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

محمد فضلی[1]
دکتر ابراهیم بازرگانی[2]

دوفصلنامهٔ علمی مطالعات نظری هنر
سال سوم | شماره ۵ | پاییز و زمستان ۱۴۰۲
شاپا: ۳۴-۰۰ - ۲۸۲۱ | 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 نزدیک‌کردن 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 به‌عنوان نمونه‌ای از تبلور تعارضات اخلاقی و وجودی انسان.

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

---

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر dramatist۱۹۸۴@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.

❁ 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 به‌سوی کمال غایی و سعادت می‌دانست. در نظام فکری او، هنر وسیله‌ای برای پالایش روح، پرورش فضایل و دستیابی به حقیقت و شناختی والاتر تلقی می‌شود، نه صرفاً ابزاری برای لذت‌جویی.

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 پیش‌تعیین‌شده معرفی می‌کرد. از منظر او، هنر به‌مثابه عملی اصیل، به انسان امکان می‌دهد تا با فراتر رفتن از محدودیت‌های وجودی و اجتماعی، آزادانه خود را بیافریند و جهان را به‌گونه‌ای 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 به‌عنوان 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» به‌عنوان 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 به‌مثابه 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 به‌مثابه وجود برتر معرفی می‌کند، به این معنا که زیبایی زمانی آشکار می‌شود که هستی یک چیز به بالاترین و برترین سطحِ ممکن برای آن نوع موجود برسد (فارابی، ۱۳۷۶: ۸۵). این تعریف نیز جنبه‌ای وجودی و متافیزیکی داشته و بر کیفیت و شدتِ وجودِ بالفعل‌شده 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 می‌داند (فارابی، ۱۳۵۸: ۱۰۳)؛ این دیدگاه به زیبایی‌شناسی ادراکی و ویژگی‌های صوری نزدیک‌تر است.

دو تعریف نخست، به دلیل ماهیت متافیزیکی‌شان، می‌توانند هم بر موجودات مجرد و هم بر محسوسات اطلاق شوند، درحالی‌که تعریف سوم محدود به جهان مادی است.

مفهوم کلیدی که در تمامی این تعاریف نقش اساسی ایفا می‌کند، «کمال ثانی» است. فارابی میان «کمال اول» (آنچه شیء برای اصلِ وجود و بقای خود بدان نیازمند است) و «کمال ثانی» (آنچه شیء برای رسیدن به‌غایت مطلوب و کمال نهایی و شایسته خود نیاز دارد) تمایز قائل می‌شود. او تأکید می‌کند که زیبایی حقیقی، چه در سطح کمال ذاتی و وجود برتر و چه در هماهنگی محسوس، همواره با تحقق همین کمال ثانی پدید می‌آید (فارابی، ۱۹۹۵، ص ۶۲). به عبارت دیگر، زیبایی مستلزم دستیابی به آن کمالِ بایسته‌ای است که فراتر از صرفِ وجود اولیه قرار دارد و قضاوت درباره آن نیز بر اساس مقایسه‌ی وضعیت فعلی شیء با وضعیت بالقوه و ایده‌آل آن صورت می‌گیرد.

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

بنابراین، فارابی با پیوندزدن زیبایی به کمال، به‌خصوص کمال مطلق الهی، تأکید

می‌کند که زیبایی امری صرفاً ظاهری نیست، بلکه ریشه در ماهیت وجودی و میزانِ 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 اوجِ 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 تعلیم‌وتربیت نفوس و هدایت آن‌ها به‌سوی 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 موردنظر 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 می‌روند (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؛ چراکه 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 بپیماید (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، به‌مثابه یک واسطه حیاتی میان جهان غیرمادی و جهان مادی عمل می‌کند. فیضی که به‌ضرورت 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؛ به‌گونه‌ای 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 به‌صراحت 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 به‌سوی خِرَد 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 به‌سوی کمالِ شناختی هدایت می‌کند.

عقل فعال

فارابی در کتاب «آراء اهل المدینه الفاضله»، جایگاه عقل فعال را به‌عنوان واسطه کلیدی میان عقول عالیه (مفارق یا قدسی) و عقل انسانی تثبیت می‌کند. این عقل نه‌تنها پلی میان عالم متعالی و عالم انسانی است، بلکه عامل اصلی گذار انسان از شناخت بالقوه به شناخت بالفعل و عمیق‌تر محسوب می‌شود. او خود چگونگی این تأثیرگذاری را که شامل تعامل با قوای ناطقه (نظری و عملی) و به‌ویژه قوه متخیله است، به‌تفصیل شرح می‌دهد:

«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 قوهٔ ناطقه به دو نوع تقسیم می‌شود: یکی نظری و دیگری عملی، و قوهٔ عملی آن است که جزئیات حاضر و آینده را انجام دهد، و قوهٔ نظری آن است که معقولات را درک کند و بداند، و قوهٔ متخیله به هر دو نوع قوهٔ ناطقه متصل است، پس آنچه قوهٔ ناطقه از عقل فعال دریافت می‌کند - که منزلتش مانند نور در دید است - می‌تواند بر قوهٔ متخیله تأثیر بگذارد؛ بنابراین، عقل فعال در قوهٔ متخیله تأثیراتی دارد، به‌طوری‌که گاهی معقولاتی که باید در قوهٔ ناطقهٔ نظری باشد، به آن داده می‌شود، و گاهی جزئیات محسوساتی که باید در قوهٔ ناطقهٔ عملی باشد، داده می‌شود. قوهٔ متخیله معقولات را با حسیاتی که شأن تقلید آن معقولات است، می‌پذیرد و جزئیات را گاهی به همان صورت که هستند، و گاهی با حسیات دیگر که شأن تقلید آن جزئیات است، می‌پذیرد. این‌ها همانی است که قوهٔ ناطقهٔ عملی باید با تدبیر انجام دهد، از جمله حاضره و آینده. اما آنچه که قوهٔ متخیله از این‌ها به دست می‌آورد، بدون تدبیر، به‌این‌ترتیب است که آنچه عقل فعال به قوهٔ متخیله می‌دهد از جزئیات، در خواب‌ها و رؤیاهای صادقه و آنچه از معقولات که می‌پذیرد با تقلیدش در جایگاه پیشگویی‌ها 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.

به‌عنوان 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 به‌طور 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 به‌صورت 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 این‌گونه امور است. زیرا گوهر این‌گونه 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 «السیاسه المدنیه»، 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 به‌عنوان 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 می‌شود.

❁ 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 می‌کند 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 به‌مثابه مخزن تصاویر جزئی عمل کرده و ماده اولیه لازم برای فعالیت عقل را فراهم می‌سازد. خیال نقشی میانجی دارد؛ نه‌تنها صور حسی را برای عقل آماده می‌کند، بلکه می‌تواند تحت‌تأثیر مستقیم عقل فعال نیز قرار گیرد. در این حالت دوم، خیال معقولات کلی را نه به‌صورت انتزاعی، بلکه در قالب صور تمثیلی و محاکاتی (مانند آنچه در رؤیاهای صادقه یا الهامات هنری رخ می‌دهد) از عقل فعال دریافت و در ذهن مجسم می‌سازد (فارابی، ۱۹۹۵: ۹۶-۹۹). برای مثال، درک مفهوم کلی «درخت» نیازمند فعالیت عقل بر روی صور جزئی درختان است که در خیال ذخیره شده‌اند، اما یک تصویر خیالی بدیع یا نمادین از درخت که حامل معنایی عمیق‌تر است، می‌تواند 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 مهم‌تر از آن، با دریافت فیض مستقیم از عقل فعال، از مرتبه بالقوه به مرتبه بالفعل می‌رسد. این قوه، انسان را قادر می‌سازد 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 می‌رسد.

