

نظم متافیزیکی و آزادی وجودی در هنر: تحلیل تطبیقی دیدگاه‌های فارابی و سارتر

محمد فضلی^۱
دکتر ابراهیم بازرگانی^۲

دوفصلنامه علمی مطالعات نظری هنر
سال سوم | شماره ۵ | پاییز و زمستان ۱۴۰۲
شاپا: ۰۰۳۴-۳۸۲۱ | ص: ۲۳۵-۲۹۸

چکیده

این مقاله به بررسی تطبیقی دیدگاه‌های فلسفی فارابی و سارتر در مورد زیبایی‌شناسی و نقش هنر در رسیدن به کمال و آزادی می‌پردازد. از نظر فارابی، زیبایی تجلی کمال نهایی و ارتباط با خداوند است و هنر وسیله‌ای برای انتقال مفاهیم عقلانی و اخلاقی به مردم و نزدیک کردن آن‌ها به سعادت و کمال تلقی می‌شود. در مقابل، سارتر بر اهمیت آزادی و خلق معنا تأکید دارد و هنر را ابزاری برای بیان آزادی فردی و مسئولیت انسان در جهانی فاقد نظم متافیزیکی می‌داند. در این راستا، نقش هنر در دستیابی به خیر و سعادت و اصالت در دو دیدگاه از زوایای مختلف بررسی می‌شود، با تمرکز بر نمایشنامه «هملت» اثر ویلیام شکسپیر به عنوان نمونه‌ای از تبلور تعارضات اخلاقی و وجودی انسان.

واژگان کلیدی: فارابی، سارتر، هنر، سعادت، آزادی، پوچی، نظم متافیزیکی، هملت.

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، dramatist1984@gmail.com.

۲. استادیار گروه فلسفه و حکمت هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر، مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران؛ dr.bazargani@itaihe.ac.ir.



پروہشکاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

❁ مقدمه

هنر از دیرباز نقشی محوری در حیات فکری و معنوی انسان ایفا کرده است. در طول تاریخ، فلاسفه و هنرمندان کوشیده‌اند تا معنا و کارکرد هنر را در فهم جهان و جایگاه انسان روشن سازند. یکی از مباحث بنیادین در این زمینه، بررسی رابطه هنر با مفاهیمی چون کمال و آزادی است. در میان نظریه‌پردازان برجسته، ابونصر فارابی و ژان پل سارتر دو فیلسوفی هستند که از منظرهای فلسفی متمایزی به این موضوع پرداخته‌اند. فارابی، فیلسوف بزرگ اسلامی، با رویکردی متافیزیکی و متأثر از اندیشه یونانی، هنر را ابزاری برای هدایت عقلانی و اخلاقی انسان به سوی کمال غایی و سعادت می‌داند. در نظام فکری او، هنر وسیله‌ای برای پالایش روح، پرورش فضایل و دستیابی به حقیقت و شناختی والاتر تلقی می‌شود، نه صرفاً ابزاری برای لذت جویی.

در مقابل، ژان پل سارتر، نماینده برجسته اگزیستانسیالیسم قرن بیستم، هنر را عرصه تحقق آزادی بنیادین فردی، خودآگاهی و خلق معنا در جهانی فاقد نظم از پیش تعیین شده معرفی می‌کند. از منظر او، هنر به مثابه عملی اصیل، به انسان امکان می‌دهد تا با فراتر رفتن از محدودیت‌های وجودی و اجتماعی، آزادانه خود را بیافریند و جهان را به گونه‌ای نو تجربه کند.

این مقاله با رویکردی تطبیقی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای، به بررسی و مقایسه نظام‌مند این دو دیدگاه درباره نسبت هنر با کمال و آزادی می‌پردازد. هدف آن است که نشان دهد چگونه تحلیل این دو منظر متفاوت - یکی هنر را در خدمت تعالی روح و نیل به سعادت در چارچوب نظم‌ی متافیزیکی می‌بیند و دیگری آن را ابزار بیان و تحقق آزادی وجودی در جهانی بی‌نظم می‌داند - می‌تواند به درک عمیق‌تری از نقش و جایگاه هنر در زندگی انسان رهنمون شود. برای تبیین و آزمودن این مفاهیم در بستری عینی، نمایشنامه «هملت» اثر ویلیام شکسپیر به عنوان یک اثر هنری غنی و چندوجهی انتخاب شده است. این اثر کلاسیک، با پرداختن به مضامینی چون اراده، تردید، انتقام، مرگ و معنا، زمینه‌ای مناسب برای کاوش و مقایسه عملی دیدگاه‌های فارابی و سارتر در تحلیل یک نمونه مشخص هنری فراهم می‌آورد. انتظار می‌رود این بررسی تطبیقی، افق‌های تازه‌ای در مطالعه رابطه میان هنر، فلسفه، فرهنگ و جامعه بگشاید.

❁ زیبایی یعنی داشتن همه کمالات بایسته و شایسته

ابونصر محمد فارابی (۲۵۹-۳۳۹ ق)، فیلسوف برجسته ایرانی، در آثار خود به مفهوم «زیبایی» به عنوان یکی از مباحث بنیادین فلسفی پرداخته و آن را اساساً به معنای «رسیدن هر موجود به بهترین و کامل‌ترین حالت ممکن برای خود» تعریف می‌کند. او این مفهوم کلی را در سه تعریف اصلی بسط می‌دهد. نخست، زیبایی را به مثابه تحقق کمال نهایی و ذاتی می‌نگرد؛ در این نگاه، ارزش و زیبایی هر چیز به میزان نزدیکی آن به کمال ذاتی و غایت وجودی‌اش بستگی دارد (فارابی، ۱۹۹۵: ۴۲-۴۳) که بر جنبه متافیزیکی و غایت‌شناختی تأکید دارد. دوم، زیبایی را به مثابه وجود برتر معرفی می‌کند، به این معنا که زیبایی زمانی آشکار می‌شود که هستی یک چیز به بالاترین و برترین سطح ممکن برای آن نوع موجود برسد (فارابی، ۱۳۷۶: ۸۵). این تعریف نیز جنبه‌ای وجودی و متافیزیکی داشته و بر کیفیت و شدت وجود بالفعل شده تمرکز می‌کند. و سوم، تعریفی که منحصراً به اشیاء مادی نظر دارد و زیبایی را نتیجه‌ی هماهنگی، تناسب و نظم در اجزای قابل



مشاهده و محسوس مانند رنگ، شکل و ساختار می داند (فارابی، ۱۳۵۸: ۱۰۳)؛ این دیدگاه به زیبایی شناسی ادراکی و ویژگی های صوری نزدیک تر است.

دو تعریف نخست، به دلیل ماهیت متافیزیکی شان، می توانند هم بر موجودات مجرد و هم بر محسوسات اطلاق شوند، درحالی که تعریف سوم محدود به جهان مادی است. مفهوم کلیدی که در تمامی این تعاریف نقش اساسی ایفا می کند، «کمال ثانی» است. فارابی میان «کمال اول» (آنچه شیء برای اصل وجود و بقای خود بدان نیازمند است) و «کمال ثانی» (آنچه شیء برای رسیدن به غایت مطلوب و کمال نهایی و شایسته خود نیاز دارد) تمایز قائل می شود. او تأکید می کند که زیبایی حقیقی، چه در سطح کمال ذاتی و وجود برتر و چه در هماهنگی محسوس، همواره با تحقق همین کمال ثانی پدید می آید (فارابی، ۱۹۹۵، ص ۶۲). به عبارت دیگر، زیبایی مستلزم دستیابی به آن کمال بایسته ای است که فراتر از صرف وجود اولیه قرار دارد و قضاوت درباره آن نیز بر اساس مقایسه ی وضعیت فعلی شیء با وضعیت بالقوه و ایده آل آن صورت می گیرد.

فارابی در بسط بیشتر این ارتباط میان زیبایی و کمال، به ویژه در آثاری چون «السیاسه المدنیه» و «آراء اهل المدینه الفاضله»، دو وجه یا معنای متمایز دیگر برای زیبایی قائل می شود. اولین معنا، زیبایی تشکیکی است؛ بر این اساس، زیبایی صفتی دارای درجات و مراتب است که از کمال ذاتی هر موجود سرچشمه می گیرد. عالی ترین مرتبه آن به خداوند به عنوان واجب الوجود و کمال مطلق تعلق دارد؛ زیبایی او ذاتی و لایتغیر است، حال آنکه زیبایی سایر موجودات عرضی و متغیر است. ادراک این مرتبه عالی از زیبایی نیازمند عقل و شهود بوده و عالی ترین لذت را به همراه دارد (فارابی، ۱۳۷۶: ۸۶). دومین معنا، زیبایی به مثابه خود کمال بایسته و شایسته است. در این منظر، هر موجودی زمانی زیباست که به کمال ذاتی مطابق با ماهیت و غایت خود دست یافته باشد؛ کمالی که در نهایت به واجب الوجود مرتبط گشته و تجلی کمال مطلق او در موجودات دیگر محسوب می شود (فارابی، ۱۹۹۵: ۴۳ و ۴۴).

بنابراین، فارابی با پیوند زدن زیبایی به کمال، به خصوص کمال مطلق الهی، تأکید

می‌کند که زیبایی امری صرفاً ظاهری نیست، بلکه ریشه در ماهیت وجودی و میزان نزدیکی به کمال مطلق دارد. بر این اساس، دیدگاه او، به‌ویژه تعریف سومش از زیبایی محسوس (هماهنگی صوری)، می‌تواند به‌عنوان معیاری برای داوری زیبایی‌شناختی آثار هنری نیز به کار رود؛ هرچه اثر در ترکیب رنگ، شکل و ساختار به کمال بیشتری دست یابد، زیباتر تلقی می‌شود.

همچنین او در «رساله التنبیه علی سبیل السعاده»، با تقسیم صنایع به دو دسته - صنایعی که غایتشان تحصیل زیبایی است و صنایعی که هدفشان سودمندی است (فارابی، ۱۹۸۷، ص ۲۲۳) - به طور ضمنی به جایگاه مستقل هنرهای زیبا اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که برای زیبایی به‌خودی‌خود، هدفی متمایز و ارزشمند در فعالیت‌های انسانی قائل بوده است.

تعاریف گوناگون فارابی از زیبایی، نشان‌دهنده نگاه چندوجهی (متافیزیکی، وجودی و حسی) او به این مفهوم است. این تعاریف روشن می‌سازند که «کمال» محور اصلی زیبایی‌شناسی فارابی بوده و زیبایی امری عینی، دارای مراتب و مبتنی بر یک نظم متافیزیکی تلقی می‌شود. درک این مبانی، ضرورت تحلیل نقش هنر در راستای دستیابی به کمال از منظر او و مقایسه‌اش با دیدگاه سارتر را آشکار می‌سازد.

❁ کمال و سعادت

در فلسفه فارابی، سعادت غایی انسان (خوشبختی نهایی) ارتباطی تنگاتنگ با کمال دارد و از طریق دستیابی به کمالاتی حاصل می‌شود که فرد را به‌غایت نهایی‌اش، یعنی قرب به واجب‌الوجود (خداوند)، رهنمون می‌سازد. سعادت، به بیان دیگر، نتیجه طبیعی و اوج تحقق کمالات بایسته و زیبایی حقیقی در وجود انسان است.

شناخت صحیح این غایت و مسیر دستیابی به آن، امری بنیادین است. فارابی تأکید می‌کند که این کمال و سعادت نهایی که به «غایت جامع» موسوم است، عمدتاً از طریق پرورش فضایل نظری، فکری، عملی و اخلاقی و نیل به «عقل فعال» حاصل می‌شود؛



سعادت‌ی که خیرِ برتر بوده و به خود بسنده است (فارابی، ۱۹۹۵: ۱۰۰ و ۱۰۱). در این مسیرِ تعالی، او برای هنر نیز نقشی حیاتی قائل است و هنر را ابزاری مؤثر در تعلیم و تربیت نفوس و هدایت آن‌ها به سوی فضیلت و کمال می‌داند. از طریق هنر که به بازنمایی واقعیات و تجسم زیبایی می‌پردازد (خصوصاً از طریق تأثیر بر قوه خیال)، می‌توان مفاهیم کلی و ارزش‌های اخلاقی چون عدالت و شجاعت را به شیوه‌ای ملموس‌تر به انسان‌ها آموخت و آنان را برای پذیرش حقایق عقلی آماده ساخت.

بنابراین، هنر در نظام فکری فارابی صرفاً امری زینتی نیست، بلکه وسیله‌ای کارآمد در جهت تحقق هدف غایی انسان، یعنی سعادت، به شمار می‌رود. البته برای درک دقیق‌تر چگونگی عملکرد هنر در این فرایند و نقش آن در پیمودن مراتب کمال، بررسی ساختار هستی‌شناختی مورد نظر فارابی و جایگاه انسان در آن ضروری است؛ نظامی که در آن انسان با انتخاب‌های صحیح و هماهنگی با نظم متافیزیکی، می‌تواند به سعادت نهایی دست یابد.

❁ مراتب وجود و هستی در اندیشه فارابی

در چارچوب جهان‌شناختی فارابی که متأثر از سنت فلسفی یونان به‌ویژه ارسطو است، هستی به دو قلمرو اصلی تفکیک می‌شود: عالم فوق قمر و عالم تحت قمر. قلمرو فوق قمر که ورای مدار ماه قرار دارد، عالمی است غیرمادی، جاودان و عاری از کون و فساد؛ این عالم شامل افلاک و ستارگان است که حرکاتشان دایره‌وار، منظم و نمادی از کمال ابدی تلقی می‌شود (فارابی، ۱۹۹۵: ۵۲-۵۴). نظم حاکم بر این عالم متعالی، ناشی از فعالیت عقول مفارق یا همان عقل فعال است که علت غایی حرکات افلاک به شمار می‌رود (فارابی، ۱۳۷۶: ۱۰۰).

در نقطه مقابل، عالم تحت قمر قرار دارد که زمین و هر آنچه بر آن است را در بر می‌گیرد. این قلمرو، جهان ماده، تغییر، کون و فساد است (فارابی، ۱۳۵۷: ۸۵ و ۸۶). موجودات این عالم از عناصر اربعه (آب، هوا، خاک، آتش) ترکیب یافته‌اند و حرکات خطی و ناپایدار،

ویژگی بارز آن است. با این حال، جایگاه انسان در این نظام دوگانه منحصر به فرد است؛ چرا که علی‌رغم تعلق جسمانی به عالم فانی تحت قمر، به واسطه برخورداری از قوه عاقله، این توانایی را دارد که با عالم متعالی فوق قمر و عقل فعال اتصال یابد و از این طریق مسیر کمال را پیماید (فارابی، ۱۳۷۶: ۴۶ و ۴۷).

ارتباط میان دو قلمرو فوق قمر و تحت قمر در نظام هستی‌شناختی فارابی، اساساً از طریق عقل فعال و فرایند فیض برقرار می‌گردد. عقل فعال که خود در مرتبه عالی عالم فوق قمر جای دارد، به مثابه یک واسطه حیاتی میان جهان غیرمادی و جهان مادی عمل می‌کند. فیضی که به ضرورت از مبدأ نخست (خداوند) صادر می‌شود، از طریق این عقل به عالم تحت قمر جریان یافته، موجب تکوین، تغییر و نظم‌بخشی به موجودات مادی می‌گردد؛ به گونه‌ای که وجود این موجودات، نتیجه ضروری فیضان وجود از خداوند تلقی می‌شود (فارابی، ۱۹۹۵: ۴۵). با توجه به این نقش محوری، او در آثار متعدد خود به تحلیل دقیق مفهوم عقل فعال پرداخته و آن را یکی از ستون‌های اصلی فلسفه خویش قرار داده است که در ادامه به جنبه‌هایی از آن خواهیم پرداخت.

در کتاب «احصاء العلوم»، فارابی ضمن بحث از منطق و ریاضیات، به فرایندی اشاره می‌کند که طی آن معقولات به عقل انسان منتقل می‌شوند. این تبیین، هرچند به صراحت از عنوان عقل فعال استفاده نمی‌کند، اما عملکرد اصلی آن را توصیف می‌نماید. اصلی که همچون فیضی الهی عمل کرده و عقل بالقوه انسانی را به فعلیت می‌رساند، آن را از جهل به سوی خرد و خودآگاهی سوق می‌دهد (فارابی، ۱۳۸۱: ۵۱-۶۰). برای روشن‌تر شدن این گذار از قوه به فعل، می‌توان به مثال یادگیری موسیقی اشاره کرد: فردی با استعداد بالقوه موسیقی، تنها زمانی به نوازنده‌ای ماهر تبدیل می‌شود که استادی، دانش و فنون لازم را به او بیاموزد. به همین قیاس، عقل فعال نقش آن استاد یا مفیض را ایفا می‌کند که با افاضه معقولات، عقل انسانی را از ظلمت نادانی رهانیده و به سوی کمال شناختی هدایت می‌کند.



❁ عقل فعال

فارابی در کتاب «آراء اهل المدینه الفاضله»، جایگاه عقل فعال را به عنوان واسطه کلیدی میان عقول عالیه (مفارق یا قدسی) و عقل انسانی تثبیت می کند. این عقل نه تنها پلی میان عالم متعالی و عالم انسانی است، بلکه عامل اصلی گذار انسان از شناخت بالقوه به شناخت بالفعل و عمیق تر محسوب می شود. او خود چگونگی این تأثیرگذاری را که شامل تعامل با قوای ناطقه (نظری و عملی) و به ویژه قوه متخیله است، به تفصیل شرح می دهد:

«عقل فعال، چون علت آن است که معقولات بالقوه به معقولات بالفعل تبدیل شوند و آنچه عقل بالقوه است، به عقل بالفعل تبدیل شود، و چون قوه ناطقه به دو نوع تقسیم می شود: یکی نظری و دیگری عملی، و قوه عملی آن است که جزئیات حاضر و آینده را انجام دهد، و قوه نظری آن است که معقولات را درک کند و بداند، و قوه متخیله به هر دو نوع قوه ناطقه متصل است، پس آنچه قوه ناطقه از عقل فعال دریافت می کند - که منزلتش مانند نور در دید است - می تواند بر قوه متخیله تأثیر بگذارد؛ بنابراین، عقل فعال در قوه متخیله تأثیری دارد، به طوری که گاهی معقولاتی که باید در قوه ناطقه نظری باشد، به آن داده می شود، و گاهی جزئیات محسوساتی که باید در قوه ناطقه عملی باشد، داده می شود. قوه متخیله معقولات را با حسیاتی که شأن تقلید آن معقولات است، می پذیرد و جزئیات را گاهی به همان صورت که هستند، و گاهی با حسیات دیگر که شأن تقلید آن جزئیات است، می پذیرد. این ها همانی است که قوه ناطقه عملی باید با تدبیر انجام دهد، از جمله حاضر و آینده. اما آنچه که قوه متخیله از این ها به دست می آورد، بدون تدبیر، به این ترتیب است که آنچه عقل فعال به قوه متخیله می دهد از جزئیات، در خواب ها و رؤیاهای صادق و آنچه از معقولات که می پذیرد با تقلیدش در جایگاه پیشگویی ها بر امور الهی، ممکن است باشد.» (فارابی، ۱۹۹۵، ۱۰۷ و ۱۰۸).

بدین ترتیب، فارابی توضیح می‌دهد که چگونه فیض عقل فعال می‌تواند از طریق قوه متخیله، به شکل رؤیاهای صادقه (مربوط به امور عملی و جزئی) یا الهامات و پیشگویی‌ها (مربوط به امور نظری و کلی از طریق محاکات)، تجلی یابد.

به عنوان مثالی ملموس‌تر، می‌توان فرایند الهام هنری را در نظر گرفت. هنگامی که یک هنرمند (شاعر، نقاش، موسیقی‌دان) در لحظات اوج خلاقیت، احساس می‌کند ایده‌ها، تصاویر یا الحان بدیع به طور ناگهانی و گویی از منبعی فراتر به ذهنش متبادر می‌شود، می‌توان این تجربه را در چارچوب اندیشه فارابی تبیین کرد.

