روانشناسی و روانکاوی و نظریه‌های نقد ادبی ـ نمایشی

■ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

۱ـ مقدمه

«نقد ادبی» بر بنیاد «نظریه‌های روانشناختی» و «روانکاوانه» و دانش و فنی جدید است. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم، شماری از متفکرین روانشناس و روانکاو، مانند «زیگموند فروید»، «کارل یونگ» و «آلفرد ادلر» و دیگران، به مطالعهٔ ادبیات و ادبیات نمایشی ـ جهت اثبات نظریه‌های خود ـ روی آوردند. آنها در آثار مورد نظر خود با «ترمینولوژی روانشناسی و روانکاوی»، به تحلیل «شخصیت‌ها» و «طرح داستانی» شماری از نمایشنامه‌ها دست یازیدند. از جمله سه نمایشنامهٔ: «فیلوك تیتیز»، «ادیپ شهریار» و «هملت»، به سبب خصوصیاتشان، در دایرهٔ توجه آنان قرار گرفت، و دربارهٔ آنها ـ از دیدگاه روانشناسی، و روانکاوی ـ قلمفرسایی شد.

۲ـ چند نام مهم در این زمینه

به طور کلی، نمونه‌های برجستهٔ مطالعهٔ ادبیات نمایشی، با ترمینولوژی روانشناسی و روانکاوی، در برخی آثار این اشخاص، یافت می‌شوند: «زیگموند فروید» (SIGMUND FREUD, 1856-1939)، «کارل یونگ» (CARL JUNG)، «آلفرد ادلر» (ALFRED ADLER)، «هنری. ای. موری» (HENRY A. MOURRAY)، «ارنست جونز» (ERNEST JONSE)، «کلودیا. سی. موریسان» (CLAUDIA C. MORRISON)، «فیلیپ یانگ» (PHILIP YOUNG)، «ادنا کنتن» (EDNA KENTON)، «مری بناپارت» (MARY BONAPART)، «ادموند ویلسان» (EDMUND WILSON)، و... پیش از آنکه به نمونه‌هایی از تحلیل روانشناسان ـ به ویژه روانکاوان ـ از آثار ادبی ـ نمایشی اشاره کنم، لازم می‌دانم به چند زمینهٔ مهم در آثار «فروید» اشاره کنم.

۳ـ زمینه‌های آثار «زیگموند فروید»

عمده‌ترین مسائلی که «فروید» دربارهٔ آنها بررسی و پژوهش کرده و «نظریه» (THEORY) عرضه کرده است، عبارتند از:

۱ـ تجربه‌های دوران کودکی و اثرات پایدار آن بر شخصیتِ فرد.

۲ـ اهمیت تجربه‌هایی که با «رشد جنسی» فرد، مقارن و ملازم بوده‌اند.

۳ـ تاثیر ناکامی‌های جنسی در پریشانی و آشفتگی شخصیت‌ها.

۴ـ همبستگی‌های خواستها، امیال، سوائق و غرائز سرکوفته، با رشد نامتعادل شخصیت و نیز ایجاد ناسامانی‌ها، ناهمواری‌ها، و گسیختگیهای رفتاری.

۵ـ تاسیس نظام روانکاوی، برای تحلیل، تفسیر، و توجیه شخصیت انسان.

۶ـ تقسیم شخصیت انسانی به سه بخش ۱ـ «نهاد» (ID)، ۲ـ «خود» (EGO) و ۳ـ «فرامن» یا «فراخود» (SUPEREGO).

۷ـ مطالعه در انواع «عقده‌ها»ی (COMPLEX) روانی.

۸ـ نظریهٔ جنسیت، و اهمیت «لیبیدو» = (انرژی و شور جنسی، کارمایهٔ زندگی = LIBIDO) در رفتار آدمی.

۹ـ مطالعهٔ روانکاوانهٔ نمادهای قومی (توتم‌ها = TOTEMS)، قدغن‌ها و حرمت‌دارها (TABOOS) در جامعه‌های گوناگون.

۱۰ـ بررسی و پژوهش دربارهٔ رویاها، و ارتباط رویاها با «لیبیدو» و همچنین غرائز سرکوفته. کشف «نمادها» (SYMBOLS) در رویاها.

۱۱ـ پژوهش در ادبیات، به منظور یافتن توجیهاتی جهت نظریه‌های خود.

۱۲ـ تئوری «کمدی» و «اشتباهات و قدغن‌ها»، با تحلیل روانکاوانهٔ آنها.

۴ـ «رویا» و «آفریدهٔ هنری» از دیدگاه «فروید»

به نظر «فروید»، کار خلاقهٔ هنرمند و آفریده‌های او به رویا و «خیالساخته» (FANTASY) شباهت دارد. به نظر او، کار هنری، در واقع «جایگزینی» است برای: بازی‌های دورهٔ کودکی. قهرمان (HERO) ادبیات عاشقانه، صرفاً بازیگر بخش «غرائز نهادین» است: بخشی که شور جنسی و شهوات در آن جای دارد. به زعم «فروید»، این، نه او، بلکه شاعران بودند که برای نخستین بار بخش ناخودآگاه (UNCONSCIOUS) شخصیت انسانی را کشف کردند:

[«حافظ» قرن‌ها پیش از «فروید» سروده بود:

در اندرون من خسته دل ندانم کیست

که من خموشم و او در فغان و در غوغاست!]

به نظر «فروید»، آثار هنری به: «رویا» می‌مانند، با این تفاوت که شاعر به هنگام تجربهٔ این رویا، بیدار است، و نیز به طرزی خودآگاهانه، وسائل بیانی و توصیفی مورد نیاز خود را برمی‌گزیند.

پیش از آن که به بررسی آثار «فروید» و پیروان او بپردازم، موضوع چند نمایشنامه‌ای را که مکررا مورد استفادهٔ آنها قرار گرفته است، تلخیص می‌کنم:

۱ـ تراژدی «ادیپ شهریار» (OEDIPUS THE KING, 430/426 B.C.) اثر «سوفوکل» (SOPHOCLES, 496?-406 B.C.)

۲ـ تراژدی «الکترا» (ELECTRA, 409? B.C.) اثر «سوفوکل».

۳ـ تراژدی «هملت» یا «هاملت» (HAMLET, 1601) اثر «ویلیام شکسپیر» (WILLIAM SHAKESPEARE, 1564-1616)

۴ـ تراژدی «فیلوك تیتیز» (PHILOCTETES, 490? B.C.) اثر «سوفوکل».

۵ـ تراژدی «ادیپ شهریار»

«شاه لیبوس» (KING LAIUS) پادشاه شهر «تب» (THEBES)، دریافته است که تقدیر او چنین است که به دست پسرش به قتل رسد. پس، به منظور گریز از چنگال تقدیر، پسر نوزاد خود، «ادیپ» را، به خدمتگزاری می‌سپارد که او را به قتل رساند: او را بر

بالای کوهی می گذارند تا طعمهٔ وحوش شود... ضمن چند رویداد غریب، «ادیپوس» (یا «ادیپ») از مرگ می‌رهد، از دربار شاهِ سرزمین «کورینث» (CORINTH) سر درمی آورد، به فرزندخواندگی او پذیرفته می شود، سالی چند می گذرد؛ و او خود را فرزند شاه و ملکهٔ «کورینث» می‌پندارد. تا آن که روزی آگاه می شود، تقدیر او چنین است که پدرش را به قتل برساند، و با مادر خود ازدواج کند! لیکن او، با چنین تقدیر شومی به مصاف برمی خیزد، از «کورینث» می گریزد: به سوی شهر «تب»!... در یك سه‌راهی با پدر خود «شاه لیپوس» مواجه می شود، بر سر حق تقدم در عبور از سه‌راهی، جنگ درمی گیرد، «ادیپوس» پدرش را به قتل می‌رساند. یکی از ملتزمین پدرش که از مهلکه زنده می گریزد، خود را به دربار می‌رساند و اعلام می‌دارد: «شاه لیپوس» توسط راهزنان به قتل رسیده است! شهر «تب» مسألهٔ دیگری نیز دارد، و آن اژدهایی است (اسفینکس = SPHINX) به گونهٔ شیر بالدار که راه ورود به «تب» را بسته است. و کسانی را به شهر راه می‌دهد که بتوانند به چیستان او پاسخ دهند: «آن چیست که صبحگاه بر چهارپا، و در نیمروز بر دو پا، و در غروب بر سه پا، راه می‌رود؟!» ... «ادیپوس» جواب می‌دهد: انسان! در کودکی (صبحگاه) بر چهارپا، و در جوانی (نیمروز) بر دوپا، و در پیری (غروب) بر سه پا ـ به کمك عصا ـ راه می‌رود! هنگامی که «اسفینکس» جواب درست می شنود، خود را می کشد، و شهر «تب» از بلای او آزاد می‌شود. مردم به سرور در می آیند، و منجی خود: «ادیپوس» را به شاهی برمی گزینند، و طبق قانون او باید با «ملکهٔ بیوه» ازدواج کند. به این ترتیب، طبق تقدیر، و پیشگویی ایزدان، «ادیپوس» پدرخود را به قتل می‌رساند، و با مادر خود: «جوکاستا» (JOCASTA) ازدواج می کند، واز او صاحب فرزندانی می شود که به نوبهٔ خود، مضمون نمایشنامه‌های دیگری هستند («دختر» او: «آنتیگون» (ANTIGONE)مضمون تراژدی معروف دیگری است).

تراژدی «ادیپ شهریار» از جایی آغاز می شود که شهر «تب» دچار بلا و مصیبت شده: طاعون به شهر آمده و به همه جا سرایت کرده است... درچنین شرایطی مردم به کاخ او به دادخواهی آمده اند. «ادیپ» از برادرزن خود: «کرئون» (CREON) ـ که دایی او نیز هست! ـ می خواهد تا به پرستشگاه «دلفی» (DELFI) برود، و به استغاثه، کمك آسمان را طلب کند... «کرئون» باز می گردد، و به شادی خبر می‌دهد که «آپولو» ـ ایزد خورشید و حقیقت ـ برای رفع بلا از شهر، فقط یك شرط معین کرده است: یافتن قاتلِ «شاه لیپوس» و تبعید او از «تب»!

