهروز

چاپ و صحافی: دیجیتال روز

تیراژ: ۵۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۱

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۵۷-۲۵-۲

همه‌ی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر، تولید، بازنویسی، انتشار و اقتباس تمامی یا قسمتی از این اثر به هر شیوه از جمله فتوکپی، صوتی، تصویری و الکترونیکی، منوط به اجازه‌ی کتبی و قبلی ناشر است.

تهران، انقلاب، ۱۲ فروردین، شهدای ژاندارمری، شماره‌ی ۱۱۸

تلفن: ۶۶۴۹۵۰۷۲۵-۶۶۴۹۶۲۴۹

 <http://www.phalsapheh.com>

 phalsapheh@gmail.com

 Phalsaphehpub

به پسر مایکل و نوهام دنیل مرکاشیو

فهرست مطالب

مقدمه‌ی ناشر.....	۹
مختصر درباره بخش مبانی روانشناختی تحلیلی این کتاب.....	۹
قدردانی.....	۱۱
درباره‌ی نویسنده.....	۱۲
پیش‌گفتار.....	۱۵
چرا این کتاب نوشته شده است؟.....	۱۵
شکسپیر و فروید.....	۲۹
بخش اول: موقعیت محوری هملت.....	۳۵
معماهای هملت.....	۳۷
آندره گرین.....	۳۷
فصل اول: هملت: ناتوانی در سوگواری و عشق ورزیدن.....	۵۲
بخش دوم: شاعر و رسالتش.....	۸۵
فصل دوم: رویای یک شب نیمه‌ی تابستان.....	۸۶
چطور شکسپیر حق نوشتن نمایشنامه را به دست آورد؟.....	۸۶
فصل سوم: طوفان: کنار گذاشتن خلاقیت.....	۱۰۸
فصل چهارم: تیمون آتی: از دست دادن خلاقیت.....	۱۳۱
بخش سوم: عقده ادیپ.....	۱۴۳

- فصل پنجم: ریچارد سوم: عقده ادیب و انسان شرور..... ۱۴۴
- فصل ششم: ژولیوس سزار و توتم و تابوی فروید..... ۱۶۷
- فصل هفتم: مکبث: گونه‌ای متهورانه از مضمون ادیبی..... ۱۸۷
- فصل هشت: آنتونی و کلئوپاترا: عشقی احمقانه و خطرناک..... ۲۰۷
- فصل نهم: کوریولانوس: توصیفی حیرت آور از رابطه‌ی مخرب مادر و فرزند... ۲۲۷
- فصل دهم: لیرشاه: دختر جایگزینی برای مادر..... ۲۴۰
- فصل یازدهم: ریچارد دوم: کناره‌گیری به عنوان واکنش یک پدر به عقده‌ی ادیب ۲۶۲
- بخش چهارم: تعارض درون‌روانی..... ۲۷۵
- فصل دوازدهم: قیاس برای قیاس: ازهم‌پاشیدگی سوپرایگوی (فراخود) سرسخت ۲۷۶
- بخش پنجم: نبرد علی‌ه پارانویا..... ۲۹۱
- فصل سیزدهم: اتللو: شرارت بی‌غرض یا همگون خواهی پنهان؟..... ۲۹۲
- فصل چهاردهم: داستان زمستان: همگون خواهی پنهان و پارانویا..... ۳۱۶
- بخش ششم: سازش همگون خواهانه..... ۳۳۵
- فصل پانزدهم: تاجر ونیزی: تصویری از همگون خواهانه مازوخیستی..... ۳۳۶
- فصل شانزدهم: شب دوازدهم: والایش دو-گون خواهی در همگون خواهی .. ۳۵۴

مقدمه‌ی ناشر

مختصر درباره بخش مبانی روانشناختی تحلیلی این کتاب

نظریه عقده ادیپ فروید به بهترین وجه در تحلیل او از هملت شکسپیر نشان داده شده است. عقده ادیپ میل شدیدی است که کودک برای تصاحب مادرش دارد، میل و آرزویی برای کنار زدن و یا کشتن پدر را در خود دارد. شاهزاده هملت، در طول نمایشنامه، برای انتقام قتل پدرش، کار کشتن کلودیوس را به تعویق می‌اندازد. فروید پیشنهاد می‌کند که هملت نمی‌تواند تصمیم خود را برای کشتن کلودیوس بگیرد، زیرا به دلیل وجود سرکوب‌شده در ناخودآگاه بزرگسالی اش، و اینکه تمایل نوزاد پسر برای تصاحب مادرش و از بین بردن رقیبش، پدر در او وجود داشته، کشمکش مستمر که آن را عقده ادیپ می‌نامند، در هملت شکل گرفته است. فروید این اصطلاح را از داستان سرگذشت ادیپ سوفوکل (که پدرش را ناآگاهانه کشت و با مادرش ازدواج کرد) وام گرفته است. علاوه بر این، فروید موقعیت هملت را به خود شکسپیر مرتبط می‌کند، زیرا نمایشنامه بلافاصله پس از مرگ پدر شکسپیر در سال ۱۶۰۱ نوشته شد. همچنین، پسر شکسپیر که نام هملت را داشت و در سنین پایین درگذشت، با زندگی شخصی و تلاطم روحی و روانی او مرتبط بوده است. نظرات فروید در مورد هملت بعداً توسط ارنست جونز در اثر هملت و ادیپ (۱۹۴۹) مورد توجه قرار گرفت، که در آن او پیشنهاد می‌کند که درگیری هملت «پژواک مشابهی در خود شکسپیر»

داشته است. دررمان یولیسز جویس (۱۹۲۲) از ایسن دیدگاه روانکاوانه خود زندگی‌نامه‌ای (اتوبیوگرافی) از هملت، یک پاستیک ادبی^۱ پایدار به وجود می‌آید، که یکی از شاهکارهای ادبیات داستانی مدرن و پست مدرن در جهان محسوب می‌شود. ترجمه‌ی حاضر تحلیلی جامع از پانزده نمایشنامه‌ی شکسپیر است که با تکیه بر روانکاوی و تعریف ناخودآگاه از زبان فروید، به قلم مارتین برگمن به رشته‌ی تحریر درآمده است. این اثر باظرافت تمام نیت ناخودآگاه پشت اعمال و افکار شخصیت‌های آثار شکسپیر را شرح داده و با ایجاد پلی میان شخصیت‌های نمایشی و زندگی حقیقی خود شکسپیر، درکی نوین از ناخودآگاه او به عنوان نمایشنامه‌نویس و نویسنده‌ای خلاق ارائه می‌دهد، برگمن توضیح می‌دهد که روانکاوی، یک تئوری است که به آدم‌های واقعی می‌پردازد: اینکه آن‌ها چه‌طور عمل می‌کنند و چطور می‌توان به آن‌ها در داشتن زندگی بهتر کمک کرد. آیا روانکاوی برای زنان و مردانی که شکسپیر خلق‌شان کرده کارساز است؟ حتی اگر در زندگی واقعی وجود نداشته باشند؟ در کمال ناباوری من و حتی خوانندگانم، پاسخ این سؤال، یک بله‌ی مشروط است. شخصیت‌های شکسپیر آدم‌های واقعی نیستند اما ساختار روانی آن‌ها بر اساس افرادی واقعی که شکسپیر در ناخودآگاه خود داشته، ساخته شده است. او می‌گذارد ما تک‌گویی آن‌ها را هنگامی که با نیمه‌خودآگاه و گاهی حتی ناخودآگاه‌شان روبه‌رو می‌شوند، بشنویم.

