An Ever-Unrealizable Hamlet (A Comparative Study of Textual Worlds in the Plays Hamlet and Hamletmachine Based on Cognitive Poetics)

Bahram Jalalipour [1]

Receive Date: 09 April 2025, Accept Date: 13 May 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

Abstract

In addition to the numerous scholarly works that have been written and continue to be written about William Shakespeare's play Hamlet, many stage performances and literary, theatrical, and cinematic adaptations of this work have also been produced and continue to be made. A few of these adaptations and performances present alternative versions of the play and the bloody fate of this Renaissance prince. One of these works is Hamletmachine by Heiner Müller, in which an actor who once played Hamlet—who "used to rant at the waves with his back to the ruins of Europe"—refuses to continue in the role and instead, as a rebellious and confrontational artist, offers a pragmatic reinterpretation of the character. This pragmatism represents one of the "alternative possible worlds" in contrast to Shakespeare's text, which is considered the "real world." In fact, Hamletmachine emerges from a highly nuanced reading and understanding of Hamlet, as well as other Shakespearean plays such as Richard III and Macbeth, alongside critical studies on Hamlet. Notably, Müller's radical and audacious depiction of Hamlet bears significant resemblance to Richard III. The play presents several alternative possible worlds to that of Hamlet, envisioning scenarios in which Hamlet is not an ambiguous, introspective, and hesitant prince but rather a direct, extroverted, and action-oriented figure who takes decisive steps. The theory of possible worlds is a crucial concept within the broader framework of textual worlds in cognitive poetics. This article, employing a descriptive-analytical approach and drawing upon library sources, examines Hamletmachine through the lens of textual world theory and the theory of possible worlds. The study demonstrates that the world represented in this play is largely unrealizable, as it is constructed upon paradoxical elements. From this perspective, despite Hamlet's pragmatism, the play still presents a tragic condition. Indeed, given the rebellious tendencies of today's generation, it is hardly surprising that a Danish prince in the present era might rise

1. Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: b.jalalipour@art.ac.ir

up against his usurping uncle, especially when compared to his Renaissance counterpart in the Victorian age. This notion is evident across a wide range of works, such as Phaedra's Love by Sarah Kane and The Day of Death in the Story of Hamlet by Bernard-Marie Koltès. However, at the end, we will ultimately become what Fortinbras beheld in the court of Denmark.

Keywords: Hamletmachine, Heiner Müller, William Shakespeare, Cognitive Poetics, Possible Worlds Theory

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هملتی همواره ناممکن؛ بررسی تطبیقی جهان‌های متنی در نمایشنامه‌های هملت و هملت‌ماشین با تکیه بر بوطیقای شناختی

بهرام جلالی‌پور[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۳

DoI: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

چکیده

علاوه بر آثار پژوهشی فراوانی که دربارهٔ نمایشنامهٔ *هملت* اثر ویلیام شکسپیر نوشته شده و همچنان نوشته می‌شود، اجراهای صحنه‌ای، اقتباس‌های ادبی، تئاتری و سینمایی بسیاری نیز از این اثر صورت گرفته است و می‌گیرد. معدودی از این اجراها و اقتباس‌ها نسخه‌هایی بدیل از نمایشنامه و ماجرای خون‌بار این شاهزادهٔ رنسانسی را به تصویر می‌کشند. نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* اثر هاینر مولر یکی از این آثار است که در آن بازیگری که سابقاً در نقش هملت «پشت به ویرانه‌های اروپا با امواج شروور می‌گفته» از ادامهٔ بازی در این نقش سر بر می‌تابد و در قالبِ هنرمندی معترض و پرخاشگر نسخه‌ای عملگرا از این شخصیت ارائه می‌دهد. این عملگرایی یکی از «جهان‌های ممکن بدیل» را نسبت به متن شکسپیر به عنوان «جهانی واقعی» بازنمایی می‌کند. درواقع، نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* از خوانش و شناختی بسیار دقیق از نمایشنامهٔ *هملت*، و نیز، برخی دیگر از آثار شکسپیر، ازجمله *ریچارد سوم* و *مکبث*، و نیز، مطالعهٔ نوشته‌های انتقادی پیرامون هملت حاصل شده است. به‌ویژه، رادیکالیسم و بی‌پروایی *هملتِ* مولر شباهتی بسیار با ریچارد دارد. نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* حاوی تعدادی جهانِ ممکنِ جایگزین برای جهانِ نمایشنامهٔ *هملت* است؛ وضعیت‌هایی که در آن، هملت نه شاهزاده‌ای در لفافه‌گو، درون‌گرا و مردد، که رک، برونگرا و عملگراست و دست به اقدام می‌زند. نظریهٔ جهان‌های ممکن یکی از نظریه‌های مهم مرتبط به نظریهٔ جهان‌های متن در بوطیقای شناختی به حساب می‌آید. این مقاله، به صورت توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* را با تکیه بر نظریهٔ جهان‌های متن و نظریهٔ جهان‌های ممکن بررسی کرده، نشان می‌دهد که جهان بازنمایی شده در نمایشنامهٔ موردنظر بیشتر جهانی غیرممکن است زیرا بر عناصری نقیضه‌نما بنا می‌شود. از این منظر، به‌رغم عمل‌گراییِ این هملت، در این نمایشنامه نیز با وضعیتی تراژیک مواجه‌ایم. درحقیقت، با در نظر گرفتن گرایش‌های عصیانگر نسل امروز، چندان جای شگفتی نیست اگر شاهزادهٔ دانمارکی در روزگار کنونی علیه عموی غاصب خود بشورد؛ به‌ویژه اگر با همتای رنسانسی‌اش در عصر ویکتوریا مقایسه شود. این ایده را می‌توان در طیفی وسیع از آثار همچون *دلدادگی فدرا* نوشتهٔ سارا کین و *روز مرگ در داستان هملت* اثر برنار-ماری کلتس نیز مشاهده کرد. بااین‌حال، درنهایت همان خواهد شد که فورتینبراس در دربار دانمارک دید

واژگان کلیدی: هملت‌ماشین، هاینر مولر، ویلیام شکسپیر، بوطیقای شناختی، نظریهٔ جهان‌های ممکن

---

۱. دانشیار، گروه تئاتر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: b.jalalipour@art.ac.ir

مقدمه

نمایشنامهٔ *هملت* اگر مهم‌ترین نمایشنامه‌های تاریخ تئاتر نباشد، دست‌کم یکی از مهم‌ترین و الهام‌بخش‌ترین آثار در گنجینهٔ ادبیاتِ نمایشی جهان به شمار می‌رود. خواه این تصویر، تحت تأثیر قدرت استعماری بریتانیا ایجاد شده باشد یا نه، گری ج. ویلیامز از شکسپیر به عنوان یک «سرمایهٔ فرهنگی» تا پایان قرن بیستم یاد می‌کند و معتقد است که از این نظر شاید فقط «الویس پریسلی یا علامت تجاری کوکاکولا با او برابری می‌کردند» (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۷۰). اشارهٔ اخیر به «کوکاکولا» از آن نظر جالب است که در نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* نیز از این برند به عنوان نماد سرمایه‌داری انتقاد می‌شود؛ و این تعبیر بی‌راه نیست زیرا خود *هملت‌ماشین* می‌تواند از آثار پیشگامی به حساب آید که از دههٔ هشتادِ قرن بیستم به‌این‌سو تردیدی را «نسبت به شکسپیری هماهنگ‌شده و وحدت‌یافته» به نمایش گذاشتند؛ «شکسپیری که در آن از توجه به مسائل نگران‌کنندهٔ امروزی نشانی دیده نمی‌شود» (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۷۴) از نظر دراماتیک نیز، *هملت‌ماشین* را باید «نمایشنامه‌ای به‌شدت پست‌مدرن و آوانگارد» (Chen, 2024: 94) و حتی «نمونه‌ای پیش‌آهنگ از نمایشنامهٔ پست‌مدرن» به حساب آورد (جلالی‌پور، ۱۳۹۱: ۵۴). به‌لحاظ تاریخی و سیاسی هم اثری مهم است. *هملت‌ماشین* که در سال ۱۹۷۷ نوشته شده بود، در سال ۱۹۹۰ «در بحبوحهٔ سقوط کمونیسم» به‌روی صحنه رفت و «هملتِ ناتوانی را نشان می‌داد که با اروپایی متلاشی مواجه بود، اروپایی که حتی بیش از پایانِ جنگ جهانی دوم ویران و ازهم‌پاشیده بود» (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۷۴). خود مولر به‌نقل از شاعر و ادیب آلمانی، فردیناند فرایلیگرات[1] آلمان را با هملت مقایسه می‌کند به این معنی که «هیچگاه نمی‌داند چگونه تصمیم بگیرد و به همین دلیل همیشه تصمیم‌های اشتباه می‌گیرد»[2] مولر در مورد نگارش نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* در مصاحبه‌ای اعتراف کرد که سی سال نسبت به هملت وسواس داشته و تنها راه غلبه بر این وسواس، آن بوده است که متن کوتاه خودش را بر اساس مفاهیم پست‌مدرن بنویسد (Khatta, 2011: 11). همان‌طور که خواهیم دید، همین رویکرد پست‌مدرن است که به خلق جهان‌های ممکن و ناممکن در نمایشنامه منتهی می‌شود. اما در نسبت هملتِ مولر با هملتِ شکسپیر، شاید هیچ توضیحی بیانگرتر از سخن خود مولر نباشد. در انتهای سخنرانی کوتاهی که هاینر مولر در ۲۳ آوریل ۱۹۸۸ در جشنوارهٔ شکسپیر در والمار ایراد کرد، وی جمله‌ای را از زبان کالیبان در نمایشنامهٔ *طوفان* نقل می‌کند که توصیف‌گر نسبتِ نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* با نمایشنامهٔ *هملت* است: «تو به من زبان آموختی و فایده‌اش این است که حالا بلدم چگونه نفرین کنم» (Müller, 1988: 2).

در نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین*، بازیگری که سابقاً در نقش هملت «پشت به ویرانه‌های اروپا با امواج شروور می‌گفته» (مولر، ۱۳۸۸: ۱۰) از ادامهٔ بازی در این نقش سربرمی‌تابد و در قالبِ هنرمندی معترض و پرخاشگر نسخه‌ای عملگرا از این شخصیت ارائه می‌دهد. عملگرایی این *هملت*، یکی از «جهان‌های ممکن بدیل» را نسبت به نمایشنامهٔ ویلیام شکسپیر به عنوان «جهانی واقعی» بازنمایی می‌کند.

