صفحات ۱-۲۲

۱ فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دورهٔ ۵، شماره ۱۲و ۱۳، تابستان و پاییز ۱۴۰۴

# خوانشی اگزیستانسیالیستی از مطالعه تطبیقیِ دو نمایشنامهٔ *هملت* و *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند*

**نویسنده:** امیرحسین ثقفی*[1]

۱. کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر ایران ، تهران، ایران

## چکیده

پژوهش حاضر مطالعه تطبیقیِ دو نمایشنامهٔ *هملت* اثر ویلیام شکسپیر[1] و *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند* اثر تام استوپارد[2] از منظر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم است. شخصیت‌ها در هر دو اثر، در جهانی گرفتار آمده‌اند که امکان کُنشگریِ آزادانه با تردیدهایی همراه است. هملت، هرچند ظاهراً درگیر انتخاب و مسئولیت فردی است؛ اما تحت نیرویی اجتناب‌ناپذیر به سوی انتقام سوق داده می‌شود. ازطرفی، نمایشنامهٔ استوپارد، با اتخاذ رویکردی پوچ‌گرایانه، جهانی را ترسیم می‌کند که در آن شخصیت‌ها فاقدِ هویتی مستقل، اراده‌ای مشخص و توانایی تأثیرگذاری بر سرنوشت خود هستند. این پژوهش با تمرکز بر دیدگاه اگزیستانسیالیستی، این دو اثر را از منظر مفاهیمی چون تقدم وجود بر ماهیت، اختیار و ارادهٔ آزاد، جبر، و هویت برخوردار از آگاهیْ تحلیل می‌کند. رویکرد پژوهش «اگزیستانسیالیستی» است و روش‌شناسی این تحقیق کیفی و از نوع نظری‌بنیادی و مبتنی‌بر مطالعه تطبیقی و تحلیل محتوایِ کیفی است؛ همچنین داده‌ها از طریق کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. شواهد و داده‌های پژوهش هم به‌طریقِ تفسیری‌مفهومی تحلیل شده‌اند.

نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهند که در هر دو نمایشنامه، شخصیت‌ها در ساختاری جبّار، بی‌آنکه اراده و تسلطیِ واقعی بر سرنوشت خود داشته باشند، به‌سوی نقطهٔ نهایی ناگریزشان پیش می‌روند. با این تفاوت که در اثر استوپارد، این وضعیت از طریق روایت و ساختار اثر، وضوح بیشتری یافته است و با زیرسؤال‌بردنِ مفهوم ارادهٔ آزاد، نگاه بدبینانه‌تری به موقعیت انسان در جهان ارائه می‌دهد. تحقیق پیش رو به‌دنبالِ ارائهٔ خوانشی انتقادی از اگزیستانسیالیسم، نشان می‌دهد که آزادی انسان تا چه میزان تحت‌تأثیر مفاهیمی چون «شرایط محیطی» و «جبر ساختاری» قرار دارد.

**کلیدواژه‌ها**: شکسپیر، هملت، تام استوپارد، رُزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند، اگزیستانسیالیسم.

*نویسنده مسئول: امیرحسین ثقفی، Email: saghafi1994@gmail.com

**مقدمه**

مطالعه تطبیقی آثار اقتباسی فرصتی فراهم می‌آورد تا دگرگونی‌های مفهومی و تطورهای نگرشی در دوره‌های مختلف تاریخی و سیر مفاهیمِ فلسفی‌شان بررسی شوند. در حقیقت *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند*، خوانشی مدرن از *هملت* است که مرکز ثقل خود را از شخصیت اصلی نمایشنامهٔ شکسپیر برداشته است و بر دو شخصیت فرعی، یعنی رُوزنکرانتس و گیلدنسترن، می‌نهد. در حالی که هملت بر تصمیم‌گیری‌های فردی، مسئولیت و چالش‌های اخلاقی تأکید می‌کند. نمایشنامهٔ استوپارد فضایی را نمودار می‌کند که در آن، شخصیت‌ها در جهانی آشفته و درک‌ناشدنی، بی‌اراده‌ای مشخص و بی‌اختیار زندگی می‌کنند.

دست‌مایهٔ محتوایی استوپارد در نمایشنامه‌اش، دو شخصیت از نمایشنامهٔ *هملت* است که عاری از هویت و درنتیجه ناتوان از تصمیم‌گیری‌اند؛ به همین دلیل، «طرحی[۳]» (سارتر ۱۳۶۱، ۲۰) مخصوص به خود نمی‌سازند. به ارادهٔ کسی (شکسپیر) آمده‌اند، به ارادهٔ کسی به انجام کاری گماشته شده‌اند، و به ارادهٔ کسی به استقبال مرگ می‌روند. استوپارد وضعیت این دو شخصیت را متناظر با وضع انسان در جهان، به‌طور عام، یافته است. شخصیت‌هایِ نمایشنامهٔ بر ویژگی‌های اساسی‌ای بنا شده‌اند: «بی‌ارادگی»، «ناآگاهی» و «سردرگمی». ایشان با این ویژگی‌ها و به‌اجبار به جهان برساخته‌ای پرتاب شده‌اند.

در *هملت*، پرسش‌های بنیادی‌ای در باب اختیار، تصمیم‌گیری و مسئولیت اخلاقی در دل ساختاری تراژیکْ صورت‌بندی می‌شوند. هملت، همچون شخصیتی محوری، با آگاهی از حقیقت قتل پدرش و توطئه‌های سیاسی، درگیر تصمیم‌گیری‌های دشواری می‌شود که به‌ظاهر نشان از آزادی عمل و مسئولیت‌پذیری او دارند. درمقابل *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند* جهانی را ترسیم می‌کند که در آن، شخصیت‌ها سرگردان، بی‌هویت، ناتوان از درک و ناتوان از تسلط بر سرنوشت خود هستند. این تفاوتِ رویکرد در دو نمایشنامه، مسئلهٔ «وجود» و «ارادهٔ انسان» را به چالش می‌کشد و شکاف متناقض‌نمایِ موجود در آزادیِ ارادهٔ مستقر در اگزیستانسیالیسم را نمایان می‌سازد.

فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، که با آراء متفکرانی همچون مارتین هایدگر[۴] و ژان‌پل سارتر[۵] در سدهٔ بیستم میلادی گسترش یافت، بر اهمیت تجربهٔ زیسته، امکان انتخاب، و مسئولیت فردی تأکید می‌کند. مفهوم «تقدم وجود بر ماهیت» که گرانیگاهِ نظریِ متن پیش رو است، به‌طور ویژه‌ای در آرای سارتر به چشم می‌آید. در این مکتب، انسان ابتدا وجود دارد، سپس از طریق کنش‌های خود ماهیت خویش را شکل می‌دهد. اگزیستانسیالیسمْ آزادی را جوهرهٔ اصلی هستی انسان می‌داند و معتقد است که فرد، در هر شرایطی، مسئول رفتارها و انتخاب‌های خود است. این دیدگاه در دو نمایشنامه به‌شکلی متفاوت نمود یافته است. در *هملت* کنش انسانی

همواره در مرز میان انتخاب و الزام قرار دارد؛ درحالی‌که در نمایشنامهٔ استوپارد روایت به‌گونه‌ای سامان یافته که شخصیت‌ها نه‌تنها فاقد اختیار، بلکه اسیر جبر و بی‌معنایی‌اند.

این پژوهش با اتکا بر دیدگاه‌های اگزیستانسیالیستی، و با استفاده از مدخل‌های توضیحیِ ژان‌پل سارتر در *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، به بررسی چگونگی بازنماییِ مفاهیمی همچون آزادی، اختیار و هویت در این دو اثر می‌پردازد. ابتدا مفاهیم بنیادین اندیشهٔ اگزیستانسیالیستی بررسی می‌شوند، سپس هرکدام از نمایشنامه‌ها به‌طور مستقل تحلیل شده و درنهایت، تناظراتشان از منظر اراده و عاملیت شخصیت‌ها به‌صورت تطبیقی بررسی خواهند شد.

## روش تحقیق

پژوهش پیش رو کیفی و از نوع بنیادی‌نظری است. اطلاعات از طریق کتابخانه‌ای نظیر متون اصلی نمایشنامه‌ها، ترجمه‌ها، کتب فلسفی و متون نظریِ تخصصی گردآوری شده‌اند. تحلیل محتوا هم به‌روشِ کیفی همراه با مطالعه‌ای تطبیقی با تحلیلِ تفسیری‌مفهومی انجام شده است. مبنای تحلیل، مفاهیم بنیادین اگزیستانسیالیستی همچون آزادی، اختیار و هویتِ مستقل است. جامعهٔ پژوهش را دو نمایشنامهٔ *هملت* و *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند* به همراه منابع نظری مرتبط با آن‌ها شکل می‌دهند.

## پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های بسیاری به تحلیل فلسفی *هملت* پرداخته‌اند به‌ویژه در حوزه‌هایی چون اخلاق، روان‌شناسیِ تراژیک، مسئلهٔ آگاهی و بحران هویت (Bradley, 1991; Bloom, 1998).

در سنت اگزیستانسیالیستی نیز آثار هایدگر، سارتر، و کامو[۶] بسترهای نظری شایان توجهی را برای فهم کنش انسانی، امکان انتخاب و هویت فراهم کرده‌اند. در اثر استوپارد، پژوهش‌ها، بیشتر بر بازی با فُرم، پست‌مدرنیسم، پوچی و مفهوم تقدیر در نمایشنامهٔ *رُزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند* متمرکزند (Esslin، 2001). برخی پژوهش‌ها هم به تفاوت‌های ساختاری و روایی میان دو نمایشنامه پرداخته‌اند. باوجوداین مطالعاتی که این دو اثر را توأمان از منظر اگزیستانسیالیسم تحلیل کنند، محدودند. اغلب پژوهش‌ها به *هملت* توجه کرده‌اند یا اینکه تنها، به جهان پوچ‌گرایانهٔ استوپارد پرداخته‌اند؛ بی‌آنکه این دو را در قالب بستر واحد فلسفی‌ای کنار هم قرار دهند.