همان‌طور که در پیشگفتار آمده، این کتاب نه تنها روانکاوان و پژوهشگران این حوزه را مجذوب خود می‌کند بلکه برای دوست‌داران

^۱ استقبال، تقلیدنمایی، چندسرچشمگی یا پاستیش در هنر به معنی تقلید آگاهانه و ستایشگرانه از سبک دیگر هنرمندان یا به‌کارگیری مؤلفه‌های آثارشان در یک اثر هنری است. «استقبال» از مکانیسم‌های بینامتنی به‌شمار می‌رود که ویژگی آثار هنری پست‌مدرن است.

قلم شکسپیر و خوانندگان تشنه‌ی دانستن ناخودآگاه و تعارض‌های روانی آدمی، بسیار دلچسب است و به آنان نگاهی ژرف خواهد بخشید، چرا که همگام با نویسنده، شاهد روانکاوی شخصیت‌های پیچیده و عمیقی خواهیم بود. ناشر برای یکدست سازی زبان ترجمه این کتاب و رجوع به فrazهائی از نمایشنامه‌ها و شعرها و ترانه‌های نسخه اصلی آثار شکسپیر که مورد بازخوانی تحلیلی روانکاوانه نگارنده کتاب و نظریه پردازان روانشناس قرار گرفته، با نگاه به کتب ترجمه‌های فارسی موجود از مترجمان زبده ایرانی نظر داشته و همان‌طور که گفته سعی در یکسان سازی زبان ترجمیک آن داشته است، در معادل سازی اصطلاحات ترمینولوژیک روان‌شناسی سعی بر آن داشتیم که از معادل‌ها و جایگزین‌های فارسی مرسوم در فرهنگ تخصصی و اصطلاحی حوزه روان‌شناسی در فرهنگنامه تخصصی بهره ببریم و در برخی موارد که چنین اصطلاحاتی معادل سازی نشده، آنها را بر اساس فرهنگنامه تخصصی وبستر و.. ترکیب سازی نمودیم. حال این کتاب با ترجمه دقیق و با زبانی سلیس و یکدست و با ویراست علمی جناب سعیدجهانپولاد که در برابری ترکیبات فارسی و جایگزین کردن معادل‌های آنها کمک شایانی به ترجمه این کتاب مبذول داشت، در پیش‌اروی شماست، کتابی بسیار جذاب و پر مغز که می‌تواند برای روانکاوان، روان‌شناسان، منتقدان ادبی و اساتید و دانشجویان کتابی قابل توجه در تحلیل‌ها و خوانش متنی باشد، امیدواریم که توانسته باشیم گامی مهم در تحلیل‌ها و جنبه‌های نقد روان‌شناسانه و شناخت گرا در حوزه بینارشته‌ای برای جامعه ادبی و دانشگاهی ایران برداشته باشیم.

قدردانی

اول از همه از دانشجویانم تشکر می‌کنم که در سمیناری شرکت کردند که عنوان این کتاب را یدک می‌کشید. خوانش آنها از نمایشنامه‌ها و تمایل آنها به حدس و گمان در مورد نقش ناخودآگاه در هر نمایشنامه پایه و اساس این کتاب شد. دانشجویان به برداشت‌های خود از هر نمایشنامه رسیدند و سپس از تفسیرهای من انتقاد کردند. آن‌ها مرا متقاعد کردند که خواندن نمایشنامه‌های شکسپیر به آموزش روانکاوانه‌ی در مانگر کمک می‌کند.

از همسر من متشکرم که تمام فصل‌ها را خواند و پیشنهادات ارزشمند زیادی ارائه کرد. من همچنین از بحث در مورد یافته‌هایم با پسر من مایکل سود بردم. تشکر ویژه از دستیارم، کارن دودا، که این فصل‌ها را چندین مرتبه تایپ کرد و علاقه خود را به این کتاب در میان گذاشت.

تشکر ویژه‌ای به پژوهشگران شکسپیر بدعکارم که کتاب‌های‌شان را خواندم و با آن‌ها مشورت کردم. من اغلب با نتیجه‌گیری‌های آن‌ها مخالف بودم، اما آثار آن‌ها به من کمک کرد تا به درک گسترده‌تر و عمیق‌تری از نمایشنامه‌ها برسم. کتاب‌هایی که من مرتباً به آنها مراجعه می‌کردم عبارت‌اند از: تراژدی شکسپیری^۱ (ای. سی. بردلی، ۱۹۰۴)، شکسپیر: اختراع بشر^۲ (اچ. بلوم، ۱۹۹۸)، زبان شکسپیر^۳ (اف. کرمود، ۲۰۰۰) بالاخره شکسپیر^۴ (ام. گاربر، ۲۰۰۴)، اراده در جهان^۵ (اس. گرینبلت، ۲۰۰۴)، فلسفه شکسپیر^۶ (سی. مکجین، ۲۰۰۶)،

¹ Shakespearean Tragedy

² Shakespeare: The Invention of the Human

³ Shakespeare's Language

⁴ Shakespeare After All

⁵ Will in the World

⁶ Shakespeare's Philosophy

و شکسپیر متفکر^۱ (ای. دی. ناتال، ۲۰۰۷).

باعث افتخار من است که از کمک دکتر کاترین هاران (خانم اتو کرنبرگ) قدردانی کنم. او برای دیدار با بستگان خود به ایرلند رفته بود و به این کتاب اشاره کرد و آن‌ها درباره کتابی با عنوان «آدم‌های دیوانه شکسپیر» به او گفتند که به دست جی. سی. باکنیل نوشته و در سال ۱۸۶۱ منتشر شده است. یکی از اهداف کتاب این است که نشان دهم روانکاوی چگونه به روشی متفاوت ما را قادر می‌سازد نمایشنامه‌های شکسپیر را درک کنیم و کتاب باکنیل شگفت‌انگیز است زیرا نشان می‌دهد که چگونه یک روانپزشک پیش از فروید شکسپیر را عمیقاً می‌فهمید.

¹ Shakespeare the Thinker

درباره‌ی نویسنده

پروفسور مارتین اس. برگمان مدرس در مقطع فوق دکتری در رشته روانکاوی و روان‌درمانی در دانشگاه نیویورک است. او عضو افتخاری مرکز تحصیلات تکمیلی بهداشت روان و عضو انجمن بین‌المللی روانکاوی است. کتاب‌های او عبارتند از: تکامل تکنیک روانکاوی^۱ (۱۹۷۶)، نسل‌های هولوکاست^۲ (۱۹۸۲)، آناتومی عشق^۳ (۱۹۸۷)، در سایه مولوخ^۴ (۱۹۹۲)، عصر هارتمن در روانکاوی^۵ (۲۰۰۰)، و آنچه عشق خاموش نوشته است: کاوش روانکاوانه غزل‌های شکسپیر^۶ (۲۰۰۸)، با مایکل برگمان. وی ویراستار کتاب «درک اختلاف و مناقشه در تاریخچه روانکاوی»^۷ (۲۰۰۴) است که جایزه گردیوا را از انجمن ملی دریافت کرد. در سال ۱۹۹۷ جایزه سیگورنی را برای مشارکت برجسته، که توسط انجمن روان‌کاوی آمریکا ارائه شد و همچنین در سال ۱۹۹۸ جایزه مربی برجسته روانکاوی را از فدراسیون بین‌المللی آموزش روانکاوی دریافت کرد. سال ۲۰۰۰ به مناسبت سالگرد فروید در مؤسسه روان‌کاوی سخنرانی نمود.