در بوطیقای شناختی، نظریهٔ جهان‌های ممکن از نظریه‌های مهم مرتبط با نظریهٔ جهان‌های متن به حساب می‌آید. بوطیقای شناختی دو رویکرد رادیکال را در تحلیل متن‌های ادبی، یعنی رویکرد متن-محور و رویکرد زمینه-محور توأمان به کار می‌گیرد. پیتر استاک‌ول[3] در کتاب *بوطیقای شناختی*[4] از اصلی‌ترین نظریه‌های مرتبط، توصیفی منسجم و نسبتاً کامل ارائه داده است. مقالهٔ حاضر، با استفاده از دو نظریهٔ جهان‌های متن و جهان‌های ممکن به بررسی نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* می‌پردازد.

اگرچه استاک‌ول در کتاب خود چند نوبت به روایت‌های تئاتری اشاره و بارها پیشنهاد می‌کند که ظرفیت‌های بوطیقای شناختی در مطالعاتِ حوزهٔ درام به شکلی گسترده‌تر اعمال شود. البته، همان‌طور که بخش پیشینهٔ پژوهش در همین مقاله نیز نشان خواهد داد، این پیشنهاد چنانکه باید موردتوجه قرار نگرفته است. از این منظر مطالعهٔ نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* از نظر محک‌زدنِ چارچوب‌های نظری بوطیقای شناختی در حوزهٔ نمایشنامه نوعی قلمروگشایی به حساب می‌آید. همان‌طورکه خواهیم دید، به‌واسطهٔ ذات پیوندی[5] تئاتر، به مثابهٔ متن ادبی و اجرا، یا به‌واسطهٔ وجود توأمانِ جنبه‌های ادبی و تئاتری، اثری همچون *هملت‌ماشین* در خوانش و در اجرا می‌تواند تأثیرات شناختی متفاوتی به‌جای بگذارد.

در ادامه، نخست به مرور پیشینهٔ پژوهش در مورد *هملت‌ماشین* خواهیم پرداخت. واضح است که مرور پیشینهٔ پژوهش در خصوص نمایشنامهٔ هملت در عمل کاری غیرممکن خواهد بود زیرا به‌قول یات کات، «کتاب‌شناسی رسالات و مطالعات اختصاصی *هملت* دو برابر کتاب راهنمای تلفن شهر ورشو است» (کات، ۱۳۹۰: ۱۰۶) آنگاه با

DoI: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

معرفی مختصر بوطیقای شناختی بر یکی از جنبه‌های مهم آن یعنی نظریهٔ جهان‌های ممکن[۶] متمرکز خواهیم شد و در ادامه شاخصه‌های این نظریه را در تحلیل نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* به کار خواهیم گرفت. قصد مقاله آن است که نشان دهد، در نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین*، و در قیاس با نمایشنامهٔ *هملت* به‌عنوانِ جهان واقعیِ متنی، جهانی ممکن شکل می‌گیرد که در نهایت بیشتر جهانی غیرممکن است. از این رو، بازیگرِ نقشِ هملت در نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* به همان بی‌عملی و وضعیت تراژیکِ هملتِ شکسپیر دچار است.

پیشینهٔ پژوهش

هیچ پژوهشی یافت نشد که مستقیماً یکی از نظریه‌ها یا عناصر بوطیقای شناختی، به‌خصوص نظریهٔ جهان‌های متنی را بر روی نمایشنامه‌های *هملت* یا *هملت‌ماشین* بررسی کرده باشد. بنابراین، در این بخش صرفاً پژوهش‌هایی معرفی می‌شود که روی یکی از نمایشنامه‌های هاینر مولر، و مشخصاً نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* صورت گرفته است.

فرشته مشمول ثابت (۱۴۰۱)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوانِ «تحلیل اسطوره‌شناختی نمایشنامه‌های مدهآ ماتریال و فیلوکتت، اثر هاینر مولر، بر اساس رویکرد نظری نورتروپ فرای» روایت‌های کهن‌الگویی را در نمایشنامه‌های *مدهآ متریال* و *فیلوکتت* را بر اساس چرخهٔ فصول در نظریهٔ نقد اسطوره‌ای فرای بررسی می‌کند و با شناسایی عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری این چرخه به تحلیل و توصیف این دو نمایشنامه می‌پردازد. به اعتقاد وی، «اکثر نمایشنامه‌های هاینر مولر دارای درون‌مایه‌های عمیقاً اسطوره‌ای است. درنهایت، وی نظریهٔ میتوس نورتروپ فرای را که مبتنی بر چرخهٔ فصول است در بررسی این دو نمایشنامه به کار می‌گیرد.

اسمعیل شیخ متولی (۱۳۹۷)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوانِ «بررسی روابط قدرت در آثار اجرایی هاینر مولر با اتکا به آرا میشل فوکو» می‌کوشد نشان دهد که «روابط و گفتمان قدرت چه تأثیری بر شخصیت‌پردازی‌ها، فضاسازی و نظام‌های ارتباطی با تماشاگر دارد» وی «با بررسی اجراهایی از هاینر مولر به این مطلب [می‌پردازد] که نظام تولید معنی بر اساس روش‌شناسی فوکو در جهت دستیابی به فرمی نو چه تغییری در مناسبات ارتباطی تماشاگر و اجرا ایجاد خواهد کرد و کارگردان چگونه می‌تواند در مواجهه با آثار مولر از روش‌شناسی و روابط قدرت فوکو در جهت شکل دادن به فرم اجرایی خویش استفاده کند».

مریم رستمی (۱۳۹۵)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوانِ «بررسی ریتم در تئاتر پست‌مدرن با تکیه بر آثار هاینر مولر» ریتم را در تئاترِ پست‌مدرن با تکیه بر آثار مولر بررسی کرده است و «با تکیه بر آثار کارگردان‌ها و نمایشنامه‌نویس[های] مطرح این حوزه تفاوت‌های ریتم در تئاتر پست‌مدرن و [تئاتر] پیش از آن را بیان کرده و تکنیک‌های این هنرمندان در ایجاد ریتم و تغییر دادن آن را در راستای فاصله‌گذاری و قطع درگیری عاطفی تماشاگر با اثر و اهدافشان را در این راستا بیان کرده» است.

مهدی یزدانی (۱۳۹۵)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوانِ «تبیین استعاره‌شناختی نمایشنامه‌های هملت‌ماشین و مأموریت بر اساس نظریات لیکاف و جانسن» دو نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* و مأموریت را از دیدگاه استعاره‌شناختی بررسی کرده است «تا مفاهیم درونی این دو نمایشنامه [را] که در قالب استعارات نمایشی، برای ارتباط با مخاطب به رشته تحریر درآمده‌اند، شناسایی و عملکردشان [را] بر مخاطب مورد بحث و تامل قرار» دهد. وی معتقد است که «می‌توان با روش تحلیلی استعاره‌شناختی به مضامین مدنظر مولر نزدیک شد و برداشت‌های آزاد که با تکیه بر تأویل آزادانهٔ خواننده از اثر است را در چارچوبی قابل قبول قرار داد».

عارفه آزرمی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوانِ «بررسی شیوه‌های خلق فانتزی در اجرای تئاتر با نگاهی بر چندین اجرا از آثار برگزیدهٔ شکسپیر، بوخنر، کوکتو، مولر و چرچیل» به مطالعهٔ بیست‌وهشت اجرا از نمایشنامه‌های طوفان، ویتسک، ماشین جهنمی، هملت‌ماشین و اسکریکر در قرن بیست‌ویک پرداخته، عواملی را که سبب شکل‌گیری عناصر فانتزی در این آثار و تبدیل آنها به اجراهایی فانتزی می‌شود برمی‌شمارد.

بهرام جلالی‌پور (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوانِ «هاینر ماشین (نگاهی نشانه‌شناسیک به هملت‌ماشین، اثر هاینر مولر)»، برخی از جلوه‌های بینامتنی *هملت‌ماشین* را، به‌ویژه در مقایسه با *هملتِ* ویلیام شکسپیر نشان داده است. این مقاله تحلیلی ساختارگرایانه و نشانه‌شناسانه در درجهٔ نخست می‌کوشد ساختار روایی *هملت‌ماشین* را مشخص کند که قالبی راپسودیک ـ یا به قول برشت تئاتر داستانی ـ دارد و از زبان «بازیگری» بیان می‌شود که بازی در نقش هملت را پس زده و برخلافِ هملت ستیزه‌جو و معترض است. در درجهٔ دوم نیز می‌کوشید پیوندهای بینامتنی نمایشنامه را با نمایشنامهٔ *هملت* ویلیام شکسپیر و دیگر متن‌ها، شخصیت‌ها و

رویدادها آشکار سازد و تفسیر نماید. درمجموع، مقاله بیشتر اثری تحلیلی و تفسیری است. درحالی‌که مقالهٔ حاضر، ضمن توجه به همهٔ این جنبه‌های روایی و تفسیری، رویکرد شناختی اثر را در مرکز توجه قرار می‌دهد. در واقع در این جا قصد داریم ببینیم در فرایند خواندن یا تماشای اثر معنا چگونه شکل می‌گیرد و مخاطب چطور مشارکت خواهد کرد.

راندا خاتا (۲۰۱۱) در مقالهٔ «پست‌مدرن‌کردن شکسپیر: از هملت تا هملت‌ماشین»، با تکیه بر نظریات لیوتار دربارهٔ فروپاشیِ کلان‌روایت‌ها و نظریاتِ بودریار دربارهٔ واقعیت و وانمایی، به تحلیلِ نشانه‌شناسانهٔ نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* پرداخته، و عناصر و تمهیداتی را برمی‌شمارد که به یاری آنها هاینر مولر اثری پست‌مدرن خلق می‌کند. البته، به اعتقاد او، هدف مولر آن است که خودش و نمایشنامه‌اش را از اقتدار شکسپیر رهایی بخشد، اما در عمل، ثابت می‌شود که نمی‌توان با بازنویسی نظام‌هایی قدیمی، که از نظر زیبایی‌شناختی و متافیزیکی در تاریخ و فرهنگ گرفتار شده‌اند، از ساختار آنها گریخت (Khatta, 2011: 3). سنخیتِ مباحث راندا خاتا با موضوع مقاله حاضر این است که خرده‌روایت‌های پست‌مدرن را امکانی برای ارائهٔ روایت‌هایی متکثر در نظر می‌گیرد که از نظر ما می‌تواند به خلق جهان‌هایی ممکن منتهی شود. همچنین، توصیفی که وی از *هملت‌ماشین* به مثابهٔ «شبیه‌سازی حاد واقعی» هملت که در آن «واقعیت و تصویر در هم می‌آمیزند» (Khatta, 2011: 6-7) ارائه می‌دهد، می‌تواند الهام‌بخش مباحث جهان‌های ناممکن باشد.