عقل فعال به انسان کمک می‌کند تا به مرحله‌ای برسد که در آن نیازی به عالم مادی نداشته باشد و بتواند به سعادت و کمال نهایی دست یابد که در آن به جوهره‌ای مفارق از مواد تبدیل شود. او می‌گوید: «اما عقل فعال هم ذات خود و هم ذات سبب اول و هم ذات همه عقول دیگر را تعقل می‌کند؛ و اشیایی را که بالذات و نخست جزء معقولات نمی‌باشند به صورت معقولات درمی‌آورد و معقولات با لذات به امور مفارق اجسام گفته می‌شود یعنی اموری که قوام وجودی آنها مطلقاً به ماده نمی‌باشد؛ و معقولات گوهری عبارت از این گونه امور است. زیرا گوهر این گونه موجودات هم عاقل و هم معقول‌اند؛ و از همان جهت که عاقل‌اند معقول‌اند؛ و برعکس از همان جهت که معقول‌اند عاقل‌اند؛ برخلاف سایر معقولات» (فارابی، ۱۳۵۷: ۷۹).

دامنه تأثیر عقل فعال در اندیشه فارابی به ساحت معرفت فردی محدود نمی‌شود. وی در کتاب «السیاسة المدنیة»، بر نقش محوری این عقل در حیات اجتماعی و سیاسی تأکید ورزیده و آن را عاملی ضروری برای نیل جامعه به سعادت و کمال مطلوب و تحقق عدالت قلمداد می‌کند (فارابی، ۱۳۵۷: ۱۶۰). این بُعد اجتماعی، مکمل کارکرد معرفت‌شناختی بنیادین عقل فعال است که در آثاری چون «فصول منتزعه» نیز بر آن تأکید شده است؛ در آنجا، عقل فعال به عنوان واسطه حیاتی میان عالم معقولات و عالم محسوسات، انسان را قادر می‌سازد تا از سطح تجربیات حسی فراتر رفته و به دانش حقیقی و درک مفاهیم کلی و انتزاعی دست یابد (فارابی، ۱۳۸۲: ۴۳)؛ بنابراین، در نگرش



جامع فارابی، عقل فعال نیرویی پویا و فراگیر است که در ابعاد گوناگون حیات انسانی - از معرفت فردی و علمی گرفته تا سامان اجتماعی و سیاسی - شرط لازم برای دستیابی به شناخت حقیقی، عدالت و سعادت غایی محسوب می شود.

❁ قوه خیال، عقل نظری و عقل عملی

حال پرسش این است که سازوکار تأثیرگذاری عقل فعال بر انسان و دریافت فیض معرفت از آن طبق نظر فارابی چگونه است؟ او برای تبیین این فرایند، بر نقش سه قوه اصلی در نفس انسانی تأکید می کند که واسطه ارتباط با عوالم بالاتر و کسب شناخت هستند: قوه خیال (متخیله)، قوه عاقله (نظری) و قوه ناطقه (عملی).

قوه خیال (متخیله): این قوه در مرحله اول، وظیفه حفظ، ترکیب و پردازش صور محسوس دریافتی از حواس را بر عهده دارد. خیال به مثابه مخزن تصاویر جزئی عمل کرده و ماده اولیه لازم برای فعالیت عقل را فراهم می سازد. خیال نقشی میانجی دارد؛ نه تنها صور حسی را برای عقل آماده می کند، بلکه می تواند تحت تأثیر مستقیم عقل فعال نیز قرار گیرد. در این حالت دوم، خیال معقولات کلی را نه به صورت انتزاعی، بلکه در قالب صور تمثیلی و محاکاتی (مانند آنچه در رؤیاهای صادق یا الهامات هنری رخ می دهد) از عقل فعال دریافت و در ذهن مجسم می سازد (فارابی، ۱۹۹۵: ۹۶-۹۹). برای مثال، درک مفهوم کلی «درخت» نیازمند فعالیت عقل بر روی صور جزئی درختان است که در خیال ذخیره شده اند، اما یک تصویر خیالی بدیع یا نمادین از درخت که حامل معنایی عمیق تر است، می تواند مستقیماً حاصل فیض عقل فعال بر قوه خیال باشد.

قوه عاقله (نظری): وظیفه اصلی این قوه، درک معقولات، یعنی مفاهیم کلی و انتزاعی، است. قوه عاقله با فعالیت بر روی صور جزئی فراهم شده توسط خیال (و سایر قوای باطنی)، و مهم تر از آن، با دریافت فیض مستقیم از عقل فعال، از مرتبه بالقوه به مرتبه بالفعل می رسد. این قوه، انسان را قادر می سازد تا از سطح دانش حسی و خیالی فراتر رفته و به شناخت حقیقی، نظری و فلسفی دست یابد. ارتباط با عقل فعال در این سطح به اوج خود می رسد.

قوه ناطقه (عملی): این قوه که از آن به عقل عملی نیز تعبیر می‌شود، مسئولیت تدبیر، استنتاج و تصمیم‌گیری در امور مربوط به عمل و اخلاق را بر عهده دارد. قوه ناطقه از معرفت کلی به دست‌آمده توسط عقل نظری استفاده می‌کند تا در موقعیت‌های جزئی و عملی، راه درست را تشخیص داده و انسان را به سوی انجام افعال نیک و رسیدن به سعادت هدایت کند. بدین ترتیب، این قوه، دانش نظری را به عرصه عمل و زندگی می‌کشانند.

فارابی فرایند شناخت و رسیدن به کمال را حاصل تعامل هماهنگ این قوا می‌داند که همگی به نحوی تحت تأثیر و فیض عقل فعال قرار دارند؛ عقل فعال هم به طور غیرمستقیم (با ممکن ساختن انتزاع برای عقل نظری از داده‌های خیال) و هم به طور مستقیم (با افاضه معقولات به عقل نظری و صور محاکاتی به قوه خیال) عمل می‌کند.

❁ دووجه عقل نزد فارابی: شناخت نظری و راهبری عملی

در کتاب «فصول منتزعه»، فارابی به تحلیلی دقیق از دو کارکرد بنیادین عقل، یعنی عقل نظری و عقل عملی، می‌پردازد و نقش متمایز هر یک را در کسب معرفت و راهبری کنش‌های انسانی روشن می‌سازد. وی با اشاره به فضیلت خاص هر یک، این تفکیک را آغاز می‌کند:

«برای هر یک از جنبه عقل نظری و عقل عملی جداگانه برتری و فضیلتی است؛ پس برتری عقل نظری همان دریافت حقیقت‌ها و دانش و حکمت است و برتری و فضیلت عقل عملی همان دریافت حقیقت‌ها برای به‌کار بستن کنش‌ها و نیکویی اندیشه در مقام عمل و درستی گمان است» (فارابی، ۱۳۸۲: ۳۸).

عقل نظری، از دیدگاه او، قوه‌ای است که به واسطه سرشت خود و بدون نیاز به تجربه یا مداخله انسانی، قادر به درک مقدمات کلی و ضروری است که شالوده دانش‌های یقینی را تشکیل می‌دهند. این عقل به حقایقی می‌پردازد که مستقل از کنش ما وجود دارند، مانند



اصول منطق و ریاضیات. این عقل در ابتدا بالقوه است و با دریافت بدیهیات و اصول اولیه به فعلیت می‌رسد و معرفت حاصل از آن، معرفتی قطعی و عاری از خطاست. وی در این باره می‌نویسد:

«عقل نظری همان نیرویی است که بی کندوکاو و سنجش - به مقتضای سرشت و به وسیله آن - به مقدمات کلی ضروری که پایه های دانش های بشری به آن وابسته است آگاه می شویم و به آن دست می یازیم؛ مانند دانش ما به اینکه همه [کل] یک چیز از پاره همان چیز بزرگ تر است و چندی هایی [مقدارهایی] که با یک چندی برابر است جملگی با هم برابرند و همانند آنها. این مقدمات کلی ضروری همان است که دانش ما از آن آغاز شده است تا به همه هستی های نظری برسد که در پدید آوردن و ساخت آنها آدمی بی تأثیر است. این خرد گاهی در مرحله شایستگی و بالقوه است و آن به هنگامی است که این مقدمات نخستین هنوز برای ذهن آدمی پدید نیامده است. همین که آن مقدمات ضروری و خود به خود پیدا برای ما تحقق یابد همان عقل بالقوه فعلیت می یابد و شایستگی آن برای نادانسته های مانده توانا و نیرومند می شود و ممکن نیست لغزش و خطا در دریافت های این قوه که فعلیت یافته - واقع شود بلکه همه دانش های آن یقینی و با واقع هماهنگ و درست است و دانشی جز آن ممکن نیست» (همان: ۳۸ و ۳۹).

در مقابل، عقل عملی قوه ای است که معرفت خود را عمدتاً از طریق تجربه و مشاهده امور محسوس کسب می کند. هدف این عقل، تشخیص امور صواب و ناصواب در حوزه کنش های انسانی و راهنمایی فرد در تصمیم گیری های اخلاقی و اجتماعی است. کمال این عقل تدریجی بوده و با افزایش تجارب فرد در طول زندگی، قدرت تمیز و تدبیر آن نیز فزونی می یابد. فارابی سازوکار این عقل را چنین شرح می دهد:

«عقل عملی همان نیرویی است که به سبب آن از آزمایش های بسیار امور حسی و از طولانی مدت دیدن هستی های محسوس برای آدمی مقدماتی فراهم می شود که می تواند

به خوبی آگاه شود از کنش های آدمی کدام یک سزاوار پدیدآوردن و کدام یک شایسته دوری جستن است. برخی از این مقدمات آن چنان کلیت و جامعیت دارد که در بردارنده کنش های بسیاری است که سزاوار پدیدآوردن یا شایسته دوری جستن و ترک کردن است. برخی از مقدمات به گونه مفردات و نمونه های جزئی است که می خواهد انسان به آن دست یازد ولی محسوس و دیدنی نیست. این عقل تا آزمایش انجام نداده و تجربه به دست نیاورده به گونه عقل بالقوه است؛ پس همین که آزمایش ها تحقق یافت و همان تجارب به خاطر سپرده شد و در ذهن ماندنی شد همان عقل بالقوه فعلیت یافته و به کمال خود خواهد رسید و این فعلیت عقل عملی در هر زمانی از عمر آدمی با افزایش آزمایش ها افزون می شود» (همان: ۴۳).

بدین ترتیب، فارابی تمایزی روشن میان این دو قوه ترسیم می کند. این تفکیک، بیانگر نگرش جامع فارابی است که بر اهمیت توأمان کسب دانش نظری یقینی و به کارگیری خردمندانه آن در زندگی عملی برای نیل به سعادت تأکید دارد. سعادت که در آن هم دانش حقیقی و هم کنش های اخلاقی وجود دارد که نتیجه آن تعقل و خردمندی است. او می نویسد: «تعقل و خردمندی گونه های بسیار دارد برخی از آنها همان چیزی است که گرداندن و تدبیر و سامان دادن خانه به وسیله آن پدید می آید و همان خردمندی و تدبیر منزل است و برخی نیکویی اندیشه و فکر در رساتر کردن چیزی است که سامان دادن شهرها و گرداندن و تدبیر آنها را پدیدار می سازد و نام آن خردمندی مدنی و سیاست مدن است و برخی نیکویی فکر و اندیشه در رسیدن شایسته تر و رساتر به نیکویی زندگی و در دست یازیدن به نیکی های انسانی است مانند توانگری و فراخی نعمت و بزرگی و شکوه و جلال و همانند آن از چیزهایی که نیکوست و در رسیدن به نیک بختی و سعادت موجب بی نیازی است و برخی از تعقل و خردمندی مشورت و رایزنی و صلاح اندیشی است و این خردمندی همان است که با مشورت اندیشه ای پدید می آید که خود انسان همان را به کار نمی برد بلکه همان را با دیگری به رایزنی و صلاح اندیشی در میان می گذارد و این مشورت و صلاح اندیشی یا در کارهای خانه یا در اداره کردن کارهای شهر و جز آن است و برخی



از خردمندی و تعقل ستیزه و جدال و دشمنی است و آن خردمندی همان توانایی بر کشف کردن اندیشه درست و برتر در چیزهایی است که دشمن و ستیزه گر اندک ایستادگی و پابرجایی دارد یا اندک از خود دفاع می کند بنابراین با این کندوکاو چنان می نماید که آدمی در هر چه که می بیند و با آن برخورد می کند به گونه ای از خردمندی و اندیشه و تعقل کم یا زیاد نیاز دارد این کمی یا زیادی نیاز به تعقل نسبت به چیزی است که با آن تماس دارد و با آن دمساز و در بند است. پس اگر همان چیزی که با آن رودر روست بسیار یا بزرگ باشد، به تعقل نیرومندتر و رساتر نیاز خواهد داشت و اگر همان چیز کم و کوچک باشد به تعقل اندک و ناچیز نیازمند است. تعقل همان است که عامه مردم بر آن نام عقل می نهند این نیرو همین که در انسان باشد نامش خردمند است» (همان: ۴۶ و ۴۷).

❁ راه سعادت نزد فارابی: از معرفت نظری تا کنش فضیلت مند و نقش هنر

در فلسفه فارابی، مسیر نیل به سعادت که کمال غایی نفس انسانی است، از طریق تلفیق متعادل عقل نظری (معرفت) و عقل عملی (کنش فضیلت مندانه) هموار می گردد. فارابی در کتاب «آراء اهل المدینه الفاضله» سعادت را به مثابه رسیدن نفس به کمالی تعریف می کند که در آن از ماده بی نیاز شده و به مرتبه جواهر مفارق نائل آید. او تأکید می کند که حصول معقولات اولیه اولین گام در این مسیر تکاملی است و دستیابی به سعادت نهایی، مستلزم انجام اعمال ارادی خاصی است:

«حصول معقولات اولیه برای انسان، اولین مرحله از تکامل اوست و این معقولات برای او قرار داده شده اند تا در نهایت به تکامل نهایی خود برسد که همان سعادت است. سعادت یعنی اینکه نفس انسان به کمالی در وجود برسد که دیگر نیازی به ماده نداشته باشد، به طوری که در دسته اشیاء بریده از اجسام و در دسته جوهرهای مفارق از مواد قرار گیرد و همیشه در این وضعیت باقی بماند. این امر ممکن است با اعمال ارادی که شامل اعمال فکری و بدنی است، به دست آید. اما این اعمال ارادی باید محدود و معین باشد و ناشی

از حالت‌ها و ویژگی‌های معین و محدود باشد. برخی اعمال ارادی می‌توانند مانع سعادت شوند. سعادت، خوبی است که برای خود مطلوب است و نه برای به‌دست‌آوردن چیزی دیگر و هیچ‌چیز دیگری بالاتر از آن وجود ندارد که انسان بتواند به آن دست یابد. اعمال ارادی که به رسیدن به سعادت کمک می‌کنند، اعمال زیبا هستند و ویژگی‌ها و ملکه‌هایی که این اعمال را تولید می‌کنند، فضایل هستند. این فضایل خیراتی هستند که نه به خاطر خودشان، بلکه به خاطر سعادت مطلوب هستند. برعکس، اعمالی که مانع سعادت می‌شوند، شرور هستند و ویژگی‌ها و ملکه‌هایی که این اعمال را تولید می‌کنند، نقایص و رذایل و خساست‌ها هستند» (فارابی، ۱۹۹۵: ۱۰۰-۱۰۲).

بنابراین، سعادت در اندیشه فارابی صرفاً محصول تفکر نظری نیست، بلکه نیازمند تحقق آن معرفت در قالب کنش‌های نیکو و فضیلت‌مندی است که توسط عقل عملی راهبری می‌شود. اعمالی که از رذایل سرچشمه می‌گیرند، مانع این کمال شده و مسیر را به بیراهه می‌کشانند.

اما آیا این مسیر عقلانی مستقیم برای همگان گشوده است؟ فارابی در «السیاسه المدنیه» تصریح می‌کند که استعداد ذاتی برای دریافت فیض عقل فعال و درک مستقیم معقولات، امری همگانی نیست و افراد از نظر فطری در این زمینه متفاوت‌اند:

«هر انسانی به مقتضای فطرت و سرشت، شایسته و سزاوار پذیرفتن این چنین دریافت‌های عقلی نخواهد بود چه افراد آدمی در هستی یافتن و داشتن نیروها بر یکدیگر برتری خواهند داشت... در سرشت برخی هیچ‌گونه پذیرش دریافت معقولات نخستین نیست و برخی هم از آن سو که می‌بایست زمینه پذیرفتن آنها را نخواهند داشت، چون دیوانگان...» (فارابی، ۱۳۵۸: ۵۱ و ۵۲).

این محدودیت در قابلیت‌های عقلانی اغلب انسان‌ها، ضرورت وجود راهی دیگر برای هدایت آن‌ها به سوی سعادت را آشکار می‌سازد. دقیقاً در همین نقطه است که نقش بنیادین هنر و اهمیت آن در نظام فکری فارابی برجسته می‌شود؛ هنر به مثابه ابزاری برای



انتقال حقایق متعالی و فضایل اخلاقی به شیوه ای قابل فهم (از طریق محاکات و تخیل) برای عموم مردم، حتی آنان که از درک مستقیم معقولات عاجزند، ضرورت می یابد.

✽ جایگاه رفیع هنر در مدینه فاضله: محاکات معقولات برای هدایت عمومی

فارابی در ترسیم ساختار آرمان شهر خود در «فصول منتزعه»، مراتبی را برای ساکنان آن برمی شمارد. در رأس این هرم، فیلسوفان و حکما قرار دارند که دریافت کنندگان مستقیم معانی عقلی و صاحب نظران اصلی هستند. بلافاصله پس از ایشان، در مرتبه دوم، گروهی جای می گیرند که شامل پیشوایان دینی، خطیبان، شاعران، موسیقی دانان، نویسندگان و «آنان که در شمار این ها هستند» می شود. مراتب بعدی به مهندسان و پزشکان، سپس جنگاوران و پاسداران، و در نهایت به پیشه وران و کشاورزان تعلق دارد (فارابی، ۱۳۸۸: ۵۵).

قرار گرفتن شاعران و موسیقی دانان (به عنوان نمایندگان شاخص هنر) در کنار خطیبان و چهره های دینی، نشان دهنده نقش حیاتی آن ها در مدینه فاضله است؛ گویی این گروه، به ویژه هنرمندان و سخنوران، دو بال یا بازوی اجرایی برای تحقق اهداف حکومت فاضله محسوب می شوند (مفتونی، ۱۳۹۳: ۱۷). نزدیکی آن ها به رأس هرم (رئیس اول، نبی یا فیلسوف) و ارتباطشان با عامه مردم، موقعیتی منحصر به فرد به ایشان می بخشد. اما کارکرد اصلی این گروه چیست؟ از آنجا که اکثریت مردم، طبق نظر فارابی (که در بخش پیشین به آن اشاره شد)، توانایی درک مستقیم حقایق عقلی و نیل به یقین فلسفی را ندارند، راه رساندن آن ها به سعادت، از مسیر خیال و اقناع می گذرد. هنرمندان و خطیبان، حتی اگر خود به مرتبه یقین عقلی نرسیده باشند، حقایق و فضایل را از طریق اعتماد به رئیس اول دریافت کرده و وظیفه خطیر «محاکات معقولات و تخیل آنها را بر عهده می گیرند» (مفتونی، ۱۳۹۳: ۱۶۸ و ۱۴۰). به بیان دیگر، هنر وسیله ای ضروری است تا: مفاهیم انتزاعی و معقولات (مانند مبادی هستی، فضایل اخلاقی) را در قالب صور حسی، خیالی و قابل فهم برای عموم مردم درآورد و به ذهن آنان نزدیک سازد.

اشتیاق و انگیزه حرکت به سوی سعادت را از طریق تأثیر بر عواطف و قوه خیال در مردم ایجاد و تقویت کند (مفتونی، ۱۳۹۳: ۱۶۸).

فارابی خود در کتاب «الموسیقی الکبیر» به قدرت هنر در این زمینه اشاره می‌کند. او موسیقی را نمونه‌ای از هنری می‌داند که نه تنها لذت بخش است، بلکه با تأثیر عمیق بر نفس و هدایت هیجانات، می‌تواند قوه تخیل را تحریک کرده و فرد را به تأمل در معانی عمیق‌تر و در نهایت به سوی درک حقیقت (هرچند به شیوه‌ای غیرمستقیم) سوق دهد (فارابی، ۱۳۷۵: ۱۳).