«ادیپوس» برای یافتن «قاتل» همّت می گمارد، از پیشگوی کور: «تایره زیباس» (TEIRESIAS) می خواهد تا گناهکار را شناسایی کند. «تایره زیباس» پس از سکوتی ممتد، حقیقت را می گوید: «ادیپوس» خود قاتل پدر خویش است! «ادیپوس» در آغاز «تایره زیباس» را از گروه دشمنان شخصی خود می‌پندارد، و او را از نزد خود می‌راند، اما هنگامی که شرایط قتل «شاه لیپوس» بررسی می شود، سرانجام حقیقت روشن می‌شود. در چنین شرایط هولناکی «ملکه جوکاستا» ـ مادر و همسر «ادیپ» ـ خود را حلق آویز می کند، و «ادیپ» نیز چشمانِ خود را کور... سرانجام «ادیپ» با آرزوی مرگ برای خود، حکومتِ «تب» را موقتاً به «کرئون» می سپارد، تا او به وقتش، آن را به فرزندانِ بالغ «ادیپ» تحویل دهد. «ادیپ» کور و افسرده، چند سالی در «تب» اقامت می کند، اما پس از مشاجره‌ای موهن با پسران خود: «پلی‌نایسز» (POLYNEICES) و «اتیوکلیز» (ETEOCLES)، به فرمان «کرئون» ـ و در راستای فرمانِ «آپولو» ـ از «تب» تبعید می‌شود. «ادیپ»، خوار و بی‌یار، به «کلونوس» (COLONUS) فرستاده می‌شود. در این تبعید، دخترش «آنتیگون (ANTIGONES) او را همراهی می کند.

۶ـ تراژدی «الکترا»

تراژدی «الکترا» دربارهٔ دختر «آگاممنون» (AGAMEMNON) فرماندهٔ کل سپاهیان یونانی در جنگ علیه «تروی» (TROY) است. جنگ شهرهای یونانی علیه «تروی» مضمون حماسهٔ «ایلیاد» (ILIAD) اثر «هومر» (HOMER)است که محققین، تاریخ تصنیف آن را، از ۱۲۰۰ تا ۸۲۰ پیش ازمیلاد، ذکر کرده اند. این جنگ خانمانسوز، سرانجام پس از ده سال، به سود یونانیان به پایان می‌رسد و شهر «تروی» از صفحهٔ روزگار محو... شخصیت‌های افسانه‌ای این حماسه، هرکدام مضمون داستان‌ها و نمایشنامه‌های متعددی قرار گرفته‌اند. دراین لشگرکشی، «آگاممنون» رهبری لشگریان شهرهای یونان را به عهده داشت. او برادرِ «مه‌نه‌لائوس» (MENELAUS): شوهر «هلن» (HELEN) بود. و «هلن» همان زن افسانه‌ای است که به وسیلهٔ «پاریس» (PARIS) ـ «الکساندر» (ALEXANDRE)ـ شاهزادهٔ زنبارهٔ «تروایی» ربوده شد و همین زن ربایی، بهانهٔ جنگ ده سالهٔ یونانیان علیه «تروی» بود:

شهرهای یونانی، به زعامت «آگاممنون» سپاهی فراهم کردند و به «تروی» حمله آوردند. و پس از قریب ده سال کوشش‌های بیحاصل جنگی، سرانجام به حیله متوسل شدند: به «تروی» پیشنهاد صلح دادند، اسبی چوبی به آنها هدیه کردند، و حال آنکه در شکم این اسب، گروهی از زبدگان ارتش یونان، به فرماندهی «اولیس» پنهان شده بودند، آنها نیمه شب بیرون آمدند و در قلعهٔ شهر «تروی» را به روی یونانیان گشودند...

باری، «آگاممنون» پس از ده سال دوری از شهر و همسرش، به همراهی کنیزی که ازجنگ با ترواییها به غنیمت گرفته است به «تب» بازگشته است. از سوی دیگر، در غیاب او، همسرش «کلیتم‌نسترا» (CLYTEMNESTRA) با مردی به نام «ایجیستوس» (AEGISTHUS) رابطه پیدا کرده است. هنگام بازگشت «آگاممنون» این دو دلداده باهم توطئه‌ای ترتیب دادند و «آگاممنون» را در حمام به قتل رساندند.

این رویداد مضمون تراژدی «آگاممنون» (AGAMEMNON,548 B.C.) اثر «اسکیلوس» یا «آیسخیلوس» یا «اِشیل»-(AESCHYLUS,626? 456 B.C.) است. و «اسکیلوس» همان کسی است که منتقد سرشناس «ژیلبرت موری» (GILBERT MURRAY) او را «آفرینندهٔ تراژدی» (THE CREATOR OF TRAGEDY) لقب داده است.

تراژدی «الکترا»، ادامهٔ همین افسانه، یعنی افسانه شخصیت‌های خاندان سلطنتی «تان‌تالوس» و «آتریوس» (ATREUS) در شهر «تب» است، و «آگاممنون» و «الکترا» هر دو به همین دودمان تعلق دارند.

تراژدی «الکترا» از جایی آغاز می شود که نفرت و کینه «الکترا» نسبت به مادرش: «کلیتم‌نسترا» و معشوقهٔ او «آجیستوس» قلب او را فراگرفته است. و اینك این دو، به ترتیب: ملکه و شاه شده اند. و«الکترا» در صدد است انتقام قتل پدر خود را بازستاند. و در انجام این هدف، تنها به کمك برادرش «اورستیز» (ORESTES) چشم دارد. اما به ناگهان خدمتکار «اورستیز»، پیام مرگ او را اعلام می‌دارد: «اورستیز» در مسابقهٔ گردونه‌رانی، به قتل رسیده است! و «الکترا» در غم و ناامیدی فرو می‌رود. البته بزودی معلوم می شود که پخش چنین خبری، حیله‌ای بیش نبوده است و این موضوع حقیقت دارد که «اورستیز» زنده است، اما به منظور اغفال مادرش «کلیتم‌نسترا» و شوهر جدیدش «ایجیستوس»، چنین نیرنگی را طرح کرده است. او به خانه باز می گردد، و«کلیتم‌نسترا» و«ایجیستوس» را به قتل می‌رساند.

تراژدی «الکترا» اگر چه دربارهٔ «اریستیز» نیز هست، اما به خاطر آن که بخش مهمی از این تراژدی به وضع و حال «الکترا» اختصاص داده شده، لاجرم به نام او خوانده شده است.

۷ـ اصطلاح «عقدهٔ ادیپ» و «عقدهٔ الکترا»

«عقدهٔ ادیپ» و «عقدهٔ الکترا» از اصطلاحات «فرویدی» است. و دلالت بر شور و عشقی جنسی دارد که فرزندان ـ به زعم روانکاوان پیرو «فروید» ـ در سالهای سه تا شش سالگی، نسبت به والدین خود ـ به ترتیب: پسر نسبت به مادر، و دختر نسبت به پدر ـ در بخش نهادین شخصیت خود پدید می آورند. «فروید» و«فرویدیست‌ها»، این دو اصطلاح را براساس درونمایهٔ دوتراژدی «ادیپ شهریار» و «الکترا»، و به خاطر شهرت این دو تراژدی، به نام آن دو منسوب کرده‌اند. به نظر آنها، چنین عشقی که خواست «نهاد» است، به واسطهٔ «فرامن» ـ که درونی شدهٔ اخلاقیات بیرونی ـ اجتماعی است ـ سرکوب می شود، اما از میان نمی‌رود. روانکاوان، عشق پسر را به مادر «عقدهٔ ادیپ» و عشق دختر را به پدر، عقدهٔ «الکترا» نامیده‌اند.

«فروید» وروانکاوان پیرو او می کوشند، خشونت و قساوت پسران و پدران، و دختران و مادران را، و نیز ستیزه و تنش میان آنها را، به کمك همین اصطلاحات توصیف کنند و برای اثبات این امر، به ادبیات و ادبیات نمایشی روی آورده‌اند. به نظر این روانکاوان، «احساسات ادیپی قرار نیافته» (UNRESOLVED OEDIPAL FEELINGS)، هنگامی که در دوران بلوغ هم تداوم یابد، منشاء بسیاری از بیماری‌های روحی می شود. به همین نحو، احساسات الکترایی. باید یادآوری شود که این نظریه‌ها به اثبات و استدلال محکمتری نیاز دارند، که جای بحث آن در خود روانکاوی است. اما در مناسبت با ادبیات نمایشی گفته‌اند که روانکاوان، از این نمایشنامه‌ها، عمدتاً به سود نظریه پردازی خود بهره برداری کرده‌اند، و در این بهره برداری گسترده نیز چندان دقت و بیطرفی علمی،

به کار نبسته‌اند. آنها با نادیده گرفتن بسیاری از مسائل دیگری که در این تراژدی‌ها طرح شده است صرفاً عناصری را برگزیده‌اند که در جهت تایید نظریه‌های آنها بوده است. بنابراین صحت و اعتبار اینگونه نظریه‌ها محدود و نسبی هستند.

۸ـ تراژدی «هملت»

«هملت» ـ یا «هاملت» ـ اثر «ویلیام شکسپیر»، گونه‌ای از «تراژدی‌های کینه‌کشی» (REVENGE TRAGEDY)، دورهٔ «نوزایی» (رنسانس) است، و بر اساس «افسانه‌ای دانمارکی» (DANISH TALE)، از عهدِ قرون وسطی ـ تصنیف شده است. تراژدی «هملت» بر بنیاد شخصیتِ معضل و معماآمیز «هملت»، شاهزادهٔ دانمارکی: تصنیف شده است.