علی رشیدی‌فر (۱۳۹۰)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوانِ «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی سفر قهرمان در درام کلاسیک؛ مدرن و پست‌مدرن» پس از مقایسهٔ سه نمایشنامهٔ *ادیپ شهریار*، *به‌سوی دمشق* و *هملت‌ماشین* بر اساس «کهن‌الگوی سفر قهرمان»، نتیجه می‌گیرد، این کهن الگو در هریک از دوره‌های کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن مورد استفاده قرار گرفته است و در هر دوره بنا به اندیشهٔ اصلی آن دوره الگویی انعطاف‌پذیر و کارآمد برای نمایشنامه‌نویسان بوده است.

احمدرضا اعلایی (۱۳۹۰)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوانِ «بررسی آرمانشهر در تئاتر معاصر با نگاهی به آثار هاینر مولر، تادئوش کانتور و پیتر شومان» به بررسی موضوع جامعهٔ آرمانی در آثار نمایشی پرداخته، نتیجه می‌گیرد که «هاینر مولر و تادئوش کانتور از جملهٔ کسانی هستند که تحت تأثیر نظریات برشت، پادآرمانشهری از حکومت‌های توتالیتر زمان خود را ترسیم می‌کنند. شومان نیز با بهره‌گیری از آرای آرتو، آرمانشهری برای رهایی از دنیای امروز تصویر می‌کند».

لیلا صادقی اصفهانی (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند اثر بیژن نجدی» ضمن تشریح فرازهایی از نظریهٔ جهان متن، بوطیقای شناختی را در تجزیه‌وتحلیل مجموعهٔ داستان‌های بیژن نجدی استفاده کرده است که از نظر روش‌شناسی می‌تواند برای تحلیل‌های داستانی الهام‌بخش باشد.

در فصل‌های پنج‌گانهٔ کتاب *سیاست‌های فرهنگی هاینر مولر*، به‌کوشش دان فرایدمن (Friedman, 2007) جنبه‌های مختلف تئاتر هاینر مولر از نظر اندیشهٔ سیاسی بررسی شده است. از جمله ماگدا رومانسکا، در فصلی از کتاب، تحت عنوانِ «افلیاماشین: جنسیت، اخلاق و بازنمایی در هملت‌ماشین هاینر مولر» به ردیابی استفادهٔ فرهنگ آلمانی از افلیا و هملت از اواخر قرن هجدهم تا امروز در درام، شعر، هنرهای زیبا و حتی پزشکی و روانشناسی پرداخته، نشان می‌دهد که بازنمایی هملت و افلیا چطور به ناسیونالیسم آلمانیِ در حال ظهور کمک کرده است. وی همچنین رابطهٔ متضادِ خود هاینر مولر را در نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* و دیگر آثارش با فمینیسم رادیکال اواخر قرن بیستم بررسی می‌کند.

چنان‌که اشاره شد، استاک‌ول در کتاب خود چند نوبت به روایت‌های تئاتری اشاره می‌کند (از جمله اینکه ترکیب هملت و جورج بوش را نمونه‌ای طنز معرفی می‌کند) بارها خواستار آن می‌شود که ظرفیت‌های بوطیقای شناختی در حوزهٔ درام استفاده گردد. اما، درمجموع، آموزه‌ها و نظریه‌های بوطیقای شناختی هنوز چنانکه باید و شاید در آثار نمایشی استفاده نشده است.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع تطبیقی است، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، شامل کتاب‌ها، مقاله‌ها، پایگاه‌های اطلاعاتی انجام شده، و رویکرد توصیفی-تحلیلی دارد.

چارچوب نظری

در برابر دو رویکرد سنتی‌تر متن-محور و بافت-محور که هریک به‌گونه‌ای افراطی بودند و اثر ادبی را به عنوان یک

DoI: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

شی بسته و خودبسنده در نظر می‌گرفتند، یا برعکس درگیر نقدی تاریخی می‌شدند، بوطیقای شناختی فرایندهای تولید و دریافت اثر ادبی را نیز مورد توجه قرار می‌دهد و از این رو، رویکردی به‌مراتب کامل‌تر به حساب می‌آید.

یکی از نظریه‌های غنی در بوطیقای شناختی نظریهٔ جهان متن است، که از یک سو مناسبات بین تولید و دریافت معنا را شامل می‌شود و از سوی دیگر، آنچه پیرامون و درون متن شکل می‌گیرد و حتی آنچه در درون یک متن، در سطح خرده‌متن[۷] رخ می‌دهد. درعین‌حال، در سایهٔ بررسی جهان متن، بررسی نظریهٔ جهان‌های ممکن نیز امکان‌پذیر می‌گردد. اهمیت موضوع اخیر در آن است که بر نظریهٔ اقتباس و روش‌های آن از زاویه‌ای تازه نور می‌افکند.

نظریهٔ جهان‌های ممکن با نظریهٔ جهانِ متن پیوندی تنگاتنگ دارد. از طرفی، همان‌طور که خواهیم دید، گاهی زیرمجموعه‌های جهانِ متن در خلقِ جهانِ ممکن مشارکت می‌کند. به این ترتیب، در اینجا نخست نظریهٔ جهان متن و عناصر آن را تشریح می‌کنیم، آنگاه بر جهان‌های ممکن متمرکز می‌شویم که چارچوب مطالعهٔ حاضر را تشکیل می‌دهد.

۱. نظریهٔ جهان متن[۸]

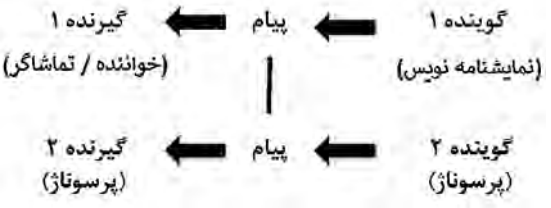
این نظریه چارچوبی نسبتاً جدید و مرتبط با دیدگاه‌های زبان‌شناسیِ شناختی در تحلیل گفتمان است. «بنیاد این نظریه را پژوهش‌های زبان‌شناسِ گفتمان، پل ورث[۹] شکل داده است اما مرگ ناگهانی او سبب شد که حجمی قابل توجه از آثار وی پس از مرگش به‌چاپ برسد. نظریهٔ جهانِ متن متفاوت از دیگر الگوهای شناخت‌محور است زیرا می‌کوشد شرحی جامع از چگونگی تحلیل هر بخش از گفتمان به دست دهد» (نورگارد، ۱۳۹۴: ۱۷۳)

عبارت جهان متن به فضایی سه لایه اطلاق می‌شود؛ هم در برگیرندهٔ جهان گفتمان[۱۰] به عنوان لایه اول است؛ یعنی فضایی ارتباطی که هنرمند و مخاطب وی را دربرمی‌گیرد، هم عناصر خود متن، که آن هم، جهان متن نامیده می‌شود (این نام‌گذاری مکرر شاید از آن روست که جهان متن (لایه دوم) اصلی‌ترین بخشِ این فضای سه لایه‌ای را تشکیل می‌دهد) هم زیرجهان‌هایی که همان‌طور که شرح خواهیم داد در دل متن وجود دارد.

رومن یاکوبسن[۱۱] برای بررسی عوامل ادبی، و البته برای مشخص کردن رویکردهای اصلیِ نقادانهٔ ادبی، از الگوی سه‌بخشیِ ارتباطی روان‌شناس و زبان‌شناس آلمانی، کارل بوهلر[۱۲] استفاده کرده، اصلی‌ترین رویکردهای نقادانه را نشان داده بود. در این الگو شش عنصر، شامل فرستنده، پیام، رمزگان، بافت، گیرنده و تماس وجود دارد که البته یاکوبسن بر پنج عنصر نخست متمرکز شد و عنصر رسانه را نادیده گرفت. علت آن بود که وی رمان را بررسی می‌کرد که از نظرش رسانه‌ای خنثی بود. با رشد و توسعهٔ رسانه‌ها، و نیز با شدت گرفتن اقتباس از یک رسانه (مثلاً تئاتر) به رسانهٔ دیگر (مثلاً سینما) توجه به این عنصر هم قوت گرفته است.[۱۳] برای هدف بحث حاضر، این الگوی ارتباطی را به شکل زیر هم می‌توان نشان داد که شامل دو سطح گفتمان است: «یک سطح مربوط به سطح گفتمان میان نویسنده و خوانندهٔ (یا در مورد نمایش مخاطب) متن است و در سطح دیگری به گفتمان‌هایی مرتبط است که میان دو شخصیت (متن) مبادله می‌شود» (نورگارد، ۱۳۹۴: ۴۴).

نورگارد و همکارانش با تحلیل قطعه‌ای از صحنهٔ دوم از پردهٔ اول نمایشنامهٔ *هملت* این مطلب را نشان داده‌اند (نورگارد، ۱۳۹۴: ۴۴).

استاکول جهان متن را «رخدادی زبانی» می‌داند که حداقل دو شرکت‌کننده دارد و نیز «فرانماییِ واقعیِ تجمیع متن و بافت است» (استاکول، ۱۳۹۳: ۲۳۱) در نتیجه، چارچوب این نظریه گفتمانی است. یعنی فقط به دنبال



تصویر ۱. معماری گفتمان متون نمایشی پیش‌نمونی

این نیست که نشان دهد متن چطور تولید می‌شود، بلکه می‌خواهد نقش بافت را در تولید و دریافت معنا در متن شرح دهد.

پل ورث برای ساخت جهان‌های مختلفِ ذیلِ جهان متن الگویی سه‌سطحی پیشنهاد کرد. به‌عبارتی، وی برای نظریهٔ جهان متن سه لایه در نظر گرفت.