¹ The Evolution of Psychoanalytic Technique

² Generations of the Holocaust

³ The Anatomy of Loving

⁴ In the Shadow of Moloch

⁵ The Hartmann Era in Psychoanalysis

⁶ What Silent Love Hath Writ: A Psychoanalytic Exploration of Shakespeare's Sonnets

⁷ Understanding Dissidence and Controversy in the History of Psychoanalysis

پیش‌گفتار

چرا این کتاب نوشته شده است؟

خواننده حق دارد که دلیل نوشته شدن کتاب را بداند. نگارش این کتاب وقتی به پایان رسید که من نود و هشت سال داشتم و شصت و پنج سال از روانکاوی بودن و پنجاه و هشت سال از معلم روانکاوی بودنم می‌گذشت. هر روز به مدت یک ساعت و نیم سمیناری در باب تئوری و تمرین روانکاوی برای روان‌درمانگران جوان برگزار می‌کردم. در میان این نوآوری‌هایم درسی بود به نام «نقش ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر». در این دوره از تمام دانشجویان می‌خواستم که یک نمایشنامه‌ی واحد را بخوانند و بگویند چه دلیل ناخودآگاهانه‌ای پشت نوشتن آن اثر بوده است. در کمال ناباوری، شاگردانم ابراز کردند که این دوره به آن‌ها در حرفه‌شان یاری رسانده و درک آن‌ها از بیماران‌شان را عمیق‌تر نموده است.

فروید و سایر روانکاوان پیشرو به این نتیجه رسیده بودند که فهمیدن ناخودآگاه یک نویسنده، کلیدی برای ورود به آثارش است. اما فلسفه‌ی پشت کتاب من، این نیست. هر کسی که شکسپیر می‌خواند لزوماً به جنبه‌ی ناخودآگاه اثر او علاقه‌مند نیست. چیزهای دیگری هم در آثار شکسپیر وجود دارد که جلب توجه کند، برای مثال می‌توان مطالعه‌ی فرانک کرمود^۱ از زبان شکسپیر را نام برد. نگاه روانکاوانه، تنها یکی از روش‌های خوانش شکسپیر است، اما کمک خاص خودش را می‌کند.

همان‌طور که کنسرت‌ها از فعل و انفعالات سازهای موسیقی زیادی پدید می‌آیند، بنابراین فهم ما از شکسپیر نیز با به کارگیری رویکردهای مختلف غنی‌تر می‌شود. در روانکاوی باور بر این است که نویسندگان خلاق نیاز دارند کشمکش‌های درونی‌شان را در آثارشان هم آشکار و هم انکار کنند. آن‌ها

^۱. Frank Kermode

رسوباتی در آثارشان به جا می‌گذارند که اگر دقت کنیم، می‌توانند عناصر سازنده‌ای باشند که جنبه‌هایی از ناخودآگاه را آشکار می‌کنند.

اما تکلیف خواننده‌ای عادی که تمایلی به دانستن جنبه‌های روانکاوانه‌ی اثر ندارد، چیست؟ برخی از خوانندگان شاید نه تمایلی به دانستن ناخودآگاه یک نمایشنامه دارند و نه ناخودآگاه شکسپیر؛ در این صورت به گمانم در این کتاب پیش‌تر نخواهند رفت، اما شاید از نظر دیگر خوانندگان، پرسشی که مطرح شده به لذت‌شان در خواندن شکسپیر بیافزاید یا فهم‌شان از آثار او را عمیق‌تر کند؛ این کتاب برای این دسته از خوانندگان نوشته شده است.

تفاوت‌ها و شباهت‌های مشخصی بین جستجوی ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر و یک ساعت جلسه روانکاوی، وجود دارد. معمولاً بیماران روانکاوی به صورت آگاهانه می‌خواهند روانکاوان آن‌ها را بشناسد اما همچنین به صورت ناخودآگاه در این امر مقاومت می‌ورزند. سپس روانکاوان بیمار را ترغیب به تداعی آزاد^۱ می‌کنند. در این زمان معجزه‌ای کوچک رخ می‌دهد: همانطور که بیماران در جریان تداعی آزاد قرار می‌گیرند، روانکاوان شنونده، چیزی بیش از آنچه بیمار تصور می‌کند که انتقال می‌دهد، به دست می‌آورند اگر ما به روشی مشابه به نمایشنامه‌ای گوش دهیم، آن وقت می‌توان نمایشنامه‌ای از شکسپیر را همچون پیامی رمزی خواند و فهم آن را آموخت.

حالا باید علت اینکه یک نمایشنامه تفسیرهای متفاوتی را در روانکاوان مختلف برمی‌انگیزد، شرح دهیم. چنین تفاوت‌هایی برای کاستن از اعتبار روند روانکاوی و غیرعلمی دانستن آن به کار گرفته می‌شد اما این حقیقت ندارد. همان‌طور که داشتن اتفاق نظر در مورد درون‌مایه‌ی ناخودآگاه نمایشنامه به این

۱. Free associate: تداعی آزاد در روانکاوی به روشی گفته می‌شود که در آن بیمار هر آن چه را که به ذهنش خطور می‌کند، بیان می‌نماید.

معنا نیست که بهترین تفسیر از یک نمایشنامه ارائه شده است. این امر در مورد حرفه‌ی روانکاوی هم صدق می‌کند. اگر روایت هر بیمار را گروهی از روان‌کاوان بشنوند، در همه‌ی آن‌ها واکنشی یکسان صورت نمی‌گیرد.

تمامی روانکاوان از فروید آموخته‌اند که به روایت بیماران‌شان گوش بسپارند و درعین حال چیزهای بیشتری را بشنوند، چیزهایی که بیماران‌شان از گفتن آن‌ها بیم دارند و از بیان‌شان اجتناب می‌کنند. آن‌ها به آنچه دلیل احساس گناه یا اضطراب بیماران‌شان است و آنچه مدام تکرار می‌شود و خیلی چیزهای ناگفته‌ی دیگر، گوش می‌دهند. اما مهم‌تر از همه، روانکاوان به ارتباطاتی که بیماران‌شان قادر به برقراری‌شان نیستند و به گسست‌هایی که در روایت‌شان وجود دارد گوش می‌دهند. با فاش شدن هر یک از این‌ها برای بیمار، ممکن است احساس قدردانی، خشم یا مخالفت او برانگیخته شود. در اکثر موارد نتیجه‌ی این امر عمق بخشیدن به روند روانکاوی است.

متن، بر خلاف بیمار تحت روانکاوی، پاسخی نمی‌دهد اما همان‌طور که متن پنهانی‌های خود را آشکار می‌کند، تفسیر آن یا تصدیق می‌شود یا رد. گوش دادن روانکاوانه را تنها تا حدی می‌توان به دانشجو یاد داد. وقتی روانکاوان به بیمار گوش می‌دهند تنها تا حدی می‌توانند بر آموخته‌هایشان تکیه کنند؛ از طرفی دیگر آن‌ها به آنچه بیمار در آن‌ها برمی‌انگیزد نیز گوش می‌دهند و این به شخصیت هر روانکاو بستگی دارد. یک تفسیر روانکاوانه معمولاً از تلاقی دو ایده که بیمار از آن‌ها بی‌خبر است شکل می‌گیرد، اما برخی از این تلاقی‌ها معنای غنی‌تری نسبت به سایر دارند.

مطالعات روانکاوانه بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر در دست است و در این کتاب به برخی از آن‌ها رجوع کرده‌ام. اما کنار هم قرار دادن چند نمایشنامه، همان کاری که من کرده‌ام، یک منفعتی دارد و آن این است که ارجاع متقابل میان چند نمایشنامه می‌تواند سرنخی باشد برای فاش ساختن ارتباط ناخودآگاهی که یک نمایشنامه به تنهایی نمی‌تواند معلوم کند. به‌طور مثال ما به

این نتیجه رسیده‌ایم که ارتباط شکسپیر با سینه مادرش گاهاً دچار اختلال بوده است، در غیر این صورت این جملات را در نمایشنامه‌های، کوریولانوس^۱، مکبث^۲ و لیر شاه^۳ نمی‌نوشت.