## اگزیستانسیالیسم

اگزیستانسیالیسم از جریان‌های برجستهٔ فلسفی سده‌هایِ نوزدهم و بیستم میلادی است. این جریان فلسفی سعی کرده است تا موقعیت انسان را در جهانی عاری از بنیان‌های متافیزیکیِ ثابت بازتعریف کند. برای درک اصول این جهان‌بینی، نخست باید آن را در سیری تاریخی بررسی کرد. ریشه‌های اگزیستانسیالیسم را معمولاً در اندیشه‌های سورن کیرکگور[۷] جست‌وجو می‌کنند؛ فیلسوفی که مسئلهٔ اضطراب، انتخاب و جهشِ وجودی را بنیان فهم

موقعیت انسانی قرار داد (کیرکگور، ۱۴۰۴). پس از او فریدریش نیچه[۸] با نقد اخلاق مسیحی، و تشریحِ مفهوم ارادهٔ معطوف به قدرت و ایدهٔ مرگ خدا، نقش تعیین‌کننده‌ای در فروپاشی بنیان‌های سنتیِ معنا ایفا کرد (نیچه، ۱۴۰۴). این دو متفکر با وجود تفاوت‌های بنیادی، پایه‌های بحران معنا و مسئولیت فردی را فراهم آوردند؛ عناصری که بعدها در اگزیستانسیالیسم به اوج رسیدند.

در آستانهٔ سده بیستم میلادی ادموند هوسرل[۹] با بنیان‌گذاری «پدیدارشناسی»، نگاه تازه‌ای برای تحلیل تجربهٔ آگاهی ارائه کرد و امکان پرداختن به تجربهٔ زیسته را به‌مثابهٔ موضوعی فلسفی فراهم ساخت (هوسرل، ۱۳۹۷). این بستر نظری به‌طور مستقیم بر اندیشهٔ مارتین هایدگر تأثیر گذاشت. هایدگر با تمرکز بر هستیِ «دازاین[۱۰]»، مفاهیمی نظیر «هستی در جهان[۱۱]» و «پرتاب‌شدگی[۱۲]» و «هستی به سوی مرگ[۱۳]» را مطرح کرد، که به‌طور بنیادین نحوهٔ درک انسان از امکان‌های وجودی و محدودیت‌های ساختاری‌اش را دگرگون ساخت (هایدگر، ۱۴۰۴). بااین‌حال رسمی‌ترین و منسجم‌ترین صورت‌بندی اگزیستانسیالیسم در سدهٔ بیستم میلادی را ژان‌پل سارتر ارائه کرد.

در بررسی این مکتب، نخست باید میان تقدم وجود بر ماهیت، که یکی از اصول بنیادین این مکتب فکری است و دیدگاه‌های سنتی تمایز قائل شد. برای توضیح این مفهوم، می‌توان از نمونه‌ای ملموس بهره گرفت: هنگامی که شیئی ساخته می‌شود، مانند کتابی یا کاردی، این شیء را سازنده‌ای تولید کرده که از پیش تصوّری از آن در ذهن داشته است. در فرآیند ساخت، نه‌تنها طرح و کاربرد آن مشخص است، بلکه شیوهٔ تولید آن نیز براساس دستورالعمل‌هایی ازپیش‌تعیین‌شده انجام می‌شود (سارتر ۱۳۶۱، ۲۰). بنابراین، در چنین اشیایی، «ماهیت، یعنی مجموعهٔ اسلوب‌ها و دستورالعمل‌ها و کیفیاتی که ایجاد شیء و تعریف آن را میسر می‌سازد، مقدم بر وجود است»؛ در حقیقت آن شیء پیش از آن که پدیدار شود، دارای هدف و کارکردی مشخص بوده است. «بدین‌سان ما دیدی صناعی و فنی از جهان داریم که بر مبنای آن، می‌توانیم بگوییم: ایجاد مقدم بر وجود است» (همان، ۲۱).

اگزیستانسیالیسم استدلال می‌کند که «اگر واجب‌الوجود نباشد دست‌کم یک موجود وجود دارد که در آن، وجودْ مقدم بر ماهیت است؛ موجودی که پیش از آنکه تعریف آن به وسیلهٔ مفهومی ممکن باشد وجود دارد» (همان، ۲۳). در این دیدگاه، انسان طرحی ازپیش‌تعیین‌شده ندارد و تنها از طریق رفتارها و انتخاب‌های انسانی، ماهیت خود را شکل می‌دهد و به این معناست که بشر ابتدا وجود می‌یابد، سپس در طول زندگی، از طریق تصمیم‌گیری و کنش‌های خود هویت خود را می‌سازد و به آن معنا می‌بخشد. به‌عبارتِ‌دیگر، انسان در بدو تولد ماهیت معینی ندارد و آنچه او را تعریف می‌کند، همان چیزی است که با انتخاب‌هایش می‌سازد. اگرچه سارتر از وضع بشری و از «مجموعهٔ حدود ازپیش‌بوده‌ای»، همچون ارباب‌زاده یا کارگرزاده‌بودن، که «موقعیت اساسی بشر» را در جهان ترسیم می‌کنند سخن به میان آورده است؛ اما

اصالت آزادیِ اراده همچنان دست‌نخورده باقی می‌ماند و این حدود یارای دست‌یازی به آن را ندارند (همان، ۵۶). «هر طرحی کوششی است یا برای گذشتن از حدهایی که دیدیم یا به‌منظور عقب‌راندن آن‌ها یا برای انکار آن‌ها و یا در راه سازش با آن‌ها» (همان، ۵۷).

ظاهراً سارتر ایده‌ای جامع از آزادی اراده به دست می‌دهد که پس‌زدن و فراروی یا پذیرفتن این محدودیت‌ها به‌شکلی آگاهانه اختیار می‌شود؛ اما به حدود قدرتمندی که ماهیتاً از آزادی اراده بزرگ‌ترند و طرح را در خود فرومی‌بلعند اشاره‌ای نمی‌کند. فردی با ناتولنی ذهنیْ در زندگی‌اش دارایِ اراده‌ای در اختیارکردن هرگونه «طرحی» از خود است؟ فردی با ناتوانی جسمیْ اراده‌ای در اختیارکردنِ هرگونه فعالیت فیزیکی متصوّرِ دلخواه را دارد؟ انسانی که با اقسام محدودیت‌ها و تحمیل‌هایِ خانوادگی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی محاصره شده، آگاهی لازم برای ساخت طرحی مستقل و منحصربه‌فرد را دارد؟ ازاین‌رو برای ارادهٔ آزاد بشر، باید تبصره‌ای قائل شد که با احراز شروط خاصی مستقر شود؛ بنابراین بسیاری با توجه به عدم احراز این شروط از قلئدهٔ ارادهٔ آزاد و عاملیت مستثنا هستند. نیز ازآنجاکه می‌توان گفت همواره عاملی مؤثر، خارج از حیطهٔ انتخاب انسان وجود دارد، ارادهٔ آزاد همواره مخدوش و نسبی خواهد بود، تا آنجا که کلیّت ارادهٔ آزاد انکار شود.

اگزیستانسیالیسم نقش اساسی‌ای برای عمل انسانی قائل است و تأکید می‌کند که انسان در هر لحظهٔ زندگی، مسئول انتخاب‌های خود است و هیچ نیروی بیرونی‌ای نمی‌تواند او را از این مسئولیت معاف کند. ازاین‌رو، اختیار و آزادیِ اراده، از بنیان‌های اصلی این مکتب فلسفی به شمار می‌آید. در همین محدوده، ژان‌پل سارتر در کتاب *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر* تصریح می‌کند که بشر چیزی جز آنچه خود از خویشتن می‌سازد، نیست (همان، ۲۴). این جمله بر این اصل تأکید می‌کند که انسان مسئول ساختن ماهیت خود است و باید پیامدهای انتخاب‌های خود را بپذیرد. آزادی مسئولیتی به همراه می‌آورد. از دیدگاه سارتر، انسان نه‌تنها در برابر خویشتن، بلکه در برابر بشریت مسئول است. در راستای همین نکته، سارتر می‌گوید: «آن‌چه اگزیستانسیالیسم می‌گوید این است که [...] همیشه این امکان برای شخص سُست‌عنصر هست که دیگر سست‌عنصر نباشد. همچنان که برای قهرمان این امکان وجود دارد که از قهرمان‌بودن دست بشوید. [...] اگزیستانسیالیسم [...] به آدمیان اعلام می‌کند که امیدی جز به عمل نباید داشت و آن‌چه به بشر امکان زندگی می‌دهد فقط عمل است» (همان، ۵۱ و ۵۲). ازاین‌رو، پیش از هر عمل، تصمیم‌گیری ضرورت دارد و آنچه تصمیم را شکل می‌دهد، انگیزهٔ فرد در پسِ آن تصمیم است. این موضوع، از بایسته‌های پیچیدهٔ اگزیستانسیالیسم است: به‌راستی همهٔ انسان‌ها مختارند؟ و همهٔ آن‌ها در موقعیتی هستند که بتوانند آزادانه تصمیم بگیرند؟ سؤال بنیادی‌تر این است که: آیا انگیزه‌ها به‌شکلی آگاهانه و مستقل پدیدار می‌شوند؟ این پرسش به‌ویژه در مواجهه با شخصیت‌هایی مانند رُوزنکرانتس و گیلدنسترن در نمایشنامهٔ استوپارد اهمیت دارد. این

دو شخصیت فاقد انگیزه‌ای مشخص برای کنش‌های خود و درنتیجه تصمیم‌گیری هستند و در جهانی آشفته گرفتار شده‌اند که قواعد آن بر تصادف، تکرار و بی‌معنایی استوار است؛ جهانی که امکان انتخاب واقعی را از شخصیت‌ها سلب کرده و آن‌ها را به لُبژه‌های بی‌کنش بدل می‌کند. ازطرفی، به نظر می‌رسد شخصیت هملت در نمایشنامهٔ شکسپیر در مسیر تصمیم‌گیری‌های آگاهانه در موقعیت‌های دشوار، که اتفاقاً هوشیاری و خودآگاهی را از طریق تقلای ذهن به‌منظور اتخاذ تصمیمی درست، شدت می‌بخشند، قرار دارد و اختیار خود را حفظ می‌کند؛ اما در بسترِ ساختاری تحمیل‌شده؛ حقیقتاً، این اراده، اراده‌ای اگزیستانسیالیستی و معطوف به آزادی است؟ ظاهراً استوپارد با تأکید بر همین پرسش‌های بنیادین، ساختار نمایشنامه‌اش را طرح‌ریزی کرده است.