۱. ۱. جهان گفتمان

در لایهٔ اول و در بالاترین سطح این الگو جهان گفتمان قرار می‌گیرد که «معمولاً به نزدیک‌ترین و بی‌واسطه‌ترین موقعیت پیرامون رویداد زبانی اشاره دارد که شامل خودِ متن و مشارکین می‌شود» (نورگارد، ۱۳۹۴: ۱۷۳)

از نظر ورث، «جهان گفتمان بافتی است که در آن ارتباط میان مشارکان گفتمانی، یعنی نویسنده و خواننده» برقرار می‌شود (صادقی اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۱۸). اغلب این ارتباط در فضای زمانی و مکانی یکسان رخ می‌دهد اما امکان متفاوت بودن فضای زمانی و مکانی بین هنرمند و مخاطب (مثلاً زمانی که رمانی را می‌خوانیم) نیز وجود دارد. رویداد زبانی که جهان گفتمان را شکل می‌دهد، «موقعیتی حاضر و بلاواسطه (و فاصله) است که شامل متن و در برگیرندهٔ شرکت‌کننده‌های گفتمانی می‌شود» (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۲۳۱)

در این لایه است که جنبه‌های بینامتنی اثر درک می‌شود.

با وجود ارجاع‌های بینامتنی فراوانی که در نمایشنامهٔ هملت‌ماشین وجود دارد، نشان خواهیم داد که در این نمایشنامه جهان گفتمان پویا و قدرتمندی ایجاد می‌شود. به‌طوری‌که، میزان درک و دریافت مخاطبان می‌تواند متناسب با میزانِ دانش قبلی مخاطب متکثر و متنوع باشد.

۱. ۲. جهان متن

در لایهٔ دوم، جهان متن یک «بازنمایی ذهنی است که بر پایهٔ گفتمان ساخته می‌شود» (صادقی اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۱۹) جهان متن نقطهٔ اتصالِ جهان هنرمند به جهانِ مخاطب است.

هر متن از دو نقطهٔ کانونی تشکیل می‌شود. نقطهٔ کانونی نخست، بر لایهٔ عینی و مادی (مثل جنسِ کاغذ، طرح جلد، نوع صفحه‌آرایی، اندازه و نوع حروف) و به‌عبارتی بر «چیزهای خودسامان» متن متمرکز است؛ و نقطهٔ کانونی دوم بر لایهٔ کل‌نگرانه، یعنی «چیزهای دگرسامان»، یعنی «دانش، تجربه، خاطرات، احساسات و عواطفی که خواننده با خود به محضر کتاب می‌آورد». به عنوان نمونه، «چیزهای خودسامان شامل ساختمان یک پارلمان، یک خانه برای کارگزاران دولتی صندوق‌های رأی و تعرفه‌های رأی می‌شود. بیرون از آن چیزی دگرسامان وجود دارد به نام دموکراسی که چیزی است کلی‌نگر و به صورت میان‌ذهنگانی بین‌الاذهانی مورد توافق که تا حدی از پنج مورد نخست تشکیل شده است. کتاب‌ها چیزهایی خودسامانند اما ادبیات چیزی دگرسامان است» (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۲۳۰)

رویکردهای سنتی متن-محور، از جمله رویکردهای فرمالیستیِ ناب، متن ادبی را شیء‌ای بسته و خودبسنده در نظر می‌گرفتند و بر نقطهٔ کانونی اول متمرکز بودند. درمقابل، بوطیقای شناختی، به‌ویژه وقتی عناصر پیرامتن کارکردی آگاهانه‌تر داشته باشند، هر دو نقطهٔ کانونی را توأمان در نظر می‌گیرد. چنانچه خواهیم دید، بخش خودمختار *هملت‌ماشین*، به‌ویژه فونت واژگان، برجسته شدن، حروف بزرگ و نحوهٔ چیدمان متن و... خودمختار عمل نمی‌کند و در شکل دادن به دلالت اثر نقش ایفا می‌کند. بعداً به‌تفصیل به این موضوع خواهیم پرداخت.

در ساختنِ جهانِ متن، که شامل روایت، یعنی رویدادها، پرسوناژها و فضای زمانی و مکانی است، دو دسته عناصر مشارکت می‌کنند: عناصر جهان‌ساز[۱۴] و گزاره‌های پیش‌برندهٔ نقش[۱۵].

الف. عناصر جهان‌ساز

واژه‌های اشاره‌ای[۱۶] همچون «من»، «اینجا» و «اکنون» که به ما اجازه می‌دهند به کمک آنها به جهان و اشیای پیرامون خود ارجاع دهیم، در نظریهٔ جهان متن عناصر جهان‌ساز نامیده می‌شوند. چهار گروه کلی عناصر جهان‌ساز عبارتند از شخصیت‌ها، اشیا، مکان و زمان. کار عناصر جهان‌ساز این است که در مقابلِ رویدادی که در پیش‌زمینه متن وجود دارد، پس‌زمینه‌ای ایجاد کند. (در بوطیقای شناختی «نما» در برابر «زمینه» و در طرح‌واره‌های تصویری[۱۷]، «شاخص» در برابر «گذران»)

درواقع، عناصر جهان‌ساز به‌عنوان بخشی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ داستان وظیفهٔ ساختن پس‌زمینهٔ آن را به‌عهده دارند. اصولاً در روایت دو دسته از عناصر قابل تفکیک هستند: عناصر پیش‌برنده (یا کنشگر) و عناصر تزئینی[۱۸]. وظیفهٔ عناصر تزئینی، دادن اطلاعات، معرفی پرسوناژها

DoI: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

و موضوع، ساختن فضا و حال‌وهوا و... است، در مقابل، عناصر کنشگر داستان را به پیش می‌برند. کیفیت هنرمندانه اثر در آن است که عناصر تزئینی درعین‌حال داستان را هم به پیش ببرند. هرقدر روایت فشرده‌تر باشد، این وظیفه برای عناصر تزئینی سنگین‌تر است. درواقع، هرقدر اثر فشرده‌تر شود، باید از میزان تزئینات کاست و عناصر کنشگر را تقویت کرد.

ب. گزاره‌های پیش‌برندهٔ نقش

دستهٔ دوم عناصر جهان متن گزاره‌های نقش‌گستر هستند. این عناصر حرکت و پویاییِ روایتِ درون جهان متن و حرکت آن را به سمت جلو تضمین می‌کنند و افعالی را شامل می‌شوند که شخصیت‌های جهان متن را در مقابل یکدیگر و نیز در اشیای پیرامون‌شان توصیف می‌کنند.

استاک‌ول گزاره‌های پیش‌برندهٔ نقش را به چهار گروهِ روایی، توصیفی، استدلالی و تعلیمی تقسیم و نوع اسناد، کارکرد و کارگفتِ خاص هرکدام را به شکل زیر (جدول ۱) تشریح می‌کند (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۲۳۳).

جدول۱. الگوهای پیش‌برندهٔ نقش.

	نوع متن		نوع اسناد/ گزاره	نقش	کنش گفتاری
۱	روایی		کنش، رخداد	پیش‌برندهٔ پیرنگ	گزارش/ نقل کردن
۲	توصیفی	صحنه	حالت	پیش‌برندهٔ صحنه	توصیف‌کردنِ صحنه
۳		شخص	حالت، صفت	پیش‌برندهٔ شخص	توصیف شخصیت
۴		جریان	پیش‌برندهٔ جریان	پیش‌برندهٔ جریان	توصیف‌کردن جریان
۵	استدلالی		ربطی	پیش‌برندهٔ بحث	پیش‌فرض قراردادن نتیجه‌گیری کردن
۶	تعلیمی		دستوری/ امری	پیش‌برندهٔ هدف	درخواست، فرمان

عناصر جهان‌ساز و گزاره‌های پیش‌برندهٔ نقش به‌عنوانِ عناصر داستانی روایت را به‌راه می‌اندازند و جلو می‌برند. اما ویژگی‌های اندیشگانی روایت با توجه به نوع جهان گفتمان و زیرجهان‌ها شکل می‌گیرد.

۱. ۳. زیرجهان‌ها[۱۹]

به‌ندرت پیش می‌آید که جهان متن فضایی همگن و یکدست باشد. اغلب اوقات یک جهانِ متن در درون خود جهان‌هایی را شامل می‌شود که استاک‌ول آنها را زیرجهان می‌نامد. از نظر وی، «زیرجهان‌ها نماینده دگرگونی‌ای در بافت جهان مورد نظر، بدون القای حسِ جداشدگی از جهانِ متن موردبحث هستند» (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۲۳۶) و به سه دستهٔ اشاره‌ای، نگرشی و معرفت‌شناختی تقسیم می‌شوند.

الف. زیرجهان‌های اشاره‌ای[۲۰]

این نوع زیرجهان بازگشت به گذشته[۲۱]، جهش به آینده[۲۲] و به‌طورکلی، هر نوع عزیمت از موقعیت کنونی به موقعیتی دیگر را شامل می‌شود و طبعاً مستلزم تغییر در یک یا چند عنصر جهان‌ساز - معمولاً زمان یا مکان- است. بازگشت به گذشته یا حرکت به آینده در اصل شگردهایی سینمایی هستند. در تئاتر، بازگشت به گذشته تا نیم قرن پیش بیشتر در فرمی نزدیک به بازپس‌گویی[۲۳] آثار داستانی ظاهر می‌شد.[۲۴]

نقل‌قول‌های مستقیم نیز در متن، مادامی که از گفتمان پیرامون متمایز باشند زیرجهان هستند. در متن‌های داستانی این زیرجهان اغلب شامل تغییر از سوم شخص به اول شخص یا دوم شخص، واژگونی فاصلهٔ دور-نزدیک و دیگر مشخصه‌هایی است که از لحاظ اشاری در روایت گوینده مرکز قرار دارد. در روایت‌هایی که «به‌صورت گزارشی ارائه می‌شوند نیز، از آنجا که [در آن‌ها] جهان متن کنونی به مثابهٔ بخشی از صدای روایت در نظر گرفته می‌شود، جهان متن برانگیخته نخواهد شد» (صادقی اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۳۳)

در *هملت‌ماشین* با نوعی از این صورت گزارشی مواجه‌ایم. بازیگرِ نقشِ هملت به‌تناوب در نقش راوی و هملت قرار می‌گیرد و به این ترتیب، همان‌طور که بعداً در بررسی الگوی نقش‌ها خواهیم دید، درواقع بین دو جهان متنی متفاوت حرکت می‌کند.