تأکید او بر کارکرد اجتماعی و تربیتی هنر در آثار دیگرش نیز نمایان است. در کتاب «احصاء العلوم» به صراحت بیان می‌کند که هنرهایی چون شعر و خطابه، ابزارهای کارآمدی برای انتقال معارف و فضایل اخلاقی به جامعه هستند. این هنرها با بهره‌گیری از تمثیل و قیاس‌های تخیلی (محاکات)، قادرند مفاهیم انتزاعی و معقولات را به شیوه‌ای ساده و قابل فهم برای عموم مردم بازگو کنند (فارابی، ۱۳۸۹: ۶۸). بدین ترتیب، هنر صرفاً یک بازنمایی نیست، بلکه ابزاری کلیدی برای تعلیم و تربیت همگانی محسوب می‌شود. علاوه بر نقش آموزشی، فارابی در «رساله التنبيه على سبيل السعادة» بر قدرت انگیزشی هنر تأکید می‌ورزد. او هنر را وسیله‌ای می‌داند که می‌تواند پیوندی عمیق میان معرفت و سعادت غایی انسان برقرار سازد. هنر با تأثیرگذاری بر قوه خیال و برانگیختن عواطف، می‌تواند اشتیاق به حقیقت و فضیلت را در افراد شعله‌ور سازد و آنان را فعالانه به سوی کنش‌های اخلاقی و در نهایت، به سوی سعادت رهنمون شود (فارابی، ۱۳۹۰: ۵۲). هنر جایگاهی فراتر از زیبایی‌شناسی صرف دارد. این قوه خلاقه، نقشی حیاتی در تربیت عقلانی و اخلاقی جامعه ایفا می‌کند. هنر با تخیل و محاکات معقولات، نه تنها فهم حقایق را برای کسانی که از درک مستقیم فلسفی بازمانده‌اند ممکن می‌سازد، بلکه با تحریک شوق و اراده، آنان را در مسیر عملی نیل به کمال و سعادت یاری می‌رساند. هنر در مدینه فاضله فارابی، یک ضرورت تربیتی و اجتماعی برای تحقق غایت نهایی انسان است.



✻ مدینه فاضله و نسبت آن با سعادت

در کانون فلسفه مدنی فارابی، این اصل قرار دارد که غایت نهایی حیات انسانی، نیل به سعادت است؛ کمالی که از طریق معرفت عقلی نفس ناطقه به مبادی نخستین و عقل فعال حاصل می شود. اما این سعادت نیازمند یک زمینه مطلوب است. زمینه مطلوبی که فارابی آن را «مدینه فاضله» می نامد. «مدینه فاضله مدینه ای است که مقصود حقیقی از اجتماع آن تعاون بر اموری است که موجب حصول به سعادت آدمی است» (فارابی، ۱۳۶۱: ۱۱۸). فارابی تأکید می کند که انسان ذاتاً «مدنی بالطبع» است، یعنی برای بقا و رسیدن به کمالات وجودی اش، ناگزیر از زندگی اجتماعی و تعاون با دیگران است. «انسان از جمله انواعی است که ممکن نیست امور ضروری اش تأمین گردد و به برترین احوال خود نائل آید، مگر با اجتماع جماعتی کثیر در مسکنی واحد» (مهاجرنیا، ۱۳۸۰: ۸۹). از این رو، تحقق سعادت فردی تنها در بستر یک اجتماع مطلوب و سازمان یافته امکان پذیر می گردد.

فارابی برای تبیین ساختار این مدینه، از تمثیل «بدن تام صحیح الاعضاء» (پیکر کامل و سالم) بهره می گیرد (همان: ۱۰۵). همان طور که قلب، عضو رئیسه بدن است، مدینه فاضله نیز توسط «رئیس اول» اداره می شود. این رئیس اول، فردی است که به واسطه کمالات فطری و اکتسابی، به ویژه اتصال به عقل فعال، هم فیلسوف و حکیم است و هم صلاحیت رهبری و وضع قوانین (سنت ها) را برای هدایت جامعه به سوی سعادت داراست (داوری، ۱۳۵۴: ۱۱۳-۱۱۴). سایر شهروندان نیز همانند اعضای بدن، دارای مراتب مختلفی هستند که بر اساس استعداد طبیعی و میزان نزدیکی شان به معرفت رئیس اول تعیین می شود و هر یک وظیفه ای مشخص در جهت هدف کلی مدینه بر عهده دارند (مهاجرنیا، ۱۳۸۰: ۲۰۰). عدالت نیز به مثابه قرار گرفتن هر جزء در جایگاه شایسته خود و نظم سلسله مراتبی مبتنی بر فضیلت، اساس این جامعه آرمانی را تشکیل می دهد و هنر نیز، چنان که پیش تر آمد، در خدمت تربیت نفوس و سوق دادن آن ها به سوی فضائل و سعادت به کار گرفته می شود.

بنابراین، تحقق غایت فلسفه فارابی، یعنی دستیابی انسان به سعادت و کمال نهایی، به طور بنیادین در گرو وجود و حیات در مدینه فاضله است. این شهر آرمانی، بستر ضروری و تنها ساختار اجتماعی مناسبی است که می‌تواند شهروندانش را به سوی کمال حقیقی و سعادت نهایی رهنمون شود.

فارابی در مقابل مدینه فاضله، جوامعی را برمی‌شمارد که یا سعادت حقیقی را نمی‌شناسند یا در عمل از آن منحرف شده‌اند. این مدائن که موانعی بر سر راه کمال انسان هستند، عبارت‌اند از:

۱. **مدینه جاهله:** مردمانش سعادت حقیقی را نمی‌شناسند و اهداف پست‌تری مانند ثروت، لذت، قدرت یا کرامت (افتخار) را دنبال می‌کنند.
۲. **مدینه فاسقه:** مردمانش سعادت حقیقی را می‌شناسند، اما در عمل بر خلاف آن رفتار می‌کنند و به دنبال اهداف مدینه جاهله هستند.
۳. **مدینه ضاله (گمراه):** مردمانش تصورات نادرستی از خدا و سعادت دارند و رئیس آن‌ها نیز فردی گمراه است که خود را به دروغ حکیم یا پیامبر می‌داند.
۴. **نوابت (علف‌های هرزه):** افرادی که در درون مدینه فاضله زندگی می‌کنند اما با اهداف و ارزش‌های آن بیگانه‌اند یا با آن مخالفت می‌ورزند. (نک: مهاجرنیا، ۱۳۸۰: بخش چهارم، فصل دوم، دولت جاهله؛ داوری، ۱۳۵۴: فصل چهارم، مدن غیر فاضله)

✽ سارتر و هستی‌فاقد نظم متافیزیکی

ژان پل سارتر (۱۹۰۵-۱۹۸۰)، فیلسوف برجسته اگزیستانسیالیست، در کانون فلسفه خود نه مفاهیم انتزاعی متافیزیکی، بلکه تجربه زیسته و انضمامی هستی انسان را قرار می‌دهد (پامرلو، ۲۰۰۹: ۱۲). او، متأثر از مفهوم «پرتاب‌شدگی» مارتین هایدگر، استدلال می‌کند که هستی انسان بدون هیچ‌گونه پیش‌فرض متافیزیکی یا ماهیت ذاتی آغاز می‌شود (نک: اسمیت، ۲۰۱۳، بخش ۴).



ژان پل سارتر در مقدمه اثر سترگ خود، «هستی و نیستی»، با عنوان «در جستجوی هستی»، به بازنگری بنیادین در مفاهیم پدیدارشناسی و هستی شناسی می پردازد تا راه را برای تحلیل اگزیستانسیالیستی خود هموار سازد. او کار خود را با نقد دوگانگی سنتی میان «پدیدار» (phenomenon) و «نومن» (noumenon) یا شیء فی نفسه کانتی آغاز می کند. سارتر استدلال می کند که فلسفه مدرن، به ویژه با هوسرل و هایدگر، این دوگانگی را کنار گذاشته است. پدیدار دیگر نمایشی سطحی از یک واقعیت پنهان نیست؛ «پدیدار همان است که به طور مطلق هست چون خود را «چنان که هست» آشکار می سازد» (سارتر، ۱۴۰۰: ۱۲). به عبارت دیگر، «ظاهر، ماهیت است. ماهیت یک موجود فضیلتی نیست که در عمق این موجود فرو رفته باشد، بلکه قانون آشکاری است که ناظر بر توالی ظهور او و اصل و مبنای مجموعه است» (همان: ۱۳)؛ بنابراین، دیگر نیازی به جستجوی یک پشت صحنه یا ذات پنهان برای پدیدارها نیست؛ آنچه ظاهر می شود، تمام آن چیزی است که هست.

سارتر بلافاصله این پرسش را مطرح می کند: اگر پدیدار همان هستی است، پس «هستی پدیدار» چیست؟ پدیدار نمی تواند بنیاد هستی خود باشد. هستی پدیدار باید خود «فراپدیداری» (transphenomenal) باشد؛ یعنی شرط امکان هرگونه پدیداری است، اما خود به عنوان یک پدیدار ظاهر نمی شود. این هستی فراپدیداری، نومن کانتی نیست، بلکه صرفاً «شرط هرگونه انکشاف است؛ یعنی هستی فی نفسه است، نه هستی شناخته شده» (همان: ۱۵).

او استدلال می کند که آگاهی همواره «آگاهی از چیزی» است و این «چیز» نمی تواند به خود آگاهی فروکاسته شود. ابژه یا متعلق آگاهی، خود دارای هستی فراپدیداری است و وجودش وابسته به آگاهی نیست. «آگاهی همچون نیستی ای است که هستی در آن منعکس می شود» (همان: ۳۱). آگاهی نمی تواند هستی را خلق کند؛ بلکه آن را آشکار می سازد.

این تحلیل، سارتر را به سوی معرفی اولین وجه بنیادین هستی، یعنی «هستی - در -

خود» سوق می‌دهد. هستی-در-خود، هستی پدیدارها و ابژه‌های غیر آگاه جهان است که ویژگی‌های اصلی آن عبارت‌اند از:

۱. انبوهی و صلابت: این هستی، کامل، فشرده و بدون هیچ خلأ یا شکافی است.
۲. عاری از تغییر و زمان: این هستی صرفاً «هست». نه گذشته‌ای دارد و نه آینده‌ای؛ فاقد هرگونه پتانسیل یا شدن است.

۳. این‌همانی مطلق: «هستی، هستی است. هستی، در-خود است. هستی، همان است که هست» (همان: ۳۹). فاقد هرگونه رابطه با خود یا دیگری است؛ صرفاً خودش است.

۴. اتفاقی بودن (Contingency): هستی-در-خود هیچ دلیل یا ضرورتی برای وجود خود ندارد؛ صرفاً آنجاست، به طور اتفاقی و بدون توجیه.

۵. فاقد نفی: هستی-در-خود سراسر اثبات و ایجاب است و هیچ‌گونه نفی یا «نه» در آن راه ندارد.

با تثبیت مفهوم «هستی-در-خود»، سارتر وارد مسئله نیستی و منشأ نفی می‌شود. او می‌پرسد: اگر هستی-در-خود، توده‌ای نامعین و اثباتی است، پس «نفی»، «عدم» یا «نیستی» از کجا می‌آید؟ ما در تجربیات روزمره و قضاوت‌هایمان دائماً با نفی سروکار داریم (مثلاً این میز، صندلی نیست). او ابتدا نشان می‌دهد که نیستی نمی‌تواند از خود «هستی-در-خود» نشئت بگیرد، زیرا «هستی-در-خود» کاملاً مثبت است. ما با «نیستی‌ها» در دل خود جهان مواجه می‌شویم؛ مانند شکنندگی یک لیوان، فاصله میان دو نقطه، یا غیاب یک فرد. این‌ها صرفاً قضاوت‌های ذهنی نیستند، بلکه ساختارهایی واقعی در تجربه ما از جهان‌اند. «نیستی همواره همچون رخنه‌ای در دل هستی پدیدار می‌شود؛ نیستی جز در متن هستی قابل تصور نیست» (سارتر، ۱۹۴۳: ۱۶).

پس اگر نیستی نه از هستی-در-خود برمی‌آید و نه صرفاً یک مفهوم ذهنی است، منشأ آن چیست؟ سارتر به این نتیجه می‌رسد که «انسان وجودی است که نیستی از طریق او به جهان می‌آید» (سارتر، ۱۴۰۰: ۷۰). این توانایی انسان برای ایجاد فاصله با



جهان، برای پرسشگری، برای تصور اموری که وجود ندارند، و برای انکار واقعیت موجود، نشان می‌دهد که در قلب هستی انسان «هستی-برای-خود» نامیده می‌شود، نوعی «نیستی» یا «شکاف» وجود دارد. این نیستی درونی است که به انسان امکان می‌دهد نیستی را در جهان تشخیص دهد یا وارد کند. این توانایی برای «نیست کردن»، اساس آزادی انسان است.

بر همین اساس، سارتر اصل بنیادین خود را مطرح می‌کند: «وجود [آزادی] بر ماهیت مقدم است». انسان ابتدا به جهان پرتاب می‌شود، وجود پیدا می‌کند و سپس از طریق انتخاب‌ها و کنش‌های آزادانه‌اش، ماهیت خود را می‌سازد (پامرلو، ۲۰۰۹: ۲۶). این آزادی، وضعیتی گریزناپذیر و حتی سنگین است: انسان محکوم به آزادی است. در جهانی که فاقد هرگونه نظم یا معنای از پیش تعیین شده است و هستی آن کاملاً «وابسته» است، انسان با وضعیت «ابزورد» و احساس «رهاشدگی» روبروست (همان: ۳۱-۳۲). در نتیجه، او مسئولیت مطلق خلق معنا و ارزش‌ها را بر دوش می‌کشد: «انسان چون محکوم به آزاد بودن است، سنگینی جهان را به‌تمامی بر دوش می‌کشد. او مسئولیت جهان و مسئولیت خود را به‌عنوان نحوه وجود [بودن] بر عهده دارد» (سارتر، ۱۴۰۰: ۷۶۱).

او همچنین با تفسیر خاص خود از علیت، هرگونه جبر متافیزیکی را رد می‌کند. از نگاه او، هیچ ضرورتی در جهان نیست جز آنچه من با پروژه‌هایم ایجاد می‌کند (همان: ۶۰۹ و ۶۱۰). این موضع، امکان هرگونه نظام ضروری در هستی را منتفی می‌داند.

سارتر با تحلیل مفهوم «خدا» به‌عنوان «موجود-در-خود-برای-خود» - ترکیبی متناقض از آگاهی مطلق و وجود مطلق - نشان می‌دهد که این تصور محال است. او استدلال می‌کند که «اگر خدا وجود داشت، آزادی من نفی می‌شد» (همان: ۷۷۹). این تحلیل، بنیان متافیزیک سنتی را ویران می‌سازد.

✿ آزادی، مسئولیت و کنش: جوهر گریزناپذیر وجود انسانی

در قلب فلسفه اگزیستانسیالیسم، به‌ویژه در اندیشه ژان پل سارتر، آزادی نه یک ویژگی

ثانویه یا موهبتی بیرونی، بلکه پیامد مستقیم و گریزناپذیر ماهیت «هستی-برای-خود» (آگاهی) است. این دیدگاه بر اصل بنیادین «تقدم وجود بر ماهیت» استوار است: «انسان چیزی نیست جز آنچه از خود می‌سازد. این نخستین اصل اگزیستانسیالیسم است» (سارتر، ۱۳۶۱: ۲۰). از آنجاکه آگاهی ذاتاً فاقد محتوای ثابت، طبیعت بشری از پیش تعیین شده، یا طرحی الهی است - یک «هیچ» یا «خلأ» بنیادین - همواره با گستره‌ای از امکان‌ها روبروست و ناگزیر است از میان آن‌ها دست به انتخاب بزند. این انتخاب‌ها و اعمال متعاقب آن‌هاست که به آگاهی و جهان معنا و تعین می‌بخشد (کاکس، ۲۰۰۹: ۲۹-۳۰). این دیدگاه در اندیشه مارتین هایدگر نیز بازتاب می‌یابد که انسان را به عنوان «دازاین»، موجودی با پتانسیل وجودداشتن می‌بیند؛ موجودی که قابل تعریف نیست و تنها از طریق انتخاب‌هایی که از میان تمام امکانات موجود انجام می‌دهد، به خود معنا می‌بخشد. با این حال، چون انتخاب‌های انسان هیچگاه به پایان نمی‌رسند، وجود انسان به نظر هایدگر همواره نامعین و گشوده باقی می‌ماند. زندگی انسان مانند طرح‌هایی باز پیشروی او قرار دارد و او باید با انتخاب‌های خود به این طرح‌ها شکل دهد و مسئولیت وجود خود را بپذیرد (احمدی، ۱۳۸۱: ۵۴۹)؛ بنابراین، هستی انسان، یک «بودن» ایستا نیست، بلکه یک «پروژه» یا «شدن» مستمر است که در آن آگاهی پیوسته از وضع موجود فراتر رفته و خود را به سوی آینده پرتاب می‌کند (سارتر، ۱۳۶۱: ۲۴).

این فقدان هرگونه تکیه‌گاه یا توجیه بیرونی، بار سنگینی را بر دوش انسان می‌گذارد. از آنجایی که هیچ ارزش یا دستورالعمل اخلاقی از پیش موجودی در کار نیست تا راهنمای انتخاب باشد، آزادی انسان مطلق و رادیکال است. این بدان معناست که او نه تنها مسئول انتخاب‌های شخصی خویش، بلکه در هر انتخاب، مسئول ساختن تصویری از انسان آرمانی برای کل بشریت است. «انسان مسئول آن چیزی است که هست... [و] مسئول تمام انسان‌هاست» (سارتر، ۱۳۶۱: ۲۶). این مسئولیت فراگیر و عظیم، به احساس «دلهره» یا «اضطراب» می‌انجامد؛ آگاهی مستقیم و هراس‌آور از آزادی مطلق و پیامدهای بی‌انتهای انتخاب‌هایی که هیچ گریزگاهی از آن‌ها نیست (همان: ۲۹). این دلهره، بازتاب



آگاهی از قدرت و مسئولیت شخصی است که نیچه آن را «وجدان» می‌نامد؛ آگاهی از قدرت شخص بر خود و سرنوشت خود.

دقیقاً در همین گریزناپذیری انتخاب و مسئولیت است که جوهره «محکومیت» به آزادی نهفته است. سارتر به صراحت اعلام می‌کند: «انسان به طور بنیادی به آزادی محکوم است؛ محکوم است زیرا خود را نیافریده و هم‌زمان آزاد است چرا که با ورود به جهان، مسئولیت تمام اعمال خود را بر عهده می‌گیرد» (همان: ۳۶). ما انتخاب نکرده‌ایم که آزاد باشیم، اما از لحظه‌ای که به جهان پرتاب شده‌ایم (به تعبیر هایدگر)، نمی‌توانیم از بار انتخاب و مسئولیت شانه خالی کنیم. هر تلاشی برای فرار از این آزادی و مسئولیت، با پناه‌بردن به جبرگرایی، ذات‌گرایی یا نقش‌های اجتماعی ثابت، چیزی نیست جز «خودفریبی»، «سوءنیت» یا «بدایمانی». کسی که از آزادی خویش و ضرورت آن آگاه است و مسئولیت آن را می‌پذیرد، به باور سارتر، به طور اصیل و واقعی زندگی می‌کند (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۳۳). هایدگر نیز بر این نکته تأکید می‌کند که هر نوع درک انسان از وجود خود با درک او از آزادی‌اش ارتباط دارد: هر تصویری که من از وجود داشته باشم، آزادی من نیز به همان شکل است و انسانی که آزادی خود را درک نکرده، هرگز قادر به انتخاب و انجام عمل برای رسیدن به وجودی معتبر نیست (احمدی، ۱۳۸۱: ۵۴۹).