در ادامه، مفاهیم بنیادین اگزیستانسیالیسم با تطبیق این دو نمایشنامه بررسی خواهد شد و اینکه:چگونه آزادی اگزیستانسیالیستی‌ای که در مقام نظریه، جوهرهٔ انسان دانسته می‌شود، در مقام تجربهٔ زیسته و درعینِ‌حال همراه با محدودیت‌های ساختاری و روایی و هستی‌شناختی به جا آورده می‌شود.

## نمایشنامهٔ *هملت*

نمایشنامهٔ *هملت* در دانمارکِ سدهٔ پانزدهم میلادی روایت شد. هملت، شاهزادهٔ دانمارک، پس از شنیدن خبر مرگ پدرش، به کاخ پادشاهی بازگشت و دریافت که عمویش، کلادیوس، بر تخت سلطنت نشسته و بی‌اعتنا به رسوم، با مادرش، ملکه گرترود، ازدواج کرده است. این وقایع او را مشکوک و خشمگین کرد، تا زمانی که، روح پدرش بر او ظاهر شد و افشا کرد: کلادیوس با زهر او را به قتل رسانده است. روح پدر از هملت درخواست انتقام کرد و هملت سوگند خورد که این وظیفه را به انجام برساند.

برای اثبات گناهکاری کلادیوس، هملت گروهی از بازیگران دوره‌گرد را دعوت کرد تا نمایشنامه‌ای با عنوانِ *قتل گونزاگو* را اجرا کنند. موضوع این نمایش، مشابه جنایتی است که کلادیوس مرتکب شده است. واکنش آشفتهٔ کلادیوس هنگام اجرا، شک هملت را به یقین تبدیل کرد. پس از این واقعه، هملت در گفت‌وگویی با مادرش، متوجه حضور فردی پشت پرده می‌شود و با این تصوّر که کلادیوس است، او را به قتل می‌رساند؛ اما قربانی، پولونیوس، صدراعظم دربار، است.کلادیوس که اکنون از نیت هملت آگاه شده است، تصمیم می‌گیرد او را از سر راه بردارد. نامه‌ای خطاب به پادشاه انگلستان می‌نویسد و دستور می‌دهد که هملت بی‌درنگ اعدام شود. نامه به دست دو دوستِ قدیمی هملت، رُوزنکرانتس و گیلدنسترن، سپرده می‌شود تا او را در سفر به انگلستان همراهی کنند. اما هملت در مسیر سفر از محتوایِ نامه آگاه می‌شود و آن را با نامه‌ای دیگر جایگزین می‌کند که به موجب آن، رُوزنکرانتس و گیلدنسترن به جای او اعدام شوند.

در همین حال، افیلیا، معشوقهٔ هملت، که از مرگ پدرش به دست او اندوهگین و افسرده بود، دچار جنون می‌شود و خود را در آب غرق می‌کند. هملت پس از فرار از کشتی، به دانمارک بازمی‌گردد و

درحالی‌که لایرتیس، برادر افیلیا، به انتقام قتل پدر و خواهرش مترصدِ کشتن اوست، با چالشِ تازه‌ای روبه‌رو می‌شود. کلادیوس برای حل‌وفصلِ ظاهری این دشمنی، مبارزهٔ شمشیربازی ترتیب می‌دهد. اما در پس پرده، او و لایرتیس توطئه‌ای چیده‌اند:شمشیر لایرتیس زهرآگین شده تا در صورت زخمی‌شدن هملت، او را از پا در آورد. در جریان مبارزه، گرترود به‌اشتباه جام زهرآلودی را که کلادیوس برای هملت تدارک دیده است، می‌نوشد و جان می‌سپارد. هملت هم با شمشیر زهرآگین لایرتیس زخمی شد، اما در میان نبرد، شمشیرها جابه‌جا شدند و لایرتیس نیز مجروح شد. لایرتیس در لحظه‌های پایانی عمرش، حقیقت توطئه را افشا کرد. هملت نیز کلادیوس را به سزای اعمالش رساند و او را با همان شمشیر مسموم کُشت. دست‌آخر، گرترود، کلادیوس، لایرتیس و هملت جانشان را از دست دادند.

## مطالعه رفتارِ آگاهانهٔ شخصیت‌ها

**کلادیوس:** شخصیتی جاه‌طلب است که برای رسیدن به سلطنت، برادرش هملت بزرگ را به قتل رساند و با ملکه ازدواج کرد. او در تمام طول نمایشنامه با آگاهی کامل و نقشه‌های ازپیش‌طراحی‌شده، در پیِ حفظ قدرت است. ابتدا تلاش کرد تا بر هملت مسلط شود؛ اما زمانی که متوجه تهدیدِ بالقوه‌اش شد، نقشهٔ قتل او را طراحی کرد.

**گرترود:** همسر هملت بزرگ، پس از مرگ او، بی‌درنگ به دام عشقی به‌احتمال متظاهرانه از سویِ کلادیوس گرفتار شد و آگاهانه خودش را در اختیار او قرار داد. آگاهی او ساده‌دلانه و نااندیشیده، و از تحلیل عمیق موقعیت‌ها بی‌بهره، و به‌راحتی تحت‌تأثیر دیگران بود. تاجایی‌که، موقعی که هملت صادقانه به او می‌گوید که خود را به دیوانگی زده است و تمام حقایق را برایش فاش می‌کند، باورش نمی‌کند و این گفته‌ها را به موجب پریشان‌حالیِ هملت، به‌علت مرگ پدرش، قلمداد می‌کند و درنهایت گفته‌هایش را هذیانی می‌پندارد. نفسِ سُست و باری‌به‌هرجهت‌بودن، ضعف بزرگ گرترود است. بااین‌حال، در لحظه‌های پایانی نمایش، زمانی که جام زهرآلود را می‌نوشد، این امکان وجود دارد که آگاهانه خود را فدای فرزندش کرده باشد.

**هملت:** طیِ نمایشنامه با کشمکش‌های ذهنی و اخلاقی متعددی روبه‌روست. در ابتدا برای انتقام مصمم است؛ اما تردیدهای فلسفی‌ای دارد که انتقام را به تأخیر می‌اندازد. نیز با اتخاذ تصمیم‌های پیچیده و طراحی نمایشنامه برای افشای حقیقت، نشان می‌دهد که به‌خلافِ بسیاری از شخصیت‌های دیگر، قدرت انتخاب دارد و در پی یافتن حقیقت است.

**پولونیوس:** مشاور وفادار دربار است که در بازی‌های سیاسی کلادیوس نقش ابزار را ایفا می‌کند و با مداخله در امور دربار و جاسوسی برای کلادیوس، سرانجام به شکلی تراژیک قربانی تصمیمات خود می‌شود.

**لایرتیس:** شخصیتی انتقام‌جو است که تحت‌تأثیر کلادیوس، تصمیم به قتل هملت می‌گیرد. درنهایت، او هم در دام توطئه‌ای که خود در آن نقش داشته، گرفتار می‌شود.

**افیلیا:** قربانی ساختارهایِ اجتماعی و سیاسیِ دربار است و توان مقابله با وضعیت موجود را ندارد؛ برای همین، پس از مرگ پدرش دچار جنون شد و به خودکشی روی آورد.

**هوراشیو:** تنهاشخصیتِ نمایشنامه است که تا پایان زنده می‌ماند و راوی حقیقت رخدادهای دانمارک می‌شود. هوراشیو نماد وفاداری و عقلانیت در دنیای پُرآشوب است.

**رُوزنکرانتس و گیلدنسترن:** این دو، شخصیت‌هایی هستند که در فضای مبهمی سیر می‌کنند. آن‌ها نه‌تنها از انگیزه و علتِ اقدامات خود بی‌اطلاع‌لند، بلکه هویتشان هم مبهم است. شخصیت‌های بی‌چهره‌ای هستند که نمی‌توان آن‌ها را از هم تشخیص داد. همیشه باهم‌لند و خطاب‌ها به‌طور یکسان متوجهِ هردوی‌شان می‌شود. این ابهام هویتی به‌گونه‌ای است که سایر شخصیت‌ها، تمایزی میان آن‌ها تشخیص نمی‌دهد؛ علاوه‌براین، خودشان هم نمی‌دانند کدام‌یک رُوزنکرانتس و کدام، گیلدنسترن است. به‌خلاف سایر شخصیت‌های نمایش که به‌نحوی از انگیزه‌های‌شان آگاه‌اند، رُوزنکرانتس و گیلدنسترن، بی‌آنکه مطلع باشند، صرفاً مطیع و مجریِ دستورها هستند. آن‌ها از دوران کودکی هم‌مدرسه‌ای و دوستان قدیمیِ هملت بوده‌اند. ایشان به دستور کلادیوس احضار می‌شوند تا از اوضاع روانی هملت آگاه شوند و گزارش آن را به شاه ارائه دهند. بااین‌حال، در مسیر اجرای این مأموریت، هیچ‌گاه درک روشنی از هدف خود ندارند و درنهایت قربانی توطئه‌ای می‌شوند که خود در ایجاد آن نقشی نداشته‌اند. سرنوشت آن‌ها با بی‌عدالتی رقم می‌خورد و بی‌هیچ جرمِ مشخصی به مرگ محکوم می‌شوند و فرجامشان بازتابی است از جهانی که در آن فردیت و اختیار کم‌رنگ شده است.