ب. زیرجهان‌های نگرشی[۲۵]

متناسب با این که شرکت‌کننده‌ها یا شخصیت‌ها آرزو، باور یا هدفی را بیان کنند، زیرجهان‌های نگرشی شکل می‌گیرد.

ب. ۱. زیرجهان‌های نگرشی که با بیان یک آرزو شکل می‌گیرند، معمولاً با افعالی همچون خواستن، آرزو کردن، خواب دیدن، رویا دیدن و... بیان می‌شوند.

در *هملت‌ماشین*، بعد از سرخوردگی بازیگر، بارها این نوع زیرجهان مطرح می‌شود. وقتی اعلام می‌کند که «می‌خواهم زن باشم» یا «می‌خواهم درون رگ‌هایم زندگی کنم»، «می‌خواهم یک ماشین باشم»، یا نمونهٔ مهم‌تر، «دیگر نمی‌خواهم بمیرم. دیگر نمی‌خواهم بکشم». تمامِ این جملات نمودی آرزویی دارند و زیرجهانی نگرشی را بازخوانی می‌کند. با توجه به فراوانی این نوع زیرجهان در *هملت‌ماشین*، بعداً دوباره به آن خواهیم پرداخت.

ب. ۲. زیرجهان‌هایی که باورها و اعتقادات شرکت‌کننده‌ها یا شخصیت‌ها را بیان می‌کنند و معمولاً با افعالی مثل باور کردن، دانستن یا فکر کردن شکل می‌گیرند.

در *هملت‌ماشین*، به شکلی غیرمستقیم، و درواقع بیانیه‌وار، دو نمونه از این نوع زیرجهان، شکل می‌گیرد. یک بار وقتی «سه زن برهنه: مارکس لنین مائو. آنان هرکدام متن زیر را به زبان خودشان هم‌زمان می‌گویند وقت آنست که همهٔ مناسبات ویران گردد!!» (مولر، ۱۳۸۸: ۲۲) و بار دوم، وقتی که افلیا [/الکترا (زیرا بیان می‌کند که این الکتراست که سخن می‌گوید)] «من شیر پستان‌هایم را به شرنگی کُشنده تبدیل می‌کنم من جهان را میان ران‌هایم خفه می‌کنم، همان جهانی که زاده بودم من آن را درون عورت خود دفن می‌کنم. نگونسار باد خوشبختی اطاعت. زنده باد نفرت، تحقیر، شورش، مرگ» (مولر، ۱۳۸۸: ۲۳) این عبارت‌ها هم تداعی‌گر سخنان لیدی مکبث هستند (شکسپیر، ۱۳۴۶: ۶۰) و هم سخنان دوشس یورک، مادر ریچارد (شکسپیر، ۱۳۹۶: ۱۱۰ و ۲۰۱) نمونهٔ نخست نیز دقیقاً جمله‌ای برگرفته از متن مانیفستِ حزب کمونیست است (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۱۲).

ب. ۳. بالاخره، زیرجهان‌هایی که هدف یا مقصود شرکت‌کننده‌ها یا شخصیت‌ها را نشان می‌دهد، صرف نظر از این که برای تحقق این هدف کاری انجام شود یا این مقصود تحقق یابد یا نه، با افعالی مثل قول دادن، تهدید کردن، عرضه کردن و درخواست کردن ترسیم می‌شوند. مثلاً در قطعهٔ اول هملت‌ماشین، بازیگر هملت، بعد از این که مادرش را به خوابگاهِ شاه رهسپار می‌کند، می‌گوید: «می‌خواهم جسد را در چالهٔ مستراح بچپانم، تا قصر در گند و گُه شاهانه خفه شود» (مولر، ۱۳۸۸: ۱۳) از این جمله دو تلقی یا برداشت امکان‌پذیر است: نخست همان که در خود نمایشنامهٔ *هملت* هست، یعنی پنهان کردن جسد پلونیوس در دهلیز؛ و دوم، می‌تواند یادآور جمله‌ای باشد که ریچارد دربارهٔ قصدِ همخوابگی با دختر برادرش به الیزابت بیوه شاه ادوارد می‌گوید. یعنی همخوابی با مادر و به دنیا آوردن فرزندانی ادیپی.[۲۶] در هر حال، این عبارت زیرجهانی را بازمی‌نمایاند که در آن ریچارد از دخترِ برادرش صاحب وارث شده و «قصر در گُه شاهانه در حال خفه شدن» است.

پ. زیرجهان‌های معرفتی[۲۷]

به‌وسیلهٔ این زیرجهان، در دل جهانِ متن ابعادی از امکان و احتمال مطرح می‌شود. این زیرجهان «با سناریوهای موجود، فرض، احتمال و ممکن ساخته می‌شود» (صادقی اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۳۷) این زیرجهان‌ها را «شرکت‌کننده‌ها و یا شخصیت‌ها با استفاده از گزاره‌هایی چون «خواهد»، «شاید» و «باید» و ساختارهای شرطی پیش‌نمونی «اگر ... در نتیجه» نشان می‌دهند» (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۲۳۸-۲۳۷)

مهم‌ترین نمونه از این نوع زیرجهان در *هملت‌ماشین* که بعداً به تفصیل به آن خواهیم پرداخت، زمانی شکل می‌گیرد که بازیگرِ نقشِ هملت توضیح می‌دهد اگر نمایشش اجرا می‌شد چه اتفاقی رخ می‌داد.

پرسوناژها ـ و به تبع آن‌ها ـ شرکت‌کننده‌ها می‌توانند در جهان متن و زیرجهان‌ها حرکت کنند. استاک‌ول به این فرایند سُرِش[۲۸] می‌گوید (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۲۳۹). در *هملت‌ماشین*، این فرایند غیر از حرکت در سطح زیرجهان‌ها، در سطح جهان متن از طریق رفت‌وآمد بین فرم اپیک و دراماتیک رخ می‌دهد.

۳. ۲. نظریهٔ جهان‌های ممکن

نظریهٔ جهان‌های ممکن نیز، همچون نظریهٔ جهان‌های متن، به چگونگی ساخته شدن جهان داستانی در ذهن خواننده و نیز به نحوهٔ درک و مدل‌سازی آن از طریق فرایندهای ذهنی و زبانی می‌پردازد. به‌عبارتی، جهان‌های ممکن، بنیانی فلسفی و منطقی برای نظریهٔ جهان‌های متن فراهم می‌کنند؛ و می‌توان گفت جهان‌های متن، تبیینی شناختی از بازسازی جهان‌های ممکن در ذهن خواننده‌اند. درواقع، در بوطیقای شناختی، نظریهٔ جهان‌های متن نوعی بسط و کاربرد نظریهٔ جهان‌های ممکن است که با تأکید بر سازوکارهای شناختی، عاطفی و فرهنگی خواننده شکل می‌گیرد.

آیا غیر از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، جهان‌های دیگری هم متصور است؟ در علوم، این پرسش در قالب نظریهٔ جهان‌های موازی مطرح و به‌لحاظ علمی پاسخ‌های مثبتی نیز دریافت کرده است.[۲۹] به همین نسبت، در دههٔ اخیر

DoI: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

جهان‌های موازی به رمان‌ها و فیلم‌های تلویزیونی و سینمایی بسیاری راه یافته است.

در نظریهٔ ادبی، نخستین بار ارسطو بود که در رسالهٔ *پوئتیکا* به تفاوت بینِ جهان واقعی و جهان ادبی پرداخت. در پاسخ به ایراد افلاطون که هنرمندان را مقلد خوانده بود، ارسطو بین کار شاعر -یعنی هنرمند- و مورخ تمایز قائل شد و نوشت: «تفاوت آن دو در این است که یکی از آنها سخن از آنگونه حوادث می‌گوید که درواقع روی داده است و آن دیگر سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی بدهد. از این روست که شعر، فلسفی‌تر از تاریخ، و مقامش بالاتر از آن است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۲۸)

اما دقیق‌ترین تاریخ‌نگاری‌ها نیز می‌تواند قابل نقد باشد. نظریهٔ نوتاریخ‌گرایی به این امر می‌پردازد که آنچه واقعیتِ تاریخی می‌شناسیم می‌تواند به دلیل نقص مدارک یا جهت‌گیری‌های خواسته و ناخواستهٔ مورخ مخدوش باشد. بنابراین، به‌جای عبارتِ «واقعیت تاریخی» امروز شایسته‌تر است از عبارت «روایت تاریخی» یا به حتی دقیق‌تر، از عبارتِ «روایت‌های تاریخی» استفاده کنیم. درواقع، جهان واقعی نیز خود یک روایت است و از این رو می‌تواند صورت‌هایی متفاوت داشته باشد.

اما جهان ادبی می‌تواند به هر تقدیر از این جهان واقعی فاصله بگیرد. شرطی را که ارسطو تحت عنوان «احتمال و ضرورت» در نظر گرفته بود بعدها در دوران نئوکلاسیسیم تحتِ عنوان اصل حقیقت‌مانندی[۳۰] فرمول‌بندی شد. یعنی «همانندی با حقیقت یا واقعی‌نمایی حتی در حالتِ توهم و رویاگونگی یعنی اینکه فانتزی نیز ریشه در واقعیت دارد، یا باید داشته باشد» (کادن، ۱۳۸۶: ۴۸۱) بنابراین، میزان خیالی یا فانتزی بودن داستان مجوزی برای رخ دادن اتفاق‌های غیرقابل‌باور نیست. بر این اساس، نویسنده به‌عنوان خداوندگار اثر خویش می‌تواند جهانِ داستانی خود را به هر شکلی که خواست طراحی کند. مشروط بر این که قوانین این جهان در تمام طول داستان و برای همهٔ شخصیت‌ها و موقعیت‌ها معتبر باشد. به همین ترتیب، در مقایسه با داستانی واقع‌گرایانه، مخاطب داستان‌های تخیلی در وهلهٔ اول نیاز دارد قواعد و مفروضات جهان داستان را بشناسد. در قالبِ روایت‌پردازی کلاسیک این شرایط مفروض در پردهٔ اول و تحت عنوانِ مقدمه‌چینی ارائه می‌شد. البته که قواعد ژانر هم کمک می‌کند که مخاطب از همان آغاز برخی از پیش‌فرض‌های ژانر موردنظر را در مورد اثر حاضر بپذیرد.