البته این آزادی در خلأ عمل نمی‌کند، بلکه همواره در یک «موقعیت» مشخص و در مواجهه با «واقع‌بودگی» یعنی محدودیت‌ها و شرایط داده شده از جمله بدن، گذشته، محیط و حضور دیگران قرار دارد. سارتر چهار محدودیت اصلی را برمی‌شمارد: بودن با دیگران، بودن در جهان، انجام دادن کارها و پذیرش واقعیت مرگ (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۶ و ۱۷). با این حال، معنا و تأثیر این محدودیت‌ها توسط انتخاب‌ها و پروژه وجودی ما تعیین می‌شود. آزادی دقیقاً در توانایی فراتر رفتن از این موقعیت و معنا بخشیدن به آن از طریق کنش متجلی می‌شود. همان‌طور که هوسرل می‌گفت: «آگاهی همواره آگاهی از چیزی است»؛ به همین ترتیب، آزادی اگزیستانسیالیستی نیز همواره آزادی «در» موقعیت و آزادی «برای» عمل است (باتلر، ۱۳۷۵: ۲۲).

اهمیت پیوند آزادی با دیگران و جهان در اندیشه متفکران دیگر نیز برجسته است. کارل یاسپرس معتقد است که آزادی واقعی (آزادی مثبت) نیازمند ارتباط و تعهد است و اشتیاق به آزادی ما را به حقیقت وجود می‌رساند؛ حقیقتی که در آن آزادی یک فرد فقط وقتی معنا پیدا می‌کند که آزادی دیگران نیز مورد تأیید و تعهد قرار گیرد (بلاکهام، ۱۳۷۲: ۷۴). گابریل مارسل نیز بحث می‌کند که آزادی نقش اساسی در رابطه میان انسان و جهان واقعیت دارد و بدون آن، ایجاد یک پیوند معنادار ممکن نیست. تنها با برقراری این آزادی است که می‌توان به درکی عمیق‌تر و اخلاقی از روابط و مسئولیت‌پذیری فرد نسبت به دیگران دست یافت، اما بنیاد این مسئولیت، درک آزادی در وجود خود است (فخرایی، ۱۴۰۰: ۵۶-۵۷). آلبر کامو نیز آزادی را مسیری برای رهایی از «دیوارهای تنهایی» و پیوستن به زندگی مشترک با دیگران می‌داند (کامو، ۱۳۶۲: ۱۷). او آزادی را برای خود و دیگران خواهان است و آن را با تعهد هنرمندانه به حقیقت و پذیرش مسئولیت پیوند می‌زند.

✽ کنش: تحقق آزادی

نقطه کانونی در تحقق آزادی، کنش است. آزادی بدون عمل، هیچگاه به تجلی واقعی خود نمی‌رسد و عینیت پیدا نمی‌کند. صرف آگاهی از آزادی کافی نیست؛ تا زمانی که این آزادی از طریق کنش ملموس نشود، واقعیت و معنای حقیقی آن تجربه نخواهد شد. سارتر قاطعانه می‌گوید: «انسان فقط از طریق کنش وجود دارد و واقعیتی جز در کنش وجود ندارد... انسان جزء مجموعه‌ای از اعمال خود نیست... کنش پایه و اساس وجود انسان است» (سارتر، ۱۳۶۱: ۴۶-۴۷). هرگز از کنش، فرد را در محدوده ذهنی محصور می‌کند و او را به محکومی درمانده بدل می‌سازد. از طریق کنش است که آزادی از محدوده ذهن خارج شده و وارد میدان درگیری و کشمکش می‌شود و می‌تواند هویتی اصیل بسازد. سیمون دوبووار نیز بر اهمیت کنش در تعیین واقعیت و ارزش‌گذاری بر آن تأکید می‌کند و می‌گوید: «کلیت بشری و آینده فقط در قیاسی حاکم بر عمل من‌اند که عمل من آن‌ها را استواری می‌بخشد. در واقع انتخاب من که عین من است به واقعیت



ارزش می‌بخشد.» (دوبووار، ۱۳۵۴: ۶۴). او نیز معتقد است که آزادی و عمل به شکلی ناگسستنی به هم پیوند خورده‌اند.

این تأکید بر کنش در اندیشه نیچه نیز به شدت حضور دارد. برای او، واقعیت فقط در عمل در دنیای واقع و نقش‌آفرینی در صحنه‌های پرآشوب زندگی معنا پیدا می‌کند. هر نوع بی‌عملی و نقش تماشاگر بودن، مانع دستیابی به عینیت می‌شود و نیچه این وضعیت را «اختگی عقلی» می‌نامد. او با اشاره به فرود آمدن زرتشت از کوه برای بیان حقیقت، تأکید می‌کند که اندیشه‌های عظیم باید در اعمال عظیم نمود پیدا کنند، وگرنه در ذهن پوسیده و نابود می‌شوند (نیچه، ۱۳۹۵: ۱۹-۲۰). انتخاب تنها از طریق عمل عینیت می‌یابد و این اعمال هستند که آدمی را متعهد ساخته و هویت او را شکل می‌دهند و به دلیل تأثیر بر دیگران، موجب دلهره و مسئولیت می‌شوند.

سورن کیرکگور نیز روند وجودی انسان را از طریق انتخاب‌های آزادانه و در قالب سه مرحله زیبایی‌شناسی، اخلاقی و دینی ترسیم می‌کند. گذر از این مراحل با انتخاب و اختیار فرد صورت می‌گیرد و نهایتاً می‌تواند به ساحت ایمانی (مرحله ابراهیم) برسد، جایی که فرد با جهشی ایمانی، به تحقق کامل وجودی دست می‌یابد (فخرایی، ۱۴۰۰: ۵۶). این نشان می‌دهد که تحقق هویت انسانی و رسیدن به کمال، مستلزم انتخاب‌ها و اقدامات فعالانه است.

بنابراین، انسان آزادی خود را در جهان می‌یابد؛ تنها و پرتاب شده، اما آگاه که باید با دیگران زندگی کند، انتخاب کند، عمل کند و سرانجام بمیرد. هر نوع بی‌توجهی به این واقعیت، فرد را تهی و زندگی او را بی‌معنا می‌کند. همان‌طور که از مرگ نمی‌توان گریخت، از آزادی و ضرورت انتخاب نیز نمی‌توان گریخت. کامو بر این باور است که نشستن خاموش یا عدم انتخاب، خود نوعی انتخاب است (کامو، ۱۳۶۲: ۵۷-۵۸). انسان با انتخاب، خود را از جهان اشیا جدا کرده و به ساحت انسانی وارد می‌کند. این انتخاب‌ها بی‌پایان هستند و با هر تغییر موقعیتی باید دوباره صورت گیرند. از این رو، آزادی ضمن آنکه مفهومی مثبت است، به واسطه انتخاب‌های تازه‌ای که مدام به خود معنا می‌بخشد،

همواره به عنوان یک «نفی» - رد وضع موجود برای پیشرفت به سوی آینده - باقی می ماند (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۹-۲۰). پذیرش این آزادی و مسئولیت همراه آن، اگرچه سنگین و دلهره آور است، اما همان گونه که سارتر می گوید: «آزادی طوق لعنتی است در گردن آدمی، اما همین قید و لعنت معنای علوم و شرافت اوست.» (سارتر، ۱۳۵۲: ۶۶). این آزادی در عمل است که به انسان امکان می دهد هویتی اصیل بسازد و به وجود خود معنا ببخشد.

❁ موقعیت (Situation)

در فلسفه اگزیستانسیالیسم، «موقعیت» نقشی محوری در تعریف وجود و هویت انسان ایفا می کند. این مفهوم، فراتر از صرف آگاهی یا انتخاب فردی، انسان را در بستری پیچیده از شرایط زمانی، مکانی، اجتماعی و بدنی قرار می دهد که به طور فعال در شکل گیری کیستی او دخیل اند. موقعیت، در واقع، زمینه ای است که فرد در آن می زند، انتخاب می کند و به این ترتیب، آزادی و آگاهی خود را به امری انضمامی و واقعی بدل می سازد. همان گونه که پدیدارشناسی اگزیستانسیال تأکید می کند، این حوزه «به مطالعه وجود انضمامی انسان، شامل تجربه ما از انتخاب آزاد یا عمل در موقعیت های انضمامی» می پردازد (اسمیت، ۲۰۱۳: بخش چهارم). اگر آزادی جز در عمل نمی تواند تحقق یابد، وجود انسان نیز جز از طریق قرار گرفتن در یک موقعیت واقعی و درگیر شدن با آن، نمی تواند هستی یابد. اعمال، انتخاب ها و تعهدات فرد در دل موقعیت است که او را در تاریخ قرار داده و به عنوان یک موجود تاریخی تعریف می کند (سارتر، ۱۳۵۷: ۱۲).

از این رو، انزوا، گوشه گیری و فرار از مسئولیت های اجتماعی و اخلاقی، به معنای دور شدن از صحنه تاریخ و بدل شدن به شخصیتی بی موقعیت و در نهایت شکست خورده است؛ چرا که حتی این فرار نیز خود نوعی انتخاب در موقعیت است.

ژان پل سارتر تأکید می کند که انسان فاقد ماهیت (Essence) پیشینی است، اما شخصیت و هویت او در تعامل مستمر با موقعیت ساخته می شود. این موقعیت صرفاً داده های خام بیرونی نیست، بلکه شامل «واقع بودگی» فرد یعنی بدن، گذشته، محیط



اجتماعی و حضور دیگران است. گری کاکس این نکته را چنین توضیح می‌دهد: «آنچه هستی-برای-خود استعلا می‌بخشد، بدن انسان است، آنچه سارتر بدن مندی آن می‌نامد، و موقعیت یا شرایط گسترده‌تر بدن. سارتر به تمام این بدن مندی و موقعیت گسترده‌تر به عنوان موقعیت مندی یا واقع‌بودگی هستی-برای-خود اشاره می‌کند» (کاکس، ۲۰۰۹: ۱۶). این واقع‌بودگی منفعلانه دریافت نمی‌شود، بلکه همواره توسط آگاهی و «پروژه» بنیادین او تفسیر می‌شود و معنا می‌یابد.

به بیان ویلیام پامرلو، از دیدگاه سارتر «به طور خلاصه، موقعیت اساساً توسط ما انتخاب می‌شود نه به معنای شرایطی که خود را در آن می‌یابیم، بلکه بیشتر به معنای آنچه ما از آن شرایط می‌سازیم. این نتیجه خوانش ما از مؤلفه‌های واقعی در هر زمان یا مکان معین بر اساس پروژه‌ای است که انتخاب کرده‌ایم؛ بنابراین، موقعیت، تفسیری از واقعیت‌هاست که از دریچه یک پروژه خاص دیده می‌شود» (پامرلو، ۲۰۰۸: ۸۷). بدین ترتیب، هویت و شخصیت انسانی در این تعامل پویا میان آزادی فرد برای فراروی از این واقع‌بودگی‌ها و محدودیت‌های موقعیت تفسیر شده شکل می‌گیرد و تکامل می‌یابد. این فرایند تفسیر و فراروی، بنیاد آزادی و مسئولیت مطلق فرد در قبال موقعیت خویش است، چنان‌که سارتر قاطعانه می‌گوید: «بنابراین من مطلقاً آزاد و مطلقاً مسئول موقعیت خود هستم» (به نقل از: همان).

برای مارتین هایدگر نیز، وجود انسان (دازاین) به طور بنیادین «در-جهان-بودن» او تعریف می‌شود. چنان‌که پالمرلو توضیح می‌دهد، «هستی‌ای که او توصیف می‌کند، هستی انسان است... هایدگر جهان را بخشی جدایی‌ناپذیر از آن هستی می‌سازد. در واقع، اصطلاحی که او برای اشاره به این نوع هستی به کار می‌برد، دازاین است که به انگلیسی به صورت آنجا-بودن ترجمه می‌شود... تجربه ما در یک مکان و زمان موقعیت‌مند است، و ما اساساً با جهان سروکار داریم» (همان: ۲۳). این صرفاً یک حضور فیزیکی نیست، بلکه غوطه‌وری فعال در شبکه‌ای از روابط عملی و اجتماعی با اشیاء (ابزارها)، دیگران و محیط پیرامون است.

در واقع، هایدگر معتقد بود که «ما و فعالیت‌هایمان همواره در جهان هستیم. هستی ما در-جهان-بودن است، بنابراین ما فعالیت‌های خود را با کنارگذاشتن جهان مطالعه نمی‌کنیم، بلکه فعالیت‌های خود و معنایی را که چیزها برای ما دارند، با نگرستن به روابط زمینه‌ای‌مان با چیزها در جهان تفسیر می‌کنیم» (اسمیت، ۲۰۱۳: بخش چهارم). این «پرتاب‌شدگی» در جهان که نقطه عزیمت درک و آگاهی انسان از جهان و خودش است، او را در موقعیتی قرار می‌دهد که باید از میان امکان‌های پیش رویش دست به انتخاب بزند. هایدگر با تأکید بر پیوند ناگسستنی ذهن و عین در دل موقعیت، نشان می‌دهد که این موقعیت شامل توجه به «مرگ» به مثابه بنیادی‌ترین امکان پیش روی دازاین نیز هست. از طریق مواجهه با فناپذیری خویش است که انسان به موقعیت خود میان دو نیستی (پیش از تولد و پس از مرگ) آگاه شده و به سوی زیستن اصیل فراخوانده می‌شود؛ بنابراین، موقعیت نزد هایدگر، صحنه پرتاب‌شدگی، لزوم انتخاب، و در نتیجه، تجربه دلهره وجودی است.

سیمون دوبووار نیز بر پویایی و تکثر موقعیت‌ها تأکید دارد و می‌گوید که چگونه هر فرد جهان را از منظر موقعیت منحصربه‌فرد خود تجربه و منعکس می‌کند، اما در عین حال، این موقعیت‌ها بر یکدیگر و بر جهان گشوده‌اند: «موقعیت‌ها نه تنها به روی یکدیگر بسته نیستند؛ بلکه هر موقعیتی به طرق مختلف دنیا را فرا می‌گیرد... هر موقعیتی بر روی همه موقعیت‌های دیگر و به روی جهان باز است» (کامیاب مسک، ۱۳۷۶).

اما این قرار گرفتن گریزناپذیر در موقعیت، با تمام واقع‌بودگی‌ها و ضرورت انتخاب‌هایش، خود در جهانی رخ می‌دهد که فاقد بنیان یا معنای ذاتی پیشینی است، چالشی که به احساس پوچی می‌انجامد.

❁ پوچی (Absurdity)

جستجوی آدمی برای فهم حقیقت و تجربه تنهایی در جهانی که به سکوت گراییده، موضوعی محوری در اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی است. سارتر پوچی را نه صرفاً



یک احساس، بلکه وضعیتی بنیادین می‌داند که هم جهان مادی (هستی-در-خود) و هم آگاهی بشر (هستی-برای-خود) را در بر می‌گیرد. به نظر او، جهان اشیاء فی‌نفسه، بدون مداخله آگاهانه بشر که به آن معنا می‌بخشد، اساساً پوچ و بی‌معنا است. در واقع، پدیدارشناسی به مطالعه «ساختارهای آگاهی آن‌گونه که از منظر اول شخص تجربه می‌شود» می‌پردازد و این تجارب هستند که «معنایی که چیزها در تجربه ما دارند» را شکل می‌دهند (اسمیت، ۲۰۱۳: ۱). بدون این دخالت آگاهانه که معنا می‌آفریند، هستی صرفاً یک وضعیت پوچ و فاقد توجیه ذاتی است (رحیمی، ۱۳۵۶: ۴).

پوچی در نگاه سارتر ریشه در «تصادفی بودن» محض هستی دارد. هستی-در-خود صرفاً وجود دارد، بدون هیچ دلیل یا ضرورتی. «وجود بر ماهیت مقدم است... اشیاء پیش از آنکه بتوان تعریفشان کرد، وجود دارند... خود وجود تصادفی است... وجودش پوچ است... هیچ دلیلی برای وجود، هیچ توجیهی، هیچ ضرورتی وجود ندارد... همه چیز آزاد است...» (کاکس، ۲۰۰۹: ۹۰-۹۱). این درک تکان‌دهنده از بی‌دلیل بودن هستی، همان چیزی است که شخصیت اصلی رمان «تهوع»، روکانتن، در مواجهه با ریشه درخت شاه‌بلوط تجربه می‌کند؛ تجربه‌ای که طی آن، پس از دوره‌ای احساس بیگانگی و پوچی، «با وجود محض در پای درخت شاه‌بلوط مواجه می‌شود و در آن لحظه حس آزادی خود را بازمی‌یابد» (اسمیت، ۲۰۱۳: ۸). این آگاهی از تصادفی بودن، اگر آدمی از این حقیقت روی برگرداند که خود نیز به‌تنهایی هیچ جوهر یا ماهیت مشخصی ندارد و باید معنا را از طریق عمل و فراتر رفتن از محدودیت‌های خود (آزادی) ایجاد کند، به بیهودگی می‌رسد. سارتر بر این باور است که فقط در حالت آگاهی و پذیرش این آزادی و مسئولیت است که آدمی می‌تواند بر پوچی غلبه کند. پوچی برای او وضعیتی بالقوه زندگی‌بخش است، چراکه آدمی را مجبور می‌کند که آگاهانه در جستجوی معنا باشد و به زندگی خود مفهوم ببخشد (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۶۵).

او معتقد است که علی‌رغم این تصادفی بودن بنیادین وجود، وجود دارد و آدمی می‌تواند و باید با درگیری، عمل، و مسئولیت‌پذیری به این پوچی معنا ببخشد. در واقع،

سارتر ارزش را حاصل انتخاب آزاد می‌داند، چرا که «زندگی تا زمانی که زیسته نشود هیچ نیست، اما این بر عهده شماست که به آن معنا ببخشید، و ارزش آن چیزی نیست جز معنایی که شما انتخاب می‌کنید» (به نقل از پامرلو، ۲۰۰۹: ۴۹). از طریق این تعهدات و انتخاب‌ها، آدمی نه تنها به حیات خود معنا می‌دهد، بلکه بر جهان اطراف خود نیز تأثیر می‌گذارد و آن را دگرگون می‌کند.

پوچی، به عنوان عنصری که همراه با انتخاب آزاد و مسئولیت می‌آید، باید آدمی را به اقدام و تعهد وادار کند، نه به سکوت، انفعال یا پناه‌بردن به سوءنیت یا خودفریبی. سوءنیت، تلاش برای انکار آزادی و تصادفی بودن خویش است، مانند آن «پست فطرتان» (salauds) در رمان تهوع که «استراتژی‌های مختلف سوءنیت را برای انکار تصادفی بودن خود به کار می‌گیرند» (کاکس، ۲۰۰۹: ۹۳). هرگونه کوتاهی در مقابل این رسالت که باید معنا را به جهان آورد، آدمی را به حیاتی بیهوده و در نهایت دروغین محکوم می‌کند. انسان سازتری در مواجهه با پوچی و عدم معنا در جهان، بر دوش خود مسئولیت سنگین آفرینش معنا را حمل می‌کند، مسئولیتی که از آزادی مطلق او ناشی می‌شود. (به نقل از پامرلو، ۲۰۰۹: ۸۷).

از منظری دیگر، آلبر کامو نیز به پوچی می‌پردازد، اما آن را نه در خود جهان یا خود انسان، بلکه در تقابل میان میل ذاتی انسان به یافتن معنا و وحدت، و «سکوت نامعقول جهان» می‌بیند. انسان ممکن است به شناخت این وضعیت پوچ برسد و به بینشی هشیارانه دست یابد، ولی این آگاهی تأثیری بر محدودیت‌های بنیادین زندگی او ندارد و نمی‌تواند او را از تناقضات غم‌انگیز وجودش (مانند آرزوی جاودانگی و واقعیت مرگ) رهایی بخشد. این شناخت همچنین نمی‌تواند بر مرگ که زندگی را بالقوه به بازی‌ای بی‌هدف و بیهوده تبدیل می‌کند، غلبه کند. به نظر کامو، این آگاهی پوچی، نقطه آغازین «طغیان» انسان علیه این وضعیت و تلاشی برای زندگی پرشورتر و دیدگاهی روشن‌تر نسبت به زندگی است، اما هم‌زمان دردناک نیز هست چرا که تغییری در وضعیت اساسی بشر ایجاد نمی‌کند. اسطوره سیزیف نماد این وضعیت است. از لحظه‌ای که سیزیف به



بیهودگی شکنجه خودآگاه می شود و آن را به طور کامل می پذیرد، «شادمانی» تراژیک او آغاز می شود. او با آگاهی و طغیان خود به چرخه پوچ حیاتش معنا می بخشد، اما این به معنای رفع دائمی رنج و عذاب نیست. او همچنان به سرنوشت پوچ خود محکوم است، اما در آگاهی و پذیرش، بر آن چیره می شود (فخرایی، ۱۴۰۰: ۹۷).