### نمایشنامهٔ *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند*

این نمایشنامه بر محور دو شخصیت فرعی از نمایشنامهٔ *هملت* شکل گرفته است. داستان با صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن، رُوز[نکرانتس] و گیل[دنسترن] مشغول شرط‌بندی روی پرتاب سکه هستند. به‌شکلی غیرعادی، نتیجهٔ تمامی پرتاب‌ها به سود رُوزنکرانتس است، به‌طوری‌که برای ۹۲ بارِ پیاپی، سکه روی شیر فرود می‌آید. چنین رویدادی که قواعد احتمال را نادیده می‌گیرد، نمایانگر فضای غیرمنطقی نمایشنامه است. آن‌ها در این میان، به یاد می‌آورند که برای انجام مأموریتی به دربار احضار شده‌اند. در مسیر خود، با گروهی از بازیگران دوره‌گرد روبه‌رو می‌شوند که نمایش‌هایی با مضامین عاشقانه و خونین اجرا می‌کنند. پس از این برخورد، به دربار دانمارک می‌رسند و کلادیوس و گرترود وظیفه‌ای به آن‌ها محول می‌کنند:کشف نیات و انگیزه‌های هملت. برای آماده‌سازی این مأموریت، آن‌ها گفت‌وگویی فرضی را تمرین می‌کنند و سرانجام با هملت روبه‌رو می‌شوند.

در ادامهٔ داستان، نمایش *تله موش* را همان بازیگران دوره‌گرد اجرا می‌کنند. در این نمایش، صحنه‌ای وجود دارد که دو بازیگر، که از نظر ظاهری شباهت زیادی به رُوز و گیل دارند، پس از سفری دریایی به انگلستان، به دستور درباریان آن کشور

اعدام می‌شوند. این صحنه، سرنوشت محتوم آن دو را پیش روی‌شان قرار می‌دهد. رُوز از اینکه در سفر انگلستان همراه هملت شده، خوشحال است؛ علت خوشحالی هم معلوم است: این سفر او را از وظایف سنگین دربار رها می‌کند. در جریان سفر، اول فکر می‌کنند که مُرده‌لند؛ اما بعد از این‌که می‌فهمند هنوز زنده‌اند، یادشان می‌آید که حامل نامه‌ای از کلادیوس به پادشاه انگلستان‌اند که پس ازمطالعهٔ آن درمی‌یابند دستور اعدام هملت صادر شده است. در این لحظه، رُوز مردد می‌شود که: باید نامه را به مقصد برسانند یا نه؟ اما گیل معتقد است که آن‌ها بیش از اندازه کوچک و بی‌قدرت‌اند که بخواهند در برابر دستورات شاه و سرنوشت مقاومت کنند.

پس از خواب‌رفتن آن‌ها، هملتْ نامه را با نسخه‌ای جعلی جایگزین می‌کند. در پی این ماجرا، دزدان دریایی به کشتی حمله کرده و هملت ناپدید می‌شود. رُوز و گیل، که از این واقعه وحشت‌زده‌لند، بار دیگر نامه را می‌خوانند و این بار متوجه می‌شوند که دستور اعدامشان صادر شده است. آن‌ها که تا این لحظه قادر به درک معنای واقعی اقدامات خود نبوده‌لند، اکنون با ناباوری و سردرگمی به سرنوشت ناگزیر خود می‌نگرند. گیل از اهمیت مرگ خود و معنای آن در جهان هستی می‌پرسد، درحالی‌که رُوز نیز نمی‌تواند درک کند که: چرا باوجود فرصت‌هایی که داشته‌اند، هرگز اقدامی برای تغییر مسیر سرنوشتشان انجام نداده‌اند. نمایشنامه با صحنه‌ای پایان می‌یابد که در آن، سفیر انگلستان خبر مرگ رُوز و گیل را به دربار دانمارک می‌آورد و این نکته، تأکیدی بر بی‌ارادگی و بیهودگی وجود آن‌هاست.

## تطبیق نمایشنامه‌ها از منظر اگزیستانسیالیسم

### تقدم وجود بر ماهیت

اگزیستانسیالیسم بر این باور است که انسان ماهیت خود را به‌واسطهٔ رفتارها و انتخاب‌هایش شکل می‌دهد و برخلاف اشیاء، که کاربرد و هدف آن‌ها از پیش مشخص شده است، هیچ سرنوشتِ ازپیش‌تعیین‌شده‌ای ندارد. به‌عبارتِ‌دیگر، انسان «هیچ» است، مگر آنکه خود را از طریق کنش‌هایش تعریف کند. این اصلِ فلسفیْ مستلزم پذیرش مسئولیت فردی است؛ زیرا هیچ واجب‌الوجودی برای انسان طرح نشده و برای او هویتی در نظر نگرفته است.

در برخورد با شخصیت‌ها می‌توان دو رویکرد اتخاذ کرد:نگاهی درون‌متنی، که شخصیت‌ها را همچون انسان‌های واقعی درون جهان داستان می‌پندارد؛ و نگاهی برون‌متنی، که آن‌ها را مخلوقاتی ادبی در چارچوب اثر نمایشی می‌بینند. اگر از منظر نخست به رُوزنکرانتس و گیلدنسترن بنگریم، این پرسش مطرح می‌شود که چرا باوجود برخورداری از اختیار، رفتارشان به شکلی منفعلانه رقم می‌خورد؟ یکی از ویژگی‌های برجستهٔ این دو شخصیت، پیوند نامتمایز ایشان است. از همان ابتدا، هیچ نشانهٔ قطعی‌ای مبنی بر تمایز آن‌ها ارائه نمی‌شود. دیگر شخصیت‌ها، تقریباً همه‌جا، وقتی می‌خواهند آن‌ها را خطاب کنند، از فعل جمع، نه مفرد، استفاده می‌کنند؛

ازطرفی در برخی مواقع، خود آن‌ها نیز به‌جای استفاده از ضمیر «من»، از «ما» استفاده می‌کنند، که بر نوعی هم‌پوشانی هویتی دلالت دارد.

**کلادیوس**: ... بسی شایق دیدار شما بودیم. به‌علاوه امری پیش آمده است که سبب شد شما را به تعجیل احضار کنیم، [...]

**گرترود**: ... استدعا دارم برای انجام این مقصود چندی نزد ما بمانید و با ما مساعدت کنید (شکسپیر، ۱۳۹۶، ۷۱ و ۷۲).

در جایی دیگر:

**رُوزنکرلتس:** قربان، از او هرچه می‌پرسیم جسد را کجا گذاشته است جواب صحیحی به ما نمی‌دهد (همان، ۱۷۴).

به‌ویژه که این پیوندِ نامتمایز هویتی حتی در دیالوگ‌های آن‌ها هم منعکس شده است؛ به‌گونه‌ای که هنگام گفت‌وگو با سایرین، دیالوگ‌ها میان‌شان تقسیم می‌شود و هیچ الگوی خاصی برای تعیین سخن‌گو وجود ندارد. مثلاً در پردهٔ سوم، صحنهٔ دوم، بعد از نمایش «*نله موش*» وقتی مشغول صحبت با هملت هستند، رُوزکرانتس می‌گوید:«قربان علت بدحالی شما چیست؟ اگر از ابراز اندوه خود به رفقای خود امتناع بورزید، زندگی را بر خودتان تنگ کرده‌اید»؛ اما هملت رو به گیلدنسترن می‌گوید:«می خواهم یکی‌دو کلمه با شما خودمانی حرف بزنم [...] چرا این‌قدر کنجکاو هستید و می‌خواهید از من چیزی بفهمید؟» (همان، ۱۴۱ و ۱۴۲).

یکی از پرسش‌های اساسی در بررسی این نمایشنامه آن است که: چرا شکسپیر از همان ابتدا، یکی از آن‌ها را وارد روایت نکرده است؟ تام استوپارد در اقتباس خود، این جنبهٔ مبهم را پُررنگ‌تر کرده و آن را به یکی از ویژگی‌های اصلی نمایشنامه‌اش تبدیل کرده است؛ زیرا ماهیت آن‌ها را به‌مثابهٔ شخصیت‌هایی بی‌هویت و وابسته به چالش می‌کشد.

## نقش و جایگاه این دو شخصیت در روایت

از منظر روایت، در ابتدا رُوزنکرانتس و گیلدنسترن همچون دوستانِ دوران کودکیِ هملت وارد صحنه می‌شوند. کلادیوس و گرترود از آن‌ها می‌خواهند که به کمک هملت بشتابند و از نیات او آگاه شوند. در این مرحله، پذیرش این مأموریت از سوی آن‌ها کاملاً منطقی به نظر می‌رسد؛ زیرا:

۱. درخواست کمک از سوی عالی‌ترین مقامات کشور مطرح شده است. ازطرفی این خواهش به‌واسطهٔ مقام درخواست‌کننده جنبهٔ فرمان نیز به خود گرفته است و امکان سرپیچی از این فرمان از سمت دو شهروندِ معمولی دانمارک عملاً ناممکن است؛

۲. آن‌ها دوستان قدیمی هملت هستند و طبیعی است که بخواهند به او کمک کنند. از منظر

اگزیستانسیالیستی، نادیده‌گرفتنِ کمک به انسانی دیگر، آن هم انسانی که در این سیاق در مقامِ «دوست» است، اخلاقی نیست؛

۳. احتمال دارد که نزدیکی به دربار، موقعیت اجتماعی‌شان را بهبود بخشد.