هنگام مرگ «شاه هملت» (KING HAMLET)، پدر «شاهزاده هملت» (پدر و پسر، هردو: «هملت» نام دارند) او که در «ویتنبرگ» (WITTENBERG) به سر می‌برد، اینک به «السینور» (ELSINORE) (پایتخت) بازگشته است. در خلال دو ماه، مادر او «ملکه گرترود» (QUEEN GERTRUDE) با برادر شوهرش، عموی «هاملت»: «کلودیوس» (CLAUDIUS) ازدواج کرده است. «هملت» در اندوه و شگفت‌زدگی فراوان، از مرگ پدر، و ازدواج غریب مادر، به خواستِ زوج جدید سلطنتی، در «السینور» اقامت می‌کند... دوستِ «هملت»: «هوراشیو» (HORATIO) به او آگاهی می‌دهد که او، ودو مامور محافظ، روح «شاه هملت» (پدر در گذشتهٔ «شاهزاده هاملت») را بر برج و باروی قلعه، مشاهده کرده‌اند! «هملت» شبی به هنگام پاس آنها، نزدیک برج و باروی قلعه می‌رود. روح پدرش بر او ظاهر می‌شود، و چنین خبر می‌دهد که به دستِ برادر خویش: «کلودیوس» به قتل رسیده است، اما همسرش: «گرترود»، در این قتل دستی ندارد. «هملت» به کینه‌کشی از خونِ پدر، سوگند می‌خورد، تا روح پدرش آرام شود: (به اعتقاد آنها، روح مقتول هنگامی می‌آساید که انتقامِ قتل او گرفته شود.) «هملت» برای آن که برایش کاملاً ثابت شود که گفتهٔ روح، از صحت کافی برخوردار است، خود را به دیوانگی می‌زند، تا از نزدیک رفتار «کلودیوس» را مشاهده کند و از چند و چون این قتل سردرآورد.

«هملت» نامزدی دارد به نام «افلیا» (OPHELIA)، دختر «پولونیوس» (POLONIUS). «پولونیوس» خزانه‌دار، و یا ناظر مالی «کلودیوس» است. او به دختر خود چنین هشدار داده است: درصورتی که عشق و شهوت بر «هملت» غلبه کرد، و در نتیجه او خواست به سوی او دست دراز کند، تمکین نکند، بلکه مانند دختر عفیفی رفتار کند، و «هملت» را تا شبِ عروسی، از خود براند. بنابراین، هنگامی که رفتار دیوانه‌وار در «هملت» پدیدار می‌شود «پولونیوس» این پندار را عنوان می‌کند که «هملت» در اثر ناکامی عشق: (نازوگریز «افلیا») دچار این حالت شده است! اما «کلودیوس» به هرحال، به رفتار «هملت» سوءظن برده است، و برای تحقیق بیشتر، دوتن از دوستان «هملت» به نامهای «روزن کِرَنتز» (ROSENCRANTZ) و «گیلدن ـ اشترن» (GUILDENSTERN) را به جاسوسی بر کارهای او، می‌گمارد.

«هملت» نیز طرحی می‌اندیشد تا ضمنِ اجرای آن، وجدان گناهکار «کلودیوس» را، به خروش درآورد، تا او خود، خود را رسوا کند. «هملت» از دسته‌ای از هنرپیشگانِ تئاتر سیار می‌خواهد، به قصر بیایند و در حضورِ «شاه کلودیوس» و «ملکه گرترود» و سایر درباریان، نمایشنامه‌ای را در بارهٔ قتلی که به گمان او، پدرش، به آنطرز به قتل رسیده است، به اجراء درآورند. و هنگام اجراء خود نیز رفتار و واکنش‌های «کلودیوس» قاتل و غاصب را، زیرنظر می گیرد: «کلودیوس» به هنگام تماشای «تئاتر»، منقلب می‌شود، و واکنشی خشن و قهرآلود نشان می‌دهد، و گناهکاری خود را به وضوح به اثبات می‌رساند. اینك «هملت» به قتل او تصمیم می‌گیرد: در موقعیتی او را به هنگام عبادت مشاهده می‌کند، اما او را نمی‌کشد، از این امر می‌هراسد که روح «کلودیوس» ـ به سبب آن که در حین عبادت به قتل رسیده است ـ به آسمان، به بهشت، بالا برود! اما در موقعیتی دیگر، نمی‌تواند از اعتراض و دشنامگویی به مادر خود، لب فروبندد. در اتاق، متوجه شخصی در پس پرده می‌شود، می‌پندارد که او همانا «کلودیوس» است، با نیتی شوم! بدون بررسی بیشتر، او را که پس پرده پنهان است با تیغ به قتل می‌رساند: مقتول: «پولونیوس» پدر «افلیا» است که بر رفتار او جاسوسی می‌کرده است! اینك «کلودیوس» نسبت به «هملت» واکنش قساوت‌آمیز نشان می‌دهد: تصمیم به قتل او می‌گیرد. اما به خاطر محبوبیت «هملت» در کشور، و نیز پیشگیری از ظنِ مردم نسبت به قتل اول، دستور می‌دهد: «روزن کرنتز» و «گیلدن اشترن»، «هملت» را، به «انگلستان» ببرند، و درآنجا طبق دستور، او را سر به نیست کنند، لیکن «هملت» در دریا می‌گریزد، و توطئه‌ای ترتیب می‌دهد، تا دو مامور قتلش، به جای او، توسط دربار انگلستان به قتل برسند! و خود به «السینور» مراجعت می‌کند. «افلیا» به سبب کشته شدن پدرش، و نیز دیوانه شدن معشوقش: «هملت»، در حال شوریدگی و نژندی، خود را در آب خفه می‌کند. و اینك «هملت» با معضل جدیدی نیز روبرو می‌شود. «لیرتیز» (LAERTES) پسر «پولونیوس»، برادر «افلیا» که هنگام قتل پدرش به دست «هملت» در «فرانسه» به سر می‌برده است، برای کینه‌کشی از قاتل پدر، به «السینور» بازگشته است! تصمیم به چنین انتقامجویی، فرصت مناسبی برای «کلودیوس» فراهم آورده است. او به «لیرتیز» چنین می‌گوید که توطئه‌ای ترتیب داده، توطئه‌ای که ضمن آن «هملت» به قتل می‌رسد. «کلودیوس» از «لیرتیز» می‌خواهد که «هملت» را به یك شمشیربازی دوستانه فراخواند، تا او بتواند ضمن این شمشیربازی، «هملت» را با تیغ زهرآگین به قتل رساند!...

در صحنهٔ شمشیربازی، «لیرتیز» و «هملت» هر دو زخم برمی‌دارند، به دستور «کلودیوس» شراب زهرآگین به منظور قتل «هملت» تعارف می‌شود، اما «ملکه گرترود» نادانسته جرعه‌ای از این شراب زهرآگین را، سرمی‌کشد! شمشیرها عوض می‌شوند، «لیرتیز» زخم برمی‌دارد، و هنگام مرگ، «هملت» را از توطئه «کلودیوس» باخبر می‌سازد «هملت» سرانجام «کلودیوس» را به قتل می‌رساند، و خود نیز به سبب زخم تیغ زهرآلود، درمی‌گذرد. بدین ترتیب، همهٔ شخصیت‌های اصلی نمایشنامه، هرکدام به گونه‌ای، کشته می‌شوند.

در این هنگام شاهزادهٔ نروژ: «فورتینبرا» (FORTINBRAS) به «السینور» می‌آید، خود را پادشاه قانونی و مشروع «دانمارك» می‌خواند. وعدهٔ نظم و امنیت می‌دهد. فرمان می‌دهد تا با آیین ویژه‌ای مراسم خاکسپاری «هملت» را برگزار کنند.

۹ ـ «فروید» و روانکاوی در شخصیت‌های «ادیپوس»، «الکترا» و «هملت»

«فروید»، در بارهٔ شخصیت «ادیپوس» چنین اظهار می‌دارد اگرچه در یونان باستان به اصطلاح: «سرنوشت» یا «تقدیر» (FATE) و نیز «ارادهٔ ایزدان» توجیه کنندهٔ اقدام «ادیپوس» در کشتن پدر و ازدواج با مادرش بوده است، اما با روانکاوی در ساحت‌های شخصیت او، می‌توان این اقدام را، با عوامل و اسباب دیگر توجیه کرد. («جبر روانی» در برابر «جبر آسمانی».) به نظر «فروید» و پیروان او، درواقع غرائز و سوائقی که در «نهاد» (بخش نامکشوف شخصیت) «ادیپوس»، مستتر ولیکن فعال بوده، او را به این اقدام سوق داده است. «ادیپوس» با قتل پدر و ازدواج با مادر، عمدتاً به غرائز نهادینی که در ساحتی از روان انسان نهفته است، جلوهٔ بیرونی داده است. به نظر «فروید»، عشق پسر به مادر (OEDIPAL COMPLES) و نفرتِ از پدر، و عشق دختر به پدر (ELECTRA COMPLEX) که در «نهاد» انسان از همان کودکی وجود دارد، در طولِ زمان مقهور بخش دیگری از شخصیت می‌شوند: «فرامن»، یا «فراخود». «فرامن» محصول اخلاقیات و موازین مقبول رفتار اجتماعی است، که به تدریج «درونی» می‌شود و در بافت بخشی از شخصیت فرد، تنیده می‌شود. عشق‌هایی که در «نهاد» متمرکزند، دراثر تربیت اخلاقی و اجتماعی، زیر سیطرهٔ «فرامن» یا «فراخود»، قرار می‌گیرند، و به صور مختلف تعدیل و یا تصعید می‌شوند.

اما در هنر، به نظر فرویدگرایان، مجالی برای اشارات نمادین و ضمنی به این خواستهای نهادین، فراهم می‌شود. در نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار» و «الکترا» چنین سوائق نهادینی ـ که به زعم «فروید» در همهٔ انسان‌ها وجود دارند نمودار می‌شوند. و همگانی بودن آنها سبب می‌شود که مخاطبان به رفتار «ادیپ» و «الکترا» جذب شوند و نسبت به سرنوشت او رقت آورند. «فروید گرایان» به این ترتیب ادبیات و ادبیات نمایشی را تا حدود زیادی بازنمایی کنایی و مجازی جریان‌هایی می‌انگارند که در درون شخصیت انسان درکارند، و از «ناهشیاری و ناخودآگاهی» (UNCONCIOUSNESS) این قلمرو نامکشوف، سر برمی‌آورند.