اگرچه رویارویی با این پوچی بنیادین، چه در شکل سارتري (تصادفی بودن و فقدان ذات) و چه در شکل کامویی (تقابل انسان و جهان)، به تجربه ای عمیق و اغلب ناخوشایند می انجامد: دلهره و اضطراب.

❁ دلهره و اضطراب: تجربه بنیادین آزادی

در فلسفه اگزیستانسیالیسم ژان پل سارتر، «دلهره» یا «اضطراب» نه صرفاً یک حالت عاطفی گذرا یا اختلال روانی، بلکه تجربه ای بنیادین و جدایی ناپذیر از وضعیت وجودی انسان است که مستقیماً از آگاهی به آزادی مطلق و مسئولیت ناشی از آن سرچشمه می گیرد. این مفهوم، برخلاف برداشت های عامیانه که آن را با ضعف یا انفعال برابر می دانند، در اندیشه سارتر به مثابه نشانه ای از مواجهه اصیل با حقیقت وجود و آزادی انسان تعبیر می شود. او تأکید می کند که دلهره زمانی پدیدار می شود که انسان درمی یابد «نه تنها همان است که خودخواسته بشود، بلکه قانون گذاری است که در عین حال که خود را برمیگزیند، بشریت را هم برمیگزیند» (سارتر، ۱۳۶۱: ۳۱). این آگاهی از مسئولیت عظیم در قبال کل بشریت، هسته مرکزی دلهره را تشکیل می دهد؛ احساسی که نه تنها از انتخاب های فردی، بلکه از تأثیر این انتخاب ها بر تصویر کلی انسان ناشی می شود.

یکی از جنبه های کلیدی دلهره نزد سارتر، تمایز آن از «ترس» است. ترس، واکنشی به یک تهدید بیرونی و مشخص است؛ مانند ترس از سقوط هنگام ایستادن بر لبه یک پرتگاه به دلیل احتمال لغزیدن. اما دلهره، تجربه ای درونی و وجودی است که از آگاهی به امکان های نامحدود آزادی ناشی می شود. سارتر در این باره می نویسد: «دلهره ای که از آن سخن می گویم، آن است که وقتی آدمی بر لب پرتگاهی است، به خود می گوید: اگر

خودم را به پایین پرتاب کنم چه؟» (همان: ۳۲). این دلهره از درک این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که هیچ مانع بیرونی یا درونی، جز انتخاب خود فرد، او را از انجام این عمل باز نمی‌دارد؛ بنابراین، دلهره نه به خطر خارجی، بلکه به خود آزادی و امکان‌های بی‌حد آن وابسته است؛ آگاهی از اینکه انسان می‌تواند هر لحظه هر چیزی را انتخاب کند، حتی نابودی خویش.

سارتر برای تبیین بیشتر این تجربه وجودی، به داستان ابراهیم نبی اشاره می‌کند. ابراهیم زمانی که ندایی از فرشته می‌شنود و باید تصمیم بگیرد که آیا این صدا حقیقتاً از فرشته است و آیا او واقعاً همان ابراهیم برگزیده است، درگیر دلهره می‌شود. این عدم قطعیت و تنهایی مطلق در لحظه انتخاب که هیچ تکیه‌گاه بیرونی برای تأیید یا رد تصمیم او وجود ندارد، نمونه‌ای بارز از دلهره وجودی است (همان: ۳۵). این مثال نشان می‌دهد که دلهره نه از پیامدهای احتمالی انتخاب، بلکه از خود ضرورت انتخاب در خلأ هرگونه اطمینان یا راهنمایی ناشی می‌شود. انسان در چنین لحظاتی، کاملاً تنها و مسئول تصمیم خود است.

برخلاف تصور رایج، دلهره در اندیشه سارتر مانعی برای کنش نیست، بلکه به عنوان «شرط عمل» عمل می‌کند. او تصریح می‌کند: «دلهره حجابی نیست که ما را از عمل جدا کند، بلکه جزئی از خود عمل است» (همان: ۳۸). این بدان معناست که دلهره، آگاهی مستقیم از مسئولیت و آزادی است که همراه با هر انتخاب اصیل می‌آید و انسان را به سوی عمل سوق می‌دهد. در واقع، پذیرش دلهره، فرد را از انفعال یا تسلیم به جبرگرایی دور کرده و او را به زیستن اصیل، یعنی زندگی‌ای مبتنی بر پذیرش مسئولیت کامل انتخاب‌هایش، فرا می‌خواند. سارتر در این باره می‌افزاید: «دلهره‌ای که آگزیستانسیالیسم از آن سخن می‌گوید، به هیچ روی ما را به انفعال نمی‌کشانند» (همان: ۳۶).

باین حال، بسیاری از انسان‌ها از مواجهه با این دلهره گریزان‌اند و به بدایمانی یا خودفریبی پناه می‌برند. بدایمانی تلاشی است برای انکار آزادی و مسئولیت مطلق، با تظاهر به اینکه انتخاب‌ها از پیش تعیین شده‌اند یا تحت تأثیر عوامل بیرونی‌اند. سارتر



می نویسد: «آنانی که دلهره کامل خود را پنهان می کنند... در بدایمانی هستند» (همان: ۳۴). این افراد با انکار دلهره، خود را از بار سنگین آزادی معاف می کنند، اما به قیمت از دست دادن اصالت وجودی. در مقابل، پذیرش دلهره، هرچند دشوار و هراس آور، به انسان اجازه می دهد تا با آگاهی کامل از آزادی خویش، انتخاب هایی اصیل داشته باشد و به زندگی خود معنا ببخشد.

بنابراین، دلهره و اضطراب در فلسفه سارتر، تجربه ای بنیادین است که از آگاهی به آزادی مطلق، مسئولیت در قبال بشریت، و امکان های بی نهایت انتخاب ناشی می شود. این تجربه، هرچند سنگین، نشانه ای از مواجهه اصیل با وضعیت وجودی انسان است و نباید با ترس یا ضعف اشتباه گرفته شود. دلهره، به تعبیر سارتر، نه تنها مانع عمل نیست، بلکه انگیزه ای برای کنش اصیل و متعهدانه فراهم می آورد و انسان را به پذیرش مسئولیت کامل انتخاب هایش دعوت می کند. این پذیرش، اگرچه با اضطراب همراه است، اما راهی است به سوی زیستنی اصیل که در آن انسان خود را به عنوان خالق معنا و ارزش بازمی شناسد.

✿ آزادی، زیبایی است: هنر به مثابه تجلی آزادی و آفرینش معنا

دیدگاه ژان پل سارتر درباره هنر، به طور جدایی ناپذیری با بنیان های فلسفه اگزیستانسیالیستی او درهم تنیده است. برای او، هنر صرفاً عرصه ای برای خلق زیبایی یا بیان احساسات نیست، بلکه مهم تر از آن، فضایی برای تجلی، تأیید و تعمیق آزادی بنیادین انسان و مسئولیت ناشی از آن در جهانی فاقد معنای از پیش تعیین شده است. در واقع، سارتر از ابزارهای هنری، به ویژه داستان سرایی، برای روشن کردن، توسعه دادن و رساندن فلسفه اش به مخاطبان گسترده تر استفاده می کرد و آن را بخشی جدایی ناپذیر از پروژه فلسفی خود می دانست (کاکس، ۲۰۰۹: ۱، ۳، پیشگفتار vii). همان طور که پیش تر بحث شد، سارتر با نفی هرگونه ماهیت پیشینی برای انسان و تأکید بر تقدم وجود بر ماهیت، انسان را موجودی آزاد و مسئول می داند که ناچار است در جهانی پوچ، معنا

و ارزش را از طریق انتخاب و کنش خود بیافریند. در این چارچوب، هنر به مثابه یکی از اصیل‌ترین کنش‌های انسانی، نقشی محوری در این فرایند آفرینش معنا ایفا می‌کند؛ زیرا تنها روایت هنری می‌تواند ظرافت‌ها، پیچیدگی‌ها و اتمسفر وضعیت بشری، مانند حس اضطراب‌آور تصادفی بودن که در رمان «تهوع» به اوج می‌رسد، را به طور کامل منتقل کند (همان: ۳).

هنرمند، در مقام تجسم آزادی انسانی، در خلق اثر هنری خود کاملاً آزاد است، اما این آزادی با مسئولیتی سنگین همراه است. اثر هنری صرفاً بیان فردیت هنرمند نیست، بلکه دعوتی است به آزادی مخاطب و واکنشی به وضعیت انسانی. هنرمند نمی‌تواند نسبت به مسائل پیرامون خود بی‌تفاوت باشد؛ او با انتخاب موضوع و نحوه بیان، موضعی در قبال جهان و انسان اتخاذ می‌کند. سارتر، با قیاس میان اخلاق و هنر، هر دو را عرصه‌هایی برای ابداع و آفرینش در لحظه می‌داند. از آنجاکه هیچ اصل اخلاقی یا زیبایی‌شناختی از پیش تعیین شده‌ای وجود ندارد، هم فرد اخلاقی و هم هنرمند باید در هر موقعیت، ارزش و فرم را خلق کنند (سارتر، ۱۳۹۱: ۷۱؛ احمدی، ۱۳۸۴: ۲۳۱).

این دیدگاه، هنر را به فرایندی پویا و «متعهد» بدل می‌سازد که در آن انسان تلاش می‌کند زندگی خود و جهان را به یک «اثر هنری» معنادار تبدیل کند (درانتی، ۱۳۹۳: ۶۷). تعهد برای سارتر به معنای کنش اجتماعی و سیاسی از طریق آشکارسازی است؛ نویسنده متعهد باید با مسائل معاصر درگیر شود، هنجارها را به چالش بکشد و آگاهی خواننده را بالا ببرد تا او را به کنش ترغیب کند. از این رو، سارتر با هنری که صرفاً سرگرم‌کننده یا در خدمت قدرت باشد، مخالف است و آن را غیراصیل می‌داند (کاکس، ۲۰۰۹: ۶-۷).

در میان اشکال مختلف هنری، سارتر هنرهای زبانی، به‌ویژه ادبیات و تئاتر، را به دلیل ظرفیت بالای آن‌ها در بیان مستقیم معانی، دلالت‌ها و آشکارساختن «موقعیت‌های» انسانی، در جایگاهی ممتاز قرار می‌دهد. زبان، ابزار اصلی آگاهی برای فاصله‌گرفتن از «هستی-در-خود» و ورود به ساخت «هستی-برای-خود» است و به همین دلیل، ادبیات



می تواند به بهترین شکل، درگیری انسان با آزادی، انتخاب و مسئولیت را به تصویر بکشد. کلمه در نگاه سارتر صرفاً ابزاری برای توصیف نیست، بلکه کنشی است که جهان را آشکار می کند و خواننده را به واکنش وامی دارد. او می نویسد: «من به میان قلب موقعیت نشانه می روم و آن را از این سو به آن سو می شکافم و سپس زیر نگاه ها ثابت می دارم... من با هر کلمه ای که می گویم اندکی بیشتر در جهان درگیر می شوم و درعین حال اندکی بیشتر از آن سر برمی آورم، زیرا که از آن برمی گذرم و به سوی آینده می روم.» (سارتر، ۱۳۹۶: ۸۳). این درگیری با جهان از طریق نوشتن، برای خود سارتر نیز نوعی انتخاب اگزیستانسیال برای توجیه وجود تصادفی اش بود (کاکس، ۲۰۰۹: ۸-۹).

فرایند نوشتن و خواندن در نگاه سارتر، یک تعامل دیالکتیکی مبتنی بر آزادی متقابل است. نویسنده با خلق اثر، جهانی خیالی را به خواننده عرضه می کند و از او می خواهد که با آزادی خود به این جهان معنا ببخشد و آن را کامل کند. خواننده نیز با پذیرش این دعوت و درگیر شدن با متن، آزادی نویسنده را به رسمیت می شناسد و آن را تأیید می کند. «عمل نوشتن متضمن عمل خواندن است که هم بستۀ دیالکتیکی آن است» (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۰۹). در این تعامل، اثر هنری (ادبی) به «ارائه مخیل جهان از حیث آنکه خواهان آزادی بشر است» بدل می شود (رحیمی، ۱۳۸۴: ۱۳۴؛ کاکس، ۲۰۰۹: ۷). این تعهد ذاتی ادبیات، نویسنده را ملزم می کند که از هرگونه «بدایمانی» پرهیز کرده و موقعیت های انسانی را با صداقت و بدون پنهان کاری به تصویر بکشد. هنر، به این معنا، می تواند ابزاری برای تحقیق فلسفی درباره تجربه زیسته باشد و حتی مفاهیم اگزیستانسیال را به بوته نقد بکشد (پامرلو، ۲۰۰۹: ۳۵-۳۷، ۴۳-۴۴).

از این رو، وظیفه اصلی ادبیات و هنر اگزیستانسیالیستی، نمایش انسان در موقعیت انتخاب است. به جای تمرکز بر روان شناسی شخصیت ها یا جبرهای بیرونی، این هنر باید لحظه خطر تصمیم گیری آزادانه را برجسته سازد؛ لحظه ای که فرد با انتخاب خود، نه تنها سرنوشت خویش، بلکه تصویری از کل بشریت را رقم می زند (سارتر، ۱۳۸۷: ۱۳؛ سارتر، ۱۳۶۱: ۲۶). آثار داستانی خود سارتر، مانند «دیوار» (مواجهه با مرگ و پوچی) یا

«کودکی یک رهبر» (شکل‌گیری بدایمانی)، نمونه‌هایی از این تلاش برای تجسم بخشیدن به مفاهیم فلسفی در قالب روایت هستند (کاکس، ۲۰۰۹: ۵۲-۵۵، ۷۰-۷۶).

سارتر تراژدی یونان را به عنوان الگویی برای این نوع هنر می‌ستاید. تئاتر، به عنوان هنری زنده و مبتنی بر کنش، برای او اهمیت ویژه‌ای دارد. درام آگزیستانسیالیستی باید صحنه نمایش انسان‌هایی باشد که از طریق کنش‌ها و گفتگوهایشان، انتخاب‌های خود را آشکار می‌سازند و هویت خود را در لحظه می‌سازند (فخرایی، ۱۴۰۰: ۱۱۷). این فرایند خلق هویت در هنر، شباهت ساختاری به فرایند ساخت هویت از طریق روایت در زندگی واقعی دارد و به همین دلیل، هنر روایی می‌تواند آینه‌ای برای فهم وضعیت بشر باشد (پامرو، ۲۰۰۹: ۶۷-۷۰، ۷۵-۸۱).

خلاقیت هنری برای سارتر، تجلی اعلای آزادی است. هنرمند با فراتر رفتن از واقع‌بودگی‌ها و محدودیت‌های موقعیت، جهانی نو می‌آفریند و به پوچی ذاتی هستی، معنایی انسانی می‌بخشد، هرچند این آزادی ممکن است با مقاومت جهان و شرایط اجتماعی روبرو شود (همان: ۸۶، ۸۹، ۱۰۷-۱۱۰). تجربه زیبایی‌شناختی نیز از همین رویارویی میان امر واقعی (اثر هنری به عنوان ابژه) و امر خیالی (جهانی که اثر به آن اشاره دارد و توسط آگاهی بازسازی می‌شود) ناشی می‌شود. لذت زیبایی‌شناختی، لذت حاصل از به‌کارگیری آزادی در مواجهه با جهان و خلق معناست.

بدین ترتیب، سارتر با پیوند زدن هنر به آزادی، مسئولیت و کنش، زیبایی‌شناسی‌ای متعهد و آگزیستانسیال را بنیان می‌نهد که در آن، هنر نه گریزگاهی از جهان، بلکه ابزاری قدرتمند برای درگیر شدن با آن و آفرینش اصالت در دل هستی است (فخرایی، ۱۴۰۰: ۱۲۶-۱۲۷).

✻ تحلیل تطبیقی هملت از منظر فارابی و سارتر

خلاصه نمایشنامه هملت اثر ویلیام شکسپیر

نمایشنامه «هملت، شاهزاده دانمارک»، یکی از مشهورترین و تأثیرگذارترین تراژدی‌های



ویلیام شکسپیر، داستان شاهزاده ای دانمارکی را روایت می کند که پس از مرگ مشکوک پدرش و ازدواج شتاب زده مادرش با عمویش، مأمور به گرفتن انتقام می شود. وقایع در قلعه الزینور (Elsinore) در دانمارک رخ می دهد و مضامین اصلی آن شامل انتقام، تردید، جنون (واقعی و ساختگی)، خیانت، فساد سیاسی، اخلاقیات و ماهیت پیچیده هستی و مرگ است.

شخصیت های کلیدی

هملت (Hamlet): شاهزاده دانمارک و شخصیت اصلی نمایشنامه. جوانی اندیشمند، حساس، تحصیل کرده و عمیقاً اندوهگین به خاطر مرگ پدر و ازدواج مادرش. او مأمور به انتقام می شود اما در طول نمایش با تردیدها و تأملات فلسفی دست و پنجه نرم می کند و برای پیشبرد هدفش به جنون ساختگی تظاهر می کند.

کلادیوس (Claudius): عموی هملت که پس از مرگ شاه هملت (پدر هملت) با مادر او ازدواج کرده و تخت پادشاهی را غصب کرده است. او مردی حيله گر، جاه طلب و بی رحم است که در نهایت مشخص می شود قاتل برادر خویش است. او آنتاگونیست اصلی نمایشنامه است.

گرترود (Gertrude): ملکه دانمارک، مادر هملت و بیوه شاه فقید. ازدواج سریع او با کلادیوس، برادر شوهرش، یکی از دلایل اصلی آشفتگی هملت است. شخصیت او پیچیده است و میزان آگاهی اش از جنایت کلادیوس مبهم باقی می ماند.

شیخ (Ghost): روح شاه هملت فقید که بر هملت ظاهر می شود، راز قتل خود به دست کلادیوس را فاش می کند و از پسرش می خواهد انتقام بگیرد.

پولونیوس (Polonius): لرد چمبرلین (وزیر اعظم دربار) و مشاور کلادیوس. او پدری دلسوز اما فضول، پرحرف و متظاهر به حکمت است که مدام در کار دیگران دخالت می کند.

اوفلیا (Ophelia): دختر پولونیوس و خواهر لایرتس. او معشوقه هملت است، اما

تحت فشار پدر و برادر و همچنین رفتار خشن و متناقض هملت، دچار آشفتگی روانی شده و در نهایت به شکلی غم‌انگیز می‌میرد.

لایرتس (Laertes): پسر پولونیوس و برادر اوفلیا. او شخصیتی برعکس هملت دارد؛ مردی عجول و اهل عمل که پس از مرگ پدر و خواهرش، به دنبال انتقام فوری از هملت است و آلت دست کلادیوس می‌شود.

هوراشیو (Horatio): دوست وفادار و معتمد هملت. او شخصیتی منطقی و پایدار دارد و تنها کسی است که هملت رازهایش را با او در میان می‌گذارد و در پایان زنده می‌ماند تا داستان هملت را روایت کند.

روزنکراتس و گیلدنسترن (Rosencrantz and Guildenstern): دوستان سابق دانشگاهی هملت که توسط کلادیوس فراخوانده می‌شوند تا از هملت جاسوسی کنند و از علت آشفتگی او سر در بیاورند.

فورتینبراس (Fortinbras): شاهزاده جوان نروژ که پدرش در جنگ توسط شاه هملت فقید کشته شده است. او نیز مانند هملت و لایرتس، به دنبال احقاق حق و کسب افتخار است، اما برخلاف هملت، مرد عمل قاطع است و در پایان نمایشنامه به عنوان پادشاه جدید دانمارک ظاهر می‌شود.