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 به‌دست‌آمده توسط عقل نظری استفاده می‌کند تا در موقعیت‌های جزئی و عملی، راه درست را تشخیص داده و انسان را به‌سوی انجام افعال نیک و رسیدن به سعادت هدایت کند. بدین ترتیب، این قوه، دانش نظری را به عرصه عمل و زندگی می‌کشاند.

فارابی فرایند شناخت و رسیدن به کمال را حاصل تعامل هماهنگ این قوا می‌داند که همگی به نحوی تحت‌تأثیر 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.

❁ دو وجه 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 به‌کاربستن 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 - به‌مقتضای سرشت و به‌وسیله آن - به مقدمات کلی ضروری که پایه‌های دانش‌های بشری به آن وابسته است آگاه می‌شویم و به آن دست می‌یازیم؛ مانند دانش ما به اینکه همه [کل] یک چیز از پاره همان چیز بزرگ‌تر است و چندی‌هایی [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 هستی‌های نظری برسد که در پدیدآوردن و ساخت آنها آدمی بی‌تأثیر 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 خودبه‌خود پیدا برای ما تحقق یابد همان عقل بالقوه فعلیت می‌یابد و شایستگی آن برای نادانسته‌های مانده توانا و نیرومند می‌شود و ممکن نیست لغزش و خطا در دریافت‌های این قوه که فعلیت‌یافته - واقع شود بلکه همه دانش‌های آن یقینی و با واقع هماهنگ و درست است و دانشی جز آن ممکن نیست» (همان: ۳۸ و ۳۹).

در مقابل، عقل عملی قوه‌ای است که معرفت خود را عمدتاً از طریق تجربه و مشاهده امور محسوس کسب می‌کند. هدف این عقل، تشخیص امور صواب و ناصواب در حوزه کنش‌های انسانی و راهنمایی فرد در تصمیم‌گیری‌های اخلاقی و اجتماعی است. کمال این عقل تدریجی بوده و با افزایش تجارب فرد در طول زندگی، قدرت تمییز و تدبیر آن نیز فزونی می‌یابد. فارابی سازوکار این عقل را چنین شرح می‌دهد:

«عقل عملی همان نیرویی است که به سبب آن از آزمایش‌های بسیار امور حسی و از طولانی‌مدت دیدن هستی‌های محسوس برای آدمی مقدماتی فراهم می‌شود که می‌تواند

به‌خوبی آگاه شود از کنش‌های آدمی کدام یک سزاوار پدیدآوردن و کدام یک شایسته دوری‌جستن است. برخی از این مقدمات آن‌چنان کلیت و جامعیت دارد که در بردارنده کنش‌های بسیاری است که سزاوار پدیدآوردن یا شایسته دوری‌جستن و ترک‌کردن است. برخی از مقدمات به گونه مفردات و نمونه‌های جزئی است که می‌خواهد 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 آزمایش‌ها تحقق یافت و همان تجارب به‌خاطر سپرده شد و در ذهن ماندنی شد همان عقل بالقوه فعلیت‌یافته و به کمال خود خواهد رسید و این فعلیت عقل عملی در هر زمانی از عمر آدمی با افزایش آزمایش‌ها افزون می‌شود» (همان: ۴۳).

بدین ترتیب، فارابی تمایزی روشن میان این دو قوه ترسیم می‌کند. این تفکیک، بیانگر نگرش جامع فارابی است که بر اهمیت توأمان کسب دانش نظری یقینی و به‌کارگیری خردمندانه آن در زندگی عملی برای نیل به سعادت تأکید دارد. سعادتی که در آن هم دانش حقیقی و هم کنش‌های اخلاقی وجود دارد که نتیجهٔ آن تعقل و خردمندی است. او می‌نویسد: «تعقل و خردمندی گونه‌های بسیار دارد برخی از آنها همان چیزی است که گرداندن و تدبیر و سامان‌دادن خانه به‌وسیله آن پدید می‌آید و همان خردمندی و تدبیر منزل است و برخی نیکویی اندیشه و فکر در رساتر کردن چیزی است که سامان‌دادن شهرها و گرداندن و تدبیر آنها را پدیدار می‌سازد و نام آن خردمندی مدنی و سیاست مدن است و برخی نیکویی فکر و اندیشه در رسیدن شایسته‌تر و رساتر به نیکویی زندگی و در دست یازیدن به نیکی‌های انسانی است مانند توانگری و فراخی نعمت و بزرگی و شکوه و جلال و همانند آن از چیزهایی که نیکوست و در رسیدن به نیک‌بختی و سعادت موجب بی‌نیازی است و برخی از تعقل و خردمندی مشورت و رایزنی و صلاح‌اندیشی است و این خردمندی همان است که با مشورت اندیشه‌ای پدید می‌آید که خود انسان همان را به کار نمی‌برد بلکه همان را با دیگری به رایزنی و صلاح‌اندیشی در میان می‌گذارد و این مشورت و صلاح‌اندیشی یا در کارهای خانه یا در اداره‌کردن کارهای شهر و جز آن است و برخی

از خردمندی و تعقل ستیزه و جدال و دشمنی است و آن خردمندی همان توانایی بر کشف‌کردن اندیشه درست و برتر در چیزهایی است که دشمن و ستیزه‌گر اندک ایستادگی و پابرجایی دارد یا اندک از خود دفاع می‌کند بنابراین با این کندوکاو چنان می‌نماید که آدمی در هر چه که می‌بیند و با آن برخورد می‌کند به‌گونه‌ای 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 دربند است. پس اگر همان چیزی که با آن رودرروست 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 می‌نهند این نیرو همین که در انسان باشد نامش خردمند است» (همان: ۴۶ و ۴۷).

❁ راه سعادت نزد فارابی: از معرفت نظری تا کنش فضیلت‌مند 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 فضیلت‌مندانه) هموار می‌گردد. فارابی در کتاب «آراء اهل المدینه الفاضله» سعادت را به‌مثابه رسیدن نفس به کمالی تعریف می‌کند که در آن از ماده بی‌نیاز شده و به مرتبه جواهر مفارق نائل آید. او تأکید می‌کند 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 شده‌اند 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، به‌طوری‌که 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 به‌مقتضای فطرت و سرشت، شایسته و سزاوار پذیرفتن این‌چنین 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 عقلانیِ اغلب انسان‌ها، ضرورت وجود راهی دیگر برای هدایت آن‌ها به‌سوی سعادت را آشکار می‌سازد. دقیقاً در همین نقطه است که نقش بنیادین هنر و اهمیت آن در نظام فکری فارابی برجسته می‌شود؛ هنر به‌مثابه ابزاری برای

انتقال حقایق متعالی و فضایل اخلاقی به شیوه‌ای قابل‌فهم (از طریق محاکات و تخیل) برای عموم مردم، حتی آنان که از درک مستقیم معقولات عاجزند، ضرورت می‌یابد.

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

فارابی در ترسیم ساختار آرمان‌شهر خود در «فصول منتزعه»، مراتبی را برای ساکنان آن برمی‌شمارد. در رأس این هرم، فیلسوفان و حکما قرار دارند که دریافت‌کنندگان مستقیم معانی عقلی و صاحب‌نظران اصلی هستند. بلافاصله پس از ایشان، در مرتبه دوم، گروهی جای می‌گیرند که شامل پیشوایان دینی، خطیبان، شاعران، موسیقی‌دانان، نویسندگان و «آنان که در شمار این‌ها هستند» می‌شود. مراتب بعدی به مهندسان و پزشکان، سپس جنگاوران و پاسداران، و در نهایت به پیشه‌وران و کشاورزان تعلق دارد (فارابی، ۱۳۸۸: ۵۵).