۱۰ ـ «فروید» و نقد روانکاوانهٔ او از شخصیت «هملت»

«فروید» چنین نظر می‌دهد که «شکسپیر» هم، مانند «سوفوکل»، طرحی از انگیزه‌ها و خواستهای نهادین بشری را در هنر ـ و از جمله تئاتر ـ که قادر و مجاز است به طور ضمنی (ایمایی، القایی و نمادین و...) آنها را طرح کند، نمودار ساخته است. «هملت» نیز چون «ادیپ» در بند عشق نهادین به مادر است و مرحله به مرحله برای تصاحب اوتکاپو می‌کند. از سوی دیگر، وجود چنین سائقه و تکانه‌ای، و آگاهی اندك نسبت به ریشه‌های آن، سبب پدید آمدن نقطه‌های سیاهی در روان او و در نتیجه پریشانی و رنجوری او شده است. او نیز چون «ادیپ» بازیگر بخش نهادین خویش

است... تماشای تراژدی‌ها در مخاطبان، حالتی ایجاد می‌کند که به شیوهٔ معالجهٔ بیماران روحی، توسط روانکاوان، شباهت دارد. روان‌کاوان، بیماران خود را به نحوی هدایت می‌کنند تا آنها، به کمک یادآوری خاطره‌های خود، و غوطه‌وری در برکه پرآشوب روان نهادین شان، متوجه و ملتفت بن مایه‌های بیماری‌های روانی خود شوند، شاید از این رهگذر بهبود یابند. شماری از این بیماری‌ها، از تناقض و ستیزهٔ میان درونمایهٔ «خود» با درونمایهٔ «فراخود»، زاده شده‌اند.

به زعم «فروید»، در تراژدی کلاسیك (تراژدی‌های یونان و روم باستان) ستیزه و تنش میان انسان (شخصیت‌های نمایشی) و نیروهای ایزدی روی می‌دهد. در دوره‌های پسینتر، که افکار مذهبی اروپایی، صورت دیگری به خود گرفته است، در تراژدی‌های این دوره‌ها، انسان (شخصیت‌های نمایشی) در برابر نظام اجتماعی موضعگیری کرده‌اند. در تراژدی‌هایی که در این دوره تصنیف شده‌اند، ستیزه و تنش میان شخصیت‌های نمایشی، میان افرادی از طبقات کم قدرت، و افرادی از طبقات قدرتمند روی داده است. سپس دورهٔ «نمایشنامه‌های روانشناختی» (PSYCHOLOGICAL DRAMA) فرا رسیده است. در اینگونه نمایشنامه‌ها، در ذهن انسان (شخصیت‌های نمایشی) ستیزه و تنش میان انگیزه‌ها و کشش‌های مختلف روانی روی داده است. مرگ «شخصیت های اصلی» (HERO) پایان اینگونه نمایشنامه‌ها نیست، بلکه آنها باید از میان دو گونه انگیزه‌ها و کشش‌ها، یك گونه را کنار بگذارند. «هملت» به زعم «فروید» نمایشنامه‌ای «روان ـ آسیب شناختی» (PSYCHOPATHOLOGICAL) است، و بنابراین: درخورِ توجه فراوان او. در این نمایشنامه، ستیزه و تنش میان انگیزه‌ها و کشش‌های خودآگاه از سویی، با انگیزه‌ها و کشش‌های سرکوب شده، در سوی دیگر، جریان گرفته.

«انگیزه‌ها و کشش‌های سرکوب شده» (THE REPRESSED IMPULSES) را نمی‌توان به سادگی بازشناخت. مخاطبین عادی نمی‌توانند آنها را به طور خودآگاه، و به صورت بالینی و آسیب شناختی، تحلیل کنند. اما به هر حال «مخاطب‌های روان رنجور» (NEUROTIC SPECTATORS) می‌توانند از آن لذت ببرند. لذتی که از عهدهٔ بیان و توجیه آن، ممکن است برنیایند. باید به خاطر داشته باشیم که در نظریهٔ «فروید» هنر به عنوان جایگزین کامیابی واقعی و یا به اصطلاح ارضاء جایگزین شده (SUBSTITUE GRATIFICATION) تلقی شده است. به عبارت ساده‌تر، شماری از خواستهای انسانی که کسب و کامیابی آنها در دنیای واقعی ناممکن است، در هنر ـ که نوعی جانشینی واقعیت است ـ ممکن و میسر می‌شود. و چنین ارضاء و کامیابی جایگزین شده‌ای، به زعم «فروید»، عامل مهم جاذبه‌های هنری است.

۱۱ـ «فروید» و نمایشنامه‌های «کمدی»

«فروید» در زمینهٔ «کمدی» نیز تئوری یا نظریهٔ خاصی عنوان کرده است. به نظر او، در «تراژدی کلاسیك»، ستیزه وتنش میان ارادهٔ انسان و ارادهٔ فوق انسانی جریان می‌یابد، اما «درام روانی» آن است که ستیزه و تنش، میان «نهاد» و «فرامن» یا «فراخود» درگرفته باشد. نمایش «کمدی» نیز نمایش ستیزه‌ها و تنش‌هاست. این موضوع، و این که ستیزه و تنش میان چه اموری است، در تفکر «فروید» اهمیت فراوان دارد. به نظر او: «شوخی‌ها»، «مطایبات»، «سخریات»، «هزلیات»، و حتی «اشتباهات لفظی» نیز، به شکل خاص خود، افشاء کنندهٔ ستیزه وتنش میان: «نهاد» و «فرامن» است. «نهاد» که به زعم او جبلی آدمی است، به طور غریزی طالب اطفاء شهوات درونِ خود است. در حالی که چند و چون اطفاء چنین شهواتی، توسط «فرامن» = «فراخود»، ضبطِ، مقهور وکنترل شده‌اند. به این ترتیب، از سویی «نهاد» خواستار تحقق تمنیات غریزی است، و از سوی دیگر، «فرامن» (یا «فراخود») ـ که آن هم بخشی از شخصیت انسان و یازرس و ضابطِ نهاد است ـ از تحقق این تمنیات فطری، ممانعت به عمل می‌آورد. در نتیجه «خود» یا «منِ» آدمی ـ که آن هم بخشی از شخصیت اوست و نتیجهٔ مصالحه میانِ «نهاد» و «فرامن» ـ به صورتِ شوخی، مطایبه، هزل، طنز، سخریه و (کمدی)، نهایتاً تمنیات خود را مطرح می‌سازد، و زیر پوشش مجاز و کنایه و... «نمادها»، و یا تمهید «خنده»، از ضبط و تعقیب «فرامن» ـ که نمایندهٔ جامعه است ـ مصون می‌ماند. به این ترتیب، وسیله‌ای برای ایجاد تعادل و توازن روحی می‌شود «فروید»، «کمدی» را هم شورشی علیه تسلط «فرامن» بر «نهاد» می‌انگارد. شورشی که نتایج آن را: هم «فرامن» می‌پذیرد، و هم جامعه. هم «نهاد» را از رنج و آشفتگی ـ که نتیجهٔ عدم بروز تمنیات و مطالباتِ «نهاد» است ـ تا حدودی تسکین می‌دهد، و هم او را از انتقاد و آزار و مجازات «فرامن» (و جامعه) در امان

نگاه می‌دارد.

به نظر «فروید»: «کمدی» نیز نمایش «تنش‌ها و ستیزه‌ها»ست. شوخی‌ها، مطایبات، سخریات، هزلیات، هجویات... وحتی اشتباهات لفظی نیز، به شکل خاص خود، افشاء کننده و نمودار سازندهٔ تنش و ستیزه میان «نهاد» و «فراخود» هستند. «نهاد»: که جبلی آدمی است، خواستار کامیابی‌های غریزی و حیوانی و شهوی است. از سوی دیگر: «فراخود» که بازرس، ضابط، و کنترل کنندهٔ «نهاد» است، از تحقق و کامیابی این شهوات و تمنیات ـ به نحوی که «نهاد» طالب آن است ـ ممانعت می کند. کار به میانجیگری: «من» آدمی ـ که ساحّتی، بخشی، از روان آدمی است که میان نیروهای «نهاد» و «فرانهاد» سازگاری می‌دهد و حکم صادر می کند ـ می‌رسد. «من» این تمنیات، خواستهای غریزی و شهوی وحیوانی را، به صورتی تلطیف شده، ممیزی شده، مطرح می سازد: یعنی به صورت شوخی، هزل، مطایبه، هجو... به این ترتیب: «خود» می تواند نیروهایش را که در آن متراکم شده اند، رها سازد، و از سوی دیگر، «فراخود» نیز دیگر نمی تواند از این «رهاسازی» (تخلیه) ممانعت کند. طی همین استدلال، «فروید» کمدی را هم شورشی علیه تسلط «فراخود» بر «خود» می انگارد. نهایت این که چنین شورشی و نتایج آن را: «من» آدمی، با ملاحظه زمینه‌ها وعوامل اجتماعی مربوط به آن، تایید کرده است.

به نظر «فروید» در «شوخی‌ها» (JOKES) ـ که کمدی نیز از انواع آنهاست ـ دوگونه قصد تعقیب می‌شوند: «ویران کردن» (TO DESTROY) و «افشاء کردن» (TO EXPOSE). دوپهلوگویی‌ها، سرکوفت زدن‌ها، طعن‌ها، طنزها و... خبر از گرایش به «ویرانی» می‌دهند، و حال آن که از سوی دیگر، شوخی‌های رکیك، مستهجن، زشت، و... خبر از «افشاءگری». هر دو آنها تمثیلی ازتجلی بیرونی انگیزه‌های ناخودآگاهند، و از فشارهای «خود» برای میانجیگری «من» جهت یافتن «شکل مجاز ارضاء این خواستها» خبر می دهند.

با مطالعهٔ آثار «فروید» در این زمینه، احتمالا می توان گفت که او کمدی را فرصتی می انگارد، برای خندیدن که به نظر او فرصت و به اصطلاح تنفسی است که به تمایلات سرکوب شدهٔ انسانی اعطاء شده است.

۱۲ـ «فروید» و «خنده ریش»

پیش از آغاز این گفتار لازم می‌دانم اصطلاح «خنده ریش» را توضیح دهم: خنده ریش به نوشتهٔ علامه «علی اکبر دهخدا»:

«و او کسی باشد که مردم به عنوان تمسخر و ظرافت بروخندند (برهان قاطع) رجوع به خندهٔ ریش شود. ترکیب: خنده ریش کردن، تمسخر کردن، استهزاء نمودن، ریشخند کردن (ناظم‌الاطباء)... صفحهٔ ۷۵۹ جلد خ، لغتنامه دهخدا.»

دلقك‌ها، کمدین‌ها، و... از انواع خنده ریش‌های نمایشی هستند که در بارهٔ نقش و کارهای ویژه آنها پژوهش‌هایی انجام یافته است.

به عقیده «فروید»، «خنده ریش» کسی است که از نظر جسمانی و یا از نظر عقلی، از ما پایین‌تر است. پس نمی‌توان انکار کرد که خندهٔ ما: از احساس ظفرمندی و برتری بر «خنده ریش» زاده می شود! چنین خنده‌ای نیز نوعی ارضاء تمایلات درونی است.