ولومنیآ^۴: سینه‌های هکوبا^۵، هنگامی که به هکتور شیر می‌داد، زیباتر از پیشانی هکتور که به ضرب شمشیر حقیر یونانی‌ها غرق در خون شده بود، به نظر نمی‌رسید.

(کوریولانوس، پرده اول، صحنه سوم)
خانم مکبث^۶: من مادر شده‌ام و می‌دانم محبت به طفلی که شیرم را خورده است چقدر لطیف است ولی اگر مانند تو سوگند خورده بودم که کاری را انجام دهم حاضر بودم درحالی که آن کودک به من لبخند می‌زند لثه بی‌دندانش را از سینه خود به‌زور بر کنم و مغزش را متلاشی کنم. (مکبث، پرده اول، صحنه هفتم)
مقایسه‌ی سینه‌ها با پیشانی خون‌آلود مرسوم نیست اما به ذهن شکسپیر این آمده است. ما شاید دلیلش را ندانیم، اما این قیاس، قابل توجه است. همچنین لیرشاه را به خاطرمان می‌آورد که گونریل^۷ را نفرین کرد:

لیرشاه: اگر قصد داشتید که این موجود را به ثمر برسانید خودداری کنید و او را عقیم گذارید و مگذارید هرگز از بدن فاسدش کودکی به وجود آید که موجب افتخارش گردد. اگر مادر شدن سرنوشت او است کودکش را از جوهر کینه‌توزی به وجود آرید

1. Coriolanus

2. Macbeth

3. King Lear

4. Volumnia

5. Hecuba مادر Hector قهرمان بزرگ تروایی

6. Lady Macbeth

7. Goneril

که زنده بماند و موجودی غیرعادی و موجب شکنجه روحش شود. (لیر شاه، پرده اول، صحنه چهارم)

ما پی می‌بریم که اندکی تشویش در تجربه‌ی شیر دادن در ناخودآگاه شکسپیر باقی مانده است. والومیا شیر خوراندن فرزند را به دیده‌ی تحقیر می‌نگرد و همین دلیلی است برای مقایسه‌ی او با خانم مکبث، که مایل بود «بی‌جنسیت»^۱ شود تا قادر نباشد فرزندش را شیر دهد. گونریل توسط پدرش نفرین می‌شود تا هرگز لذت شیر خوراندن را نچشد. روانکاو می‌تواند زندگینامه‌ی شکسپیر را در اختیار ما بگذارد اما می‌تواند درون‌مایه‌های غیرعادی نمایشنامه‌های شکسپیر و معنای ناخودآگاه آن‌ها را روشن کند.

شکسپیر دلایل زیادی برای نوشتن نمایشنامه‌هایش داشت: برای گذران معاش زندگی، برای شناخته شدن در میان طبقه‌ی اشراف انگلیسی (مخصوصاً ملکه الیزابت و بعدتر پادشاه جیمز) و برای این که در جمع همشینانش جریان مداومی از نمایشنامه‌های جدید ارائه دهد. از نظر یک روانکاو همچنان دلیل دیگری وجود دارد: برای رفع یک مشکل درونی که گاهی این نویسنده‌ی خلاق را آزار می‌داد. و این کتاب با نام «تحلیل ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر» به همین موضوع می‌پردازد.

برای نویسندگان با خلاقیت کمتر درگیری با یک مسئله‌ی ناخودآگاه در یک زمان، راضی‌کننده است اما نویسندگان حقیقتاً خلاق چندین کشمکش ناخودآگاه‌شان را در هر نمایشنامه به هم می‌بافند، و کار مفسر را سخت‌تر می‌کنند اما همچنین چالش برانگیزتر نیز هست.

^۱ بی‌جنسیت یا نا جنسیتی (به انگلیسی: Non-binary gender) افرادی هستند که هویت جنسیتی خود را منحصراً مرد یا زن نمی‌دانند. ویژگی‌هایی که افراد نان‌باینری در توصیف هویت جنسیتی خود به کار می‌برند با دسته‌بندی رایج دوگانه‌گرایی جنسیت یعنی زن و مرد مطابقت ندارد. افراد نان‌باینری می‌توانند زیر چتر تراجنسیتی قرار بگیرند، چرا که بیشتر این افراد هویت جنسیتی متفاوتی از جنسیت انتسابی خود دارند. با این حال بعضی از افراد نان‌باینری ممکن است خود را تراجنسیتی ندانند.

نویسندگان خلاق با انتخاب دیگری نیز روبه‌رو می‌شوند: آن‌ها می‌توانند طرحی تازه خلق کنند یا طرح ادبی دیگری از جایی پیدا کنند و آن را در جهت اهداف خود تغییر دهند. شکسپیر هر دوروش را به‌کار گرفت.

فروید دریافته بود که عقده‌ی ادیب هسته‌ی مرکزی تمام اختلالات روانی است و برخی از نمایشنامه‌های شکسپیر اساساً با این عقده سروکار دارند که نمونه‌های آن، ریچارد سوم، ژولیوس سزار و هملت است. همچنین فروید دریافت تمایلات همگون خواهانه^۱ تشخیص داده نشده می‌توانند به پارانوئیا^۲ منجر شوند؛ اتللو و داستان زمستان^۳ با خطر پارانوئیا سروکار دارند؛ تاجر ونیزی با خطر سرکوب همگون خواهانه سروکار دارد. آرزوی ادیبی می‌تواند اجازه ازدواج دختر با مردی دیگر را نیز برای پدرش دشوار کند؛ این کشمکش در تعدادی از نمایشنامه‌های شکسپیر از جمله رؤیای شب نیمه تابستان، طوفان و لیر شاه دیده می‌شود. از بین این نمایشنامه‌ها لیر شاه از همه عمیق‌تر به مسئله می‌پردازد و با آرزوی شکسپیر برای عقب‌گشت و تبدیل دخترانش به مادرش سروکار دارد. یکی از دستاوردهای فروید، دریافت کشمکش بین خود و فراخود بود یا دریافت اینکه اصول اخلاقی ما می‌تواند در کشمکش با نهاد ما باشد. قیاس برای قیاس با همین مسئله سروکار دارد.

من با در نظر گرفتن سه دسته مخاطب در ذهن این کتاب را نوشتم. نخست به عنوان نمونه‌ای برای جامعه روانکاوان تا درسی با عنوان ناخودآگاه در نمایشنامه‌های شکسپیر (که عنوان این کتاب نیز هست) در برنامه‌ی خود قرار دهند؛ دوم با امید اینکه این کتاب راهش را به سوی دانشجویان و اساتیدی که با

۱. Homosexuality معادل فارسی همگون خواهی به تمایل عاشقانه، تمایل نفسانی، یا رفتار جنسی اشخاص همگون گفته می‌شود. همگون خواهی در کنار دگرگون خواهی و دوگون خواهی، سه رده اصلی را در طیف گرایش‌های جنسی را تشکیل می‌دهند

۲. پارانوئیا یا بدگمانی در تعریف عام آن، غریزه یا فرایندی از فکر است که تحت تأثیر اضطراب یا ترس به حالتی غیرمنطقی و وهم آلود در می‌آید

۳. The Winter's Tale

شکسپیر سروکار دارند بیابد، کسانی که دریابند من چیزی به فهم شکسپیر افزوده‌ام؛ سوم، این کتاب لذت و علاقه‌ای با هم به آنان که عاشق شکسپیر هستند هدیه کند.