قرارگرفتن شاعران و موسیقی‌دانان (به‌عنوان نمایندگان شاخص هنر) در کنار خطیبان و چهره‌های دینی، نشان‌دهنده نقش حیاتی آن‌ها در مدینه فاضله است؛ گویی این گروه، به‌ویژه هنرمندان و سخنوران، دو بال یا بازوی اجرایی برای تحقق اهداف حکومت فاضله محسوب می‌شوند (مفتونی، ۱۳۹۳: ۱۷). نزدیکی آن‌ها به رأس هرم (رئیس اول، نبی یا فیلسوف) و ارتباطشان با عامه مردم، موقعیتی منحصربه‌فرد به ایشان می‌بخشد.

اما کارکرد اصلی این گروه چیست؟ ازآنجاکه اکثریت مردم، طبق نظر فارابی (که در بخش پیشین به آن اشاره شد)، توانایی درک مستقیم حقایق عقلی و نیل به‌یقین فلسفی را ندارند، راه رساندن آن‌ها به سعادت، از مسیر خیال و اقناع می‌گذرد. 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 تخییل آنها را بر عهده می‌گیرند (مفتونی، ۱۳۹۳: ۱۶۸ و ۱۴۰). به بیان دیگر، هنر وسیله‌ای ضروری است تا:

مفاهیم انتزاعی و معقولات (مانند مبادی هستی، فضایل اخلاقی) را در قالب صور حسی، خیالی و قابل‌فهم برای عموم مردم درآورد و به ذهن آنان نزدیک سازد.

اشتیاق و انگیزه حرکت به‌سوی 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 نه‌تنها لذت‌بخش 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 به‌سوی 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» به‌صراحت 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 قابل‌فهم برای عموم مردم بازگو کنند (فارابی، ۱۳۸۹: ۶۸). بدین ترتیب، هنر صرفاً یک بازنمایی نیست، بلکه ابزاری کلیدی برای تعلیم‌وتربیت همگانی محسوب می‌شود.

علاوه بر نقش آموزشی، فارابی در «رساله التنبیه علی سبیل السعاده» 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 به‌سوی کنش‌های اخلاقی و در نهایت، به‌سوی 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 تخییل و محاکات معقولات، نه‌تنها 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 می‌شود. اما این سعادت نیازمند یک زمینه مطلوب است. زمینه مطلوبی که فارابی آن را «مدینه فاضله» می‌نامد. «مدینه فاضله مدینه‌ای است که مقصود حقیقی از اجتماع آن تعاون بر اموری است که موجب حصول به سعادت آدمی است» (فارابی، ۱۳۶۱: ۱۱۸). فارابی تأکید می‌کند که انسان ذاتاً «مدنی بالطبع» است، یعنی برای بقا و رسیدن به کمالات وجودی‌اش، ناگزیر از زندگی اجتماعی و تعاون با دیگران است. «انسان از جمله انواعی است که ممکن نیست امور ضروری‌اش 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 سازمان‌یافته امکان‌پذیر می‌گردد.

فارابی برای تبیین ساختار این مدینه، از تمثیل «بدن تام صحیح الاعضاء» (پیکر کامل و سالم) بهره می‌گیرد (همان: ۱۰۵). همان‌طور که قلب، عضو رئیسه بدن است، مدینه فاضله نیز توسط «رئیس اول» اداره می‌شود. این رئیس اول، فردی است که به واسطه کمالات فطری و اکتسابی، به‌ویژه اتصال به عقل فعال، هم فیلسوف و حکیم است و هم صلاحیت رهبری و وضع قوانین (سنت‌ها) را برای هدایت جامعه به‌سوی سعادت داراست (داوری، ۱۳۵۴: ۱۱۳-۱۱۴). سایر شهروندان نیز همانند اعضای بدن، دارای مراتب مختلفی هستند که بر اساس استعداد طبیعی و میزان نزدیکی‌شان به معرفت رئیس اول تعیین می‌شود و هر یک وظیفه‌ای مشخص در جهت هدف کلی مدینه بر عهده دارند (مهاجرنیا، ۱۳۸۰: ۲۰۰). عدالت نیز به‌مثابه قرار گرفتن هر جزء در جایگاه شایسته خود و نظم سلسله‌مراتبی مبتنی بر فضیلت، اساس این جامعه آرمانی را تشکیل می‌دهد و هنر نیز، چنان‌که پیش‌تر آمد، در خدمت تربیت نفوس و سوق‌دادن آن‌ها به‌سوی فضائل و سعادت به کار گرفته می‌شود.

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 به‌سوی 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 به‌دروغ 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 هستیِ فاقد 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 هستی‌شناسی می‌پردازد 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 فی‌نفسه کانتی آغاز می‌کند. سارتر استدلال می‌کند که فلسفه مدرن، به‌ویژه 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 «چنان‌که هست» آشکار می‌سازد» (سارتر، ۱۴۰۰: ۱۲). به‌عبارت‌دیگر، «ظاهر، ماهیت است. ماهیت یک موجود فضیلتی نیست که در عمق این موجود فرورفته 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 پشت‌صحنه یا ذات پنهان برای پدیدارها نیست؛ آنچه ظاهر می‌شود، تمام آن چیزی است که هست.

سارتر بلافاصله این پرسش را مطرح می‌کند: اگر پدیدار همان هستی است، پس «هستیِ پدیدار» چیست؟ پدیدار نمی‌تواند بنیاد هستی خود باشد. هستیِ پدیدار باید خود «فراپدیداری» (transphenomenal) باشد؛ یعنی شرط امکان هرگونه پدیداری است، اما خود به‌عنوان یک پدیدار ظاهر نمی‌شود. این هستی فراپدیداری، نومن کانتی نیست، بلکه صرفاً «شرط هرگونه انکشاف است؛ یعنی هستی فی‌نفسه است، نه هستیِ شناخته‌شده» (همان: ۱۵).

او استدلال می‌کند که آگاهی همواره «آگاهی از چیزی» است و این «چیز» نمی‌تواند به خودآگاهی فروکاسته شود. ابژه یا متعلق آگاهی، خود دارای هستی فراپدیداری است و وجودش وابسته به آگاهی نیست. «آگاهی همچون نیستی‌ای است که هستی در آن منعکس می‌شود» (همان: ۳۱). آگاهی نمی‌تواند هستی را خلق کند؛ بلکه آن را آشکار می‌سازد.

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

خود» سوق می‌دهد. هستی-در-خود، هستیِ 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 «نَه» در آن راه ندارد.

با تثبیت مفهوم «هستی-در-خود»، سارتر وارد مسئله نیستی و منشأ نفی می‌شود. او می‌پرسد: اگر هستیِ 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 خودِ «هستی-در-خود» نشئت بگیرد، زیرا «هستی-در-خود» کاملاً مثبت است. ما با «نیستی‌ها» در دل خودِ 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 قابل‌تصور 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 هستیِ 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 «نیست‌کردن»، 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 تعیین‌شده 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 نحوهٔ 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 گریزناپذیرِ ماهیتِ «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). ازآنجاکه آگاهی ذاتاً فاقد محتوای ثابت، طبیعت بشری از پیش تعیین‌شده، 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 به‌عنوان «دازاین»، موجودی با پتانسیل وجودداشتن می‌بیند؛ موجودی که قابل‌تعریف نیست و تنها از طریق انتخاب‌هایی که از میان تمام امکانات موجود انجام می‌دهد، به خود معنا می‌بخشد. بااین‌حال، 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 «بودنِ» ایستا نیست، بلکه یک «پروژه» یا «شدنِ» مستمر است که در آن آگاهی پیوسته از وضع موجود فراتر رفته و خود را به‌سوی آینده پرتاب می‌کند (سارتر، ۱۳۶۱: ۲۴).