بنیانِ نظریهٔ جهان‌های ممکن بر معناشناسیِ صوری استوار است. در ابتدا این فیلسوفان زبان بودند که به بررسی ارزش صدق جملات پرداختند. «اصل زیربنایی نظریهٔ جهان‌های ممکن همان‌گونه که در ابتدا در روایت‌شناسی درک می‌شود، عبارت است از اینکه واقعیتِ موجود در متون، از مجموعه‌ای از جهان‌ها ساخته می‌شود؛ متن‌ها مجموعه‌ای از جهان‌هایی را نشان می‌دهند که با جهانی که ما به آن عادت داریم و آن را اصطلاحاً «جهان واقعی» می‌نامیم، متفاوت است» (نورگارد، ۱۳۹۴: ۱۷۶)

به این ترتیب، حول جهانِ واقعیِ متن با فواصل نزدیک و دور جهان‌های ممکن جایگزین[۳۱] بسیاری متصور است. می‌توان نموداری ترسیم کرد که در آن -همان‌طور که اصل مقوله‌بندی در بوطیقای شناختی به ما خاطرنشان می‌سازد- نه به صورت فایل‌های بایگانی بایگانی، «که برخی "بیرون" هستند و برخی «درون» قفسه، بلکه بیشتر شبیه شبکه یا ساختار شعاعی» (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۵۶) جهان‌های ممکن جایگزین به‌نسبت میزانِ نزدیکی یا دوری یا به میزان نوع و اندازهٔ مشابهت یا تفاوت در اطراف مرکزی به عنوان جهان واقعیِ متن ترسیم شده باشد. مثلاً، بین سه شخصیتی که بازیگر مدعی می‌شود نقش آنها را ایفا کرده است (هملت، مکبث، ریچارد) و نیز راسکولنیکوف، از جهاتی شباهت و از جهاتی دیگر تفاوت وجود دارد. سه شخصیتِ نخست یا شاهان و شاهزادگانی را کشته‌اند، یا مقدر است بکشند، شخصیت آخر نیز همچون هملت دانشجویی فکور است که دستانش به خود آلوده می‌شود.

این کار می‌تواند هم تمرینی جالب برای اقتباس از داستان‌ها باشد، هم روشی برای تحلیلِ آثار اقتباسی موجود. در حالت نخست، با طرح پرسش «چه می‌شد اگر؟» به دستکاریِ بخش‌هایی از داستان می‌پردازیم. مثلاً در مورد داستان هملت می‌توان نمونه‌هایی متعدد از این «چه می‌شد اگر»ها را مطرح کرد. به عنوانِ نمونه: «چه می‌شد اگر کلادیوس به هملت اجازه داده بود به وینتنبرگ بازگردد؟» یا «چه می‌شد اگر هملت در گرفتن انتقام تردید یا تعلل نکرده بود؟». به برخی از این نمونه‌ها در بخش بعدی خواهیم پرداخت.

موضوع دیگر در مورد جهان‌های ممکن، نسبتی است که به هر حال و با درجات مختلف با جهان واقعی برقرار می‌کنند. به‌همان نسبت که آفریده‌هایی کاملاً تخیلی مثل اژدها در عناصر و تجربیات مادی بشر ریشه دارند، جهان‌های

ممکن نیز به‌واسطهٔ ریشه‌هایشان با جهان واقعی یا تجربیات آشنا درک می‌شوند. در اینجاست که «قابلیت دسترس» بودنِ جهان ممکن مطرح می‌شود که با «اصل فاصله‌گیریِ حداقل» سنجیده می‌شود. «طبق این اصل، اصول فیزیکی و منطقی که بر دنیای واقعی ما حاکم‌اند، در تمام جهان‌های ممکن جایگزین متون حضور دارند. به این ترتیب [مثلاً] اگر دنیای واقعی متنی به وجود خزنده‌ها اشاره داشته باشد، باید فرض کنیم که آن موجودات به همان مقولهٔ ژنتیکی‌ای تعلق دارند که ما در دنیای واقعی خود داریم» (نورگارد و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷۸)

میزان نزدیکی هر جهان ممکنی به جهان واقعی را هم با در نظر گرفتن قابلیت دسترسی به آن می‌سنجیم؛ «با در نظر گرفتن این که تا چه اندازه برای غیرساکنان آن دنیا آسان است که شرایط آن دنیا را بیاموزند» (نورگارد و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷۸)

نورگارد و دیگران به نقل از ماری لور رایان[۳۲] شرایطی نه‌گانه را برای قابل دسترس بودن بیان می‌کنند: ۱. همسانی ویژگی‌ها (یعنی وجود ویژگی‌های یکسان بین جهان واقعی متنی و جهان واقعی)؛ ۲. همسانی داشته‌ها (یعنی وجود موضوعات مشابه در دو جهان)؛ ۳. سازگاری داشته‌ها (وقتی داشته‌های جهان واقعی متنی همهٔ اعضای جهان واقعی را مانند اعضای اصلی خود در بر بگیرد)؛ ۴. سازگاری زمانی (وقتی آن جابه جایی زمانی را برای عضوی از جهان واقعی متصور نشود که بخواهد تمام جهان واقعی متنی را دریابد)؛ ۵. سازگاری فیزیک (اگر دو دنیا در قوانین طبیعی مشترک باشند)؛ ۶. سازگاری طبقه‌بندی (اگر هر دو دنیا بخش‌هایی یکسان داشته باشند و این بخش‌ها از مشخصه‌هایی یکسان تشکیل شده باشند)؛ ۷. سازگاری منطقی (اگر هر دو دنیا به اصول عدم تناقض و طرد شق ثالث احترام بگذارند)؛ ۸. سازگاری تحلیلی (اگر دو دنیا در واقعیات تحلیلی یکسان باشند، یعنی موضوعات با کلمات یکسانی نام‌گذاری و تعیین شوند، ویژگی‌های اصلیِ یکسان داشته باشند)؛ ۹. سازگاری زبانی (اگر زبانی که دنیایِ واقعی متنی با آن توصیف می‌شود در دنیای واقعی قابل فهم باشد). هرقدر جهان واقعی متنی با جهان واقعی سازگارتر باشد دسترسی به آن بیشتر خواهد شد (نورگارد و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷۹-۱۷۸).

اما، در برابر جهان‌های ممکن، به‌گونه‌ای که به‌تفصیل یاد شد، جهان غیرممکن جهانی است که در آن دو گزارهٔ رقیب به‌طور هم‌زمان معتبر باشند. اگر بخواهیم از مثالِ استاک‌ول استفاده کنیم، جهانی را می‌توان متصور شد که در آن «آدم‌فضایی‌ها هوش دارند» و در حوزهٔ ادبی این یک جهان ممکن است اما جهانی که در آن «آدم‌فضایی‌ها هوش دارند» و «آدم‌فضایی‌ها هوش ندارند» به‌دلیلِ جمعِ نقیضین جهانی غیرممکن است (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۱۶۲). فرض ما در این مقاله آن است که *هملت‌ماشین* در نهایت وضعیت و جهانی غیرممکن را بازنمایی می‌کند؛ وضعیتی که در بسیاری از مناسبت‌های جهان امروز حکمفرماست و همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، اگرچه با نقل عبارتی از مانیفست کمونیست به زبان‌های مختلف و ایران‌سازی آن تقاضا می‌شود، به قولِ تری ایگلتون، «در مورد بورژوازی، این انحلالِ تمامیِ «مناسبات تثبیت شده صلب» در نهایت خودویرانگر است و باعث به وجود آمدن اشکال جدیدی از استثمار می‌شود که در آخر آن را بی‌اثر و باطل خواهد کرد» (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۱۲)

بحث و تحلیل: هملت‌ماشین؛ جهانی ناممکن

در بخش قبل، ضمن تشریح نظریهٔ جهان‌های متن و جهان‌های مرتبط با آن، به‌ویژه نظریهٔ جهان‌های ممکن، در خصوص برخی از ابعاد نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* صحبت شد. در ادامه، با تفصیل بیشتر، ابعادِ شناختیِ این نمایشنامه بررسی می‌شود.

۱. جهان گفتمان

وجود ارجاعاتِ بینامتنی فراوان، نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* را به اثری عمیقاً گفتمانی تبدیل کرده است. درنتیجه، رویکردِ متن‌محورانه به این اثر به‌هیچ‌وجه بسنده نمی‌کند زیرا درک معانی بسیاری از اشارات متن نیازمند دانش قبلی مخاطب است. در ادامه، برخی از جنبه‌های گفتمانی اثر که درعین‌حال در خلق جهانی ممکن از آن مشارکت می‌کنند، تشریح می‌شود.

DoI: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

الف. نام اثر

نام نمایشنامه به‌عنوانِ عنصری پیرامتنی نخستین سطح مواجههٔ مخاطب با اثر است.[۳۳] عنوان دو واژه‌ایِ نمایشنامه دو مقولهٔ شناخته شده را در برمی‌گیرد: واژهٔ «هملت» که به‌قول یان کات «شبیه [به] مونالیزای لئوناردو داوینچی است. ما حتی قبل از این که تصویر او را دیده باشیم می‌دانیم که در حال لبخند زدن است» (کات، ۱۳۹۰: ۱۰۶) یعنی هر مخاطبی از قبل دربارهٔ هملت ذهنیتی، یا به‌عبارت‌دیگر، طرح‌واره‌ای تصویری دارد؛ و واژهٔ «ماشین» که در بین تداعی‌های متعدد خود شی‌بودگی را بازتاب می‌دهد. واژهٔ «هملت» حتی کسانی که این نمایشنامه را نخوانده، اجرای آن یا فیلمی اقتباسی از آن را ندیده‌اند، به یاد داستان و عاقبت حزن‌انگیز شاهزاده‌ای می‌اندازد که با وظیفهٔ دشواری مواجه و در انجام آن مردد است. درواقع، بلافاصله درون‌مایهٔ تردید مطرح می‌شود. واژهٔ «ماشین» نیز دو مفهومِ متفاوت را تداعی می‌کند: ۱. یک پیکرهٔ سازواره که اجزای آن در کنشی متقابل در جهت هدفی خاص به وظیفهٔ خود عمل می‌کند؛ ۲. یک ابزار.