۱۳ـ نظریهٔ «گروت جان»

نقد ادبی ـ نمایشی با رویکرد و رهیافت روان شناسی و روانکاوی، به تحلیل‌هایی از کمدی نیز پرداخته است که نظریه «گروت جان» از نمونه های مشهور آن است.

«مـارتین گروت جـان» (MARTIN GROT JAHN)یکی از پیروان «فروید»، تحلیل روانکاوانه جالبی از «کمدی» ارائه کرده است:

«هنگامی که «فروید» در دوران مهم و پربار خلاقیت خود قلمرو «ناخودآگاه» (UNCONSCIOUS)را در روان آدمی کشف کرد، در «ادیپ» (OEDIPUS)ووضع او، معنای راستین همهٔ تراژدی‌های انسانی را دریافت: «واله مادر شدن»، قدغن‌های زنا با محارم، شورش پسر علیه تسلط جبارانهٔ پدر، گناه واخته سازی به خاطر جنایت، خواه جنایت در ذهن و خواه در عمل، و یا در «خود آگاه» (COWSCIOUS)، و یا، در «ناخودآگاه»...

«پـویـایـی روانـی کـمـدی» (PSYCHODYNAMICS OF COMEDY) را می توان به صورت معکوس شدهٔ وضع «ادیپ»، فرا یافت. در چنین وضعی، مانند «ادیپ»، دیگر پسری علیه پدر شورش نمی‌کند، بلکه، گرایش های خاص پسر و اشتیاق های کودکی او، بر پدر: «فرا افکنده» (PROJECTED) می شود. پسر، نقش پدر پیروزمندی را بازی می کند که از آزادی جنسی و کامیابی‌هایی که «خود» خواستار آن شده، برخوردار است. معکوس شرایط «ادیپ» در زندگی هر انسانی تکرار می شود، و آن هنگامی است که نسل جوانتر، رشد کند و به آرامی به جامعه نفوذ یابد، و در کار و زندگی: جایگزین نسل پیشین شود «دلقك»(CLOWN) چهره ای است فکاهی، نمودار سازنده پدری ناتوان و خنده ریش شده.... «دلقك» همچنین نمایشگر غمباری امور است و نهایتاً به جایی می‌رسد که در «شخصیت تراژیك» (TRAGIC HERO) که به راستی دلقکی بزرگ است ـ «نماینده مرگ» می شود. و این همان نقطه ای است که «تراژدی» و «کمدی» سرانجام در آن تلاقی می کنند و نماد زندگی انسانی می شوند...»

(صفحات ۲۵۸ و ۲۵۹)

۱۴ـ اهمیت آثار «فروید»

بیشتر جریان‌های هنری و ادبی معاصر، به میزان و به طرز خود، از آثار «فروید» تاثیر گرفته‌اند. هنرمندان به آن سرزمین ژرف و گستردهٔ روانی ـ که او در برابرشان گشوده است ـ نگاه کرده‌اند: هم نقد کاربردی و هم نقد نظری، هر دو به آن متوجه شده‌اند. (برخی نیز آثار او را سبك شمرده اند و او را خیالباف).

«ماروین کارلسان» (MARVIN CARLSON) در بارهٔ اهمیت آثار ««فروید» در زمینه نظریه های ادبیات نمایشی، می نویسد:

««فروید» برای پژوهندگان نقد ادبی ـ نمایشی، بیشتر به خاطر استفاده‌ای که از «شخصیت‌های نمایشی» DRAMATIC CHARACTERS به ویژه «ادیپوس» ـ کرده است تا برخی «شرایط روان نزندی»(PSYCHONEUROTIC CONDITIONS) را توضیح دهد، و نیز به خاطر مطالعهٔ او از شوخی‌ها و مطایبات ـ که به طور غیر مستقیم به شرایط کمدی مربوط می شوند ـ و همچنین به میزان کمتری، به خاطر «نقد روان شناختی»-PSYCHOGICAL CRITICISM برخی صحنه‌ها و شخصیت‌ها در برخی نمایشنامه‌ها: مانند صحنه سه تابوت در «تاجرونیزی»(MERCHANT OF VENICE, (159/97) اثر «شکسپیر»، و یا شخصیت «ربه کاوست»- REBECA WEST در نمایشنامهٔ «راسمر شولم»، (ROSMER SCHOLM , 1886) اثر «هنریك ایبسن»-HENRIK IBSEN, 1828- 1906 شهرت یافته است.» (صفحه ۳۳۴)

۱۵ ـ «ارنست جونز» و نقد روانکاوانهٔ او از «ادیپ» و «هملت»

«ارنست جونز» انگلیسی که یکی از پیروان اندیشه‌های «فروید» است، به پژوهشی در این زمینه دست یـازیده است بـه نـام: «هملت و ادیپ» (HAMLET AND ODEIPUS, 1949) «گورین» و همکاران، نظریهٔ «جونز» را چنین تلخیص کرده اند:

«تعلل بحث‌انگیز «هملت» در کشتن عمویش «کلادیوس» بیشتر باید برحسب شرایط ذهنی و درونی، و نه محیطی، تفسیر شود...

«جونز» در این مقاله کاملا مستند، سابقهٔ کاملا روشنی از «روان نژندی» «هملت» را که از هیستری افسردگی ـ جنون همراه با بی‌ارادگی و تردید در تصمیمگیری رنج می برد ـ ارائه می‌دهد که همه را می‌توان ناشی از احساسات عقدهٔ ادیپ بر شدت سرکوب شدهٔ قهرمان دانست... هیچ دلیل قانع کننده‌ای مبنی بر این‌ که «هملت» انتقام پدرش را با نهایت سرعت ممکن می گیرد، وجود ندارد. اگر به گفته‌های «روح» (پدرهاملت) و افق فکری تاریك خود قهرمان توجه کرده باشیم، می بینیم که «شکسپیر» گناه «کلادیوس» و نیز وظیفهٔ «هملت» را، از همان آغاز کاملا روشن می سازد، ولی در هر حال مساله این است که «هملت» تا هنگامی که به واسطهٔ شرایط فیزیکی واقعاً ناچار به این کار نشده است، این وظیفه را به انجام نمی‌رساند، و آن هم پس از این که «گرترود» (مادر هملت) می‌میرد. «جونز» همچنین به «زن ستیزی» (MISOGYNY) که «هملت» در سراسر نمایشنامه از خود نشان می‌دهد، اشاره می کند. بویژه آنکه این «زن ستیزی» متوجهٔ «افلیا» ـ نامزد او ـ و سرخوردگی کم و بیش جنسی او ـ «هملت» ـ نسبت به مسائل جنسی است. همه این نکات نشانگر نوع بارز «عقدهٔ ادیپ» است که از نظر عصبی سرکوب شده است...»

(ترجمهٔ «زهرا مهنخواه»، صفحه ۱۴۹)

۱۶ ـ روحیه و زندگی هنرمند و نقد روانشناختی و روانکاوانه

نقد ادبی مبتنی بر روانشناسی و روانکاوی به کندوکاو در دستگاه روانی هنرمند و زندگی او نیز پرداخته است. چنین کندوکاوی در آثار «فروید» و پیروان او، و سایر نظریه پردازانی که هنر و ادبیات را، با توجه کامل به آفرینندهٔ آن ملاحظه می کنند، اهمیت عمده دارد. به هر حال، دو اصطلاح «نقد سرگذشتنامه‌ای» و نیز «پسیکوگرافی»، دلیل اهمیتی است که زندگی هنرمند، روان او، و بازتاب آن، در آفریده‌های هنری او دارند.

جـانـبـداران «نـقـد سـرگـذشـتـنـامـه‌ای» (BIOGRAPHICAL CRITICISM) کلیدهای فهم اثر مورد نقد خود را در شخصیت آفرینندهٔ آن جستجو می کنند، و انعکاس حوادث زندگی هنرمند، و

تکوین شخصیت او، و عناصر آن را، در کارهای او مورد ملاحظه قرار می‌دهند. آنها نقد خود را، از آفرینندهٔ هنر آغاز می‌کنند، و سپس به اثر آفریده شده روی می‌آورند.

«بسیکو گرافی» (PSYCHOGRAPHY) نیز به معنای «نوشتن دربارهٔ روان‌ها» است. و اصطلاحی است که بر اهمیت زندگی هنرمند، و تاثیر ـ این زندگی ـ بر آفریدهٔ هنری او، دلالت دارد. «بسیکو گرافر» (PSYCHOGRAPHER) نویسنده و یا منتقدی است که به جستجو و کندوکاو در جزییات، دقایق و ظرائف زندگی هنرمند، می‌پردازد، تا معلوم گرداند ـ که این جزییات، دقایق و ظرایف ـ چندوچون در اثر و آفریدهٔ هنری آن هنرمند، منعکس شده و جلوه کرده‌اند.

۱۷ ـ هنرمند و شوریدگی و نژندی روان

شماری از پژوهندگان به پیروی از «فروید»، از کندوکاو در روان و زندگی هنرمندان چنین نتیجه گرفته‌اند که هنرمندان، به ویژه در دوران کودکی، زندگی پر آشوب و رنج آوری داشته‌اند، و این حالات در دوران بلوغ، و پس از آن نیز، منعکس شده و استمرار یافته است. تنی چند از پژوهندگان، به پیروی از «فروید» (احتمالا به نادرستی) معتقدند که هنرمندان، اغلب از «روان نژندی» و «روان پریشی» و شوریدگی رنج می‌برند.