این فقدان هرگونه تکیه‌گاه یا توجیه بیرونی، بار سنگینی را بر دوش انسان می‌گذارد. ازآنجایی‌که 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 نه‌تنها 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 به‌صراحت 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 تصوری 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، انجام‌دادن 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 موردتأیید 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). هر گریز 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 به‌شدت 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 فرودآمدن 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 به‌عنوان یک «نفی» – رد وضع موجود برای پیشرفت به‌سوی آینده – باقی می‌ماند (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۹-۲۰). پذیرش این آزادی و مسئولیت همراه آن، اگرچه سنگین و دلهره‌آور است، اما همان‌گونه که سارتر می‌گوید: «آزادی طوق لعنتی است در گردن آدمی، اما همین قید و لعنت معنای علوم و شرافت اوست.» (سارتر، ۱۳۵۲: ۶۶). این آزادیِ در عمل است که به انسان امکان می‌دهد هویتی اصیل بسازد و به وجود خود معنا ببخشد.

❁ موقعیت (Situation)

در فلسفه اگزیستانسیالیسم، «موقعیت» نقشی محوری در تعریف وجود و هویت انسان ایفا می‌کند. این مفهوم، فراتر از صرف آگاهی یا انتخاب فردی، انسان را در بستری پیچیده از شرایط زمانی، مکانی، اجتماعی و بدنی قرار می‌دهد که به طور فعال در شکل‌گیری کیستی او دخیل‌اند. موقعیت، در واقع، زمینه‌ای است که فرد در آن می‌زید، انتخاب می‌کند و به‌این‌ترتیب، آزادی و آگاهی خود را به امری انضمامی و واقعی بدل می‌سازد. همان‌گونه که پدیدارشناسی اگزیستانسیال تأکید می‌کند، این حوزه «به مطالعه وجود انضمامی انسان، شامل تجربه ما از انتخاب آزاد یا عمل در موقعیت‌های انضمامی» می‌پردازد (اسمیت، ۲۰۱۳: بخش چهارم). اگر آزادی جز در عمل نمی‌تواند تحقق یابد، وجود انسان نیز جز از طریق قرار گرفتن در یک موقعیت واقعی و درگیر شدن با آن، نمی‌تواند هستی یابد. اعمال، انتخاب‌ها و تعهدات فرد در دل موقعیت است که او را در تاریخ قرار داده و به‌عنوان یک موجود تاریخی تعریف می‌کند (سارتر، ۱۳۵۷: ۱۲).

ازاین‌رو، انزوا، گوشه‌گیری و فرار از مسئولیت‌های اجتماعی و اخلاقی، به معنای دورشدن از صحنه تاریخ و بدل‌شدن به شخصیتی بی‌موقعیت و در نهایت شکست‌خورده است؛ چراکه حتی این فرار نیز خود نوعی انتخاب در موقعیت است.

ژان پل سارتر تأکید می‌کند که انسان فاقد ماهیت (Essence) پیشینی است، اما شخصیت و هویت او در تعامل مستمر با موقعیت ساخته می‌شود. این موقعیت صرفاً داده‌های خام بیرونی نیست، بلکه شامل «واقع‌بودگی» 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 بدن‌مندی آن می‌نامد، و موقعیت یا شرایط گسترده‌تر بدن. سارتر به تمام این بدن‌مندی و موقعیت گسترده‌تر به‌عنوان موقعیت‌مندی 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 به‌صورت 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 نگریستن 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» به‌مثابه بنیادی‌ترین امکانِ 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 به‌سوی 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 درعین‌حال، این موقعیت‌ها بر یکدیگر و بر جهان گشوده‌اند: «موقعیت‌ها نه‌تنها به روی یکدیگر بسته نیستند؛ بلکه هر موقعیتی به طرق مختلف دنیا را فرا می‌گیرد... هر موقعیتی بر روی همهٔ 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 نه‌تنها به حیات خود معنا می‌دهد، بلکه بر جهان اطراف خود نیز تأثیر می‌گذارد و آن را دگرگون می‌کند.

پوچی، به‌عنوان 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 «پست‌فطرتان» (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 سارتری 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 آگاهیِ 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 می‌شود و آن را به طور کامل می‌پذیرد، «شادمانی» تراژیک او آغاز می‌شود. او با آگاهی و طغیان خود به چرخه پوچ حیاتش معنا می‌بخشد، 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 می‌شود (فخرایی، ۱۴۰۰: ۹۷).

اگرچه رویارویی با این پوچی بنیادین، چه در شکل سارتری (تصادفی بودن و فقدان ذات) و چه در شکل کامویی (تقابل انسان و جهان)، به تجربه‌ای عمیق و اغلب ناخوشایند می‌انجامد: 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 تجربه‌ای بنیادین و جدایی‌ناپذیر از وضعیت وجودی انسان است که مستقیماً از آگاهی به آزادی مطلق و مسئولیت ناشی از آن سرچشمه می‌گیرد. این مفهوم، برخلاف برداشت‌های عامیانه که آن را با ضعف یا انفعال برابر می‌دانند، در اندیشه سارتر به‌مثابه نشانه‌ای از مواجهه اصیل با حقیقت وجود و آزادی انسان تعبیر می‌شود. او تأکید می‌کند که دلهره زمانی پدیدار می‌شود که انسان درمی‌یابد «نه‌تنها همان است که خودخواسته بشود، بلکه قانون‌گذاری است که درعین‌حال 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 می‌دهد؛ احساسی که نه‌تنها از انتخاب‌های فردی، بلکه از تأثیر این انتخاب‌ها بر تصویر کلی انسان ناشی می‌شود.

یکی از جنبه‌های 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، تجربه‌ای درونی و وجودی است که از آگاهی به امکان‌های نامحدود آزادی ناشی می‌شود. سارتر در این باره می‌نویسد: «دلهره‌ای که از آن سخن می‌گویم، آن است که وقتی آدمی بر لب پرتگاهی است، به خود می‌گوید: 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 خودِ 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 ابراهیمِ 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 خودِ 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 به‌عنوان «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 به‌سوی 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 اگزیستانسیالیسم از آن سخن می‌گوید، به هیچ روی ما را به انفعال نمی‌کشاند» (همان: ۳۶).

بااین‌حال، 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 تعیین‌شده‌اند یا تحت‌تأثیر عوامل بیرونی‌اند. سارتر

می‌نویسد: «آنانی که دلهره کامل خود را پنهان می‌کنند... در بدایمانی هستند» (همان: ۳۴). این افراد با انکار دلهره، خود را از بار سنگین آزادی معاف می‌کنند، اما به قیمت از دست دادن اصالت وجودی. در مقابل، پذیرش دلهره، هرچند دشوار و هراس‌آور، به انسان اجازه می‌دهد تا با آگاهی کامل از آزادی خویش، انتخاب‌هایی اصیل داشته باشد و به زندگی خود معنا ببخشد.

بنابراین، دلهره و اضطراب در فلسفه سارتر، تجربه‌ای بنیادین است که از آگاهی به آزادی مطلق، مسئولیت در قبال بشریت، و امکان‌های بی‌نهایت انتخاب ناشی می‌شود. این تجربه، هرچند سنگین، نشانه‌ای از مواجهه اصیل با وضعیت وجودی انسان است و نباید با ترس یا ضعف اشتباه گرفته شود. دلهره، به تعبیر سارتر، نه‌تنها مانع عمل نیست، بلکه انگیزه‌ای برای کنش اصیل و متعهدانه فراهم می‌آورد و انسان را به پذیرش مسئولیت کامل انتخاب‌هایش دعوت می‌کند. این پذیرش، اگرچه با اضطراب همراه است، اما راهی است به‌سوی زیستنی اصیل که در آن انسان خود را به‌عنوان خالق معنا و ارزش بازمی‌شناسد.