آن‌ها در اولین برخوردشان با هملت، می‌خواهند این واقعیت را که فراخوانده شده‌اند پنهان کنند؛ اما کلادیوس و گرترود از آن‌ها چنین چیزی نخواسته بودند. عقل سلیم می‌گوید که لزومی ندارد هملت بداند این دو برای کمک به بهبود حال او فراخوانده شده‌اند؛ به‌این‌دلیل‌که شاید دیگر حضورشان به‌مانند دوستانِ بامحبت کارساز نیست. پس بهتر است فراخوانده‌شدنشان را آشکار نکنند. اما هملت با اصرارِ خود و با ترفندهایی آن‌ها را مجبور می‌کند که حقیقت را بگویند. پس از افشای حقیقت، هملت حالش را، نه رازش را، برای آن‌ها تشریح می‌کند. آن‌ها هم با نیت خیرخواهانه‌شان، از فرصت استفاده کرده و دستهٔ بازیگران را به هملت معرفی می‌کنند که شاید هملت بتواند سرگرم شود و از بار اندوه و مصیبتش کاسته شود؛ هملت هم موافقت می‌کند. تا اینجا رُوزنکرانتس و گیلدنسترن نقش مفیدی ایفا کرده‌اند و شروع خوبی در صمیمیت و احیای رفاقت دیرینه‌شان با هملت داشته‌اند. بعد از دیدارشان با هملت، به‌اتفاق، به محضر کلادیوس می‌روند، اما حرفی برای گفتن ندارند. بااین‌حال، رُوزنکرانتس می‌گوید:«در جواب سؤال‌های ما چیزی نمی‌گفت، ولی راجع به احوال ما از ما سؤال‌های بسیار می‌نمود» (همان، ۱۰۸). درهرحال این گزاره دروغ است؛ چون ما در صحنهٔ دیدار آن‌ها با هملت چنین چیزی ندیدیم. چرا این دروغ را گفتند؟ به احتمال زیاد، به‌این‌دلیل‌که می‌خواهند وانمود کنند تلاش زیادی کرده‌اند؛ اما هملت با فراست از دستشان می‌گریخت و فرصت سؤال‌وجواب برایشان باقی نمی‌گذاشت. موضعِ رُوزنکرانتس و گیلدنسترن نامعلوم است. تصمیم نگرفته‌اند که طرف کلادیوس باشند یا هملت؟ چگونه می‌توانند این موضع‌گیری را مشخص کنند؟ نمی‌توانند؛ زیرا از چیزی مطلع نیستند و نمی‌دانند وضعیت از چه قرار است و پیوسته با چیزی مواجه می‌شوند که وضعیت را گُنگ‌تر از پیش می‌کند. بنابراین باید هم طرف هملت را بگیرند و هم کلادیوس؛ درنتیجه هر دو جبهه را حفظ کنند.

بعد از نمایش «*تله موش*» هملت و هوراشیو بر جنایت کلادیوس و گناهکاربودنش مطمئن می‌شوند. در همین حال، حاضران نیز به این نتیجه می‌رسند که موضوع نمایش شباهت زیادی به ازدواج کلادیوس و گرترود دارد؛ ازطرف‌دیگر لال‌بازیِ ابتدای نمایش، سخنان و کنایه‌های نیش‌دار هملت بر تأمل‌برانگیزبودنِ موضوع و شک‌برانگیزبودنِ به سلطنت رسیدن کلادیوس و ازدواجش با گرترود، می‌افزاید. از رُوزنکرانتس و گیلدنسترن برمی‌آید که اگر باهوش و بافراست نباشند، دست‌کم آن‌قدری ذکاوت دارند که وقایع دوروبَرِشان را به‌خوبی تحلیل کنند. دیالوگ زیر، هنگام گزارش احوال هملت به کلادیوس، نشان می‌دهد که آن‌ها از میزان تیزهوشی هملت آگاه‌اند، اما از درک مقاصد او عاجزند.

**گیلدنسترن**: ما او را برای افشای راز درونی خودش حاضر نیافتیم، بلکه برعکس هروقت او را به اقرار این راز دردآمیز نزدیک می‌کنیم، با تیزهوشی و فراستی که مخصوص دیوانگان است حرف را می‌پیچاند و از چنگ ما می‌گریزد (همان، ۱۰۷).

در این مرحله، این دو شخصیت در آستانهٔ تصمیم‌گیری‌ای حیاتی قرار دارند. آن‌ها باید موضع خود را مشخص کنند و تصمیم بگیرند که می‌خواهند با همراهی کدام طرف به مقابله با طرف دیگر بپردازند. به وفاداری خود به کلادیوس ادامه دهند؟ یا در پیِ حقیقت باشند؟ به نظر می‌رسد که آن‌ها به دلایل شخصی و منفعت‌طلبانه، وفاداری به کلادیوس را انتخاب می‌کنند؛ زیرا تغییر لحن آن‌ها در برابر شاه و نوع رفتارشان پس از نمایش *تله موش* مبینِ تقویت جایگاهشان به‌عنوانِ جاسوس است. آن‌ها به‌گونه‌ای به دستورات کلادیوس گوش فرا می‌سپارند که نشان از خوش‌خدمتی آن‌ها دارد، نه آنکه مجبور باشند به فرمان شاه عمل کنند.

در پردهٔ سوم، شروع صحنهٔ سوم، آن‌ها جاسوسِ کلادیوس در جامهٔ دوستِ هملت شده‌اند. هملت از همان ابتدا با دید جاسوس به دوستان قدیمی نگاه می‌کند و هرگز به ایشان اعتماد ندارد.

**هملت**: ... دیگر معامله‌ای با ما ندارید؟ [با این لحن که حالا بروید و مرا تنها بگذارید].

**رُوز**: قربان شما وقتی مرا دوست می‌داشتید.

**هملت**: هنوز هم شما را همان‌طور دوست می‌دارم. به این جیب‌بُرها و دزدان قسم [به دو دست خود اشاره می‌کند/ هملت کلمهٔ «همان‌طور» را با قوت و از روی استهزا ادا می‌کند] (همان، ۱۴۱).

می‌توان از زاویه‌ای دیگر به ظاهرِ خدمتگزارانهٔ رُوزنکرانتس و گیلدنسترن نگریست. ممکن است استدلال شود که قدرت مطلق شاه دانمارک به‌گونه‌ای است که نه‌تنها امکان امتناع از فرمان او وجود ندارد، بلکه لازم است اظهار موافقت هم همراه با چرب‌زبانی باشد. در این چارچوب، این دو شخصیت نه از روی اختیار که به‌اجبار و زیر سلطهٔ قدرت کلادیوس، به مأموریت خود تن داده‌اند. آن‌ها به‌شکلی ضمنی و غیرمستقیم مجبورند و مقهور. ازاین‌رو، انتخاب کلادیوس بر هملت نمی‌تواند، تصمیمی یکسره از سر اختیار و آزادانه، برداشت شود. بااین‌حال، شواهد نمایشی حاکی از آن است که شکسپیر هدفی متفاوت داشته است. شواهد بیشتری وجود دارد که نشان می‌دهد رُوزنکرانتس و گیلدنسترن بیش از آنکه قربانی قدرت باشند، منفعت‌طلبی شخصی را پیش گرفته‌اند. آن‌ها بیشتر به‌دنبالِ نزدیکی به قدرت‌اند تا عمل‌کردن از روی خیرخواهی. باوجوداین، شناخت دقیق نیات درونی آن‌ها دشوار است، به‌خلافِ شخصیت‌هایی چون هملت و کلادیوس که انگیزه‌هایشان به‌وضوح آشکار

است. این تحلیل بر مبنای فرض اختیار استوار است؛ اما اگر از بیرون به داستان بنگریم، این روایت از اساس تابع طرحی ازپیش‌تعیین‌شده به نظر می‌رسد. در این دیدگاه، جهانِ داستان در سیطرهٔ نیرویی برتر و خالق آن، همچون امری واجب‌الوجود پیش می‌رود. در این چارچوب، هیچ انتخابی نمی‌تواند سرنوشت شخصیت‌ها را تغییر دهد و هر تصمیمی که بگیرند، نهایتاً در مسیری از پیش‌مشخص‌شده قرار می‌گیرد.

استوپارد این مفهوم را در نمایشنامهٔ خود برجسته ساخته است، و رُوزنکرانتس و گیلدنسترن را در جهانی نشان می‌دهد که در آن گرفتارند و چاره‌ای جز پیگیریِ قدم‌به‌قدم وقایع ندارند. در صحنهٔ آغازین نمایش، آن‌ها بارهاوبارها در شرط‌بندیِ پرتاب سکه، با نتیجه‌ای نامعمول مواجه می‌شوند؛ سکه همواره روی شیر فرود می‌آید. چنین چیزی که با قواعد احتمال ناسازگار است، نشانه‌ای از جبری‌بودن جهان آن‌هاست. چنین جهانی راه گریزی برای این دو شخصیت باقی نمی‌گذارد. آن‌ها صرفاً مهره‌هایی در طرحی از پیش‌مکتوب‌اند؛ همچون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی که رفتارشان در نمایشی ازپیش‌تعیین‌شده رقم خورده است. آن‌ها هیچ درکی از انگیزه‌های خود ندارند و به‌گونه‌ای منفعلانه در مسیر رخدادها حرکت می‌کنند. این سؤال‌ها که: چرا این اعمال را انجام می‌دهند؟ از کجا آمده‌اند؟ به کجا می‌روند؟ از طرف آن‌ها بی‌پاسخ می‌ماند. در چنین ساختاری، دیگر نه اختیار معنا دارد و نه مسئولیت فردی؛ آن‌ها صرفاً در مسیری تعیّن‌یافته جلو می‌روند و درنتیجه محکوم به سرنوشتی محتوم‌اند.

**گیل:** ... نخستین چیزی که یادت می‌آید چیست؟

**رُوز:** آه ...، بگذار ببینم ... منظورت نخستین چیزیست که به ذهنم می‌آید؟

**گیل:** نه، نخستین چیزی که به یادت می‌آید.

**رُوز:** آهان [مکث] نه، فایده‌ای ندارد. فراموش شده. خیلی وقت پیش بود.

**گیل:** [عصبانی] منظورم را نمی‌فهمی. بالاخره نخستین چیزی که پیش از همه فراموش کردی چه بود؟

**رُوز:** متوجه شدم. [مکث] سؤال را فراموش کرده‌ام (استوپارد، ۱۳۸۱، ۱۵و۱۶).

گویی این انسان‌ها در لحظه‌ای به این جهان پرتاب شده‌اند و در میان موقعیتی، به حال خود رها شده‌اند. چیزی یادشان نمی‌آید؛ فقط هستند. برش ناگهانی و بی‌مقدمهٔ صحنه‌ها و پرتاپ شخصیت‌ها از مکانی به مکانی دیگر، که سرتاسر نمایشنامه مشاهده می‌شود، بازتابی از همین گسستگی و بیگانگی آن‌ها با محیط است. رُوزنکرانتس و گیلدنسترن در نمایشنامهٔ استوپارد به‌دنبالِ حقیقت‌اند. حقیقت داستان هملت و در پیِ آن، حقیقتِ زندگی. اما در آخر به جوابی دست نمی‌یابند.