اما ترکیب دو واژه، مقوله‌ای مرکب می‌آفرینند. اگرچه این ترکیب در مقایسه با ترکیبی مثل «عنکبوت برقی» که استاک‌ول مثال می‌زند (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۶۱) چندان نامانوس نیست، اما کنجکاوی مخاطب را برای کشف این هملت متفاوت برمی‌انگیزد. بخشی از این کشف از شناخت و تجربهٔ قبلی مخاطب در خصوص ویژگی‌های «ماشین» و ترکیب‌های نسبتاً مشابه در ترکیب واژگان با واژهٔ ماشین حاصل می‌شود اما بخشی دیگر از آن در متن رخ می‌دهد؛ وقتی از قلبی یاد می‌شود که ساعت است و به‌خصوص آرزوی هملت برای ماشین بی‌روح و بی‌احساس بودن. درواقع، این هملتی است که می‌خواهد بتواند از احساسات و عواطف فاصله بگیرد.

استفان بارکر نیز در مقالهٔ «هملت، ماشینی متفاوت»، با بهره‌گیری از نظریاتِ ژیل دلوز و فلیکس گاتاری در کتاب ضدادیپ[۳۴] پیرامون تقابل دو وضعیتِ بدنِ بدون اندام و ماشین، تمایل بازیگر نقش هملت را به «یک ماشین بودن» به تمایلِ حرکت از ذهنیتِ محض به عینیت محض تعبیر می‌کند. بارکر میل به ماشین بودن را به‌عنوانِ «تمایل به تبدیل شدن به ابژهٔ ناب» در نظر می‌گیرد و معتقد است که این میل در «نام‌گذاری خاص «بازیگر نقش هملت» در مقابل «هملت» و همین‌طور، در عنوانِ نمایشنامه نیز وجود دارد. او احتمال می‌دهد که «نامِ نمایشنامهٔ هملت‌ماشین ممکن است به عنوان حرکت از سوژه به ابژه تفسیر شود، «هملت» سوژه و «ماشین» ابژه است. علاوه‌بر این، با توجه به عدم امکان ذهنیت به عینیت محض، می‌توان اضافه کرد که ترکیب «هملت» و «ماشین» در یک کلام، نشان‌دهندهٔ ادغام ذهنیت و عینیت در یک کلمه است» (Barker, 2012: 7).

به این ترتیب، با این مقولهٔ مرکب، یک مدل مفهومی یا یک مدل شناختیِ خاص ساخته می‌شود. درعین‌حال، ماشین نمادی از عصر مدرن هم هست: هملتِ عصر ماشین در مقابلِ هملتِ رنسانسی. در این معنای سوم هملتِ ماشینی، رویکردی فناورانه را نیز تداعی می‌کند.

دون آیدی[۳۵]، فیلسوف علم و فناوری، بین انسان و ماشین، یا انسان و فناوری چهار نوع رابطه متصور است: ۱. رابطهٔ تجسد که در آن ابزاری مثل تلسکوپ یا عینک در جهت بسط و گسترش نیروهای ادراکی انسان عمل می‌کند؛ ۲. رابطهٔ هرمنوتیکی که در آن ارجاعاتِ ابزاری مثل دماسنج به ما امکان درک تفسیری جهان را می‌دهد؛ ۳) رابطهٔ غیریت که در آن ابزاری مثل ربات‌های مبتنی بر هوش مصنوعی به مثابهٔ شخص با انسان به تعامل می‌پردازد؛ ۴) رابطهٔ زمینه که در آن ابزاری مثل سیستم‌های کنترلِ ترافیک به‌عنوانِ فناوری صرفاً بخشی از محیط اطراف انسان را تشکیل می‌دهد (طباطبائی و توکلی، ۱۳۹۷: ۵۱-۴۸). با در نظر گرفتن این تقسیم‌بندی، نکته جالب آن است که در این نمایش ماشین بودن، نه با هدف کسب آگاهی بیشتر و بهتر از جهان، بلکه به قصد انقطاع از جهان آرزو شده است. استفان بارکر همین موضوع را از زاویه‌ای وجودی بررسی کرده، و در نهایت نتیجه‌ای مشابه را نشان می‌دهد که می‌تواند به «ریشه‌کن کردنِ شناخت ذهنی به نفع احساسِ رضایت از بودن در نادانی و در عینیت محض» تعبیر شود (Barker, 2012: 8). به این ترتیب، عنوانِ نمایشنامه، جهان ممکنِ پادآرمانیِ جایگزینی را بازنمایی می‌کند که در چنبرهٔ ماشین گرفتار شده است.

ب. نام‌ها و اعلام

در نمایشنامه، بازیگر نقشِ هملت از کلادیوس، گرترود و هملت فقید نه با اسم خاص بلکه با صفات و توضیحاتی مثل «مرد آدمکش»، «بیوه‌زن»، «شبحی که مرا به وجود آورده» و «گدای پیر» نام می‌برد. به همین نسبت، از افراد و رویدادهای خاص دیگری نیز یاد می‌شود. حتی گاه به شکلی معمایی (مثلاً عبارت طاعون در بودا، به جای واژهٔ بوداپست). اشاره به نام آثار، افراد، رویدادها و مکان‌های خاص، پیوند

زدنِ داستان *هملت* به اطلاعاتِ زمینه‌ای مخاطب و نیز به جهان‌های متنی دیگر است و ظرفیت‌هایی بینامتنی ایجاد می‌کند که به گفتمان‌های بین این دنیاها و متن‌ها منتهی می‌شود. این پیوندها اغلب بر مبنای نقطهٔ اشتراکی صورت می‌گیرد. به‌عنوان مثال یاد کردن از مکبث و ریچارد، به قول استفن گرین‌بلت، این «نمونه‌های اعلای جباریت» (گرین‌بلت، ۱۳۹۸: ۱۸)، در کنار هملت بر مبنای آن‌که هر دو همچون کلادیوس، شاه یا شاهانی را می‌کشند، و نام بردن از راسکولنیکوف از آن رو که همچون هملت دانشجوست و... درواقع، *هملت*، *مکبث*، *ریچارد* و *راسکولنیکوف* از یک جنبه در یک مقوله می‌گنجند و از جنبه‌ای دیگر در مقوله‌ای متفاوت. دقیقاً مثل استعاره‌ها که در آنها مشبه و مشبه‌به صرفاً از یک نظر (وجه شبه) خاص با هم شباهت دارند و مخاطب باید برای کسب آگاهی این وجه شباهت را بیابد. به این ترتیب، اعلام و نام‌های خاص، با تداعی داستان‌های دیگر، جهانی گفتمانی ایجاد می‌کنند.

پ. رویدادها

هملت‌ماشین در مقابل روایتِ خطی و ارسطویی *هملت*، تنها برش‌هایی از داستان هملت را برجسته و صحنه‌هایی مثل سوگواری را که در نمایشنامهٔ شکسپیر در پس‌زمینه قرار دارند، به پیش‌زمینه می‌آورد و به اصطلاح بوطیقای شناختی، به «نما» تبدیل می‌کند. همین تبدیل پس‌زمینه به نما، به خلقِ نوعی جهانِ ممکن منتهی می‌شود.

نمایشنامهٔ *هملت* از جایی شروع می‌شود که قریبِ دو ماه از مرگ هملت بزرگ گذشته است. درحالی‌که *هملت‌ماشین* دقیقاً با مراسم سوگواری شاه فقید آغاز می‌شود. البته سوگی که با عمل تابووار (تکه‌تکه و پخش کردن بدن متوفی) و البته نمادین (توزیع نان به مثابهٔ بدن مسیح) به سور تبدیل می‌گردد. این عمل، برجسته کردنِ رویدادی است که به‌نظر ژاک لکان علتِ مالیخولیا و به‌هم ریختگی هملت است.[۳۶] (امیرخانلو، ۱۳۹۲: ۱۲۲) درعین‌حال، ازدواج مادرش نیز به‌قدری سریع اتفاق می‌افتد که هملت به‌کنایه و تمسخر می‌گوید «برای صرفه‌جویی! خورش‌های سردشدهٔ ماتم را در سور زناشویی به کار زدند» (شکسپیر، ۱۳۷۰: ۳۱) به این ترتیب، با این برجسته‌سازی، سوگ از زمینه به نما تبدیل می‌شود. دو نمونهٔ دیگر از برجسته‌سازی وجود دارد که درعین‌حال نوعی جهان‌های ممکن جایگزین را در مورد داستان هملت نشان می‌دهند: صحبت‌های افلیایی که خودکشی‌اش ناکام مانده (و البته نمونه‌ای از گونهٔ جهانِ ممکنِ جایگزین که در آن افلیا نه دختری معصوم و عفیف، بلکه روسپی و معتاد است) و صحنه‌ای کابوس‌وار از هملت در کلاس درس فلسفه (شاید نسخهٔ جهانِ ممکنِ جایگزینی که در آن هملت اجازه یافته به انگلستان و به دانشگاه بازگردد).

ت. عناصر پیرامتنی

پیکربندی متن *هملت‌ماشین* پیش‌نمون یا کلیشه‌ای را که از فرم نمایشنامه در ذهن داریم به چالش می‌کشد. متن به ظاهر نوعی شلختگی را نشان می‌دهد که به نظر می‌رسد عمدی است. به عنوان مثال قطعهٔ زیر:

افلیا: هملت می‌خواهی قلبم را بخوری. (می‌خندد)

هملت دستانش را در برابر صورتش می‌گیرد: می‌خواهم یک زن باشم (مولر، ۱۳۸۸: ۱۵).

اگر قرار بود متن را به یک ویراستار بسپاریم احتمالاً گفت‌وگوی بالا را به این ترتیب مرتب و اصلاح می‌کرد:

افلیا: هملت می‌خواهی قلبم را بخوری. (می‌خندد)

هملت: (دستانش را برابر صورتش می‌گیرد) می‌خواهم یک زن باشم.

درواقع، همان‌طور که پیش‌تر نیز بیان شد، در نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* عناصر پیرامتنی کارکردی کاملاً آگاهانه دارند، در نتیجه، نمایشنامه در هر دو نقطهٔ کانونی خودسامان و دگرسامان عمل می‌کند. در حالت اول، افلیا در مقام یک پرسوناژ جمله‌ای را ادا می‌کند ولی عکس‌العمل هملت توسط راوی شرح داده می‌شود. یعنی همواره در درون دو جهانِ روایت و جهان متن قرار داریم.