خلاصه وقایع اصلی

پرده اول: نمایشنامه با فضایی وهم‌آلود در برج نگهبانی قلعه الزینور آغاز می‌شود، جایی که سربازان و سپس هوراشیو، شبح شاه فقید را می‌بینند. هملت که از مرگ پدر و ازدواج مادرش با عمویش، کلادیوس، اندوهگین و منزجر است، از ماجرای شبح باخبر می‌شود. او با شبح روبرو شده و شبح فاش می‌کند که توسط کلادیوس باریختن زهر در گوشش به قتل رسیده و از هملت می‌خواهد انتقام بگیرد، اما به مادرش آسیبی نرساند. هملت سوگند یاد می‌کند و تصمیم می‌گیرد برای پنهان کردن نقشه‌اش، تظاهر به جنون کند.

پرده دوم: جنون ساختگی هملت باعث نگرانی دربار می‌شود. کلادیوس و گرترود،



روزنکرانتس و گیلدنسترن را مأمور می‌کنند تا با جاسوسی علت پریشانی هملت را بفهمند. پولونیوس معتقد است علت جنون هملت، عشق نافرجام او به اوفلیاست و سعی می‌کند این نظریه را با ترتیب دادن ملاقاتی بین آن دو (درحالی‌که خود و کلادیوس پنهان شده‌اند) اثبات کند. هم‌زمان، گروهی بازیگر دوره‌گرد به دربار می‌آیند و هملت ایده‌ای به ذهنش می‌رسد: از آن‌ها بخواهد نمایشی را اجرا کنند که صحنه قتل پدرش را بازسازی می‌کند تا واکنش کلادیوس را ببیند و از گناهکاری او مطمئن شود (نمایش تله‌موش).

پرده سوم: این پرده شامل برخی از مشهورترین صحنه‌های نمایشنامه است. ابتدا مونولوگ «بودن یا نبودن» هملت که در آن به تردیدهای وجودی و تأمل در باب مرگ می‌پردازد. سپس رویارویی تلخ هملت با اوفلیا که در آن عشق خود را انکار کرده و با بی‌رحمی او را به صومعه می‌فرستد. در ادامه، نمایش «تله‌موش» اجرا می‌شود. کلادیوس با دیدن صحنه قتل، به شدت برآشفته شده و نمایش را ترک می‌کند که این امر گناهکاری او را برای هملت مسجل می‌سازد. کمی بعد، هملت کلادیوس را در حال دعا می‌بیند اما از کشتن او خودداری می‌کند، زیرا معتقد است مرگ در آن حال، روح او را به بهشت می‌فرستد. در صحنه اوج این پرده، هملت به سراغ مادرش رفته و او را به شدت سرزنش می‌کند. در این حین، با شنیدن صدایی از پشت پرده، به گمان اینکه کلادیوس است، شمشیر می‌کشد و پولونیوس را که آنجا پنهان شده بود، به قتل می‌رساند.

پرده چهارم: قتل پولونیوس پیامدهای وخیمی دارد. کلادیوس به بهانه حفظ امنیت، هملت را فوراً به انگلستان تبعید می‌کند و مخفیانه نامه‌ای به پادشاه انگلستان می‌فرستد تا هملت را به محض رسیدن اعدام کند. لایرتس از فرانسه بازگشته و خواهان انتقام خون پدرش (پولونیوس) است. اوفلیا که از مرگ پدر و رفتار هملت دچار جنون شده، آوازه‌ای پریشان می‌خواند و سپس غرق می‌شود. کلادیوس از خشم لایرتس استفاده کرده و او را قانع می‌کند که در یک دوئل ساختگی با هملت شرکت کند؛ شمشیری که نوک آن به زهر آغشته است و جامی شراب زهرآلود به عنوان نقشه جایگزین. در این میان، خبر می‌رسد که هملت از دست دزدان دریایی گریخته و به دانمارک بازگشته است.

پرده پنجم: صحنه با حضور هملت و هوراشیو در گورستان آغاز می‌شود، جایی که هملت با دیدن مجسمه‌ها (از جمله مجسمه یوریک، دلچک دربار پدرش) درباره فناپذیری و پوچی تأمل می‌کند. مراسم تدفین اوفلیا برگزار می‌شود و هملت و لایرتس بر سر قبر او درگیر می‌شوند. سپس هملت ماجرای فرار و جعل نامه برای مرگ روزنکرانتس و گیلدنسترن را برای هوراشیو تعریف می‌کند. نقطه اوج تراژدی زمانی فرا می‌رسد که دوئل میان هملت و لایرتس آغاز می‌شود. در جریان دوئل، لایرتس هملت را با شمشیر زهرآلود زخمی می‌کند. شمشیرها در درگیری عوض شده و هملت نیز لایرتس را زخمی می‌کند. ملکه گرتروود تصادفاً از جام زهرآلود می‌نوشد و می‌میرد. لایرتس پیش از مرگ، توطئه کلادیوس را فاش می‌کند. هملت خشمگین، کلادیوس را با شمشیر زهرآلود کشته و باقی‌مانده شراب زهر را به زور به او می‌خوراند. هملت نیز در آستانه مرگ، از هوراشیو می‌خواهد که داستان واقعی او را برای دیگران بازگو کند و با گفتن «باقی سکوت است» می‌میرد. در همان لحظه، فورتینبراس، شاهزاده نروژ، با لشکریانش از جنگ لهستان بازگشته و وارد صحنه می‌شود. او با دیدن این کشتار، ادعای پادشاهی دانمارک را مطرح کرده و دستور می‌دهد برای هملت مراسم تدفین نظامی باشکوهی برگزار شود.

✿ تحلیل شخصیت هملت

وضعیت ۱: اندوه و انزجار اولیه (پرده ۱، صحنه ۲)

شرح رویداد: در اولین حضورش، هملت به دلیل مرگ پدر و ازدواج شتاب‌زده مادرش با کلادیوس، غرق در اندوه و بی‌زاری است. این وضعیت روحی در مونولوگ اول او آشکار می‌شود:

«ای کاش این گوشت و استخوان من، این تن ناپاک شده‌ام آب می‌شد، همچو شبنمی بخار می‌شد و از این شکنجه‌هایی می‌یافت. یا کاش خداوند خودکشی را حرام نکرده بود. خدایا، خداوندا، دنیا و هر چه در آن است در نظرم چقدر



پوچ و بی‌فایده و ملال‌آور شده است! تف بر دنیا، تف بر آن که باغی است از فرط بی‌توجهی علف‌های هرز و موجودات زشت و بی‌مصرف آن را پر کرده‌اند» (شکسپیر، هملت، ۱۳۷۹: ۳۵۰).

در چارچوب اندیشه فارابی: دانمارک تحت سلطه کلادیوس، فرسنگ‌ها با مدینه فاصله فاصله دارد و در واقع «مدینه فاسقه» است؛ درباری که با قتل شاه، ازدواجی شتاب‌زده و نامشروع (از دید هملت و احتمالاً اخلاق زمانه) و عیش و نوش‌های افراطی مشخص می‌شود، نمی‌تواند بستری برای پرورش فضایل باشد. وضعیت آغازین هملت، از منظر فارابی، نشان‌دهنده یک اختلال بنیادین در نفس ناطقه اوست. سعادت که غایت نهایی انسان در نظام فارابی است، در گرو هماهنگی قوای نفس - عقل نظری (برای درک حقیقت و نظم عالم)، عقل عملی (برای تدبیر و انتخاب کنش فضیلت‌مندانه) و قوای انفعالی (شهووت و غضب که باید تحت کنترل عقل باشند) - است. اندوه مفراط و انزجار هملت، بیانگر سیطره قوه انفعالی (غم) بر وجود او و ناتوانی عقل عملی در تعدیل و مدیریت این هیجان است. این عدم تعادل، عقل نظری او را نیز مکدر کرده و مانع از درک نظم و جمال بالقوه عالم می‌شود؛ چنان‌که جهان را صرفاً «باغی پر از علف هرز» و «راکد و بی‌ثمر» می‌بیند. این انحراف از اعتدال و فقدان هماهنگی درونی، او را از همان ابتدا در فاصله قابل‌توجهی از مسیر سعادت قرار می‌دهد. فساد حاکم بر مدینه (دربار دانمارک) نیز به‌عنوان عامل بیرونی، این بی‌نظمی درونی را تشدید کرده و دستیابی به کمال را دشوارتر می‌سازد.

در چارچوب فلسفه سارتر: هملت در این نقطه، با پوچی عریان هستی و تصادفی بودن رویدادها مواجه شده است. مانند موجودی که به جهان پرتاب شده است. مرگ پدر و ازدواج مادر، نظم پیش‌فرض و معنای ظاهری زندگی او را فروریخته و او را در برابر واقع‌بودگی بی‌رحمانه و بی‌معنای جهان قرار داده است. این تجربه، همان «تهوع» سارتری است؛ احساس بیگانگی و دل‌زدگی از وجود خام و ناموجه اشیاء و اعمال. بیان او درباره جهان (دنیا و هر چه در آن است در نظم چقدر پوچ و بی‌فایده و ملال‌آور

شده است!) دقیقاً بازتاب همین وضعیت است. این آگاهی به پوچی، او را در معرض دلهره قرار می‌دهد؛ وحشت ناشی از درک آزادی مطلق خود در جهانی بدون معنای ازپیش‌تعیین‌شده و بار سنگین مسئولیت برای خلق معنا. در این مرحله، هملت فاقد یک پروژه وجودی مشخص برای فراروی از این وضعیت است و در خطر تسلیم به انفعال یا بدایمانی – یعنی فرار از آزادی و مسئولیت – قرار دارد. میل پنهان به نیستی (آرزوی ذوب‌شدن جسم یا مجاز بودن خودکشی) نشانه‌ای از همین تقلادر برابر بار طاقت‌فرسای آزادی است.

وضعیت ۲: مواجهه با شبیح و دریافت فرمان انتقام (پرده ۱، صحنه‌های ۴ و ۵)

شرح رویداد: هملت با شبیح پدرش روبرو می‌شود، از جزئیات قتل او توسط کلاودیوس آگاه شده و فرمان انتقام می‌گیرد. شبیح تأکید می‌کند:

«اگر پدرت را دوست می‌داشتی... انتقام قتل پلید و غیرطبیعی او را بگیر.» (ص ۳۶۴)

هملت نیز در پاسخی پرشور، متعهد می‌شود:

«ای فرشتگان آسمان! ای زمین!... نفرین بر همه چیز! ای قلب من ساکت باش! و شما، این عضلات من، ناگهان چروکیده و فرتوت نشود، نیرومند باشید و مرا نگاه بدارید!... از امروز از لوح خاطر من تمام یادبودهای خُرد و ریز، تمام کلمات قصار از کتب مختلف، تصاویر، اثرات و صور گذشته... همه را پاک خواهم کرد. فرمان تو یگانه نقش کتابِ فکرِ من خواهد بود» (ص ۳۶۶-۳۶۷).

او همچنین تصمیم می‌گیرد برای پیشبرد هدفش، جامه‌ای غریب یعنی تظاهر به جنون، بر تن کند. «... و شاید صلاح بدانم که بعد از این طرز رفتار و برخورد دیوانه‌وار هم باشد...» (ص ۳۷۰).

ارزیابی این کنش از نگاه فارابی: مواجهه با شبیح، عقل عملی هملت را در برابر یک آزمون خطیر قرار می‌دهد. آیا او می‌تواند این فرمان را در چارچوب فضیلتِ عدالت



تفسیر و اجرا کند یا تسلیم رذیلت کین خواهی خواهد شد؟ سوگند پرشور هملت مبنی بر پاک کردن همه چیز جز فرمان انتقام، نشان می دهد که قوه غضبیه (خشم) به سرعت بر عقل عملی او چیره می شود و خطر انحراف از مسیر اعتدال و حکمت بسیار جدی است. هدف باید اجرای عدالت برای بازگرداندن نظم به مدینه باشد، نه صرفاً ارضای حس انتقام شخصی. تظاهر به جنون نیز، هرچند می تواند ابزاری برای تدبیر باشد، اما چون از همان ابتدا با هیجان زدگی شدید همراه است، به جای آنکه نشانه حکمت عملی باشد، می تواند به ابزاری برای پنهان کردن عدم تعادل درونی و دوری بیشتر از سعادت بدل شود. در این مرحله، به جای حرکت به سوی کنش فضیلت مندانه و زیبا (کامل و بایسته)، هملت در معرض سقوط به ورطه کنش های مبتنی بر هیجان و رذیلت قرار می گیرد.

ارزیابی این لحظه از نگاه سارتر: فرمان شبخ، موقعیت هملت را دگرگون کرده و یک پروژه وجودی مشخص (انتقام) را پیش روی او قرار می دهد. اما در جهان سارتر، این فرمان هیچ الزام ذاتی ندارد؛ هملت همچنان آزاد است که آن را بپذیرد، رد کند یا نحوه اجرای آن را خود خلق کند. پذیرش فوری و پرشور این فرمان و تصمیم به کنارگذاشتن تمام افکار دیگر، می تواند تلاشی برای فرار از دلهره ناشی از آزادی مطلق باشد؛ گویی با چسبیدن به این پروژه تحمیلی، از بار سنگین انتخاب های بی شمار رها می شود. این امر می تواند به بدایمانی نزدیک باشد، زیرا اصالت در گرو پذیرش کامل مسئولیت انتخاب هاست، نه پیروی کورکورانه از یک فرمان بیرونی. تظاهر به جنون نیز یک کنش آزادانه برای شکل دادن به موقعیت است، اما این نقاب می تواند هم ابزاری برای پیشبرد پروژه باشد و هم سپری برای فرار از مواجهه مستقیم با مسئولیت و پیامدهای انتخاب هایش. هملت اکنون پروژه ای دارد، اما تقلای او میان آزادی، مسئولیت و وسوسه بدایمانی تازه آغاز شده است.

وضعیت ۳: تأمل درباره پوچی و تصمیم به اجرای نمایش موش گیری (پرده ۲،

صحنه ۲)

شرح رویداد: هملت در مواجهه با روزنکرانتس و گیلدنسترن که برای جاسوسی او آمده‌اند، دوباره به پوچی جهان و انسان اشاره می‌کند:

«این اواخر، من بی آنکه خود بدانم چرا، روح و نشاط خود را به کلی از دست داده‌ام. به هیچ تفریح و سرگرمی میل ندارم. فکر و خیالم به اندازه‌ای تیره و بدین شده که بساط پر عظمت زمین پیش چشمم دشتی خشک و بایر است. این چتر نیلگون، این آسمان گسترده و پهناور... در نظرم چیزی جز توده‌ای از بخارهای آلوده و دردبار نیست. ببینید انسان چه شاهکاری از آفرینش است؟... چقدر به یک خدا شبیه است؟ گل سرسید آفرینش، اشرف مخلوقات ولی در نظر من، او جز مشتی خاک چیزی نیست» (ص ۳۸۸).

سپس، با ورود بازیگران، ایده‌ای به ذهنش می‌رسد و تصمیم می‌گیرد از هنر نمایش برای آزمودن کلادیوس استفاده کند:

«شنیده‌ام گاهی اتفاق افتاده است که بعضی افراد گناهکار هنگام تماشای یک نمایش، از مشاهده بعضی مناظر به قدری متأثر می‌شوند که ناگهان تکان می‌خورند و بلند می‌شوند و راز خود را از سینه بیرون می‌ریزند... من باید ترتیبی بدهم که این بازیگران صحنه‌ای نظیر صحنه قتل پدرم را در برابر عموم بازی کنند. آنگاه با دقت چهره و حالات او را خواهم پایید... فردا شب به راز وجدان شاه [کلادیوس] پی خواهم برد» (ص ۴۰۱).

بر اساس مبانی فکری فارابی: تأملات هملت درباره انسان و جهان، همچنان نشان‌دهنده فاصله عقل نظری او از درک نظم و غایت هستی است. او زیبایی‌جویی عالم و استعدادهای شگرف انسان را می‌بیند، اما به دلیل غلبه قوه انفعالی (یأس)، قادر به درک ارزش و جایگاه واقعی آن‌ها در سلسله مراتب وجود نیست و همه چیز را به «جز مشتی خاک» تقلیل می‌دهد. این ناتوانی در درک کمال بالقوه، مانعی جدی در مسیر سعادت است. اما تصمیم او به استفاده از نمایش، نشان‌دهنده کاربست عقل نظری برای جستجوی یقین و به کارگیری هنر به عنوان ابزار محاکات (بازنمایی حقیقت) است.



این اقدام، از منظر فارابی، می‌تواند گامی مثبت باشد، زیرا هنر اگر در خدمت حقیقت و فضیلت باشد، می‌تواند به تربیت نفس و کسب معرفت کمک کند. با این حال، موفقیت این ابزار به تنهایی کافی نیست؛ نتیجه نهایی به توانایی عقل عملی هملت در استفاده از این یقین برای انجام کنش فضیلت‌مندانه و زیبا بستگی خواهد داشت.

بر مبنای اصول اگزیستانسیالیستی سارتر: تأمل هملت، بیانگر عمق درک او از پوچی وجود است؛ تضاد میان ظاهر فریبنده جهان و انسان (شاهکار آفرینش) و ماهیت بی‌معنای نهایی آن‌ها (مشتی خاک، بخارهای متعفن). این آگاهی، دلهره او را تشدید می‌کند، اما همچنین زمینه را برای کنش معنادار فراهم می‌سازد. تصمیم به اجرای نمایش، یک کنش اگزیستانسیال برجسته است. هملت از آزادی خود استفاده می‌کند تا از طریق هنر، نه تنها حقیقت را کشف کند، بلکه موقعیت خود و دیگران را تغییر دهد و «دیگری» (کلادیوس) را وادار به مواجهه با مسئولیت اعمالش کند. این انتخاب، تلاشی اصیل برای خلق معنا و پیشبرد پروژه‌اش در جهانی بی‌تفاوت است. او از هنر به عنوان ابزاری متعهد استفاده می‌کند تا پوچی پنهان در پس نقاب‌ها را برملا سازد. این کنش، او را از انفعال پیشین خارج کرده و در مسیر تعریف خود از طریق عمل قرار می‌دهد.

وضعیت ۴: تأمل در باب مرگ و تردید وجودی (پرده ۳، صحنه ۱- مونولوگ)

شرح رویداد: هملت در تنهایی، عمیق‌ترین تأملات خود را درباره ماهیت رنج، مرگ، و ترس از ناشناخته‌های پس از آن بیان می‌کند و در دوراهی تحمل مصائب زندگی یا پایان دادن به آن از طریق مرگ، گرفتار است:

«بودن یا نبودن سؤال این است. آیا شریف‌تر آن است که در فکر خود تیرها و سنگ‌هایی که روزگار به انسان می‌زند را در سکوت تحمل کنیم، یا آنکه سلاح نبرد به دست گرفته به جنگ دریای مشکلات برویم و با نبرد آنها را از میان برداریم؟ مُردن، به خواب رفتن - و دیگر هیچ. با خواب مرگ پایان دادن به دل‌شکستگی‌ها و هزاران آلامی که طبیعت بر جسم ما وارد می‌کند - غایتی است که آرزوی آن را

می‌کشم. مُردن، خوابیدن؛ خوابیدن و شاید هم خواب دیدن؟... و این درد هم هست که کسی نمی‌داند آن زمان که این کالبد خاکی را به دور انداختیم، در آن خوابِ مرگ چه رؤیاهای ناگواری ممکن است به سراغ انسان بیایند؟...» (ص ۴۰۴).

تفسیر فارابی: این مونولوگ، اوج بحران در نفس ناطقه هملت را به نمایش می‌گذارد. عقل نظری او که باید به معرفت درباره نظم عالم و جایگاه مرگ در آن دست یابد، در چنگال شک و ترس از ناشناخته گرفتار است و قادر به درک مرگ به عنوان جزئی از حکمت الهی نیست. عقل عملی او نیز کاملاً فلج شده و تحت سیطره قوه انفعالی (یأس از رنج زندگی و ترس از مرگ) قرار دارد. او در انتخاب میان فضیلت صبر و تحمل مشقات برای رسیدن به کمال، و ردیلت جبن و فرار از طریق خودکشی، معلق مانده است. تأمل در خودکشی، نهایت دوری از مسیر سعادت است، زیرا مستلزم نابودی ابزار (بدن و حیات دنیوی) برای رسیدن به غایت (کمال نفس) است. فقدان حکمت، شجاعت و اعتدال در این نقطه به اوج خود رسیده و هملت در حضيض ناتوانی برای حرکت به سوی سعادت قرار دارد.