روشی که فروید با آن به اکتشاف اولیه‌اش از عقده‌ی ادیپ رسید در نامه‌هایی که بین خودش و فلیس^۱ رد و بدل می‌شد کاملاً ثبت شده است. (ماسون، ۱۹۸۵) در نامه‌ای که مورخ ۱۵ اکتبر ۱۸۹۷ نوشته شده بود، فروید به دوستش اطلاع داد که در رویکرد خودتحلیلی خود کشف کرده است که عاشق مادرش بوده و به پدرش حسادت می‌ورزد و این را رویدادی همگانی در دوران اولیه کودکی در نظر گرفت. او به جمع‌آوری شواهد از آثار شهریار ادیپ^۲ و هملت^۳ ادامه داد. این دو تراژدی مثل قابله‌هایی بودند که به فروید در اکتشاف عقده‌ی ادیپ یاری رساندند. شکسپیر بر فروید تأثیر گذاشت اما چگونگی آن هنوز سؤال است.

اگر به نقش حائز اهمیت خودشناسی در نمایشنامه‌های مختلف اقرار کنیم در این صورت می‌توانیم شکسپیر را به عنوان پیشکسوتی مهم در روانکاوی در نظر بگیریم. فرمان «خودت را بشناس» از معبد آپولو در دلفی^۴ به ما رسیده است اما این کمک روانکاوی بود که خودشناسی را به نوعی درمان برای معالجه‌ی امراض عاطفی تبدیل کرد.

در تاجر ونیزی^۵ آنتونیو^۶ این طور گلایه می‌کند:

آنتونیو: در حقیقت نمی‌دانم سبب اندوه من چیست. ولی این غم مرا

۱. Wilhelm Fliess: متخصص گوش و حلق و بینی آلمانی

۲. Oedipus Rex

۳. Hamlet

۴. Delphi

۵. The Merchant of Venice

۶. Antonio

آزار می‌دهد. شما می‌گویید باعث آزار شما هم هست، ولی باید بدانم که چگونه دچار آن شدم، گرفتارش گشتم، و سرچشمه‌ی آن چیست و از چه به وجود آمده بود. این اندوه چنان عقل را از کف من ربوده است که در مورد شناسایی وجود خویش حیران شده‌ام. (تاجر ونیزی، پرده اول، صحنه اول)

در آغاز نمایشنامه‌ی لیر شاه، ریگان^۱ پدرش را برانداز می‌کند و می‌گوید:

ریگان: این نتیجه ضعف پیری اوست، ولی خود به درستی نمی‌داند که مقصودش چیست. (لیر شاه، پرده اول، صحنه اول) و البته در هملت نیز می‌خوانیم.

هملت: نمی‌دانم چرا ولی اخیراً تمام نشاطم را از کف داده و تفریح و ورزش عادی را فراموش کرده‌ام. حقیقتاً چنان باری از اندوه بر روحم احساس می‌کنم که این دنیای زیبا به نظرم تپه‌ی بی‌حاصلی جلوه می‌کند. (هملت، پرده دوم، صحنه دوم)

این افسردگی است نه اضطراب، که چنین بار اندوهی بر دوش شخصیت‌های شکسپیر گذاشته و همین معمای افسردگی است که آن‌ها را به خودشناسی برمی‌انگیزاند. می‌توانیم مدعی این فرضیه باشیم که شکسپیر در کشمکش با افسردگی بود و از آن بیم داشت و خلاقیت او پیروزی علیه افسردگی را نشان می‌داد، اما نمایشنامه‌ی طوفان بیانگر این است که این جنگ به شکست منتهی شد.

روشی که شکسپیر با آن ناخودآگاه را دریافت و در آثارش به کار گرفت همچون پرسشی کنجکاوانه و خواهان پاسخ، سر برمی‌آورد. و جستجوی پابخ اغلب منجر به دریافتی غیرمنتظره از نمایشنامه می‌شود که به من احساس سرخوشی می‌دهد.

بلوم^۱ ظرفیت شگفت‌انگیز شکسپیر در درک ناخودآگاه را به منظور نقد تند فروید به کار گرفت. او کاشف عقده‌ی ادیپ را به قربانی این عقده بودن محکوم کرد و به عقیده او همین عقده، فروید را واداشت تا آگاهانه انکار کند که از شکسپیر ماهیت روانکاوی را آموخته است. در این کتاب نشان خواهیم داد که روانکاوی فهمیدن جنبه‌ای از شکسپیر را که تا پیش از فروید در دسترس نبود، امکان‌پذیر کرد.

غالباً در این باره بحث شده است که نمایشنامه‌های شکسپیر نمی‌توانند برای بررسی دقیق روانکاوانه پیشنهاد شوند چون شخصیت‌های نمایشنامه نمی‌توانند بر روی صندلی روانکاوی قرار داده شوند و از آن‌ها تداعی آزاد خواسته شود. هرچند تا آنجا که من می‌دانم، مشکل دیگری که اهمیت بیشتری هم دارد، هنوز مطرح نشده است: آیا نمایشنامه‌نویسی بزرگ همچون شکسپیر درگیر خلق آدم‌های واقعی بوده است؟ یا اینکه این امتیاز نبوغ است که قادر باشد از خلق مردان و زنان عادی فراتر رود و آدم‌هایی فراطبیعی خلق کند؟

نویسندگان برجسته‌ای هستند مثل آنتوان چخوف که نگاه تیزی دارند و شخصیت‌هایی غیرعادی‌تر از آن‌هایی که روزانه ملاقات می‌کنیم خلق می‌کنند، اما آن شخصیت‌ها را می‌توان در زندگی واقعی دید. شکسپیر از این دست نویسندگان نیست. او شخصیت‌هایی با خصوصیات خلق می‌کند که نه تنها فراطبیعی هستند بلکه ویژگی‌هایی دارند که احتمال یافتن آن‌ها در آدم‌های واقعی کم است.

روانکاوی، یک تئوری است که به آدم‌های واقعی می‌پردازد: اینکه آن‌ها چگونه عمل می‌کنند و چگونه می‌توان به آن‌ها در داشتن زندگی بهتر کمک کرد. آیا روانکاوی برای زنان و مردانی که شکسپیر خلق‌شان کرده کارساز است؟ حتی اگر در زندگی واقعی وجود نداشته باشند؟ در کمال ناباوری من و حتی خوانندگانم، پاسخ این سؤال، یک بله‌ی مشروط است. شخصیت‌های شکسپیر

^۱. Bloom

آدم‌های واقعی نیستند اما ساختار روانی آن‌ها بر اساس افرادی واقعی که شکسپیر در ناخودآگاه خود داشته، ساخته شده است. او می‌گذارد ما تک‌گویی آن‌ها را هنگامی که با نیمه‌خودآگاه و گاهی حتی ناخودآگاه‌شان روبه‌رو می‌شوند، بشنویم.

تفاوت بین روش روانکاوانه‌ی بررسی یک نمایشنامه با روش غیر روانکاوانه به طور شفاف در فصل سیزده درباره اتللو شرح داده می‌شود. غالباً می‌پرسند انگیزه ایاگو^۱ از روش حساب‌شده‌ای که برای برانگیختن حسادت اتللو پیش گرفت، چه بود؟ که نه تنها مرگ دزدمونا^۲ بلکه ترتیب شیوه‌ی به قتل رسیدن او را در پیش داشت. محققان تمایل به موافقت و نقل قول بیانی‌هی معروف کالریج^۳ را دارند که می‌گفت ایاگو از «شرارت بی‌غرض» رنج می‌برد. روانکاوی فی‌نفسه نمی‌تواند بپذیرد که چیزی بتواند بی‌سبب باشد؛ شاید نتوانیم سبب آن را پیدا کنیم اما تأکید بر ناخودآگاه مستلزم این است که هرآن‌چه مشاهده شود، خصوصاً چنین کشش دراز مدت و قدرتمندی در ایاگو حتماً سببی دارد.