❁ آزادی، زیبایی است: هنر به‌مثابه تجلی آزادی و آفرینش معنا

دیدگاه ژان پل سارتر درباره هنر، به طور جدایی‌ناپذیری با بنیان‌های فلسفه اگزیستانسیالیستی او درهم‌تنیده است. برای او، هنر صرفاً عرصه‌ای برای خلق زیبایی یا بیان احساسات نیست، بلکه مهم‌تر 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، به‌ویژه داستان‌سرایی، برای روشن‌کردن، توسعه‌دادن و رساندن فلسفه‌اش به مخاطبان گسترده‌تر استفاده می‌کرد و آن را بخشی جدایی‌ناپذیر از پروژه فلسفی خود می‌دانست (کاکس، ۲۰۰۹: ۱، ۳، پیشگفتار vii). همان‌طور که پیش‌تر بحث شد، سارتر با نفی هرگونه ماهیت پیشینی برای انسان و تأکید بر تقدم وجود بر ماهیت، انسان را موجودی آزاد و مسئول می‌داند که ناچار است در جهانی پوچ، معنا

و ارزش را از طریق انتخاب و کنش خود بیافرینند. در این چارچوب، هنر به‌مثابه 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. ازآنجاکه هیچ اصل اخلاقی یا زیبایی‌شناختی از پیش تعیین‌شده‌ای 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. ازاین‌رو، 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 ساحت «هستی-برای-خود» است و به همین دلیل، ادبیات

می‌تواند 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 می‌کند و خواننده را به واکنش وامی‌دارد. او می‌نویسد: «من به میان قلب موقعیت نشانه می‌روم و آن را از این سو به آن سو می‌شکافم و سپس زیر نگاه‌ها ثابت می‌دارم... من با هر کلمه‌ای که می‌گویم اندکی بیشتر در جهان درگیر می‌شوم و درعین‌حال اندکی بیشتر از آن سر برمی‌آورم، زیرا که از آن برمی‌گذرم و به‌سوی آینده می‌روم.» (سارتر، ۱۳۹۶: ۸۳). این درگیری با جهان از طریق نوشتن، برای خود سارتر نیز نوعی انتخاب اگزیستانسیال برای توجیه وجود تصادفی‌اش 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 می‌کند و از او می‌خواهد که با آزادی خود به این جهان معنا ببخشد و آن را کامل کند. خواننده نیز با پذیرش این دعوت و درگیرشدن با متن، آزادی نویسنده را به رسمیت می‌شناسد و آن را تأیید می‌کند. «عمل نوشتن متضمن عمل خواندن است که هم‌بستهٔ دیالکتیکی آن است» (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۰۹). در این تعامل، اثر هنری (ادبی) به «ارائه مخیل جهان از حیث آنکه خواهان آزادی بشر است» بدل می‌شود (رحیمی، ۱۳۸۴: ۱۳۴؛ کاکس، ۲۰۰۹: ۷). این تعهد ذاتی ادبیات، نویسنده را ملزم می‌کند که از هرگونه «بدایمانی» پرهیز کرده و موقعیت‌های انسانی را با صداقت و بدون پنهان‌کاری به تصویر بکشد. هنر، به این معنا، می‌تواند ابزاری برای تحقیق فلسفی درباره تجربه زیسته باشد و حتی مفاهیم اگزیستانسیال را به بوته نقد بکشد (پامرلو، ۲۰۰۹: ۳۵-۳۷، ۴۳-۴۴).

ازاین‌رو، وظیفه اصلی ادبیات و هنر اگزیستانسیالیستی، نمایش انسان در موقعیت انتخاب است. به‌جای تمرکز بر روان‌شناسی شخصیت‌ها یا جبرهای بیرونی، این هنر باید لحظه خطیر تصمیم‌گیری آزادانه را برجسته سازد؛ لحظه‌ای که فرد با انتخاب خود، نه‌تنها سرنوشت خویش، بلکه تصویری از کل بشریت را رقم می‌زند (سارتر، ۱۳۸۷: ۱۳؛ سارتر، ۱۳۶۱: ۲۶). آثار داستانی خودِ 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 به‌عنوان الگویی برای این نوع هنر می‌ستاید. تئاتر، به‌عنوان هنری زنده و مبتنی بر کنش، برای او اهمیت ویژه‌ای دارد. درام اگزیستانسیالیستی 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 (پامرلو، 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 به‌عنوان 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 پیوندزدن هنر به آزادی، مسئولیت و کنش، زیبایی‌شناسی‌ای متعهد و اگزیستانسیال را بنیان می‌نهد که در آن، هنر نه گریزگاهی از جهان، بلکه ابزاری قدرتمند برای درگیرشدن 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 شاهزاده‌ای دانمارکی را روایت می‌کند که پس از مرگ مشکوک پدرش و ازدواج شتاب‌زده مادرش با عمویش، مأمور به گرفتن انتقام می‌شود. وقایع در قلعه الزینور (Elsinore) در دانمارک رخ می‌دهد و مضامین اصلی آن شامل انتقام، تردید، جنون (واقعی و ساختگی)، خیانت، فساد سیاسی، اخلاقیات و ماهیت پیچیده هستی و مرگ است.

شخصیت‌های کلیدی

هملت (Hamlet): شاهزاده دانمارک و شخصیت اصلی نمایشنامه. جوانی اندیشمند، حساس، تحصیل‌کرده و عمیقاً اندوهگین به‌خاطر مرگ پدر و ازدواج مادرش. او مأمور به انتقام می‌شود اما در طول نمایش با تردیدها و تأملات فلسفی دست‌وپنجه نرم می‌کند و برای پیشبرد هدفش به جنون ساختگی تظاهر می‌کند.

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 حیله‌گر، جاه‌طلب و بی‌رحم است که در نهایت مشخص می‌شود 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 آگاهی‌اش از جنایت کلادیوس مبهم باقی می‌ماند.

شبح (Ghost): روح شاه هملت فقید که بر هملت ظاهر می‌شود، راز قتل خود به دست کلادیوس را فاش می‌کند و از پسرش می‌خواهد 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 می‌کند.

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

تحت‌فشار 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.

روزنکرانتس 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 به‌عنوان 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 با ریختن 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 پنهان‌کردن 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 ترتیب‌دادن 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، به‌شدت 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 به‌شدت 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 به‌محض 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 به‌عنوان 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 جمجمه‌ها (از جمله جمجمه یوریک، دلقک 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 گرترود 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 به‌زور 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:

> «ای‌کاش این گوشت و استخوان من، این تن ناپاک شده‌ام آب می‌شد، همچو شبنمی بخار می‌شد و از این شکنجه رهایی 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: دانمارکِ تحت سلطه کلادیوس، فرسنگ‌ها با مدینه فاضله 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 (شهوت و غضب که باید تحت کنترل عقل باشند) – است. اندوه مفرط 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 نظرم 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 تقلا در برابر بار طاقت‌فرسای آزادی است.

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

شرح رویداد: هملت با شبح پدرش روبرو می‌شود، از جزئیات قتل او توسط کلادیوس آگاه شده و فرمان انتقام می‌گیرد. شبح 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 نقشِ 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 بعدازاین طرز رفتار و برخوردم دیوانه‌وار هم باشد...» (ص ۳۷۰).