تفسیر سارتر: این مونولوگ، تجسم ناب دلهره اگزیستانسیال است. هملت با آزادی مطلق خود در برابر انتخاب بنیادین میان «بودن» (ادامه خلق معنا در جهانی پوچ از طریق کنش و تحمل رنج) و «نبودن» (نیستی) مواجه است. در غیاب هرگونه معنای ازپیش تعیین شده یا تضمین الهی، بار کامل مسئولیت این انتخاب بر دوش اوست. ترس او از خواب دیدن پس از مرگ، نه ترس مذهبی، بلکه دلهره از پوچی ناشناخته و از دست دادن نهایی امکان خلق معنا است. این تردید، نشان دهنده بار طاقت فرسای آزادی است؛ آگاهی به اینکه هیچ چیز جز انتخاب خود او، مسیرش را تعیین نمی‌کند. این لحظه، اوج تقلای او با تصادفی بودن هستی و جستجوی دلیلی برای ادامه پروژه زندگی در جهانی است که ذاتاً بی معناست. فلج شدن او در برابر عمل «فکر و خیال وجدان [آگاهی] ما را جیون می‌سازد» (ص ۴۰۵)، نتیجه مستقیم همین آگاهی عمیق به آزادی و مسئولیت بی کران است.



وضعیت ۵: رویارویی با اوفلیا و انکار عشق (پرده ۳، صحنه ۱)

شرح رویداد: بلافاصله پس از مونولوگ، هملت با اوفلیا روبرو می شود که طبق نقشه پدرش، هدایای هملت را به او پس می دهد. هملت، احتمالاً با آگاهی از اینکه تحت نظر است، با خشونت و بی رحمی اوفلیا را پس می زند، عشق خود را انکار می کند، او را به ناپاکی متهم کرده و مکرراً به او می گوید به صومعه برود:

(هملت به اوفلیا) «ها، ها! آیا تو پاک دامن؟ ... من تو را زمانی دوست داشتم... به خودت دروغ می گویی... به صومعه رو؛ چرا می خواهی گناهکاران را پیروی؟ من خودم نسبتاً پاک دامنم؛ و با این حال می توانستم خودم را متهم کنم به چنان چیزهایی که بهتر بود مادرم مرا نژاده بود... ما همه رذل های تمام عیاریم؛ به هیچ کداممان باور مکن. راه خودت را به صومعه پیش گیر» (ص ۴۰۶).

تحلیل از منظر فارابی: رفتار هملت در این صحنه، گسست کامل از فضایل اخلاقی و اجتماعی مورد نظر فارابی است. خشونت کلامی، بی رحمی و ظلم آشکار او به اوفلیا، نشان دهنده عدم اعتدال و تسلط کامل قوه غضبیه (خشم، بدبینی) و قوه انفعالی (یأس، نفرت شاید ناشی از قیاس با مادرش) بر عقل عملی اوست. او نه تنها فاقد حکمت در برخورد با دیگری است، بلکه با انکار عشق و متهم کردن بی دلیل، عدالت را نیز زیر پا می گذارد. این رفتار، به جای کمک به ایجاد مدینه فاضله (جامعه ای مبتنی بر فضیلت و همکاری)، به تخریب روابط انسانی و گسترش بی نظمی کمک می کند. اگر تظاهر به جنون او در اینجا عمدی باشد، باز هم از منظر فارابی، استفاده از رذیلت (دروغ و فریب) برای رسیدن به هدف (هرچند شاید اجرای عدالت باشد)، مسیر رسیدن به سعادت را که باید از طریق فضیلت باشد، منحرف می کند. این کنش، او را در رذیلت فروبرده و از کمال دورتر می سازد.

تحلیل از منظر سارتر: این صحنه، پیچیدگی آزادی، مسئولیت و بدایمانی را نشان می دهد. هملت در موقعیت خاصی قرار دارد (احتمالاً تحت نظر، درگیر پروژه انتقام، سرخورده از زنان به دلیل رفتار مادرش). انتخاب او برای برخورد این گونه با اوفلیا، آزادانه است و او مسئول کامل این بی رحمی است. آیا این اصالت است یا بدایمانی؟ اگر این

بخشی از نقشه حساب شده او برای پیشبرد پروژه اش (با استفاده از جنون ساختگی برای فریب دشمنان) باشد، می توان رگه هایی از اصالت در تعهد به پروژه دید. اما روش او (بی رحمی، انکار حقیقت رابطه، تعمیم گناه به همه زنان) به شدت به بدایمانی آغشته است؛ او از آزادی خود برای انکار گذشته، فریب دیگری و احتمالاً توجیه نفرت درونی اش استفاده می کند. او با اوفلیا نه به عنوان یک آگاهی آزاد دیگر (هستی- برای- خود)، بلکه به عنوان یک ابژه یا نماد (هستی- در- خود) برخورد می کند و تلاش دارد او را در تعریفی که خود ارائه می دهد (موجودی ضعیف و مستعد گناه) محبوس کند. فرستادن او به صومعه، تلاشی برای حذف آزادی و امکان انتخاب او از جهان و تحمیل دیدگاه خود بر اوست که این خود گریز از مواجهه با آزادی دیگری است.

وضعیت ۶: نمایش موش گیری و واکنش کلادیوس (پرده ۳، صحنه ۲)

شرح رویداد: هملت نمایشی با عنوان «تله موش» را اجرا می کند که طرح آن شبیه به چگونگی قتل پدرش است. او پیش از اجرا، به بازیگران درباره لزوم اعتدال در بازیگری توصیه می کند:

«... عقل و بصیرت را راهنمای خود سازید. سخن را با عمل و عمل را با سخن مطابقت دهید، و به خصوص مراقب باشید که از حد اعتدال و طبیعی خارج نشوید...» (ص ۴۱۰).

در نقطه اوج نمایش که صحنه قتل را نشان می دهد، کلادیوس به شدت برآشفته شده و صحنه را ترک می کند. واکنش او برای هملت تأیید نهایی گنااهش است:

(هملت به هوراشیو) «آه هوراشیوی عزیز، حرف هایی که روح به من زد بیش از هزار لیره ارزش دارد! آیا مراقب بودی؟» (ص ۴۲۱).

از دیدگاه فارابی: دستور هملت به بازیگران برای رعایت اعتدال، نشان دهنده آگاهی نظری او از اصول هنر فضیلت مندانه در نظام فارابی است؛ هنری که باید از طریق محاکات (تقلید) متعادل و حقیقی، به کشف یا آموزش حقیقت کمک کند. موفقیت



نمایش در آشکارکردن گناه کلادیوس (وجدان شاه را به چنگ خواهم آورد)، پیروزی عقل نظری هملت در رسیدن به یقین است. هنر در اینجا کارکرد معرفتی خود را به درستی ایفا کرده است. اما این پیروزی فکری، تنها یک گام در مسیر سعادت است. چالش اصلی اکنون متوجه عقل عملی است: آیا این یقین تازه به دست آمده، به کنشی فضیلت‌مندانه (اجرای عدالت با حکمت و تدبیر) منجر خواهد شد، یا صرفاً قوه غضبیه (خشم و میل به انتقام) را شعله‌ورتر کرده و او را از کنش زیبا و بایسته دورتر خواهد ساخت؟ هنر حقیقت را آشکار کرده، اما هنوز مشخص نیست که آیا این حقیقت به اصلاح نفس و حرکت به سوی کمال کمک خواهد کرد یا خیر.

از دیدگاه سارتر: اجرای نمایش، یک کنش اگزیستانسیال قدرتمند و تجلی آزادی هملت است. او از حالت تأمل صرف خارج شده و با استفاده از هنر به مثابه کنش، فعالانه موقعیت را تغییر می‌دهد و «دیگری» (کلادیوس) را وادار به مواجهه با مسئولیت گذشته‌اش می‌کند. این نمایش، ابزاری برای درهم شکستن نقاب بدایمانی کلادیوس است. کسب یقین از گناه او، پروژه هملت را مستحکم‌تر می‌کند، اما هم‌زمان دلهره ناشی از مسئولیت انتخاب کنش بعدی را به اوج می‌رساند. دیگر نمی‌توان پشت تردید پنهان شد؛ حقیقت آشکار شده و بار اقدام بر دوش هملت است. او با آزادی خود، لحظه‌ای از حقیقت را خلق کرده و اکنون باید با پیامدهای آن روبرو شود. این کنش، گامی مهم در جهت اصالت و تعریف خود از طریق عمل است.

وضعیت ۷: امتناع از کشتن کلادیوس در حال دعا (پرده ۳، صحنه ۳)

شرح رویداد: هملت، کلادیوس را تنها و در حال دعا می‌یابد. این فرصتی عالی برای انتقام است، اما او از کشتن کلادیوس در آن لحظه خودداری می‌کند، زیرا معتقد است مرگ در حال عبادت، روح او را به بهشت می‌فرستد و این انتقام واقعی نیست: «همین الان می‌توانم کارش را بسازم که مشغول دعا کردن است. اما اگر الان او را بکشم، او به بهشت می‌رود، آنگاه آیا من انتقام پدرم را گرفته‌ام؟ باید تأمل کرد.

پست فطرتی پدرم را به قتل رسانده است و در ازای آن من، تنها فرزند پدرم، قاتلش را به بهشت می فرستم. این بیشتر به مزدوری می ماند تا به انتقام. این شخص پدرم را در حال خواب، درحالی که خود را برای مرگ آماده نکرده بود و با خدای خود به جمع بندی آخر نرسیده بود کشت... ای شمشیر، صبر کن و منتظر فرصتی وحشتناک باش...» (ص ۴۲۸).

فارابی این کنش (وضعیت) را چگونه می بیند؟ این لحظه، نمایانگر سقوط هملت در ورطه رذیلت و شکست کامل حکمت عملی است. فرصت اجرای عدالت (که فضیلت است) فراهم شده، اما هملت آن را به دلیل غلبه شدید قوه غضبیه و میل به کین خواهی بی حد و حصر رد می کند. او نه به دنبال عدالت برای بازگرداندن نظم، بلکه در پی انتقامی شخصی است که شامل عذاب ابدی دشمن می شود؛ هدفی که با مفهوم فضیلت و سعادت در اندیشه فارابی کاملاً بیگانه است. این انتخاب، فاقد هرگونه زیبایی (کمال و بایستگی عمل) است زیرا از عقل و اعتدال نشئت نگرفته، بلکه زاییده هیجانی افسارگسیخته است. این تصمیم، هملت را به شکل جبران ناپذیری از مسیر سعادت دور می کند و نشان می دهد که حتی یقین حاصل از عقل نظری نیز بدون هدایت عقل عملی فضیلت مند، بی ثمر است.

آنچه از نگاه سارتر در این صحنه برجسته می شود: این صحنه، بار دیگر آزادی مطلق هملت را در تعریف معنای کنش خود به نمایش می گذارد. او صرفاً یک عمل فیزیکی (کشتن) را انجام نمی دهد، بلکه معنایی خاص و شخصی (انتقام شامل شقاوت ابدی) را بر آن بار می کند. این انتخاب معنا، کاملاً بر عهده خود اوست. با این حال، این استدلال پیچیده می تواند مصداق بارزی از بدایمانی باشد؛ یک خودفریبی هوشمندانه برای فرار از مسئولیت انجام کنش نهایی در لحظه مناسب. دلهره ناشی از قطعیت عمل و پیامدهای آن ممکن است او را به این توجیه سوق داده باشد تا از بار سنگین اقدام فوری شانه خالی کند. او از آزادی خود نه برای عمل قاطع، بلکه برای به تعویق انداختن و پیچیده کردن پروژه استفاده می کند و بدین ترتیب، شاید از رسیدن به اصالت کامل باز می ماند.



وضعیت ۸: قتل پولونیوس و مواجهه با مادر (پرده ۳، صحنه ۴)

شرح رویداد: هملت در اتاق مادرش، با شنیدن صدایی از پشت پرده، بی درنگ شمشیر می کشد و پولونیوس را به قتل می رساند، با این تصور که کلادیوس پشت پرده است:

(پولونیوس از پشت پرده) «ای وای، کشتند! ییابید، ییابید، کمک!». [هملت شمشیر می کشد] «این چه بود؟ موش؟ بمیر برای یک پشیز، بمیر! چطور! موش؟» [شمشیر را در پرده فرومی برد] (ص ۴۳۰).

سپس در گفتگویی تند، گناهان مادرش را به او گوشزد می کند و سعی دارد او را به توبه وادارد.

«شما کارهایی کرده اید که سرخی لطیف شرم را از چهره نجابت می ژداید. تقوی را ریاکار منسوب می کند، تاج گل از پیشانی یک عشق معصوم برمی دارد و به جای آن داغ فاحشگی می زند. پیمان های ازدواج را مثل سوگند قماربازان بی پایه و دروغ می سازد. چنان عملی از شما سر زده که جان و روح را از کالبد ازدواج دو همسر بیرون می کشد و عهد و وفا را به یک مشت یاوۀ پوچ رجالگان تبدیل می سازد. شما چهره آسمان را از شرم به آتش کشیده اید و این کره خاکی از همه چیز دردناک و بیزار شده که گویی روز محشر فرا رسیده...» (ص ۴۳۰).

در این میان، شبخ دوباره (فقط برای هملت) ظاهر شده و او را به تمرکز بر انتقام و ملایمت با مادر فرامی خواند.

از منظر سعادت محور فارابی: قتل شتاب زده پولونیوس، اوج تسلط قوه غضبیه بر عقل عملی هملت است. این کنش، فاقد هرگونه تدبیر و حکمت بوده و مصداق بارز رذیلت تهور است. این عمل نه تنها عدالت را برقرار نمی کند، بلکه با کشتن فردی (نسبتاً) بی گناه، بی نظمی بیشتری ایجاد کرده و هملت را در گناهی تازه فرومی برد و از سعادت دورتر می سازد. مواجهه او با مادر، اگرچه با نیت اصلاح او صورت می گیرد («قلب را مفشار... توبه کن از آنچه گذشته؛ از آنچه در پیش است بپرهیز» - ص ۴۳۵)، اما به دلیل لحن تند و سرزنش آمیز، فاقد اعتدال و حکمت عملی لازم برای تربیت نفس است. ظهور

مجدد شبیح (که دیگران نمی بینند)، می تواند نشان دهنده اختلال در قوه متخیله هملت باشد که تحت فشار هیجانات شدید، مرز میان واقعیت و خیال را گم کرده است. این صحنه، فروپاشی نهایی تعادل درونی هملت را نشان می دهد.

از منظر آزادی محور سارتر: قتل پولونیوس، یک کنش آنی و غیرقابل بازگشت است که هملت را با مسئولیت مستقیم آن روبرو می کند. این دیگر تأمل یا نمایش نیست، بلکه انتخابی در لحظه است که واقع بودگی جدیدی (قاتل بودن) را بر او تحمیل می کند. این عمل، هرچند از روی خشم و اشتباه، تجلی آزادی او در واکنش به تهدید است، اما دلهره پیامدهای آن را به شدت افزایش می دهد. مواجهه با مادر، تلاشی برای بیرون کشیدن او از بدایمانی و واداشتن او به پذیرش آزادی و مسئولیت انتخاب هایش است. با این حال، این تلاش خود می تواند آمیخته با بدایمانی هملت باشد؛ او با تمرکز بر گناه مادر، ممکن است از بار مسئولیت کامل قتل پولونیوس بگریزد. ظهور شبیح درونی، می تواند نمادی از پروژه فراموش شده و مسئولیت اصلی اش باشد که او را به بازگشت فرامی خواند. هملت در این صحنه، در میان کنش، مسئولیت و تلاش برای توجیه خود یا سرزنش دیگری گرفتار است.

وضعیت ۹: تأمل بادیدن لشکر فورتینبراس (پرده ۴، صحنه ۴)

شرح رویداد: هملت در مسیر تبعید، با لشکر فورتینبراس مواجه می شود که برای تصرف قطعه زمینی بی ارزش در لهستان عازم جنگ است. این مشاهده، او را به مقایسه با بی عملی خود در انتقام وامی دارد:

«چگونه همه شرایط بر علیه من متحد شده اند تا کُندی مرا نکوهش کرده و مرا به انتقام گیری شتاب دهند. راستی بشر به چه درد می خورد - اگر بیشتر شب و روز خود را صرف خوردن و خفتن بنماید؟ چنین موجودی حیوانی یش نیست. معلوم نیست چرا هنوز مُدام دست روی دست می گذارم و می گویم «بله، باید این کار را کرد»، درحالی که علت و اراده و وسائل و نیروی انجام آن را دارم... ازاین پس افکارم خونین باشد، یا پیشیزی ارزش نداشته باشم» (ص ۴۴۶-۴۴۷).



برای فارابی: این تأمل، لحظه ای از خودآگاهی برای عقل نظری هملت است؛ او به وضوح شکاف میان انگیزه (علت)، توانایی (قدرت و وسیله) و فقدان کنش فضیلت مندانه از سوی عقل عملی خود را می بیند. مقایسه با فورتینبراس، هرچند او را به عمل ترغیب می کند، اما از منظر فارابی، هدف فورتینبراس (کسب افتخار دنیوی از طریق جنگی بی فایده) خود مصداق ردیلت (جاه طلبی و تهور) است، نه فضیلت؛ بنابراین، راه حلی که هملت به آن می رسد (افکار من یا خونین باشند، یا هیچ ارزشی نداشته باشم) نیز همچنان در چارچوب قوه غضبیه و کین خواهی باقی می ماند و نشان دهنده عدم درک او از حکمت عملی و عدالت حقیقی است. او به جای بازگشت به اعتدال و تدبیر، تصمیم به افراط در خشونت می گیرد که این نیز او را از سعادت دورتر می سازد. این خودآگاهی، به دلیل فقدان هدایت صحیح عقل عملی، به نتیجه ای فضیلت مندانه منجر نمی شود.

خوانش سارتر از این رخداد: مواجهه با فورتینبراس، هملت را با نمونه ای از پروژه وجودی قاطعانه (هرچند از نظر بیرونی بی معنا) روبرو می کند و پوچی انفعال خودش را برجسته تر می سازد. دلهره ناشی از عدم تحقق آزادی از طریق کنش، او را فرا می گیرد. این تأمل، می تواند نقطه عطفی برای غلبه بر تردید و پذیرش مسئولیت عمل باشد. تصمیم نهایی او مبنی بر داشتن افکار خونین، یک انتخاب قاطع برای تعریف مجدد پروژه اش و تعهد به آن است. از منظر سارتر، ارزش این تصمیم نه در محتوای اخلاقی آن، بلکه در اصالت آن نهفته است؛ یعنی پذیرش مسئولیت برای خلق معنا از طریق عمل، به جای فرورفتن در انفعال و بدایمانی. این لحظه، نشان دهنده تلاشی جدی برای فراروی از وضعیت پیشین و تعریف خود به عنوان یک عامل فعال در جهان است، هرچند مسیر انتخابی او به سوی خشونت می رود.

وضعیت ۱۰: تأمل در گورستان (پرده ۵، صحنه ۱)

شرح رویداد: هملت در گورستان، با دیدن مجموعه ها و صحبت با گورکن ها، درباره

فناپذیری و سرنوشت انسان‌ها، از اسکندر کبیر گرفته تا یوریک (دلک دربار پدرش)، تأمل می‌کند:

«بده ببینم. (جمجمه را می‌گیرد) افسوس، یوریک بیچاره! او را یادم هست، هوریشیو... شوخ طبعی و خنده‌اش پایان نداشت... چقدر الان از دیدن جمجمه‌اش چندش می‌شود. از تصورش مشمئز می‌شوم. اینجا همان لب‌هایی قرار داشت که نمی‌دانم چند صد بار مرا بوسیده بود. حالا کجاست آن شوخی‌های تو؟... برو، به اتاق بانوان طنز برو، و به ایشان بگو اگر به قُطر یک گره هم بر لُپ‌هاشان گلگونه بمالند، عاقبت به همین روز خواهند افتاد...» (ص ۴۷۳).