**بازیگر**: تا آنجا که همه می‌دانند، هیچ حقیقتی وجود ندارد. همه‌چیز را باید از روی اعتماد پذیرفت. حقیقت همان چیزی است که به جای حقیقت گرفته می‌شود. جریان زندگی همین است. ممکن است چیزی در پس آن نباشد، اما تا زمانی که محترم شمرده می‌شود، فرقی نمی‌کند. آدم روی فرضیات عمل می‌کند (همان، ۷۴).

در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، شکل‌گیری طرح و هویت فردی مستلزم اختیار است؛ اما ازآنجایی‌که، در این نمایشنامه رُوزنکرانتس و گیلدنسترن هیچ اختیاری ندارند، بی‌هویت‌اند. این امر به‌روشنی در متن نمایشنامه منعکس شده است؛ به‌گونه‌ای که سایر شخصیت‌ها آن‌ها را از یکدیگر تمیز نمی‌دهند و همواره نام‌های‌شان را به اشتباه خطاب می‌کنند.

**هملت**: [به رُوز] گوش کنید گیلدنسترن، [با تردید به گیل] و شما هم همین‌طور (همان، ۶۰).

درجایی دیگر:

**کلادیوس**: خوش آمدید، رُوزنکراتس عزیز ... [یک دستش را به طرف گیل بالا می‌برد، در همان حال رُوز تعظیم می‌کند، گیل دیرتر و با عجله تعظیم می‌کند] ... و شما گیلدنسترن، [یک دستش را به طرف رُوز بالا می‌برد، درحالی‌که گیل تعظیم می‌کند، رُوز هنوز دارد از تعظیمِ قبلی‌اش قد راست می‌کند و در نیمهٔ راه دوباره خم می‌شود.] (همان، ۳۸).

در نمایشنامهٔ *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند*، تأکید بر بی‌اختیاری و ناتوانی در تصمیم‌گیری چنان پُررنگ است که به‌نوعی جنبهٔ طنز به خود می‌گیرد. این تکرار مداوم، خنده‌ای تلخ و مضحک بر لب مخاطب می‌نشاند و از رُوزنکرانتس و گیلدنسترن دو احمق می‌سازد که با وجود آگاهی از سیر ناخوشایندِ حوادث، همچنان به همان مسیر ادامه می‌دهند. آن‌ها سرنوشت محتوم خود را می‌بینند؛ اما هرگز از آن منحرف نمی‌شوند. این مفهوم در پردهٔ دوم نمایشنامه نیز به‌شکلی نمادین ارائه شده است؛ جایی که گروه بازیگران، نمایش کوچکی را ترتیب می‌دهند که درواقع همان روایت کلادیوس و هملت را بازگو می‌کند. پیش‌گویی‌ای که رُوزنکرانتس و گیلدنسترن نیز در آن ایفای نقش می‌کنند، بی‌آنکه قادر به تغییر سرنوشت خود باشند.

**بازیگر**: لوسیانوس، برادرزادهٔ شاه ... عمویش جای او را غصب کرده و خودش از ازدواج زناآلودِ مادرش تکان خورده ... عقلش را از دست می‌دهد ... همچنان که از افسردگی شدید کارش به دیوانگی محض می‌کشد، دربار را به آشوب و آشفتگی می‌کشاند ... خود مردد است بین خودکشی [با قیافه و

حرکاتش نشان می دهد] و دیگرکشی [در اینجا پولونیوس را به قتل می‌رساند]. ... عاقبت در صحنه‌ای پُرابهام و تحریک‌آمیز با مادرش روبه‌رو می‌شود [درآغوش‌گرفتنی تقریباً ادیپ‌وار]. از او می‌خواهد توبه و اظهار ندامت کند [از جا برمی‌خیزد، هنوز حرف می‌زند]. شاه، [زهردهنده/ شاه را به جلو هل می‌دهد.] در عذاب از گناه، دچار ترس شده، تصمیم می‌گیرد که برادرزاده‌اش را به انگلستان بفرستد و این کار را به عهدهٔ دو نفر می‌سپارد، دو هم‌دستِ خوش‌رو و خندان، درباری و دو جاسوس، [او دور می‌چرخد تا زهردهنده/شاه و دو بازیگر شنل‌به‌دوش را گرد هم آورد؛ این دو نفر اخیر زانو می‌زنند و طوماری از شاه می‌گیرند]. نامه‌ای را به آن‌ها می‌دهد تا به پادشاه انگلستان بدهند! و به‌این‌ترتیب آن دو با کشتی راه می‌افتند [دو جاسوس خود را در طرفین بازیگر قرار می‌دهند و هر سه نفر به آرامی تکان می‌خورند. حرکت قایق و بعد بازیگر خود را از آن‌ها جدا می‌کند]. می‌رسند. [یکی از جاسوس‌ها دستش را سایبان می‌کند و به افق می‌نگرد] و پیاده می‌شوند و خود را به خدمت شاه انگلستان می‌رسانند [به اطراف می‌چرخد]. شاه انگلستان [با مبادلهٔ کلاه‌ها، بازیگری که نقش شاه مقتول را بازی کرد، شاه انگلستان می‌شود]؛ اما شاهزاده کجاست؟ واقعا کجاست؟ توطئه چیده شده است. پیچشی در سرنوشت همراه با ترفندی نامه‌ای به دست آن‌ها داده‌است، که فرمان مرگ آن‌ها را در خود دارد! [دو جاسوس نامه‌شان را عرضه می‌کنند؛ شاه انگلستان آن را می‌خولند و دستور مرگ آن ها را می‌دهد. آن‌ها برمی‌خیزند و هم‌زمان بازیگر، شنل‌های آن‌دو را از تنشان بیرون می‌آورد تا آمادهٔ مرگ شوند]. خیانتکاران، در چاهی که خود کنده‌اند، می‌افتند؟ شاید هم قربانی‌های خداوندان؟ ما هرگز به این موضوع پی نخواهیم برد! (همان، ۹۲و۹۳).

اوج این موضوع زمانی اتفاق می‌افتد که رُوز و گیل نامه‌ای را که هملت جلبه‌جا کرده بود، پیدا می‌کنند و می‌خوانند. آن‌ها درمی‌یابند که اسم خودشان به جای اسم هملت وارد شده و حالا دستور اعدام برای ایشان نوشته شده است.

**گیل**: یک نامه، بله، درست است. این شد یک چیزی ... یک نامه ... [آن را می‌خواند]، «از آنجاکه انگلستان دست‌نشاندهٔ دانمارک است ... از آن‌جا که مودت بین این دو رو به شکوفایی است؛ و غیره. به مجرد اطلاع از مفاد آن، بدون هرگونه تأخیر، باید حاملان نامه، رُوزنکرانتس و گیلدنسترن فوری اعدام شوند.» [گیل خنگ‌بازی درمی‌آورد. رُوز نامه را می‌قاپد. گیل آن را از او می‌قاپد. رُوز دوباره به نامه چنگ می‌زند. هردو آن را می‌خوانند و به هم نگاه می‌کنند. بازیگر برمی‌خیزد و به طرف بشکه‌اش می‌رود و به آن لگد می‌زند و در داخلش فریاد می‌زند].

**بازیگر:** آن‌ها رفته‌اند. همه‌چیز تمام شد! [بازیگران یکی‌یکی، از بشکه بیرون می‌آیند و به طرز تهدیدآمیزی دورِ رُوز و گیل که هنوز مرعوب و مبهوت‌اند، حلقه می‌زنند].

**گیل**: [به آرامی] اشتباه ما آنجا بود که سوار کشتی‌ای شدیم. ما، البته نمی‌توانیم حرکت کنیم، تغییر مسیر بدهیم، این‌طرف و آن‌طرف برویم؛ اما حرکت ما در مقیاسی بزرگ‌تر است که مثل باد و طوفان ما را با خود می‌برد.

**رُوز**: این را برای ما تدارک دیده بودند. نه؟ از همان ابتدا.

**گیل**: اما چرا؟ همه‌اش برای همین بود؟ ... ما کی هستیم؟

**بازیگر**: شما رُوزنکراتس و گیلدنسترن هستید. همین کافی است.

**گیل**: نه، کافی نیست. به ما چیز زیادی نگفتند، با این عاقبت و تازه، دست‌آخر هم هیچ‌فرصتی برای توضیح نداریم.

**بازیگر**: در تجربهٔ کاری ما، همه چیز به مرگ ختم می‌شود (همان، ۱۳۸و۱۳۹).

استوپارد، همچون هایدگر، «هستی» و «بودن» را مفاهیمی با بارِ معنایی جبری مطلق ترسیم می‌کند که امری گریزناپذیر همچون «مرگ» است.