ارزیابی این کنش از نگاه فارابی: مواجهه با شبح، 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 رذیلتِ کین‌خواهی خواهد شد؟ سوگند پرشور هملت مبنی بر پاک‌کردن همه چیز جز فرمان انتقام، نشان می‌دهد که قوه غضبیه (خشم) به‌سرعت بر عقل عملی او چیره می‌شود 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 می‌تواند ابزاری برای تدبیر باشد، اما چون از همان ابتدا با هیجان‌زدگی شدید همراه است، به‌جای آنکه نشانه حکمت عملی باشد، می‌تواند به ابزاری برای پنهان‌کردن عدم تعادل درونی و دوری بیشتر از سعادت بدل شود. در این مرحله، به‌جای حرکت به‌سوی کنش فضیلت‌مندانه و زیبا (کامل و بایسته)، هملت در معرض سقوط به ورطه کنش‌های مبتنی بر هیجان و رذیلت قرار می‌گیرد.

ارزیابی این لحظه از نگاه سارتر: فرمان شبح، موقعیت هملت را دگرگون کرده و یک پروژه وجودی مشخص (انتقام) را پیش روی او قرار می‌دهد. 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، می‌تواند تلاشی برای فرار از دلهره ناشی از آزادی مطلق باشد؛ گویی با چسبیدن به این پروژه تحمیلی، از بار سنگین انتخاب‌های بی‌شمار رها می‌شود. این امر می‌تواند به بدایمانی نزدیک باشد، زیرا اصالت در گرو پذیرش کامل مسئولیت انتخاب‌هاست، نه پیروی کورکورانه از یک فرمان بیرونی. تظاهر به جنون نیز یک کنش آزادانه برای شکل‌دادن به موقعیت است، اما این نقاب می‌تواند هم ابزاری برای پیشبرد پروژه باشد و هم سپری برای فرار از مواجهه مستقیم با مسئولیت و پیامدهای انتخاب‌هایش. هملت اکنون پروژه‌ای دارد، اما تقلای او میان آزادی، مسئولیت و وسوسهٔ بدایمانی تازه آغاز شده است.

وضعیت ۳: تأمل درباره پوچی و تصمیم به اجرای نمایش موش‌گیری (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 بی‌آنکه خود بدانم چرا، روح و نشاط خود را به‌کلی از دست داده‌ام. به هیچ تفریح و سرگرمی میل ندارم. فکر و خیالم به‌اندازه‌ای تیره و بدبین 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 دَردبار نیست. ببینید انسان چه شاهکاری از آفرینش است؟... چقدر به یک خدا شبیه است؟ گل سرسبد 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 به‌قدری 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 عمویم 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 زیبایی صوری عالم و استعدادهای شگرف انسان را می‌بیند، اما به دلیل غلبه قوه انفعالی (یأس)، قادر به درک ارزش و جایگاه واقعی آن‌ها در سلسله‌مراتب 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 به‌کارگیری هنر به‌عنوان 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. بااین‌حال، موفقیت این ابزار به‌تنهایی 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، نه‌تنها حقیقت را کشف کند، بلکه موقعیت خود و دیگران را تغییر دهد و «دیگری» (کلادیوس) را وادار به‌مواجهه با مسئولیت اعمالش کند. این انتخاب، تلاشی اصیل برای خلق معنا و پیشبرد پروژه‌اش در جهانی بی‌تفاوت است. او از هنر به‌عنوان 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 پایان‌دادن 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 خواب‌رفتن - و دیگر هیچ. با خوابِ مرگ پایان‌دادن 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 خواب‌دیدن؟... 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 به‌عنوان 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 رذیلت 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 به‌غایت (کمال نفس) است. فقدان حکمت، شجاعت و اعتدال در این نقطه به اوج خود رسیده و هملت در حضیض ناتوانی برای حرکت به‌سوی 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 ازپیش‌تعیین‌شده یا تضمین الهی، بار کامل مسئولیت این انتخاب بر دوش اوست. ترس او از خواب‌دیدن پس از مرگ، نه ترس مذهبی، بلکه دلهره از پوچی ناشناخته و ازدست‌دادن نهایی امکان خلق معنا است. این تردید، نشان‌دهنده بار طاقت‌فرسای آزادی است؛ آگاهی به اینکه هیچ‌چیز 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 بی‌معناست. فلج شدن او در برابر عمل «فکر و خیال وجدان [آگاهی] ما را جبون می‌سازد» (ص ۴۰۵)، نتیجه مستقیم همین آگاهی عمیق به آزادی و مسئولیت بی‌کران است.

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

شرح رویداد: بلافاصله پس از مونولوگ، هملت با اوفلیا روبرو می‌شود که طبق نقشه پدرش، هدایای هملت را به او پس می‌دهد. هملت، احتمالاً با آگاهی از اینکه تحت‌نظر است، با خشونت و بی‌رحمی اوفلیا را پس می‌زند، عشق خود را انکار می‌کند، او را به ناپاکی متهم کرده و مکرراً به او می‌گوید به صومعه برود:

(هملت به اوفلیا) «ها، ها! آیا تو پاک‌دامنی؟... من تو را زمانی دوست داشتم... به خودت دروغ می‌گویی... به صومعه رو؛ چرا می‌خواهی گناهکاران را پرورى؟ من خودم نسبتاً پاک‌دامنم؛ و با این حال می‌توانستم خودم را متهم کنم به چنان چیزهایی که بهتر بود مادرم مرا نزاده بود... ما همه رذل‌های تمام عیاریم؛ به هیچ‌کداممان 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 موردنظر فارابی است. خشونت کلامی، بی‌رحمی و ظلم آشکار او به اوفلیا، نشان‌دهنده 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 نه‌تنها فاقد حکمت در برخورد با دیگری است، بلکه با انکار عشق و متهم‌کردن بی‌دلیل، عدالت را نیز زیر پا می‌گذارد. این رفتار، به‌جای کمک به ایجاد مدینه فاضله (جامعه‌ای مبتنی بر فضیلت و همکاری)، به تخریب روابط انسانی و گسترش بی‌نظمی کمک می‌کند. 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 می‌کند. این کنش، او را در رذیلت فروبرده و از کمال دورتر می‌سازد.

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

بخشی از نقشه حساب‌شده او برای پیشبرد پروژه‌اش (با استفاده از جنون ساختگی برای فریب دشمنان) باشد، می‌توان رگه‌هایی از اصالت در تعهد به پروژه دید. اما روش او (بی‌رحمی، انکار حقیقت رابطه، تعمیم گناه به همه زنان) به‌شدت به بدایمانی آغشته است؛ او از آزادی خود برای انکار گذشته، فریب دیگری و احتمالاً توجیه نفرت درونی‌اش استفاده می‌کند. او با اوفلیا نه به‌عنوان یک آگاهی آزاد دیگر (هستی-برای-خود)، بلکه به‌عنوان یک ابژه یا نماد (هستی-در-خود) برخورد می‌کند و تلاش دارد او را در تعریفی که خود ارائه می‌دهد (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 موش‌گیری و واکنش کلادیوس (پرده ۳، صحنه ۲)

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

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

در نقطه اوج نمایش که صحنه قتل را نشان می‌دهد، کلادیوس به‌شدت برآشفته شده و صحنه را ترک می‌کند. واکنش او برای هملت تأیید نهایی گناهش است:

(هملت به هوراشیو) «آه هوراشیوی عزیز، حرف‌هایی 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، نشان‌دهنده آگاهی نظری او از اصول هنر فضیلت‌مندانه 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 به‌یقین است. هنر در اینجا کارکرد معرفتی خود را به‌درستی 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 به‌دست‌آمده، 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 به‌سوی 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 به‌مثابه کنش، فعالانه موقعیت را تغییر می‌دهد و «دیگری» (کلادیوس) را وادار به‌مواجهه 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 دعاکردن است. اما اگر الان او را بکشم، او به بهشت می‌رود، آنگاه آیا من انتقام پدرم را گرفته‌ام؟ باید تأمل کرد.