سپس با دیدن مراسم تدفین اوفلیا و ابراز اندوه اغراق‌آمیز لایرتس، خود را معرفی کرده و عشقش به اوفلیا را فریاد می‌زند.

«هملت به لایرتس) آمده‌ای اینجا شیون و ناله کنی، خودت را در گور او بیاندازی تا بگویی بیش از من او را دوست می‌داشتی؟ خودت را با او زنده بگور می‌کنی؟ من هم می‌کنم. حرف از کوه می‌زنی؟ بگوئید روی من و ایللیا میلیون‌ها پیمانه خاک بریزند، چنان‌که قله‌ی مزار ما به خورشید سوزان برسد و کوه اوسا در پیش آن از زگیلی بر چهره زمین بیشتر نباشد! ها، پریشان بافی می‌کنی؟ من از تو پریشان‌تر خواهم گفتم» (ص ۴۷۶-۴۷۷).

ارزیابی این تأملات از نگاه فارابی: تأملات هملت در گورستان، نشان‌دهنده ناتوانی او در پذیرش نظم متافیزیکی مرگ و فناپذیری از طریق عقل است. به جای درک مرگ به عنوان بخشی از چرخه هستی و فرصتی برای تأمل در باب سعادت اخروی، او در قوه انفعالی (نفرت، اندوه، حسرت) غرق می‌شود و فناپذیری را امری پوچ و نفرت‌انگیز می‌یابد. این عدم‌پذیرش، مانع از رسیدن به معرفت حقیقی و آرامش ناشی از درک حکمت الهی در نظام عالم می‌شود. فوران احساسی او در برابر لایرتس نیز بار دیگر فقدان اعتدال و سیطره هیجانات بر عقل عملی را نشان می‌دهد. او همچنان در نوسانی شدید میان یأس فلسفی و هیجانات کنترل‌نشده قرار دارد و از تعادل و کمال لازم برای سعادت بسیار دور است.



ارزیابی سارتر از این تأملات: گورستان، صحنه رویارویی نهایی هملت با پوچی مرگ و تصادفی بودن محض هستی است. مجموعه‌ها، به‌ویژه مجموعه یوریک، «هستی در خود» مرگ را به او نشان می‌دهند؛ واقعیتی عربیان که تمام پروژه‌ها و معناها را به نیستی می‌کشاند. این مواجهه با واقع‌بودگی مرگ، می‌تواند دلهره ناشی از آزادی و محدودیت زمان برای خلق معنا را به اوج برساند. با این حال، همین آگاهی می‌تواند انگیزه‌ای برای اصالت باشد: پذیرش کامل پوچی به عنوان شرط امکان خلق معنای شخصی. ابراز عشق به اوفلیا، هرچند عجیب، می‌تواند یک کنش وجودی برای بازپس‌گیری و اعلام معنای گذشته‌اش در برابر تهدید نیستی باشد؛ تلاشی برای تعریف خود از طریق شور و احساس، حتی در برابر چهره مرگ. این انتخاب برای ابراز وجود، نشان‌دهنده طغیانی علیه انفعال و تلاش برای حک کردن هویت خود بر جهان است.

وضعیت ۱۱: فرار، تدبیر مرگبار و بازگشت قاطع (پرده ۵، صحنه ۲)

شرح رویداد: هملت، در مسیر تبعید به انگلستان، نامه‌ای را کشف می‌کند که حامل دستور قتل اوست. او با جعل نامه، دستور اعدام فوری روزنکرانتس و گیلدنسترن را صادر می‌کند و نامه را با مهر پدرش، مهر می‌کند. سپس در جریان حمله دزدان دریایی، خود را به کشتی آن‌ها می‌رساند و با کمکشان به دانمارک بازمی‌گردد. او بعداً این ماجرا را با قاطعیت و بدون پشیمانی برای هوراشیو شرح می‌دهد:

(هملت به هوراشیو، درباره جعل نامه) «فرمان صریحی بود بدین مضمون که نظر به لزوم حفظ امنیت دانمارک و انگلستان و چندین دلیل مهم و هیبت‌انگیز دیگر، به محض رویت این حکم، بدون لحظه‌ای درنگ و تأمل، حتی بی‌آنکه برای تیز کردن تیر وقت تلف شود، سرِ هملت را از بدن جدا سازند» (ص ۴۷۸).

(درباره مرگ روزنکرانتس و گیلدنسترن) «عزیم آنها عاشق این کار بودند. وجدان من از بابت آنها ابداً آزده نیست، نابود شدن آن در نتیجه دخالت و فضولی خودشان است. وقتی افراد پست و ضعیف زیادی فضولی کنند و خود را در

معرض ضربات شمشیرهای دو حریف قوی قرار دهند، عاقبتشان همین است»
(ص ۴۸۰).

تحلیل از منظر فارابی: این مجموعه اقدامات، گذار هملت از تأمل فلج‌کننده به تدبیر عملی سریع را نشان می‌دهد. او از عقل عملی خود برای نجات جان و مقابله با دشمنان استفاده می‌کند که نشان‌دهنده نوعی کیاست (زیرکی و هوش عملی) است. با این حال، این کیاست در خدمت فضیلت قرار نگرفته است. جعل نامه و صدور فرمان قتل، حتی برای کسانی که خائن تلقی می‌شوند، از منظر عدالت فارابی که نیازمند بررسی، اثبات جرم و تناسب مجازات است، عملی ظالمانه و مصداق رذیلت است. باز هم هدف او نه برقراری نظم عادلانه در مدینه، بلکه بقا و پیشبرد انتقام شخصی است. فقدان پشیمانی و توجیه عمل، بیانگر سخت‌شدن دل و دورشدن بیشتر از حساسیت نسبت به فضیلت و در نتیجه، دورشدن از مسیر سعادت قصوی است. او در منطق فاسد محیط پیرامونش گرفتار شده و به جای تعالی نفس، به ابزارهای همان فساد متوسل می‌شود.

تحلیل از منظر سارتر: این نقطه عطف، تجلی بارز کنش قاطعانه و پذیرش مسئولیت کامل آن است. هملت دیگر در تردیدهای فلج‌کننده گرفتار نیست؛ او با آزادی کامل، انتخاب می‌کند که برای نجات خود و پیشبرد پروژه اصلی‌اش (انتقام)، دست به عمل بزند، حتی اگر این عمل شامل فریب و مرگ دیگران باشد. او فعالانه موقعیت تحمیل‌شده را تغییر می‌دهد و سرنوشت خود را به دست می‌گیرد. این گذار از انفعال به عمل قاطعانه، گامی بزرگ به سوی اصالت است، زیرا او دیگر از بار آزادی و مسئولیت نمی‌گریزد، بلکه آن را در آغوش می‌کشد و پیامدهای آن را، هرچند خشن، می‌پذیرد. توجیه او برای مرگ روزنکرانتس و گیلدنسترن نشان می‌دهد که او آن‌ها را نه به عنوان آگاهی‌های مستقل (هستی-برای-خود)، بلکه به عنوان موانع یا ابزارهایی در مسیر پروژه خود (هستی-در-خود) می‌بیند و مسئولیت کامل حذف آن‌ها را می‌پذیرد. این عمل، او را به عنوان عاملی تعیین‌کننده که معنای خود را از طریق کنش در جهان خلق می‌کند، تثبیت می‌کند.



وضعیت ۱۲: دوئل و مرگ (پرده ۵، صحنه ۲)

شرح رویداد: هملت دوئل با لایرتس را می‌پذیرد و نوعی تسلیم به سرنوشت را نشان می‌دهد:

«هر گنجشکی تقدیر اجل دارد. اگر اجل من اکنون رسیده باشد، به تأخیر نخواهد افتاد. اگر نرسیده باشد، یقیناً به موقع خود فرا می‌رسد. به هر حال آماده بودن شرط عقل است. وقت رخت بر بستن از این جهان، چه می‌توانیم با خود ببریم؟ هیچ. پس دیر و زود رفتن تفاوتی ندارد. بگذار هرچه پیش می‌آید، بیاید» (ص ۴۸۶).
در جریان دوئل فاجعه‌بار، ملکه، لایرتس، کلادیوس و در نهایت خود هملت کشته می‌شوند. هملت پیش از مرگ، از هوراشیو می‌خواهد حقیقت را بازگو کند:

«هوریشیوی عزیزم، می‌دانی اگر حقیقت مرا بازگو نکنی چه رسوایی، چه ننگی نام مرا جریحه‌دار خواهد کرد؟ اگر مرا دوست می‌داری، مدتی از آسایش خود چشم‌پوش، و چندی دیگر با نفس‌های دردآلود در این دنیا سرکن تا حکایت مرا بازگو کنی... من می‌میرم؛ زهر مهلک بر روح من چیره گشته است... و باقی دیگر سکوت است» (ص ۴۹۱-۴۹۲).

تفسیر از منظر فارابی: پایان کار هملت، مهر تأییدی بر شکست او در نیل به سعادت است. آرامش ظاهری او پیش از دوئل («آمادگی همه چیز است») نه نشانه رسیدن به حکمت و فضیلت تسلیم در برابر نظم الهی، بلکه بیشتر نوعی پذیرش منفعلانه جبر در یک مدینه فاسقه است. انتقام نهایی از کلادیوس، اگرچه محقق می‌شود، اما در گردابی از مرگ و بی‌نظمی رخ می‌دهد و فاقد ویژگی زیبایی (کمال و بایستگی) کنش فضیلت‌مندانه است. او قربانی عدم تعادل درونی و فساد بیرونی شد و نتوانست نفس خود را به کمال برساند. درخواست نهایی او از هوراشیو برای روایت داستان، تلاشی برای حفظ نام نیک است، اما سعادت حقیقی در اندیشه فارابی، در کمال نفس و معرفت است، نه در شهرت پس از مرگ. پایان او، تراژدی روحی است که با وجود ظرفیت‌های لازم در مسیر فضیلت و سعادت ناکام ماند.

تفسیر از منظر سارتر: صحنه پایانی، اوج آزادی، مسئولیت و مواجهه با پوچی است. پذیرش دوئل توسط هملت، با آرامشی که از پذیرش تصادفی بودن هستی نشئت می‌گیرد، می‌تواند نشانه‌ای از دستیابی به اصالت باشد؛ او دیگر با دلهره نمی‌جنگد، بلکه آزادی خود را در کنش نهایی، هرچند مرگبار، به کار می‌گیرد. کشتن کلادیوس، تکمیل پروژه وجودی او با انتخاب و مسئولیت کامل است. مرگ‌ها تأکیدی بر پوچی نهایی هستند، اما درخواست هملت از هوراشیو، آخرین کنش او برای خلق معنا در برابر نیستی است. از نظر سارتر، انسان مجموع اعمال و انتخاب‌هایش است و معنای زندگی‌اش در روایتی که از او باقی می‌ماند، تداوم می‌یابد. هملت با این درخواست، می‌خواهد بر سکوت نهایی («باقی سکوت است») غلبه کند و روایتی معنادار از تقلای آزادی خود در برابر پوچی را برای دیگران به جای بگذارد. او اگرچه در نهایت می‌میرد، اما با پذیرش مسئولیت کنش‌هایش و تلاش برای معنادار کردن روایت زندگی‌اش، به نوعی بر پوچی چیره می‌شود.

✿ نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف تحلیل تطبیقی دیدگاه‌های فارابی و ژان پل سارتر در باب نسبت هنر با کمال و آزادی، و با به‌کارگیری نمایشنامه هملت به عنوان یک مورد غنی، به بررسی دو جهان‌بینی بنیادین متفاوت پرداخت. تحلیل دوازده وضعیت کلیدی از زندگی و کنش‌های هملت نشان داد که چگونه می‌توان یک اثر هنری واحد و شخصیت‌محوری آن را از دریچه دو نظام فلسفی متمایز تفسیر و ارزیابی کرد.

از منظر فارابی، جهان هملت (دربار دانمارک) مصداق بارز یک مدینه مضاده (فاسقه و جاهله) است که فاقد رئیس اول و شرایط لازم برای تحقق سعادت است. هملت، علی‌رغم استعدادهای عقلی بالقوه، در چنبره تردید، انتقام شخصی و محیط فاسد گرفتار می‌شود و از مسیر کسب فضائل نظری و عملی منحرف می‌گردد. کنش‌های او، از جمله قتل پولونیوس و طراحی مرگ روزنکراتس و گیلدنسترن، نه تنها او را به سعادت نزدیک نمی‌کند، بلکه مصداق رذیلت و دورشدن از عدالت حقیقی است. هنر (نمایش



موش گیری) نیز اگرچه ابزاری برای کشف حقیقت است، اما در نهایت در خدمت هدفی غیر از تربیت نفوس و تعالی جامعه قرار می گیرد. در چارچوب اندیشه فارابی، سرنوشت تراژیک هملت، نتیجه محتوم زیستن در جامعه ای منحرف از غایت اصلی خلقت، یعنی دستیابی به سعادت از طریق عقل و فضیلت است.

در مقابل، از دیدگاه اگزیستانسیالیستی سارتر، هملت در جهانی پوچ و فاقد معنای ازپیش تعیین شده قرار دارد. او با اضطراب ناشی از آزادی مطلق و مسئولیت کامل انتخاب هایش دست به گریبان است. تردیدها و تأملات او، نه ضعف، بلکه نشان دهنده آگاهی عمیق او از وضعیت بشری و سنگینی بار آزادی است. کنش های هملت، از تظاهر به جنون تا انتقام نهایی، تلاشی برای خلق معنا، تعریف پروژه وجودی خویش و اعمال آزادی در برابر موقعیت تحمیل شده تلقی می شود. او با پذیرش مسئولیت اعمالش، حتی اعمال خشونت بار، و با انتخاب کنش به جای انفعال یا گریز به خودفریبی، گام در مسیر اصالت برمی دارد. هنر در این دیدگاه، محملی برای بیان آزادی، رویارویی با پوچی و درگیر شدن با جهان است. مرگ هملت، اگرچه تراژیک، اما پایانی بر پروژه ای است که او خود با انتخاب هایش رقم زده است.

در نهایت، این تحلیل تطبیقی نشان می دهد که چگونه دو پارادایم فلسفی متفاوت، یکی ریشه دار در سنت متافیزیکی و معتقد به نظم غایی و سعادت قابل وصول از طریق عقل و اجتماع فاضله، و دیگری برخاسته از بحران مدرنیته و تأکیدکننده بر آزادی بنیادین، پوچی ذاتی و مسئولیت فردی در خلق معنا، می توانند تفاسیر کاملاً متضادی از یک اثر هنری واحد و سرنوشت قهرمان آن ارائه دهند. هملت شکسپیر، با پیچیدگی ها و ابهاماتش، آینه ای می شود که در آن، هم تصویر جستجوی انسان برای کمال و فضیلت در جهانی سامان مند (فارابی) و هم تصویر تقلای انسان برای یافتن یا ساختن معنا و اصالت در جهانی بی سامان (سارتر) بازتاب می یابد. این تقابل، پرسش های بنیادین درباره ماهیت هنر، هدف زندگی و جایگاه انسان در هستی را با عمق بیشتری پیش روی خواننده قرار می دهد.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۱). هایدگر و تاریخ هستی. تهران: نشر مرکز.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۴). سارتر که می نوشت. تهران: نشر مرکز.
۳. احمدی، بابک (۱۳۸۴). هایدگر و پرسش بنیادین. تهران: نشر مرکز.
۴. باتلر، جودیت (۱۳۷۵). ژان پل سارتر. ترجمه‌ی خشایار دیهیمی، تهران: کهکشان.
۵. بلاکهام، هرولد جان (۱۳۷۲). شش متفکر اگزیستانسیالیست. ترجمه‌ی محسن حکیمی، تهران: مرکز.
۶. داوری، رضا (۱۳۵۴). فلسفه مدنی فارابی، تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.
۷. درانتی، ژان- فیلیپ (۱۳۹۳). زیبایی شناسی اگزیستانسیالیستی. ترجمه: هدی ندای یفر، تهران: ققنوس.
۸. دوبووار، سیمون (۱۳۵۴). نقد حکمت عامیانه. ترجمه‌ی مصطفی رحیمی، تهران: آگاه.
۹. رحیمی، مصطفی (۱۳۵۶). یأس فلسفی. تهران: امیرکبیر.
۱۰. سارتر، ژان پل (۱۳۵۲). مگس ها. ترجمه‌ی سیما کوپان، تهران: مازیار.
۱۱. سارتر، ژان پل (۱۳۵۷). درباره نمایش. ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، تهران: زمان.
۱۲. سارتر، ژان پل (۱۳۶۱). اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر. ترجمه‌ی مصطفی رحیمی، تهران: مروارید.
۱۳. سارتر، ژان پل (۱۳۶۳). ادبیات چیست؟. ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران:



زمان.

۱۴. سارتر و دیگران (۱۳۶۴). وظیفه ادبیات. ترجمه ی ابوالحسن نجفی، تهران: زمان.
۱۵. سارتر، ژان پل (۱۴۰۰). هستی و نیستی. ترجمه ی هستی بحرینی، تهران: نیلوفر.
۱۶. فارابی، محمد بن محمد (۱۹۹۵). آراء اهل المدینه الفاضله و مضاداتها. تحقیق علی بوملحم، بیروت: دار و مکتبه الهلال.
۱۷. فارابی، ابونصر محمد (۱۳۵۸). سیاست مدنی. ترجمه و تحشیه از دکتر سیدجعفر سجادی، تهران: انجمن فلسفه ایران.
۱۸. فارابی، ابونصر (۱۳۷۶). السیاسه المدنیه. ترجمه و شرح: حسن ملکشاهی، تهران: سروش.
۱۹. فارابی، محمد بن محمد (۱۹۸۷). رساله التنبیه علی سبیل السعاده. تحقیق سحبان خلیفات، اردن: الجامعة الاردنیه.
۲۰. فارابی، محمد بن محمد (۱۳۸۱). احصاء العلوم. ترجمه: حسین خدیوچ، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۱. فارابی، محمد بن محمد (۱۳۸۲). فصول منتزعه. ترجمه و شرح: حسن ملکشاهی، تهران: سروش.
۲۲. فارابی، محمد بن محمد (۱۳۷۵). موسیقی کبیر. ترجمه ی آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۳. فخرایی، یوسف (۱۴۰۰). آگزیستانسیالیسم و تئاتر. حوزه هنری گیلان.
۲۴. کامیاب مسک، احمد (۱۳۷۶). تئاتر موقعیت. مجله نمایش، شماره ۱.
۲۵. کامو، آلبر (۱۳۶۲). تعهد. ترجمه ی مصطفی رحیمی، تهران: نگاه.
۲۶. مفتونی، نادیا (۱۳۹۳). فارابی و فلسفه هنر دینی. تهران: سروش.
۲۷. مفتونی، نادیا (۱۳۹۳). فارابی و مفهوم سازی هنر دینی. تهران: سوره مهر.
۲۸. مکلینتاک، آن (۱۳۷۲). سیموون دوبووار. ترجمه ی صفیه روحی، تهران: نشانه.
۲۹. مهاجرنیا، محسن (۱۳۸۰). دولت در اندیشه سیاسی فارابی، تهران: موسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.
۳۰. هولزکنخت، کارل جی، وات، هومراندرو، ریموند، راس (۱۳۹۹). شکسپیر: زندگی / خلاصه کل آثار / هملت، برگردان اسماعیل فصیح، تهران: نشر پیکان.

31. Cox, G. (2009). Sartre and fiction. London: continuum.

32. Pamerleau, W. C. (2009). Existentialist cinema. London: Palgrave Macmillan.
33. Sartre, J.-P. (1943). Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology (H. E. Barnes, Trans.). Washington Square Press. URL: <https://archive.org/details/beingn-and-nothingness/page/n3/mode/2up>
34. Smith, D. W. (2013). Phenomenology. In E. N. Zalta (Ed.), The stanford encyclopedia of philosophy (winter 2016 ed.) Retrieved from. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/phenomenology/>