**مرگ**

هایدگر در تحلیل خود از مرگ، به این ضرب‌المثل اشاره می‌کند: «به مجردی که به عرصهٔ وجود گام می‌نهیم، دیگر به حد کافی عمر گذارده‌ایم که بمیریم». از منظر او، زندگی جاده‌ای گسترده نیست که مرگ در انتهای آن قرار داشته باشد؛ بلکه مرگ

همچون امکانیْ از لحظه‌ای که انسان به این جهان، که در ساختن آن هرگز دستی نداشته است، پرتاب می‌شود و جهان وجود او را زیر سیطره خود دارد. چنگال مرگ هر لحظه امکان دریدن حیات آدمی را دارد و گریزی نیست (بارت، ۱۳۵۴، ۵۱). هایدگر معتقد است که تنها با رویارویِ مستقیم و صادقانه با امکانِ مرگ است که می‌توان به «وجودی اصیل» دست یافت. مرگ، انسان را از روزمرگی و ابتذال حیات خارج می‌کند و او را بر لبهٔ «نیستی» قرار می‌دهد؛ جایی که هر تصمیم و هر حرکت، نه بر مبنای اتکایِ به طرحی ازپیش‌تعیین‌شده، بلکه تنها بر دوش خود فرد است. در این وضعیت، انسان نه‌تنها آزادی مطلق را تجربه می‌کند، بلکه به معنای حقیقیِ آزادی پی می‌برد (همان، ۵۱).

سارتر نیز بر این باور است که آزادی انسان از توانایی او در «نفی» و ردکردن آنچه هست، نشأت می‌گیرد. او با اشاره به اورستس، که در برابر ژوپیتر ایستادگی می‌کند، نشان می‌دهد که حتی در برابر قدرتی مطلق، انسان می‌تواند «نه» بگوید. این پرسش مطرح می‌شود که تا چه حد چنین «نه»گفتن ممکن است؟ آیا محیط و شرایط، انتخاب فرد را محدود نمی‌سازند؟

اگر از دیدگاهی اگزیستانسیالیستی به نمایشنامه‌های *هملت* و *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند* بنگریم، این تناقض آشکار می‌شود. هملت واقعاً می‌توانست از سرنوشت خود فرار کند؟ قادر بود دعوت روحِ پدرش را نادیده بگیرد و مسیر زندگی عادی را دنبال کند؟ حقیقت آن است که او هرگز این انتخاب را نداشت. خیانت، قتل و غصبِ تاج‌وتخت، او را به ناچار در مسیری قرار داد که راهی جز انتقام نداشت. به‌همان‌ترتیب، افیلیا می‌توانست واقعیت‌های اطراف خود را نادیده بگیرد و بی‌پذیرشِ رنج‌ها به زندگی ادامه دهد؟ رُوزنکرانتس و گیلدنسترن می‌توانستند از فرمان پادشاه سرپیچی کنند و مسئولیتی را که بر دوششان نهاده شده بود، رد کنند؟

مفهوم انسان‌ساخت دیگری زیرِ عنوان «اخلاق» وجود دارد که وضع را پیچیده‌تر از پیش می‌کند. همچنین وظیفهٔ اخلاقی عامل دیگری است که محدودیت پُرقدرت بر تصمیم‌گیری انسان در موقعیت‌های مختلف می‌نهد. برای مثال، اگر بگوییم هملت در هر لحظه امکانِ نه‌گفتنْ در مسیر پیگیری قضایا را داشت و می‌توانست بر همه‌چیز پشت کند و مسیر مستقلی را دنبال کند، پیچیدگی کارکرد ذهن انسان و درهم‌تنیدگی آن را با اخلاقیات و مسائل انسانی نادیده انگاشته‌ایم. این‌ها نشان می‌دهند که در این دو نمایشنامه، آزادیِ اگزیستانسیالیستی، عملاً به چالش کشیده شده و نقض می‌شود. اگرچه اگزیستانسیالیسم بر مسئولیت فردی تأکید می‌کند؛ اما این آثار نشان می‌دهند که در بسیاری از موقعیت‌ها، شرایط بیرونی چنان بر تصمیم‌گیری افراد مسلطاند که مفهوم آزادی از بین می‌رود.

در هر دو نمایشنامه، مرگ پدیده‌ای است که، نه در مقامِ امکانی آگاهانه، بلکه همچون سرنوشتی گریزناپذیر بر شخصیت‌ها تحمیل می‌شود. اگزیستانسیالیسم بر این باور است که آگاهی از مرگ، فرد را به آزادی می‌رساند؛ اما در این دو اثر، مرگ

همچون نیرویی تحمیل‌شده، این امکان را از شخصیت‌ها سلب می‌کند. هملت و رُوزنکرانتس و گیلدنسترن، هر سه، قربانی شرایطی هستند که خارج از ارادهٔ آن‌ها رقم خورده است. اگر خود را جای هملت بگذاریم، می‌توان گفت که او هرگز انتخابی نداشت که زندگی خود را بدون درگیر شدن در انتقام ادامه دهد. او ناچار به پیگیری این مسیر شد. به‌همین‌ترتیب، رُوزنکرانتس و گیلدنسترن نیز در موقعیتی مشابه قرار دارند. آن‌ها نمی‌خواهند مسیری را طی کنند که به مرگشان منتهی می‌شود؛ اما تحت سلطهٔ نیروهایی خارج از اختیارشان، چاره‌ای جز پذیرش آن ندارند. این مسئله در نمایشنامهٔ استوپارد به‌شکلی پُررنگ‌تر نمایان می‌شود. شخصیت‌های او همچون مهره‌هایی در جهانِ ازپیش‌تعیین‌شدهٔ نمایش، قدم‌به‌قدم رویدادهایی را دنبال می‌کنند که گریزی از آن نیست. برای همین، در هر دو نمایشنامه، ایدهٔ «آزادی اگزیستانسیالیستی» عملاً مردود است. شرایط و محیط، آن‌چنان بر سرنوشت شخصیت‌ها سایه افکنده‌اند که استقلالِ رفتاری و امکان انتخاب برای آن‌ها وجود ندارد.

## تناقض اگزیستانسیالیستی، پایان اجتناب‌ناپذیر

استوپارد با خلق جهانی جبری و نفی امکان انتخاب، موضعی صریح در برابر مفهوم آزادیِ اگزیستانسیالیستی اتخاذ می‌کند. او با تأکید بر شرایط محیطی به‌مثابهٔ نیرویی تعیین‌کننده، نه‌تنها امکان ارادهٔ آزاد را زیر سؤال می‌برد؛ بلکه نشان می‌دهد که وضعیت موجود، مسیر زندگی و مرگ را رقم می‌زنند؛ همان‌گونه که در نمایشنامهٔ *هملت* نیز مشاهده می‌شود.

**بازیگر**: هیچ فرقی نمی‌کند، ما به سویی می‌رویم که هرکس که قرار است بمیرد، می‌میرد.

**گیل**: قرار است؟

**بازیگر**: ... به‌طور کلی قضایا تا آنجا که می‌توانند پیش می‌روند، تاجایی‌که قضایا همان‌قدر بد از آب درمی‌آیند که پیش‌رفته‌اند [لبخندی به لب می‌آورد].

**گیل**: چه کسی تصمیم می‌گیرد؟

**بازیگر**: [لبخندش را جمع می‌کند] تصمیم می‌گیرد؟ این از پیش نوشته شده است. [دور می‌شود. گیل او را می‌گیرد و با خشونت برمی‌گرداند] ... می‌بینید که ما بازیگر هستیم؛ مطابق دستورالعمل رفتار می‌کنیم و هیچ انتخابی در میان نیست. پایان بد بدبختانه، پایانِ خوب از بخت بد. معنای تراژدی همین است [صدا می‌زند]. سر جای خود! (همان، ۸۹ و ۹۰).

استوپارد با بهره‌گیری از گروه بازیگران به‌مانند استعاره‌ای از انسان‌های مشغول به زندگی، وضعیت

جبرگرایانه و پوچِ حیات را به نمایش می‌گذارد. درست همان‌گونه که تلاش‌های رُوزنکرانتس و گیلدنسترن برای تغییر سرنوشت خود بیهوده است و هیچ نتیجه‌ای به بار نمی‌آورد؛ انسان نیز در دنیای استوپارد در مسیری ازپیش‌تعیین‌شده، بی‌هیچ‌امکانی برای تغییر مسیر، پیش می‌رود.

شایان ذکر است که هرچند برخی از ویژگی‌های این نمایشنامه ممکن است در نگاه نخست با مفهوم «ابسورد[۱۴]» تطابق داشته باشد؛ اما از جنسِ ابسوردیسمِ کامو نیست. در فلسفهٔ کامو، پوچیِ زندگی، بی‌امید به آیندهٔ پس از مرگ، انسان را به زیستی اخلاق‌مند و آگاهانه تشویق می‌کند. اما در نمایشنامهٔ استوپارد، نه‌تنها چنین امیدی وجود ندارد، بلکه مفهوم «پوچی» بر «ابسورد» ترجیح داده می‌شود. آن‌چه در *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند* دیده می‌شود، نه تلاشی برای پذیرش معنا در جهانی بی‌معنا، بلکه صرفاً اسارت در جبرِ حیات و مرگ است؛ پایانی اجتناب‌ناپذیر.

## ناآگاهی جبری

انسان‌ها در ناآگاهی به دنیا می‌آیند، بی‌آنکه اراده‌ای در ورود به جهان داشته باشند. آن‌ها نمی‌توانند درخواست آگاهی کنند؛ چراکه هیچ پاسخ‌گویی وجود ندارد. آن‌ها نمی‌دانند «از کجا آمده‌اند»، «به کجا می‌روند»، و «برای چه آمده‌اند». هیچ‌کس قادر به ارائهٔ پاسخی قطعی برای این سؤال‌ها نیست. اگزیستانسیالیسم و ابسوردیسم هر دو بر این باورند که مسئلهٔ «بی‌پاسخ‌بودنِ» این پرسش‌ها، نه‌تنها امری طبیعی، بلکه محرکی برای یافتن آزادی فردی است (اسلین، ۱۴۰۲). از این منظر، آنچه اهمیت دارد، نه پاسخ بلکه خود پرسش است. اما همین «پرسش» حقی مسلم برای انسان است. سرکوب این پرسش، به آشوب و عصیان و البته انسانِ عصیان‌گر می‌انجامد با آن عصیانی که کامو توصیف می‌کند (کامو، ۱۳۸۶). بااین‌حال، حتی اگر اراده‌ای آگاهانه برای متوقف‌کردن این مسیر و قدرتی برای «نه‌گفتن» وجود داشته باشد؛ نیروهای نامرئی و شرایط محیطی، انسان را وادار به حرکت می‌کنند.