پست‌فطرتی پدرم را به قتل رسانده است و در ازای آن من، تنها فرزند پدرم، قاتلش را به بهشت می‌فرستم. این بیشتر به مزدوری می‌ماند تا به انتقام. این شخص پدرم را در حال خواب، درحالی‌که خود را برای مرگ آماده نکرده بود و با خدای خود به جمع‌بندی آخر نرسیده بود کشت... ای شمشیر، صبر کن و منتظر فرصتی وحشتناک باش...» (ص ۴۲۸).

فارابی این کنش (وضعیت) را چگونه می‌بیند؟ 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 کین‌خواهی بی‌حدوحصر رد می‌کند. او نه به دنبال عدالت برای بازگرداندن نظم، بلکه در پی انتقامی شخصی است که شامل عذاب ابدی دشمن می‌شود؛ 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 جبران‌ناپذیری از مسیر سعادت دور می‌کند و نشان می‌دهد که حتی یقین حاصل از عقل نظری نیز بدون هدایت عقل عملیِ فضیلت‌مند، بی‌ثمر است.

آنچه از نگاه سارتر در این صحنه برجسته می‌شود: این صحنه، بار دیگر آزادی مطلق هملت را در تعریف معنای کنش خود به نمایش می‌گذارد. او صرفاً یک عمل فیزیکی (کشتن) را انجام نمی‌دهد، بلکه معنایی خاص و شخصی (انتقام شامل شقاوت ابدی) را بر آن بار می‌کند. این انتخاب معنا، کاملاً بر عهده خود اوست. با این حال، این استدلال پیچیده می‌تواند 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 تعویق‌انداختن و پیچیده کردن پروژه استفاده می‌کند و بدین ترتیب، شاید از رسیدن به اصالت کامل باز می‌ماند.

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

شرح رویداد: هملت در اتاق مادرش، با شنیدن صدایی از پشت پرده، بی‌درنگ شمشیر می‌کشد و پولونیوس را به قتل می‌رساند، با این تصور که کلادیوس پشت پرده است:

(پولونیوس از پشت پرده) «ای‌وای، کشتند! بیایید، بیایید، کمک!». [هملت شمشیر می‌کشد] «این چه بود؟ موش؟ بمیر برای یک پشیز، بمیر! چطور! موش؟» [شمشیر را در پرده فرومی‌برد] (ص ۴۳۰).

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

«شما کارهایی کرده‌اید که سرخی لطیف شرم را از چهره نجابت می‌زُدایید. تقوی را ریاکار منسوب می‌کند، تاج گل از پیشانی یک عشق معصوم برمی‌دارد و به‌جای آن داغ فاحشگی می‌زند. پیمان‌های ازدواج را مثل سوگند قماربازان بی‌پایه و دروغ می‌سازد. چنان عملی از شما سر زده که جان و روح را از کالبد ازدواج دو همسر بیرون می‌کشد و عهد و وفا را به یک مشت یاوهٔ پوچ رجالگان تبدیل می‌سازد. شما چهرهٔ آسمان را از شرم به آتش کشیده‌اید و این کره خاکی از همه چیز دردناک و بیزار شده که گویی روز محشر فرا رسیده...» (ص ۴۳۰).

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

از منظر سعادت محور فارابی: قتل شتاب‌زده 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 نه‌تنها عدالت را برقرار نمی‌کند، بلکه با کشتن فردی (نسبتاً) بی‌گناه، بی‌نظمی بیشتری ایجاد کرده و هملت را در گناهی تازه فرومی‌برد و از سعادت دورتر می‌سازد. مواجهه او با مادر، اگرچه با نیت اصلاح او صورت می‌گیرد («قلبت را مفشار... توبه کن از آنچه گذشته؛ از آنچه در پیش است بپرهیز» - ص ۴۳۵)، اما به دلیل لحن تند و سرزنش‌آمیز، فاقد اعتدال و حکمت عملی لازم برای تربیت نفس است. ظهور

مجدد شبح (که دیگران نمی‌بینند)، می‌تواند نشان‌دهنده اختلال در قوه متخیله هملت باشد که تحت‌فشار هیجانات شدید، مرز میان واقعیت و خیال را گم کرده است. این صحنه، فروپاشی نهایی تعادل درونی هملت را نشان می‌دهد.

از منظر آزادی‌محور سارتر: قتل پولونیوس، یک کنش آنی و غیرقابل‌بازگشت است که هملت را با مسئولیت مستقیم آن روبرو می‌کند. این دیگر تأمل یا نمایش نیست، بلکه انتخابی در لحظه است که واقع‌بودگی جدیدی (قاتل بودن) را بر او تحمیل می‌کند. این عمل، هرچند از روی خشم و اشتباه، تجلی آزادی او در واکنش به تهدید است، اما دلهره پیامدهای آن را به‌شدت افزایش می‌دهد. مواجهه با مادر، تلاشی برای بیرون‌کشیدن او از بدایمانی و واداشتن او به پذیرش آزادی و مسئولیت انتخاب‌هایش است. با این حال، این تلاش خود می‌تواند آمیخته با بدایمانی هملت باشد؛ او با تمرکز بر گناه مادر، ممکن است از بار مسئولیت کامل قتل پولونیوس بگریزد. ظهور شبح درونی، می‌تواند نمادی از پروژه فراموش‌شده و مسئولیت اصلی‌اش باشد که او را به بازگشت فرامی‌خواند. هملت در این صحنه، در میان کنش، مسئولیت و تلاش برای توجیه خود یا سرزنش دیگری گرفتار است.

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

شرح رویداد: هملت در مسیر تبعید، با لشکر فورتینبراس مواجه می‌شود که برای تصرف قطعه زمینی بی‌ارزش در لهستان عازم جنگ است. این مشاهده، او را به مقایسه با بی‌عملی خود در انتقام وامی‌دارد:

> «چگونه همهٔ شرایط بر علیه من متحد شده‌اند تا کُندی مرا نکوهش کرده و مرا به انتقام‌گیری شتاب دهند. راستی بشر به چه درد می‌خورد - اگر بیشترِ شب‌وروز خود را صرف خوردن و خفتن بنماید؟ چنین موجودی حیوانی بیش نیست. معلوم نیست چرا هنوز مُدام دست روی دست می‌گذارم و می‌گویم «بله، باید این کار را کرد»، درحالی‌که علت و اراده و وسائل و نیروی انجام آن را دارم... ازاین‌پس افکارم خونین باشد، یا پشیزی ارزش نداشته باشم» (ص ۴۴۶-۴۴۷).

برای فارابی: این تأمل، لحظه‌ای از خودآگاهی برای عقل نظری هملت است؛ او به‌وضوح شکاف میان انگیزه (علت)، توانایی (قدرت و وسیله) و فقدان کنش فضیلت‌مندانه از سوی عقل عملی خود را می‌بیند. مقایسه با فورتینبراس، هرچند او را به عمل ترغیب می‌کند، اما از منظر فارابی، هدف فورتینبراس (کسب افتخار دنیوی از طریق جنگی بی‌فایده) خود مصداق رذیلت (جاه‌طلبی و تهور) است، نه فضیلت؛ بنابراین، راه‌حلی که هملت به آن می‌رسد (افکار من یا خونین باشند، یا هیچ ارزشی نداشته باشم) نیز همچنان در چارچوب قوه غضبیه و کین‌خواهی باقی می‌ماند و نشان‌دهنده عدم درک او از حکمت عملی و عدالت حقیقی است. او به‌جای بازگشت به اعتدال و تدبیر، تصمیم به افراط در خشونت می‌گیرد که این نیز او را از سعادت دورتر می‌سازد. این خودآگاهی، به دلیل فقدان هدایت صحیح عقل عملی، به نتیجه‌ای فضیلت‌مندانه منجر نمی‌شود.