مساله روان نژندی و روان پریشی هنرمند، در ارتباط با نمایشنامهٔ «فیلوك تیتیز» مورد مطالعهٔ یکی از پژوهشگران قرار گرفته است. و به این ترتیب نمایشنامه «فیلوك تیتیز» مضمون یکی از پژوهشهای «روانکاوانه» شده است به نام: «جراحت و کمان» (THE WOUND AND THE ARROW) اثر «ادموند ویلسان» (EDMUND WILSON). نظریهٔ «ویلسان» با درنظر گرفتن نظریهٔ «هنر و نژندی و شوریدگی» (ART AND NEUROSIS) که «فروید» و هواداران او، آن را عنوان کرده‌اند تدوین یافته است. پیش از بررسی نظریات «ویلسان» نمایشنامهٔ «فیلوك تیتیز» را تلخیص می‌کنیم:

۱۸ ـ تلخیص نمایشنامهٔ «فیلوك تیتیز»

تراژدی «فیلوك تیتیز» (PHILOCTETES, 490 B.C.) اثر «سوفکل» تراژدی نویس بزرگ یونان و همان کسی است که «ارسطو» تراژدی «ادیپ شهریار» او را، در «بوطیقای» خود، نمونهٔ اعلای تراژدی انگاشته است. «فیلوك تیتیز» یکی از سرداران یونانی است که به سرزمین «تروی» (TROY) رفته است، و از بخت بد، مار او را گزیده، و زخم مار بر بدن او، به جراحت و عفونتی زشت و کراهت بار تبدیل شده است، و به این سبب، هموطنانِ یونانی «فیلوك تیتیز»، از معاضدت برای بازگرداندن او به «یونان»، دریغ ورزیده‌اند. وی در انزوا، در غاری نزدیك «تروی»، با وضع و حالی رقت‌انگیز به سر می‌برد. اما تیر و کمانی که یادگار «هرکول» (HERACLES) پهلوان افسانه‌ای است، به او سپرده شده و اینك در دست اوست... جنگ «یونانیان» با مردمان «تروی» ـ تراوایی‌ها ـ درمی‌گیرد. در سالِ دهم جنگ، «یونانی‌ها» آگاه می‌شوند که پیروزی آنان، صرفاً به یاری «فیلوك تیتیز» و تیر و کمان جادویی او، میسر خواهد بود. دو تن از آنها: «اولیس» (OLYSSEUS) ـ که سابقهٔ عداوت هم با «فیلوك تیتیز» دارد، و نیز: «نئوپ تولموس» (NEOPTOLEMUS) ـ فرزند «آشیل» (ACHILLES)، پهلوانِ رویین‌تن، به جایباشِ «فیلوك تیتیز» می‌روند، تا او را به یاری بخوانند.

نمایشنامه با حضور «اولیس» و «نئوپ تولموس» در برابر غاری که «فیلوك تیتیز» در آن به سر می‌برد، آغاز می‌شود. «اولیس» مانند همیشه، معتقد به حیله گری و ربودن تیر و کمان از «فیلوك تیتیز» است، و «نئوپ تولموس» را همداستان خود می‌کند تا به «فیلوك تیتیز» به دروغ بگویند که به دنبال او آمده‌اند تا او را به «یونان» بازگردانند... با چنین حیله‌ای تیر و کمان را از «فیلوك تیتیز» می‌ستانند، و او به گمان آن که به سوی «یونان» باز می‌گردند، همراه آن دو آماده حرکت می‌شود... ولی «نئوپ تولموس» حقیقت را اِفشاء می‌کند، «فیلوك تیتیز» خشمگین می‌شود و تیر و کمانش را بازپس می‌خواهد. «اولیس» مخالف است، لیکن «نئوپ تولموس» بر آن سر است تا تیر و کمان را به صاحبش بازگرداند. درچنین موقعیتی، روح «هرکول» پدیدار می‌شود و به «فیلوك تیتیز» فرمان می‌دهد که به جنگ علیه «تروی» بپردازد، در آنجاست که زخم او شفا می‌یابد، در آنجاست که به معاضدت «نئوپ تولموس»، شاهزادهٔ تروایی: «پاریس» (PARIS) را به قتل خواهند رساند، و پیروزی از آنِ «یونان» خواهد شد. «فیلوك تیتیز» به صدای «هرکول» گوش می‌سپارد، و عازم جنگ علیه «تروی» می‌شود.

«دیوید دیچز» نظریهٔ «ادموند ویلسان» را چنین خلاصه کرده است:

«در طول یکصد و پنجاه سال اخیر، این فکر که هنرمند شوریده، بیمار و ناسازگار است، و هنر تا حدی محصول جنبی این بیماری و ناسازگاری است... به نظر می‌رسد که روانشناسی جدید نیز آن را توجیه کرده است. «ادموند ویلسان»... نمایشنامهٔ «فیلوکتتس» ـ «فیلوك تیتیز» ـ اثر «سوفوکل» را به عنوان رمزی از هنرمند تلقی می‌کند... کماندار هنرمند، تاوان بیماری را با دید خلاق خود می‌پردازد، و اگرچه، جامعه او را طرد می‌کند، مع‌هذا به سبب تیروی شفابخش هنرش به وی نیازمند است...»

(ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، محمدتقی صدقیانی، برگرفته از صفحات ۵۲۰ و ۵۲۱)

۱۹ـ یك یادآوری دربارهٔ «سوفوکل»

«سوفوکل»، متفکری است اخلاق‌گرای و دین‌گرای (دین واخلاق به معنایی که یونانیان سدهٔ پنجم پیش از میلاد به آن اعتقاد داشتند) و نمایشنامه‌های او حاوی چند نکتهٔ عمده است: دفاع از اصول اخلاقی متعارف، اعتقاد به برتری بیچون و چرای ایزدان، و نیز عظمت و حیثیت انسانی، علیرغم زیست پررنج و ملالِ او در جهان. «ویلیام والتر» «بن‌اندیشه‌ها» (پیام‌ها) و گرایش‌های (ATTITUDES) «سوفوکل» را چنین برشمرده است:

«۱ـ دیدگاه‌ها و تعاریفی متعارف - ORTHODOX- از دین، به طرز و معنایی که جمهور بدان اعتقاد داشتند. مثلاً او نیز به صحت تفألهایی که در «معبد دلفی» می‌زدند ـ معروف به: DELFIC - ORACLE - ـ معتقد بود.

۲ـ «طرح‌های داستانی» -PLOTS نمایشنامه‌های او، درواقع تجسم و تصویر اصول اخلاقی مقبول او بودند. رفعت و تفوق - SUPREMACY- و کشف و تفحص ناپذیری - INSCRUTABILITY- ایزدان. ایمان به وجود «نظم اخلاقی در کائنات» ORDER IN UNIVERSE MORAL- و تحمل رنج و مشقت به عنوان بخشی ذاتی از شرایط انسانی.

۳ـ اعتقاد به اعتبار و حیثیت بالقوهٔ انسان -POTENTIAL DIGNITY OF MAN-. (صفحهٔ ۱۳)

۲۰ـ یك خرده گیری بر نظریه «ادموند ویلسان»

نمایشنامهٔ «فیلوك تیتیز» نمونه مهمی از آثار «سوفوکل» است که بیانگر اعتقادات مذهبی، اخلاقی و ملی اوست.

لزوم اطاعت از فرمان ایزدان در این نمایشنامه به صورت پدیدار شدن «هرکول» و بیان حکم شاه ایزدان: «زئوس» (ZEUS) به «فیلوك تیتیز»، نمودار شده است. وظیفهٔ اخلاقی «فیلوك تیتیز» حکم می‌کند که وی به جنگ با «تروایی‌ها» که به‌زعم یونانیان؛ به آنها خیانت کرده و آنها را تحقیر کرده‌اند، بشتابد. شرکت در چنین جنگی که وظیفه‌ای مقدس است، تنها راه شفای زخم کریه و عفونت‌انگیز او، محسوب می‌شود. تیر و کمان «هرکول» که به زعم «سوفوکل» پیوسته منافع و غرور یونانیان را حفظ می‌کرده است، به هنگام آشفتگی و خطر باید به کار رود. «پاریس» شاهزادهٔ تروایی که همسر یکی از شاهان «شهر کشورهای» یونانی را ربوده، و به این ترتیب نظم اخلاقی، سیاسی و فلسفی را مخدوش کرده است، باید کیفر ببیند تا وجود نظم اخلاقی در کائنات، تایید شود. بیشتر عناصر نمایشنامه، «فیلوك تیتیز» در راستای تبیین و توجیه اصول و مواضع اخلاقی، مذهبی، سیاسی، ملی «سوفوکل» ـ به عنوان نمونه عالی شهروند یونانی در سده پنجم پیش از میلاد ـ تنظیم و تصنیف شده است. با توجه به چنین درونمایه‌ای، نظریه و یا تعبیر و تفسیر روانکاوانه این اثر، تا حدود زیادی دلخواهانه، سست پایه، نسبی و شخصی به نظر می‌رسد. نظر «ادموند ویلسان» به اعتقاد من ـ الهام و برداشتی از این نمایشنامه است، و نه تعبیر و تفسیر و توجیه آن.نه نقد آن!

۲۱ـ نقد روان شناختی و ذوق و قریحه، «جذبه و الهام» و «تاثیر و القاء»

یکی دیگر از مقوله‌های نقد ادبی ـ نمایشی با رویکرد روانشناختی ـ و تا حدودی ـ روانکاوانه به هنر و ادبیات، با بحثی «فلسفی ـ روان شناختی» آغاز شده است. مساله ذوق و قریحه، و عوامل ایجاد و تاثیرگذار در آنها، و... یافتن «علت مادی» و «علت فاعلی» و «علت غایی» در جریان خلاقیت هنری، مهمترین موارد طرح شده در این بحث است. خلاقیت هنری نتیجه، قوای نفسانی هنرمند است و تناسب و هماهنگی درونی ذهنی ـ که به نوشته «دکتر عبدالحسین زرین کوب» ـ «بین وسائط و قوای معرفت حاصل می‌شود و در ظرف احساس تجلی کند.» مادهٔ شعر همان معنی و مضمونی است که اساس شعر محسوب می‌شود. علت مادی شعر، تقلید و تخیل ابداعی است و «علت فاعلی» آن «جذبه و الهام» و «علت غایی آن»: «تاثیر و القاء» است.