**گیل:** [حرکت نمی‌کند. در فکر است] ... قضیه همه‌اش همین بود؟ اما چرا ما؟ هرکس دیگری هم می‌توانست این‌کار را کند. درواقع کاری نکردیم.

**رُوز:** لحظهٔ گذرای آزمایشی‌ای بود که زیاد طول کشید، اما حالا دیگر کارشان با ما تمام شده.

**گیل:** چه کارشان؟

**رُوز:** من تظاهر نمی‌کنم که قضیه را فهمیده‌ام. راستش، خیلی هم علاقه‌مند نیستم. اگر به ما نمی‌گویند، این مشکل خودشان است [سرگردان به ته صحنه به طرف خروجی می‌رود]. تا آنجا که به من مربوط است، من خوشحالم که

این آخرین‌بار بود که دیدیمش [ ... هملت آن‌جاست].

**گیل**: می‌دانستم که تمام نشده.

[...]

**رُوز**: گفت ما می‌توانیم برویم. به جان خوم.

**گیل**: دلم می‌خواهد بدانم کجا هستم. حتی اگر ندانم کجا هستم، دلم می‌خواهد بدانم. اگر آن‌جا برویم چیزی دستگیرمان نمی‌شود.

**رُوز**: چه چیزی باید دستگیرمان بشود؟

**گیل**: این که برمی‌گردیم؟

**رُوز**: ما نمی‌خواهیم برگردیم.

**گیل**: این می‌تواند عین حقیقت باشد، اما ما می‌خواهیم برویم؟

**رُوز**: ما آزاد خواهیم بود.

**گیل**: من نمی‌دانم. آسمان به همان رنگ است.

**رُوز**: ما تا اینجا آمده‌ایم و تازه هراتفاقی ممکن است بیفتد.

«بیچارگی» بهترین صفت برایِ توصیف این وضعیت انسانی است. انسان نه‌تنها در این جهان رها شده است، بلکه با محکوم‌شدن به زندگی، وضعیتش چاره‌ناپذیر است.

**رُوز**: ... قضیه چه بود؟ از کجا شروع شد؟ [مکث، کسی جواب نمی‌دهد] نمی‌شد ما به جای خودمان می‌ماندیم؟ منظورم این است که هیچ‌کس نیست که بیاید ما را از این مخمصه بیرون بکشد ... آن‌ها فقط باید منتظر بمانند. ما هنوز جوان هستیم ... سرحال... هنوز سال‌ها باید زندگی کنیم ... [مکث، کسی جواب نمی‌دهد] ما خطایی نکردیم! به کسی آزار نرساندیم. رساندیم؟

**گیل**: یادم نمی‌آید.

[...]

**گیل**: اسم‌های ما را در سپیده‌دمی فریاد زدند ... پیامی ... احضاری ... باید لحظه‌ای بوده باشد، در آغاز، جایی که ما می‌توانستیم بگوییم: نه. اما به هرحال این فرصت را از دست دادیم [به اطراف نگاه می‌کند وخود را تنها می‌یابد]. (همان).

## نتیجه‌گیری

تحلیل تطبیقی دو نمایشنامهٔ *هملت* و *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند* نشان می‌دهد که مسئلهٔ اختیار و امکان کُنشگری، در هر دو اثر، در بستری پیچیده از

جبرِ ساختاری، شرایط محیطی و محدودیت‌های آگاهی شکل می‌گیرد. در هملت، شخصیت‌ها به ظاهر درگیر انتخاب و مسئولیت‌اند، اما این انتخاب‌ها در شبکه‌ای از مناسبات قدرت و وظیفهٔ اخلاقی و ضرورتِ انتقامْ محدود می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که مسیر کُنشِ تراژیک هملت پیش از آن‌که محصول انتخاب آزاد باشد، نتیجهٔ ساختاری است که او را ناگزیر از این اعمال می‌سازد. درمقابل، در نمایشنامهٔ استوپارد، شخصیت‌ها حتی از سطح ابتدایی آگاهی و فهم موقعیت خود برخوردار نیستند. آنان در جهانی تعریف‌شده و ازپیش‌نوشته‌شده حرکت می‌کنند؛ جهانی که قوانین آن، همچون پرتاب‌های پی‌درپیِ «شیر»، بر جبری‌بودن ساختار تأکید می‌کند. ناتوانی رُوزنکرانتس و گیلدنسترن در تشخیص خود، گذشته از هدف یا امکان کُنش، تصویری رادیکال‌تر از بی‌اختیاری را ترسیم می‌کند؛ تصویری که در آن، انسان نه‌تنها از ساختن ماهیت خود بازمی‌ماند، بلکه حتی از تشخیص موقعیت زیستهٔ خود عاجز است.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اگزیستانسیالیسم، با تأکید بر تقدم وجود بر ماهیت و آزادی بنیادین انسان، در مواجهه با این دو نمایشنامه با چالشی جدی روبه‌رو می‌شود. هر دو اثر، با ویژگی‌ها و منطق‌های متفاوت، این پرسش را پیش می‌کشند که: آزادی انسان اساساً در بستری که از پیش مشحون از اجبارهای اجتماعی و روایی و هستی‌شناختی است، کیفیتی مسلط و حدناپذیر دارد؟ در هملت، اختیار در مرز باریکی میان کُنشِ آگاهانه و الزام ساختاری قرار می‌گیرد. حال‌آنکه در *رُوزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند*، این مرز به کلی فرو می‌ریزد و شخصیت‌ها به اُبژه‌هایی پرتاب‌شده در ساختار و موقعیت جهان داستان تبدیل می‌شوند.

درنهایت، مطالعهٔ حاضر نشان می‌دهد که هرچند اگزیستانسیالیسم بر امکان ساختن معنا از طریق کُنش فردی تأکید می‌کند؛ اما این امکان همواره در موقعیت‌های محیطی و روایت مسلط و محدودیت‌های آگاهیِ انسان فرو کاسته می‌شود. ساختار و روایت مسلط، اختیار انسان را باوجودِ تمام خودآگاهی‌اش تحت سیطرهٔ جبرِ خود قرار می‌دهد؛ جبری که انسان با اختیار خویش به‌اجبار به دنبالش قدم برمی‌دارد. هر دو نمونه بررسی‌شده، بر تناقضی بنیادین تأکید می‌کنند. احتمالاً در سطح نظری بتوان آزادی مطلق را جست‌وجو کرد؛ اما در تجربهٔ زیسته، همواره نسبی، محدود، ناهموار و اغلب ناممکن جلوه می‌کند.

## پی‌نوشت

[1] William Shakespeare

[2] Tom Stoppard

[۳] طرح (Entwurf) نزد هایدگر به معنای برنامه‌ریزی آگاهانه یا قصد ذهنی نیست، بلکه ساختار هستی‌شناختیِ «فهم» دازاین است؛ بدین معنا که دازاین همواره خود را پیشاپیش به‌سوی امکان‌های بودنِ خویش می‌افکند و وجودش را در افق این امکان‌ها می‌فهمد. به بیان دیگر، انسان وجود خود را نه به‌عنوان وضعیتی ثابت، بلکه به‌صورت گشوده به آینده و امکان‌های متفاوت تجربه می‌کند. برای آگاهی بیشتر، نک: هایدگر، مارتین. (۱۳۸۸). هستی و زمان (سیاوش جمادی، مترجم). چاپ سوم. تهران: انتشارات ققنوس. ص ۳۶۱.

[4] Martin Heidegger

[5] Jean-Paul Sartre

[6] Albert Camus

[7] Søren Kierkegaard

[8] Friedrich Nietzsche

[9] Edmund Husserl

[10] دازاین (Dasein) واژه‌ای پدیدارشناختی است که هایدگر از آن به‌منظور اشـــاره به انســـان بهره می‌برد. برای آگاهی بیشـــتر، نک: هایدگر، مارتین. (۱۳۸۸). هســـتی و زمان (ســـیاوش جمادی، مترجم). چاپ ســـوم. تهران: انتشارات ققنوس. ص۷۳.

[11] In-der-Welt-sein

[12] Geworfenheit

[13] Sein-zum-Tode

[14] Absurd

## منابع


استوپارد، تام. (۱۴۰۴). *روزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند* (مصطفی اسلامیه، مترجم). چاپ دوم. تهران: انتشارات نیلوفر.

اسلین، مارتین. (۱۴۰۲). *تئاتر ابسورد* (مهتاب کلانتری، مترجم). چاپ سوم. تهران: اختران.

بارت، ویلیام. (۱۳۵۴). *اگزیستانسیالیسم چیست؟* (منصور مشکین‌پوش، مترجم). چاپ اول. تهران: انتشارات آگاه.

سارتر، ژان پل. (۱۳۶۱). *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر* (مصطفی رحیمی، مترجم). چاپ هشتم. تهران: انتشارات مروارید.

شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۶). *هملت* (مسعود فرزاد، مترجم). چاپ نوزدهم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کامو، آلبر. (۱۴۰۳). *عصیانگر* (مهستی بحرینی، مترجم). چاپ نهم. تهران: انتشارات نیلوفر.

کیرکگور، سورن. (۱۴۰۴). مفهوم اضطراب (صالح نجفی، مترجم). چاپ سوم. تهران: انتشارات مرکز.

نیچه، فریدریش. (۱۴۰۴). *تبارشناسی اخلاق* (داریوش آشوری، مترجم). چاپ بیست و سوم. تهران: انتشارات آگاه.

هایدگر، مارتین. (۱۴۰۴). *هستی و زمان* (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). چاپ سیزدهم. تهران: انتشارات نی.

هوسرل، ادموند. (۱۳۹۷). *ایدهٔ پدیده‌شناسی* (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). چاپ چهارم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Bradley, Andrew Cecil. (1991). *Shakespearean Tragedy*. London: Penguin Books.

Bloom, Harold. (1998). *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.

Esslin, Martin. (2001). *The Theatre of the Absurd*. Third. New York: Vintage Books.