خوانش سارتر از این رخداد: مواجهه با فورتینبراس، هملت را با نمونه‌ای از پروژه وجودی قاطعانه (هرچند از نظر بیرونی بی‌معنا) روبرو می‌کند و پوچی انفعال خودش را برجسته‌تر می‌سازد. دلهره ناشی از عدم تحقق آزادی از طریق کنش، او را فرا می‌گیرد. این تأمل، می‌تواند 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 پروژه‌اش 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، به‌جای فرورفتن در انفعال و بدایمانی. این لحظه، نشان‌دهنده تلاشی جدی برای فراروی از وضعیت پیشین و تعریف خود به‌عنوان یک عامل فعال در جهان است، هرچند مسیر انتخابی او به‌سوی خشونت می‌رود.

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

شرح رویداد: هملت در گورستان، با دیدن جمجمه‌ها و صحبت با گورکن‌ها، درباره

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

«بده ببینم. (جمجمه را می‌گیرد) افسوس، یوریک بیچاره! او را یادم هست، هوریشیو... شوخ‌طبعی و خنده‌اش پایان نداشت... چقدر الان از دیدن جمجمه‌اش چندشم 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 طناز 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 لایرتیس) 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؟ بگویید روی من و افیلیا 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 گفت» (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. به‌جای درک مرگ به‌عنوان 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. جمجمه‌ها، به‌ویژه جمجمه یوریک، «هستی در خود» مرگ را به او نشان می‌دهند؛ واقعیتی عریان 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 به‌عنوان 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 حک‌کردن 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، به‌محض رویت این حکم، بدون لحظه‌ای درنگ و تأمل، حتی بی‌آنکه برای تیز کردن تیر وقت تلف شود، سَرِ هملت را از بدن جدا سازند» (ص ۴۷۸).

(درباره مرگ روزنکرانتس و گیلدنسترن) «عزیزم آنها عاشق این کار بودند. وجدان من از بابت آنها ابداً آزرده نیست، نابودشدن 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 به‌جای 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 به‌سوی 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 به‌عنوان آگاهی‌های مستقل (هستی-برای-خود)، بلکه به‌عنوان موانع یا ابزارهایی در مسیر پروژه خود (هستی-در-خود) می‌بیند و مسئولیت کامل حذف آن‌ها را می‌پذیرد. این عمل، او را به‌عنوان 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 به‌موقع خود فرا می‌رسد. به‌هرحال 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 چشم بپوش، و چندی دیگر با نفس‌های دردآلود در این دنیا سر کن 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 داستانش، 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 به‌جای بگذارد. او اگرچه در نهایت می‌میرد، اما با پذیرش مسئولیت کنش‌هایش و تلاش برای معنادارکردن روایت زندگی‌اش، به‌نوعی 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 به‌عنوان 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 روزنکرانتس و گیلدنسترن، نه‌تنها او را به سعادت نزدیک نمی‌کند، بلکه مصداق رذیلت و دورشدن از عدالت حقیقی است. هنر (نمایش

موش‌گیری) نیز اگرچه ابزاری برای کشف حقیقت است، اما در نهایت در خدمت هدفی غیر از تربیت نفوس و تعالی جامعه قرار می‌گیرد. در چارچوب اندیشه فارابی، سرنوشت تراژیک هملت، نتیجه محتوم زیستن در جامعه‌ای 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 ازپیش‌تعیین‌شده قرار دارد. او با اضطراب ناشی از آزادی مطلق و مسئولیت کامل انتخاب‌هایش دست‌به‌گریبان است. تردیدها و تأملات او، نه ضعف، بلکه نشان‌دهنده آگاهی عمیق او از وضعیت بشری و سنگینی بار آزادی است. کنش‌های هملت، از تظاهر به جنون تا انتقام نهایی، تلاشی برای خلق معنا، تعریف پروژه وجودی خویش و اعمال آزادی در برابر موقعیت تحمیل‌شده تلقی می‌شود. او با پذیرش مسئولیت اعمالش، حتی اعمال خشونت‌بار، و با انتخاب کنش به‌جای انفعال یا گریز به خودفریبی، گام در مسیر اصالت برمی‌دارد. هنر در این دیدگاه، محملی برای بیان آزادی، رویارویی با پوچی و درگیرشدن با جهان است. مرگ هملت، اگرچه تراژیک، اما پایانی بر پروژه‌ای است که او خود با انتخاب‌هایش رقم زده است.

در نهایت، این تحلیل تطبیقی نشان می‌دهد که چگونه دو پارادایم فلسفی متفاوت، یکی ریشه‌دار در سنت متافیزیکی و معتقد به نظمی غایی و سعادتی قابل‌وصول 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، می‌توانند تفاسیر کاملاً متضادی از یک اثر هنری واحد و سرنوشت قهرمان آن ارائه دهند. هملت شکسپیر، با پیچیدگی‌ها و ابهاماتش، آینه‌ای می‌شود که در آن، هم تصویر جستجوی انسان برای کمال و فضیلت در جهانی سامان‌مند (فارابی) و هم تصویر تقلای انسان برای یافتن یا ساختن معنا و اصالت در جهانی بی‌سامان (سارتر) بازتاب می‌یابد. این تقابل، پرسش‌های بنیادین درباره ماهیت هنر، هدف زندگی و جایگاه انسان در هستی را با عمق بیشتری پیش روی خواننده قرار می‌دهد.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۱). هایدگر و تاریخ هستی. تهران: نشر مرکز.

۲. احمدی، بابک (۱۳۸۴). سارتر که می‌نوشت. 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). زیبایی‌شناسی 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). مگس‌ها. ترجمه‌ی سیما کوبان، 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. ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، تهران: زمان.
۱۵. سارتر، ژان پل (۱۴۰۰). هستی و نیستی. ترجمه‌ی هستی بحرینی، تهران: نیلوفر.
۱۶. فارابی، محمدبن محمد (۱۹۹۵). آراء اهل المدینه الفاضله و مضاداتها. تحقیق علی بوملحم، بیروت: دار و مکتبه الهلال.
۱۷. فارابی، ابونصر محمد (۱۳۵۸). سیاست مدنیه. 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 خدیوجم، 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. ترجمه‌ی آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۳. فخرایی، یوسف (۱۴۰۰). اگزیستانسیالیسم و تئاتر. حوزه هنری گیلان.
۲۴. کامیاب مسک، احمد (۱۳۷۶). تئاتر موقعیت. مجله نمایش، شماره ۱.
۲۵. کامو، آلبر (۱۳۶۲). تعهد. ترجمه‌ی مصطفی رحیمی، تهران: نگاه.
۲۶. مفتونی، نادیا (۱۳۹۳). فارابی و فلسفه هنر دینی. تهران: سروش.
۲۷. مفتونی، نادیا (۱۳۹۳). فارابی و مفهوم‌سازی هنر دینی. تهران: سوره مهر.
۲۸. مکلینتاک، آن (۱۳۷۲). سیموون دوبووار. ترجمه‌ی 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، هوماندرو ، 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/