تلخیصی از رویکرد روانشناختی به هنر و ادبیات ـ و مفاهیم فلسفی و روانشناختی آن ، به نوشته «دکتر عبدالحسین زرین کوب» از اینقرار است:

«بعضی از نقادان نیز، در نقد ادبی بر مبنای اصول روانشناسی اتکاء کرده‌اند. این دسته از نقادان می‌کوشند که جریان باطنی و احوال درونی شاعر یا نویسنده را ادراك و بیان کنند... این طریقه نقادی، نخست مساله مادهٔ شعر و ادب را مطالعه می‌کند... در نظر «کانت»... شعر و هنرهای دیگر، عبارت از یك گونه فعالیت هماهنگ و متناسب تمام قوای نفسانی است که به آزادی، و بدون هیچ تقید و تعینی در عالم تصویر و تجسم انجام می‌پذیرد... به این ترتیب، شعر و ادب نیز مانند سایر هنرها، نمودی نفسانی است. هم از جهت شاعر یا نویسنده‌ای که آن را ابداع می‌کند، و هم از جهت خواننده‌ای که از آن محظوظ می‌شود... توجه به ارزش روانشناسی را منتقدان در فهم آثار ادبی بسیار مهم می‌شمرند و آن را مفتاح سایر شقوق و اقسام نقد به شمار می‌آورند... ماهیت شعر چیست؟ مادهٔ آن از لحاظ روانشناسی کدام است و چگونه صورت و هیئت ظاهری بر آن افاضه و اضافه می‌شود؟... مادهٔ شعر، به اصطلاح حکما: علت مادی آن است، اما محرك آن، به تعبیر حکما، علت فاعلی آن... لطیفه نهانی دیگری است که از آن به «جذبه» و «الهام» تعبیر کرده‌اند... حصول جذبه ـL'EXTASE ـ در ذهن و شعر هنرمند موجب ظهور الهام می‌شود... شاید بر طبق تعبیر علمی بعضی روانشناسان، الهام را بتوان ظهور دفعی و ناگهانی قسمتی از «لاشعور» ـ INCONSCIENCE ـ در سطح «شعور» ـ CONSCIENCE ـ دانست... مثل تمام اقسام هنر غایت شعر نیز تاثیر و القاء است، خواه این تاثیر و القاء چنان که طرفداران هنر محض می‌گویند، صرفاً محدود و منحصر به القاء احساسات و عواطف زیبا باشد، خواه تلقین و القاء عواطف و افکار اخلاقی و تربیتی باشد... غایت عمدهٔ وجود شعر و ادب، تاثیر و القاء است...»

(برگرفته از صفحات ۴۸ تا ۵۶)

۲۲ـ روان شناسی و روانکاوی و مساله تاثیر تراژدی بر مخاطبان

تاثیر تئاتر در روان تماشاگر از دیر باز مورد توجه قرار گرفته است و متفکرین باستان نظریاتی در این زمینه ابراز داشته‌اند. «ارسطو» در سده چهارم پیش از میلاد، در فصل ششم «بوطیقا»، درباره «ترس» و «شفقت» ـ که در نتیجه تاثیر و قدرت تاثیرگذاری تراژدی در مخاطبین حاصل می‌شود ـ بحث می‌کند. «ارسطو» هنگام تعریف تراژدی به مفهومی به نام «کاتارسیس»(CATHARSIS) اشاره می‌کند، که نتیجه شفقت و هراس است. دو مفهومی که از «مخاطب تراژدی بودن» نشات می‌گیرد:

«پس تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه معین، به وسیله کلامی به زینت‌ها آراسته، و آن زینت‌ها نیز هر یك به حسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام شود، نه این که به واسطه نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود...»

(ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب، صفحه ۱۲۱)

معنای «تزکیه» ـ کاتارسیس ـ که ناشی از مواجهه با «ترس و شفقت» (FEAR AND PITY) نهفته در تراژدی است، به زعم «ارسطو» اینچنین حاصل می‌شود:

«ترس و شفقت ممکن است که از منظره نمایش حاصل شود و همچنین ممکن است که از ترتیب حوادث پدید آید، و آنچه از این طریق اخیر حاصل شود برتر است و البته کار شاعران بزرگ تواند بود. در واقع افسانه باید چنان تالیف شود که هر چند کسی نمایش آن را نبیند، همین که نقل وروایت آن را بشنود، از آن وقایع بلرزد، و او را بر حال قهرمان داستان، رحمت و شفقت آید. چنان که این حال برای هر کس که قصه ادیپوس را بر وی نقل کنند دست می‌دهد...»

(ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب، صفحه ۱۳۵ و ۱۳۶)

«کاتارسیس» یا «تزکیه روانی»، به سبب ترجمه‌های گوناگونی که از «بوطیقا»، صورت پذیرفته است، به صور مختلف تفسیر و تاویل شده است. همینقدر می‌توان گفت که «تزکیه» امری روانی، و نوعی آرامش و خرسندی خاطر است، که «ارسطو» آن را از خواص و فوائد خواندن و یا دیدن نمایش تراژدی برشمرده است. این مفهوم ـ که در حوزه رویکرد روانشناختی نقد ادبی گنجانده شده است ـ در دوره‌های مختلف، پیوسته مورد بحث و طبع آزمایی و تفسیرهای جدید نیز قرار گرفته است. به یکی از مهمترین موارد آن اشاره می‌کنم.

۲۳ـ «ای. ای. ریچاردز» و مفهوم «کاتارسیس»

«آی. ای. ریچاردز» (I.A. RICHARDS, 1893 - 1979) در زمینه «تاثیرات تراژدی» (THE EFFECTS OF TRAGEDY) با نگرشی علمی، به بررسی پرداخته است. او سعی کرده است یافته‌های روانشناسی را، به منظور تعمیق دیدگاه نقد خود، به کار برد. بحث او در این زمینه بیشتر به توسع اصطلاح «کاتارسیس» (تزکیه = CATHARSIS) می‌انجامد. تماشای تراژدی، حزنی صفابخش در مخاطب (تماشاگر) ایجاد می‌کند. به احساس و عواطف او توازن می‌بخشد. نتیجهٔ تماس فکری با تراژدی: لذتی است، ناشی از حزن. اندوهی که عالیترین تجربهٔ بشری است. حزن مقدسی که سرکوفتگی‌ها و داغدیدگی‌های روانی را، که در نهاد انسان نهفته‌اند ـ به اندازهٔ استعداد مخاطب ـ بهبود می‌بخشد.

نظریهٔ نقد «ریچاردز» به مقولهٔ «نقد اسطوره‌ای» وارد می‌شود. وی به «اسطوره‌ها» (MYTHS) و «آیین و مناسك» (RITUALS) آغازین ـ که به «تحمل مشقت به منظور شستن گناه» (ATONEMENT) و قربانی کردن (SACRIFICE) مربوط می‌شود ـ روی می‌آورد و به بررسی آنها می‌پردازد؛ و نتیجه می‌گیرد که برگزاری چنین آیین و مناسکی، سبب همسازی و همنوایی (HARMONY) برگزارکنندگان آنها با هستی و کیهان می‌شده است. به نظر «ریچاردز» تجربهٔ تراژدی ـ خواندن و تماشای آن ـ و تالم و تاثر از آن ـ تجربهٔ حزن مقدس ـ از همین مقوله است: تحمل مشقت و قربانی، به منظور باز همسازی و باز همنوایی، یا هم‌محوری با چرخ هستی و نظام کیهانی.

۲۴ ـ خرده گیری‌هایی برنقد ادبی ـ نمایشی با رویکرد دیسیپلین‌های روان‌شناسی و روان کاوی: نقد نظریه‌های نقد

شماری از منتقدان به «رویکرد روانشناختی» و یا «روانکاوانه» به «نقد ادبی»، اصالت و اعتباری نمی‌دهند و اصولا برای اینگونه امور و مناسبات، مقوله‌ای خاص قائل نمی‌شوند. و امور و مسائلی را ـ که برخی دیگر از منتقدین ـ در مقولهٔ «رویکرد روانشناسی» و «روانکاوی» به هنر و ادبیات اختصاص داده‌اند، در سایر مقوله‌ها می‌گنجانند. مثلا نظریه‌های مربوط به خصوصیات روانی هنرمند و زندگی او را، در مقولهٔ «نقد تاریخی»، یا تحلیل روانی شخصیت‌های نمایشنامه‌ها را، در مقولهٔ «نقد تحلیلی» می‌گنجانند. نظریه پردازی دربارهٔ نقد ادبی، طبق توافقی قبلی و با اصول و قوانینی که مورد توافق همگان قرار گیرد، صورت نپذیرفته است. تنوع، تداخل، تناقض ـ حتی در مقوله بندی درونمایهٔ این رویکرد ـ مکرراً مشاهده شده است. «گورین» و همکاران او، نقدهایی را که نسبت به رویکرد روانشناختی نقد هنر و ادبیات ابراز شده است، چنین خلاصه کرده‌اند:

«شاید بحث انگیزترین «رویکرد» باشد که به غلط ترین وجه استعمال شده است و در نزد خوانندگان کمتر شناخته شده است... هر منتقد ادبی، در حقیقت، زمانی، به واسطهٔ توجه به روانشناسی نویسندگی یا واکنش نشان دادن در مورد ادبیات، با روانشناسی سر و کار داشته است...

طی قرن بیستم، نقد روانشناختی با مکتب فکری و نظریه‌های روان‌شناختی خاص، یعنی نظریات «فروید» (۱۹۳۹ ـ ۱۸۵۲) همراه بوده است. بسیاری از سوء تعبیرات و اتهاماتی که به این رویکرد مدرن نقد ادبی... وارد می‌آید، به واسطهٔ همین ارتباط بوده است... نخست این که پیروان فروید در نقد غالباً براصول نقدی خود سخت پافشاری می‌کنند... به قیمت فدا کردن بسیاری مسائل مربوطهٔ دیگر، چون زمینهٔ کلی درونمایه و جنبه‌های زیبا شناختی اثر هنری و ادبیات را، بر بستر نظریهٔ روانکاوی مثله می‌کنند. ثانیاً تندروان نقد ادبی روانکاوانه، گاه به نوعی گویش خاص با واژه‌ها و سخنان «درون گروهی» محدود شده... سوم این که بسیاری از منتقدان مکتب روانشناختی، یا پژوهشگران ادیب بوده‌اند که اصول روانشناختی را درست درنیافته‌اند و یا روانشناسان متخصصی بوده‌اند که از ادبیات به عنوان هنر، چیزی نمی‌دانسته‌اند...

کاوشگران محافظه‌کار و آموزگاران ادبیات که اغلب با شنیدن اصطلاحاتی چون «لذت جنسی مُرزی» ـ ANAL EROTICISISM ـ «نماد نرینه»، و «عقدهٔ ادیپ» برخود می‌لرزند یا با مواجهه با روش تشخیص‌های بالینی برای معضلات ادبی ـ برای مثال توصیف شخصیت «هملت» به صورت: «شخصیت منقلب» که حالت روانی یك افسرده یا دیوانه است ـ مبهوت می‌مانند و نقد روانشناختی را به طور کلی نفی کرده... این رویکرد را نه تنها بی‌اعتبار، بلکه گستاخانه می‌انگارند...»