پرسش بعدی این است که آیا چنین نمایشنامه‌نویس نابغه‌ای باید به ما امکان دسترسی به انگیزه‌ی قهرمانش را بدهد؟ نمایشنامه‌ای که در آن شرح انگیزه‌ها از مخاطب دریغ می‌شود اثر هنری بهتر یا بدتری است از آن نمایشنامه‌ای که دست‌آخر پاسخ‌ها را رو می‌کند؟ ارزش تفسیر روانکاوانه‌ی هر نمایشنامه‌ای تحت‌تأثیر پاسخ ما به این پرسش قرار خواهد گرفت.

فروید نخستین بار در سال ۱۹۰۸، هشت سال پس از انتشار «تعبیر خواب»^۴ اش، رویکرد روانکاوانه در ادبیات را گسترش داد. او مقاله‌ای کوتاه به نام «نویسندگان خلاق و خیال‌بافی»^۵ را با طرح

^۱. Iago

^۲. Desdemona

^۳. Samuel Taylor Coleridge: شاعر، منتقد ادبی سبک رمانتیک، و فیلسوف انگلیسی

^۴. Interpretation of Dreams

^۵. Creative Writers and Day-Dreaming

پرسش کاردینال ایپولیتو داسته^۱ از آریوستو^۲، آغاز کرد؛ کاردینال می‌خواست بداند «آن موجود عجیب، آن نویسنده خلاق، چگونه این‌ها را می‌نویسد؟» (فروید، ۱۹۰۸: ص. ۱۴۳) او متوجه شد که اساساً نویسنده پاسخی برای این پرسش ندارد و به این نتیجه رسید که پاسخ در ضمیر ناخودآگاه نویسنده باقی می‌ماند. سپس فروید اولین مشارکت خود را با ذکر این نکته که «هر کودکی در بازی مثل یک نویسنده خلاق رفتار می‌کند» (فروید، ۱۹۰۸: ص. ۱۴۳) آغاز کرد، چرا که کودکان در حین بازی همه چیز را به صورتی که برای خودشان خوشایند باشد تغییر می‌دهند. نویسنده خلاق درست مثل کودکی سرگرم بازی چنین کاری می‌کند، اما برخلاف کودک سرگرم بازی، نوشته‌ای که خلق می‌شود باید در خواننده ایجاد علاقه کند. وقتی کودک بزرگ می‌شود خیال‌پردازی با تفاوتی اساسی جایگزین بازی می‌شود؛ کودکان از بازی خود شرمسار نمی‌شوند اما بزرگسالان اغلب از بیان خیال‌پردازی‌های‌شان خجالت می‌کشند. نویسندگان باید خیال‌پردازی‌های‌شان را خیلی خوب در آثارشان پنهان کنند در غیراین صورت در نوشتن به مانع برمی‌خورند. فروید به این نتیجه رسید که انسان شاد خیال‌پردازی نمی‌کند و تنها آرزوهای ناکام راه را برای خیال‌پردازی باز می‌کند.

او در مقاله‌ای به نام «شخصیت‌های روانی بر روی صحنه»^۳ که در سال ۱۹۰۴ نوشته شد و تا مادامی که در قید حیات بود چاپ نشد، به شباهت بین تماشاچی در صحنه نمایش و کودک در حین بازی تأکید کرد. فروید حرف‌هایی تند و زننده در مورد تماشاچی برای گفتن داشت.

^۱. Cardinal Ippolito D'Este

^۲. Ariosto

^۳. Psychopathic Characters on the Stage

«تماشاچی کسی است که بسیار اندک تجربه می‌کند، کسی که احساس می‌کند، بدبخت بیچاره‌ای است که هیچ چیز مهمی برایش اتفاق نمی‌افتد»، کسی که آرزویش برای ایستادن در قلب هیاهوی جهان را به‌ناچار یا خاموش می‌کند یا جایگزین؛ او حسرت احساس کردن، عمل کردن، و تغییر دادن چیزها براساس تمایلات خودش دارد _ به‌طور خلاصه، حسرت قهرمان بودن دارد. و نمایشنامه‌نویس با دادن این اجازه که او خودش را با قهرمان یکی بداند، او را قادر به این کار می‌کند.» (فروید، ۱۹۴۲: ص. ۳۰۵)

بعید می‌دانم وارثان فروید با انتشار این مقاله، که خود فروید دست به انتشارش نزده بود، خدمتی به او کرده باشند اما آنچه اهمیت دارد این است که فروید تناثر را به خیال‌پردازی نزدیک کرد. من اطمینان دارم که خواندن اتللو، مکبث یا لیرشاه تأثیر بیشتری در من گذاشت تا همذات‌پنداری با آن‌ها. حس مخالف آن، یعنی احساس گسستگی هم می‌تواند به همان میزان اهمیت داشته باشد.

مشاهده‌ی بعدی فروید مبنی بر اینکه نویسندگان خلاق شاید داستان خودشان را بسازند یا نسخه‌ای از پیشینیان را بازسازی کنند، مرتبط با اثر شکسپیر است. جدا شدن شکسپیر از منابع الهام خودش نشان می‌دهد که این منابع نیاز او را تأمین نمی‌کردند و باید تغییر داده می‌شدند. نویسنده خلاق می‌تواند «خودآگاهش را بشکافد» و کشمکشی درونی را به کشمکشی بیرونی بین دو شخصیت بدل کند. تا اینجا فروید منشأ نویسندگی خلاقانه را خیال‌پردازی و رویابافی می‌دانست. ارنست کریس^۱ در مقاله‌ی «کشمکش شاهزاده هال^۲» (۱۹۴۸) بدون اشاره مستقیم به فروید اما با در نظر داشتن مقاله‌ی او، بیان داشت که «برخی از نویسندگان بزرگ به نظر می‌رسد که به چندین شخصیتی که به رشته تحریر درآورده‌اند کاملاً نزدیک‌اند و احتمالاً خیلی از آن‌ها را جزئی

^۱. Ernst Kris

^۲. Prince Hal's Conflict

از خودشان احساس می‌کنند. هنرمند دنیایی خلق کرده بدون اینکه در خیال‌بافی افراط ورزیده باشد.» (کریس، ۱۹۴۸: ص. ۵۰۶)
 فروید در برگ آخر مقاله‌اش مشکل دیگری را مطرح کرد:

وقتی خیال‌پردازی‌ها ابراز می‌شوند، هیچ لذتی در شنونده ایجاد نمی‌کنند، مگر اینکه خود شنونده هم در آن‌ها دخیل باشد. وقتی نویسندگان خلاق، خیال‌پردازی‌های‌شان را به نمایش می‌گذارند، به قدری خیالات‌شان تغییر شکل داده‌اند که نه تنها باعث انزجار ما نمی‌شوند بلکه لذت هم می‌بریم. فروید این عمل نویسندگان را «محرمانه‌ترین راز آن‌ها» می‌خواند - چیزی که برای «هنر شاعری»^۱ ضروری است. نویسنده برای انجام این کار «شخصیت خیال‌بافی‌های خودخواهانه‌اش را می‌خواباند» و با ارائه‌ی «لذتی پیشاپیش» به ما رشوه می‌دهد. نویسندگان اگر دست‌کم به طور موقت به ما در بازبینی مشکلات درونی‌مان کمک کنند، موفق شده‌اند. یکی از نقدهای وارده این است که دیدگاه فروید در تفاوت قائل شدن بین آثار ادبی ژرف که در شکل‌دهی هسته‌ی تمدن غرب نقش دارد و آثار مشهور مبتدلی که مدتی پرفروش بودند اما خیلی زود فراموش شدند، شکست خورد.