(ترجمهٔ «زهرا میهنخواه» برگرفته از صفحات ۱۳۹ تا ۱۴۱)

در پایان این پژوهش باید یادآوری کنم، در بیشتر خرده گیریهایی که نسبت به این گونه «رویکرد» یا «رهیافت» نسبت به نقد هنر و ادبیات ابراز شده بر دو نکتهٔ مهم، کم و بیش، تاکید شده است: یکی گزینش دلخواهانه و نامنظم آنها ـ تحلیلگران ـ از درونمایهٔ آثار هنری است، و دومی به مساله استفاده آنها از هنر و ادبیات برای دیسیپلین مورد نظر خود ـ و نه معکوس آن ـ مربوط می‌شود.

تحلیلگران ادبیات نمایشی با رویکرد دیسیپلین روانشناسی و روانکاوی معمولاً دلخواهانه، و بدون

نظم منطقی و به درونمایهٔ ادبیات نمایشی روی کرده و از میان «شخصیت‌ها» و «طرح‌های داستانی» نمایشنامه‌ها، فقط آنچه را که تئوری آنها را اثبات می‌کرده‌اند، گزینش کرده و مورد ملاحظه قرار داده‌اند، و از سوی دیگر، آنچه را که در همین نمایشنامه‌ها موجود بوده، لیکن با نظریه‌های آنها در تناقض می‌نموده است، مورد غفلت و بی‌اعتنایی قرار داده‌اند.

مورد دوم آنکه به هرحال، کشفیات روانشناسان و روانکاوان، در وهلهٔ اول برای جوابگویی به پرسش‌های دیسیپلین پژوهشی خود آنها، صورت پذیرفته است. و مساعی و تقلای این تحلیلگران، به منظور کمك به نظریهٔ نقد ادبی انجام نگرفته است، و کشفیات آنان با هدف به کار بردن آنها در نظریه‌های نقد هنری ـ ادبی، عنوان نشده است. معهذا، منتقدانی که با این مفاهیم آشنا شده‌اند، توانسته‌اند بربصیرت خود بیفزایند و دانستگی‌های خود را گسترش دهند، و به هنگام ضرورت از مفاهیم تحلیلگران روانشناس و روانکاو، بهره‌وری کنند.

فهرست مآخذ

(به زبان فارسی و انگلیسی)

ناظرزاده کرمانی، دکتر فرهاد:
نمادگرایی ـ سمبولیسم ـ در ادبیات نمایشی.
تهران، انتشارات برگ ـ دو جلد ـ ۱۳۶۸.

ارسطو:
«فن شعر».

زرین‌کوب، دکتر عبدالحسین (مولف و مترجم):
ارسطو و فن شعر.
تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.

برونو، فرانکو:
فرهنگ توصیفی اصطلاحات روانشناسی.
ترجمهٔ مهشید یاسائی و فرزانه طاهری.
تهران، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۰.

حسینی، دکتر صالح:
واژگان اصطلاحات ادبی
فارسی ـ انگلیسی ـ انگلیسی ـ فارسی.
تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۹.

گورین، ویلفرد. ل.، لیبر، ارل. جی.، مورگان، لی.، ویلینگهام، جان. آر.:
راهنمای رویکردهای نقد ادبی.
ترجمهٔ زهرا میهنخواه.
تهران، انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۰.

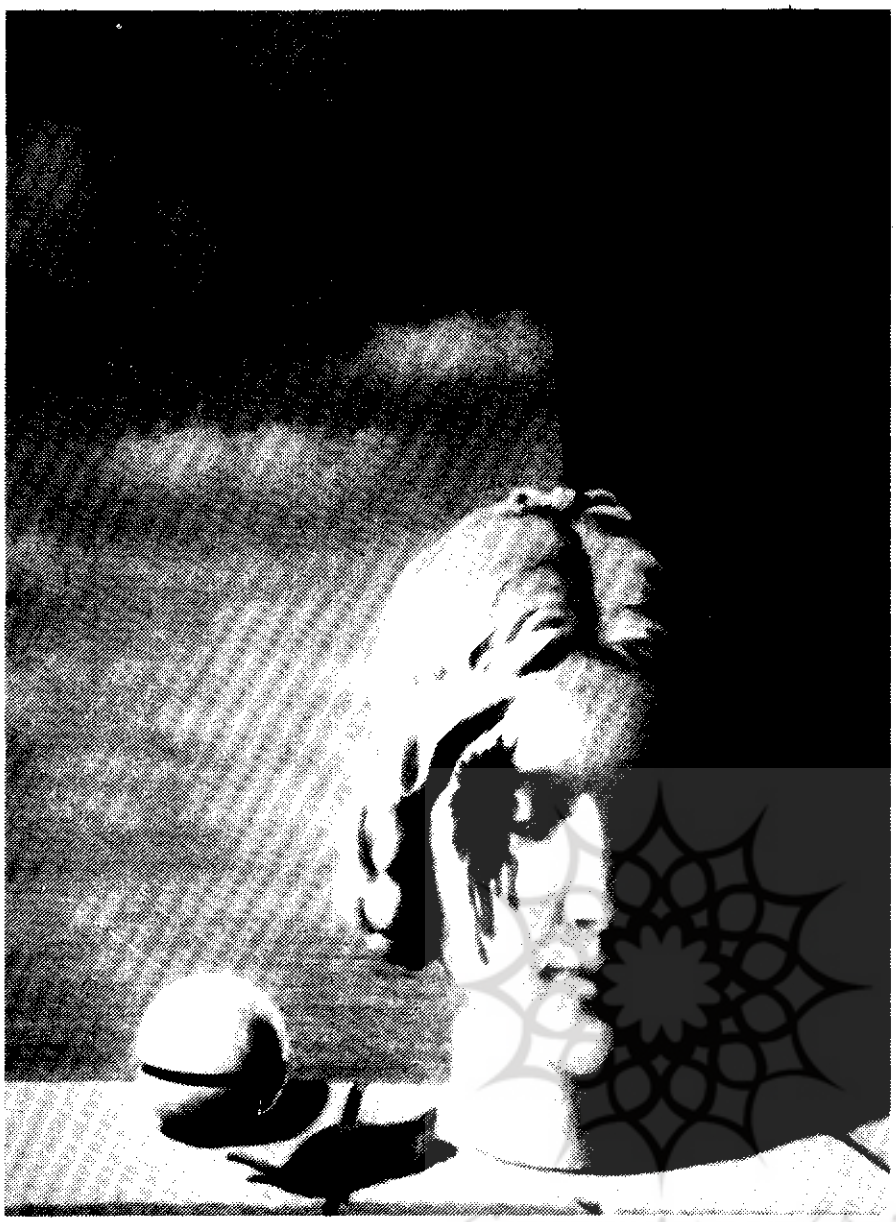
ADAMS, HAZARD (EDITOR):
CRITICAL THEORY SINCE PLATO.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, HARCOURT BRACE JOVANOVICH, INC., 1971.

BROWNSTEIN, ISCAR LEE, AND DAUBERT, DARLENE:
ANALYTICAL SOURCEBOOK OF CONCEPTS IN DRAMATIC THEORY.
U.S.A., CONNECTICUT, GREENWOOD PRESS, 1981.

CARLSON, MARVIN:
THEORIES OF THEATRE-A HISTORICAL AND CRITICAL SURVEY, FROM THE GREEKS TO THE PRESENT.
U.S.A., NEW YORK, ITHACA, CORNELL UNIVERSITY PRESS, 1984.

CUDDON, J.A.:
A DICTIONARY OF LITERARY TERMS.
U.K., MIDDLESEX, HARMONDSWORT, PENGUIN BOOKS, LTD., REVISED EDITION, 1979.

CLARK, BARRET H.:
EUROPEAN THEORIES OF THE DRAMA-WITH A SUPPLIMENT ON THE AMERICAN DRAMA.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, (REVISED EDITION), 1974.



HOLMAN, C. HUGH:
A HANDBOOK TO LITERATURE.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, THE ODYSSEY PRESS, 1960.

THOMPSON, ALAN REYNOLDS:
THE ANATOMY OF DRAMA.
U.S.A., CALIFORNIA, BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1942.

VAVGHN, JACK, A.;
DRAMA: A TO Z-A HANDBOOK.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK: FREDERICK UNGAR PUBLISHING CO., 1978.

WEBSTER'S BIOGRAPHICAL DICTIONARY.
A MERRIAM-WEBSTER.
U.S.A., MASSACHUSETTS, SPRINGFIELD, G. AND C. MERRIAM COMPANY, PUBLISHERS, 1980.

WIMSATT, JR., WILLIAM, BROOKS, CLEANTH:
LITERARY CRITICISM-A SHORT HISTORY. (FOUR VOLUMES)
U.K. LONDON, ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL, 1970.

دیچز، دیوید:
شیوه‌های نقد ادبی. ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۶.

زرین‌کوب، دکتر عبدالحسین: نقد ادبی (دوجلد). تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۶۱

DUKORE, BERNARD F. (EDITOR):
DRAMATIC THEORY AND CRITICISM-GREEKS TO GROTOWSKI.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, HOLT, RINEHART AND WINSTON, INC., 1974.

HORION, ANDREW:
SOPHOCLES (CA. 496-406 B.C.)
IN MCGRAW-HILL ENCYCLOPEDIA OF WORLD DRAMA-VOLUME FOUR.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, (2ED EDITION), 1984.

FRY, NORTHROP:
ANATOMY OF CRITICISM.
U.S.A., NEW JERSEY, UNIVERSITY OF NEW JERSEY PRESS, 1951.

GROT JAHN, MARTIN:
BEYOND LAUGHTER.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, 1957.

MCDONALD, NEIL:
SHAKESPEARE, WILLIAM (1564-1616)
IN MCGRAW? HILL ENCYCLOEDIA OF WORLD DRAMA. VOLUME FOUR.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, (2ED EDITION), 1984.

SHAW, HARRY:
DICTIONARY OF LITERARY TERMS.
U.S.A., NEW YORK. NEW YORK, MCGRAW?HILL BOOK COMPANY, 1972.

THRAL, WILLIAM FLINT, HOBBARD, ADISON,