از خصوصیات بصیرت شخصیت‌های شکسپیر این است که آن‌ها هرگز آنقدر قوی نیستند که از وقوع مصیبتی قریب‌الوقوع جلوگیری کنند. اگر بیماری در جلسه روانکاوی همچون یکی از شخصیت‌های شکسپیر رفتار می‌کرد، فروید آن را «واکنش درمانی منفی»^۲ توصیف می‌کرد. در اینجا نمایشنامه و

^۱. Ars Poetica

^۲. واکنش درمانی منفی - Negative therapeutic reaction، واکنش درمانی منفی که در روانکاوی یک پدیده متناقض است که به موجب آن یک تفسیر قابل قبول، به جای بهبود، وخیم‌تر از وضعیت تحلیل می‌کند. فروید اولین بار واکنش درمانی منفی را در نفس و شناسه در سال ۱۹۲۳، علت آن را نه تنها در تمایل تحلیلگر و برتر بودن از تحلیلگر خود، بلکه (عمیق‌تر) در یک احساس اساسی گناه: "مانع احساس گناه ناخودآگاه... آنها در طول درمان به جای بهتر شدن" است.

درمان مسیرشان از هم جدا می‌شود: آنچه که در روند درمان شکست تلقی می‌شود، به اثر هنری ژرفا می‌بخشد.

اگر ما واقعاً در ارائه تفسیری روانکاوانه از نمایشنامه‌ی شکسپیر موفق شویم، باید به درون مایه‌ای یگانه که بر اثر حاکم است برسیم، و اگر آن را پیدا کنیم، باید حسی مشابه یوریکا^۱ تجربه کنیم و آنگاه کل نمایشنامه معنایی تازه می‌گیرد. هرچند، همیشه این امکان وجود ندارد و به همین خاطر است که از یک نمایشنامه تفسیری متفاوت توسط روانکاوان متفاوت به دست می‌آید. برخلاف تفاوت‌های موجود بین مکتب‌های روانکاوانه، تفسیری درست از یک نمایشنامه، باورپذیر است و معمولاً زیبا تلقی می‌شود.

من هرچه بیشتر به عمق اثر فرومی‌روم به این نکته پی می‌برم که همیشه بین دو نوع کاملاً متفاوت از بصیرت به دقت تمایز قائل نشده‌ام و تمایل دارم این تمایز را با خوانندگانم در میان بگذارم. اولین نوع اطلاعاتی که جمع‌آوری کردم مجموعه مثال‌هایی از این بود که چطور شکسپیر به شخصیت‌هایش بصیرتی ارزانی می‌داشت که حال ما آن را روانکاوانه تلقی می‌کنیم. یک مثال عادی همان بصیرت آنجلو^۲ در قیاس برای قیاس^۳ است؛ وقتی آنجلو پی می‌برد که تمایلش به ایزابلا^۴ براساس تمایلات پرخاشگرانه برای «ویرانی تقدس» (قیاس برای قیاس، پرده دوم، صحنه دوم) است. این بصیرت هیچ نیروی درمان‌بخشی در بازداشتن آنجلو ندارد اما علاقه‌ی ما را به شخصیت او بیشتر می‌کند.

نوع دوم بصیرت، چیزی را که خود شکسپیر به آن پی نبرده بود، آشکار می‌کند. برای مثال من فهمیدم که در صحنه‌ی قبرستان، هملت عشق همگون خواهانه اش نسبت به یوریک در کودکی، پیش از آن که عشقش به افیلیا را

^۱ Eureka یوریکا به معنای یافتن، یک حرف ندا است که در زمان جشن یک کشف یا اختراع استفاده می‌شود. ریشه آن به ارشمیدس ریاضیدان و مخترع باستان برمی‌گردد.

^۲ Angelo

^۳ Measure for Measure

^۴ Isabella

بازیابد، به یاد می‌آورد. معتقدم که این ارتباط درک ما را از هملت غنی می‌سازد، اما آیا خود شکسپیر می‌دانست که هملت توانست عشقش به افیلیا را درست پس از آنکه به خود اجازه‌ی یادآوری بدهد، بازیابد؟ احتمالاً نه. به این نتیجه می‌رسم که نویسندگان خلاق می‌توانند ایده‌های ناخودآگاه را که خودشان هم از آن آگاه نیستند به مخاطب منتقل کنند.

اولین نوع بصیرت توسط هرکسی که با روانکاوی آشنا باشد قابل شناسایی است اما نوع دوم شاید این‌طور نباشد و در حقیقت پیش‌تر به آن پی برده نشده بود. از آنجایی که ما نه می‌توانیم هملت و نه شکسپیر را فراخوانیم تا به این پرسش پاسخ دهند، این اتفاق نظر خوانندگان من است که در نهایت در مورد اینکه آیا من تفسیری شخصی و گستاخانه در مورد هملت اعمال کرده‌ام یا درکی تازه و معتبر، تصمیم می‌گیرند.

شکسپیر و فروید

ارنست جونز^۱ در سومین و آخرین جلد زندگینامه‌ی فروید که در سال ۱۹۵۶ منتشر شد، گفت: «سه مرد بزرگی که فروید به شخصیت آن‌ها بیشترین علاقه را داشت و شاید تا حدودی خودش را با آن‌ها یکی می‌دانست لئوناردو داوینچی، موسی و شکسپیر بودند» (جونز، ۱۹۵۷: ص. ۴۲۸). سپس جونز با اشاره به اینکه هر یک از این افراد یک مشکل هویتی داشتند ادامه می‌دهد؛ همگی آن‌ها با چیزی که فروید آن را «رومانس خانوادگی» می‌نامد جور درمی‌آیند. به نقل از فروید، لئوناردو دو مادر داشت، یکی مادر تنی و دیگری مادرخوانده؛ موسی مصری بود؛ و نمایشنامه‌های شکسپیر در حقیقت توسط ادوارد دو وور^۲، هفدهمین کنت آکسفورد، نوشته شده بود. این حقایق در مورد فروید به یک وسواس بدل شد. جونز هیچ توضیحی در مورد نیاز فروید برای

^۱. Ernest Jones

^۲. Edward de Vere

سؤال پرسیدن از قهرمان‌هایش ارائه نمی‌دهد اما بی‌درنگ این فکر به ذهن خطور می‌کند که احتمالاً فروید برایش سؤال پیش آمده که آیا فرزند تنی پدرش بوده یا نه. شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد او آرزو داشته که برادر ناتنی بزرگتر و نیرومندترش، پدرش باشد.

فروید در مقاله‌ی «موسای میکِل آنژ»^۱ از خودش چیزی فاش کرد که شاید اندکی از ارتباطش با شکسپیر را روشن کند.

... آثار هنری مرا خیلی تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، مخصوصاً ادبیات و مجسمه‌ها، و نقاشی به میزان کمتر. وقتی در این آثار تأمل می‌کنم، دلم می‌خواهد زمانی طولانی برای آن‌ها سپری کنم تا به شیوه‌ی خود آن‌ها را دریابم و به بیانی دیگر دریابم که تأثیر آن‌ها به چه سبب است. هر زمان که در این امر ناتوان می‌شوم مثلاً در ارتباط با موسیقی، آن وقت تقریباً در کسب لذت از آن کاملاً باز می‌مانم. نیمه‌ی منطقی یا تحلیلی مغزم در من علیه تحت‌تأثیر چیزی قرار گرفتن طغیان می‌کند بدون اینکه بدانم چرا و چه چیزی است که مرا تحت تأثیر قرار داده است. (فروید، ۱۹۱۴، ص. ۲۱۱)

در اینجا فروید به ما می‌گوید که وقتی آثار هنری او را به شدت تحت تأثیر قرارداد، او این تأثیر را در اختیار تداعی آزاد قرار می‌دهد. همچنین حیرتی که اثر هنری در او برمی‌انگیزد، اضطرابی در او ایجاد می‌کند که او در تلاش برای کنترل آن است. برخلاف فروید، به اعتقاد من اکثر افراد بشر فانی این حیرت را به عنوان امتیازی که به ما اعطا شده در نظر می‌گیرند. شاید برای فروید تحمل چنین حیرتی سخت بوده چرا که از نظرش زنانه می‌آمد و ترس همگون‌خواه را

^۱. The Moses of Michelangelo

^۲. Mosè di Michelangelo موسی (ایتالیایی: Mosè) یک مجسمه ساخته شده از سنگ مرمر توسط هنرمند ایتالیایی و مشهور رنسانس، میکِل آنژ بوناروتی است. این اثر هنرمند امروزه در کلیسای سان پیترو این وینکولی در شهر رم قرار دارد. مجسمه در سال ۱۵۰۵ و برای آرامگاه پاپ ژولیوس دوم ساخته شد که نشانگر موسی به همراه کتاب مقدس و دو شاخی است که بر روی سر وی قرار دارد. این شاخ‌ها، نمادی برگرفته از اشاره فصل ۳۴ از کتاب سفر خروج در لاتین قدیمی می‌باشد.

در او بیدار می‌کرد، اما در این صورت باید به یاد داشته باشیم که خود فروید بود که به ما آموخت همگی تمایلات دوگون‌گرایانه‌ای داریم که آشکار نیستند و نباید سرکوب شوند بلکه باید به تعالی برسند. شاید حیرتی که در مقابل یک اثر هنری بزرگ پدید می‌آید مثالی از این تعالی باشد و شاید نیاز به فهم راز این تأثیر، حسی رقابتی و متعلق به عقده‌ی ادیب باشد.

فروید در همان مقاله به هملت نیز اشاره می‌کند.

بیایید نگاهی به هملت، شاهکار شکسپیر، بیاندازیم. نمایشنامه‌ای که بیش از سه قرن از نوشتن آن می‌گذرد. من به دقت نقد ادبی روانکاوانه را دنبال کرده‌ام و این ادعای آن را قبول دارم که تا زمانی که تراژدی توسط روانکاوی دنبال نشده و به درون‌مایه‌ی عقده‌ی ادیب نرسیده بود، راز تأثیر آن توضیح داده نمی‌شد. (فروید، ۱۹۱۴، ص. ۲۱۲)

چیزی در این پاراگراف عجیب به نظر می‌رسد. او می‌گوید که نقد روانکاوانه‌ی هملت فروید را متقاعد کرد که درون‌مایه‌ی «عقده‌ی ادیب» راز نمایشنامه را برای او حل کرد، درحالی‌که در واقع تفسیر او از بی‌ارادگی هملت بود که این ادبیات را شکل داد.

فروید در ادامه توضیح می‌دهد:

شکسپیر در پی برانگیختن احساس همدردی ما به طرفداری از مردی بیمار است یا بی‌عرضه‌ای ضعیف‌النفس و یا آرمان‌گرایی که صرفاً برای دنیای واقعی زیادی خوب است؟ و چه تعداد از این تفاسیر ما را بی‌احساس باقی می‌گذارد! آنقدر بی‌احساس که آن‌ها به خود هیچ زحمتی برای توضیح تأثیر نمایشنامه نمی‌دهند و در عوض ما را به این نگرش متمایل می‌سازند که جاذبه‌ی جادویی اثر تنها به خاطر افکار تأثیرگذار و زرق و برق زبان آن است. و تمام آن کوشش‌های بسیار هنوز در مورد این واقعیت که ما نیاز به کشف قدرتی فراتر در اثر داریم، چیزی نگفته‌اند؟ (فروید، ۱۹۱۴، ص. ۲۱۳)

فروید، تنها پس از آن اعترافات در مورد شکسپیر، شروع به سخن گفتن از

موسی اثر میکال آنژ کرد. به گفته‌ی فروید، شکسپیر دوست نداشت به بیمار، بی‌عرضه، ضعیف‌النفس و یا آرمانگرا بودن هملت، یعنی کسی که برای این دنیا خیلی خوب است، اشاره کند، حتی فروید این عقیده را نداشت که جاذبه‌ی جادویی نمایشنامه به خاطر افکاری که بیان شد یا زرق و برق زبان آن باشد. شکسپیر در برانگیختن احساس همدردی ما نسبت به هملت موفق شد چرا که ما ناخودآگاه، هم با آرزوهای ادیبی او و هم بی‌عملی او همذات‌پنداری می‌کردیم.

شکسپیر قدرت ناخودآگاه را کشف کرد تا ماهیت اعمال ما و حتی کل سرنوشت ما را معلوم کند، اما او نه نامی برای این قدرت گذاشت و نه آن ناخودآگاه را از خودآگاه متمایز ساخت. در صحنه‌ی پزشک در مکبث، یک دم شکسپیر این امکان را که پزشک می‌تواند «به ذهنی بیمار کمک کند» (مکبث، پرده پنجم، صحنه سوم) در نظر گرفت، اما با گفتن اینکه وقتی پای ذهن در میان باشد «در این مورد بیمار خودش باید به خود کمک کند» (پرده پنجم، صحنه سوم) یا اینکه همان‌طور که امروزه به آن خودتحلیلی می‌گوییم، آن را رد کرد.

بنابر ارتباط بین شکسپیر و فروید و یافته‌های عقده ادیپ، این اکتشاف نمی‌تواند تنها برآمده از هملت باشد. فروید برای دست یافتن به این اکتشاف به تجربه درمانی خود با بیماران دچار اختلال عصبی، خودتحلیلی و آگاهی از پادشاه، ادیپ و هملت نیاز داشت. این ترکیب منحصر به فرد بود که این اکتشاف را ممکن ساخت.

در این کتاب در پاسخ به این سؤال که آیا شکسپیر باید کاشف روانکاوی نامیده شود یا فروید، به چیزی تازه و جالب می‌رسیم. اگر روانکاوی را تأکید بر اهمیت ناخودآگاه در زندگی مان تعریف کنیم، در این صورت شکسپیر نقش برجسته‌ای خواهد داشت و اگر تأکید داشته باشیم که روانکاوی روشی برای درمان بیماری‌های روانی است، در این صورت شکسپیر چندان اعتباری در این

زمینه نخواهد داشت. من راهی را که به این تفاوت می‌انجامد، بسیار جالب یافتیم و امیدوارم خوانندگان این تجربه را به اشتراک بگذارند.

برای اینکه نمایشنامه‌ها بتوانند با یکدیگر ارتباط بگیرند، این کتاب را بخش‌بندی کرده‌ام اما این بخش‌بندی قطعی نیست. فصل مربوط به هملت می‌تواند جزئی از بخش مربوط به عقده ادیپ باشد و فصل مربوط به طوفان نیز به بخشی که در مورد دختر جایگزین مادر است، تعلق دارد. شکسپیر به‌ندرت نمایشنامه‌هایش را به یک درونمایه محدود می‌ساخت. نمایشنامه‌هایی که در این کتاب آورده نشده‌اند می‌توانستند اضافه شوند اما باید از زیاده‌گویی پرهیز کرد.