در نمونه‌ای دیگر، قطعهٔ آخر، شرح صحنه به‌عنوانِ عنصری پیرامتنی بیان می‌کند که گویندهٔ کلام افلیا است. اما افلیا می‌گوید: «این الکتراست که سخن می‌گوید» (مولر، ۱۳۸۸: ۳۴)

ث. بنیانِ اندیشگانی

فرض یا حکمی که نمایشنامهٔ *هملت* در صدد اثبات آن است: تردید در اقدام (در اینجا گرفتن انتقام) عواقبی فاجعه‌بار در پی خواهد داشت. پیرامونِ تردید، یا به‌عبارت‌دیگر، تعلل هملت نظرات و نظریه‌هایی متنوع ارائه شده است. رامان سلدون به برخی از آنها اشاره می‌کند. از جمله اینکه هملت «در مورد انتقام وسواس‌های اخلاقی عمیقی دارد که همانند محکوم کردن رسمی این عمل در دیدگاه مسیحی به مثابه یک

DoI: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

عمل غیراخلاقی است. از سویی دیگر، این نکته نیز مطرح شده است که هملت طبعاً آدمی فکور است و بیشتر به تفکر تمایل دارد تا به عمل. احتمال سوم این است که او طبعی سودایی دارد و از اندیشه‌های آشفتهٔ مربوط به خودکشی و افکار یاس‌آمیز دربارهٔ رذالت بشر در رنج است، اندیشه‌هایی که تماماً او را ناتوان می‌سازد و از عمل باز می‌دارد» (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۵۴) وی در ادامه، از منظری فرویدی به نقد روانکاوانهٔ نمایشنامه می‌پردازد و آن را با عقدهٔ ادیپ مرتبط می‌سازد؛ امری که توسط خود فروید به‌عنوانِ «خیال و آرزوی واپس‌مانده مطرح شده بود. با صحه گذاشتن بر نظر گوته که معتقد بود وظیفه‌ای بیش از توان بر عهدهٔ این جوانِ «آرام‌خو، بی‌غل‌وغش، بلندنظر و بسیار اخلاقمند» که «اعتماد به نفسِ قهرمانان را ندارد» گذاشته شده است، (برگر، ۱۳۹۸: ۱۴۰-۱۳۹) فروید هملت را «مظهر آن نوعِ مردانی» معرفی کرد که «قدرت عمل کردن‌شان را به سبب فعالیت مفرط فکری از دست می‌دهند» (فروید، ۱۳۹۹: ۱۴۲). برخی هم مثلِ ژاک لکان، ریشهٔ این تردید را در مالیخولیایی دانسته‌اند که از طَی نشدن دورانِ سوگواری هملت حادث شده است (امیرخانلو، ۱۳۹۲: ۱۲۲).

نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* نیز علی‌الظاهر همین درون‌مایه را دنبال می‌کند. اصلاً مگر می‌توان با کلیشه‌ای مثل هملت جوری دیگر برخورد کرد؟ بازیگر هملت در قالبِ عبارت استعاری «پشت به ویرانه‌های اروپا با امواج شروور می‌گفتم» به انفعال و بی‌خیالی او (هملت/ بازیگر روشنفکر) اشاره می‌کند. اما این هملت در ادامه، با پس زدنِ «هملت بودن» دست به‌عمل می‌زند. اگرچه، ممکن است گاهی بازگشت او را به خانه، به دنبال اجرا نشدنِ نمایش رادیکالش به انفعال تعبیر کنند.[۳۷] در هر صورت، شهرتِ هملت شکسپیر از آن یک طرح‌واره تصویری مشهور ساخته است.

طرح‌واره تصویری از مفاهیم اساسی در بوطیقای شناختی به حساب می‌آید. طرح‌واره‌های تصویری عکس‌هایی ذهنی هستند که از آنها به عنوان قالب اصلی و پایه‌ای جهتِ درک موقعیت‌های طبیعی و متداول استفاده می‌کنیم. آنها ساختارهایی تکرارشونده در فرایندهای شناختی هستند که الگوهای فهم و استدلال را ایجاد می‌کنند. در هر طرح‌واره تصویری دو عنصر وجود دارد: گذرنده یا گذران[۳۸] که معادل نما است و ثابت یا شاخص[۳۹] که نسبت به گذران زمینه به حساب می‌آید. تشخیص گذران یا نما از شاخص یا زمینه یک توانایی شناختی به حساب می‌آید. برای برجسته و به گذران یا نما تبدیل شدن چیزی در مقابل عناصر اطرافش راه‌های متعدد و متنوعی وجود دارد. به سلب توجه از عناصر ایستا یا بدون تغییر نیز «امتناع بازگشت» گفته می‌شود.

مخاطب با طرح‌وارهای قبلی به تماشای *هملت‌ماشین* می‌رود اما بلافاصله درمی‌یابد که باید این طرح‌واره را اصلاح کند. هم هملت و هم افلیا در نمایشنامهٔ مولر الگوی انتظاراتِ مخاطب را وارونه می‌سازند. هملت پیش‌نمونه‌ای از، به‌قول گوته «آدمی آرام‌خو، بی‌غل‌وغش، بلندنظر و بسیار اخلاقمند» (برگر، ۱۳۹، ۱۳۹) است که قادر به اقدام نیست و افلیا، نمونهٔ نوعی دوشیزگان پارسا، پاکدامن و مطیع فرمان پدر. درحالی‌که در نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین*، هملت جوانی شورشی است که بی‌مهابا تمایلات ادیپی خود را بیان می‌کند و افلیا زنی روسپی و معتاد است.

۲. جهان متن

نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* فرمی راپسودیک[۴۰] دارد و آمیزه‌ای داستانی[۴۱] و نمایشی[۴۲] است. در این اثر، بازیگرِ نقشِ هملت مدام بین راوی و پرسوناژ در حرکت است. در متن، ما با پرسوناژی مواجه‌ایم که خود را یک بازیگر معرفی می‌کند؛ بازیگری که احتمالاً این اواخر نقشِ هملت را بازی می‌کرده و پیش‌تر از آن نیز مکبث و ریچارد را بازی کرده است. در اجرا، طبعاً از نظر شناختی وضعیت فرق می‌کند زیرا تماشاگر بازیگری را می‌بیند که هویتی حقیقی دارد و البته در کنار نقش‌هایی که نام می‌برد (مکبث، ریچارد و...) قبلاً در نمایش‌ها و احیاناً فیلم‌هایی متعدد بازی کرده و شاید فعالیت‌هایی دیگر هم داشته است. درواقع، در این حالت جنبه‌های بینامتنی بیشتری متصور است که بازیگر - و به‌تبع، تماشاگر- را به جهان‌های متنی دیگری پیوند می‌دهد. رابطهٔ جهان‌های گفتمانی و متنی نمایشنامه را می‌توان در الگوی نقشی (تصویر ۲) ملاحظه کرد.

از نظر دستورزبانی، فرم روایت داستانی، با تشریح رویدادهایی که در گذشته رخ داده، نسبت به فرم روایت نمایشی، حاوی گزاره‌هایی تام و تمام است. وقتی بازیگر نقش هملت می‌گوید: «من هملت بودم» گزارهٔ تام و تمامی را بیان می‌کند که هم دارای اسناد است، هم فعل تامی که زمان آن گذشته است، هم قطبیت مثبت دارد، هم اخباری است و هم ارجاع. منتها در این گزاره یک حالت بیان شده است درحالی‌که جملهٔ توضیحی بعدی وضعیت «هملت بودن» را شرح می‌دهد: «پشت به ویرانه‌های اروپا با امواج شروور می‌گفتم» اما این گزاره «من هملت بودم» در حقیقت

بایستی به این صورت تفسیر شود: من بازیگر نقش هملت بودم. یا من هملت را بازی می‌کردم. همین وضعیت در مورد افلیا هم وجود دارد منتها افلیا گزارهٔ خود را به صورت مضارع بیان می‌کند: «من افلیا هستم» (مولر، ۱۳۸۸: ۱۴) یا «این الکتراست که سخن می‌گوید» (مولر، ۱۳۸۸: ۲۳).

۳. جهان‌های ممکن

همان‌طورکه بیان شد، جهان‌های ممکن، هر وضعیت امکان‌پذیری را نسبت به جهان موجود -در اینجا جهان داستان هملت- شامل می‌شوند. این که داستان را از نقطهٔ دیگرش شروع کنیم، یا از زاویهٔ دیگر (مثلاً از زاویهٔ نگاه یکی دیگر از پرسوناژهای داستان) می‌تواند به خلق یک جهان ممکن منتهی شود. «نظریهٔ جهان‌های ممکن نیز خلق «جهان‌های ممکن متباین» را، همان‌گونه که به وسیلهٔ زاویه‌های دید متفاوت شخصیت‌های یک داستان ساخته شده است، در نظر دارد. بر اساس نگرش‌های متمایز آنها، وضعیت و شرایط عادی، شخصیت‌ها قادرند به جهان‌های ممکن متبادل خود پر و بال دهند. بنابراین، قلمرو دنیاها منطبق با آرزوها (جهان مقصود)، وظایف (دنیای التزام)، خیالات (دنیای خیالی)، دانش (دنیای معرفتی یا دانش)، مقاصد و اهداف (دنیای اهداف و طرح‌های) شخصیت‌ها گسترده خواهد شد (نورگارد و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷۹).

در مورد نمایشنامهٔ *هملت*، درست است که با ماجرا و قصه‌ای ساختگی مواجه‌ایم که الزاماً در جهان واقعی به وقوع نپیوسته، اما جهانی است که ما می‌شناسیم. به عنوان نمونه، پرسش «چه می‌شد اگر هملت به موقع انتقام گرفته بود؟» می‌تواند ما را به جهان ممکنی رهنمون شود. در مواجهه با داستان‌ها، ما همواره این «چه می‌شد اگر»ها را از خود می‌پرسیم. درواقع، روندی است که آرزو می‌کنیم، یا می‌ترسیم که اتفاق افتد. البته، ممکن است همه این جهان‌های داستانی ممکن ارزش دراماتیک یکسانی نداشته باشند. ظاهراً اولین کسی که در فلسفه جهان‌های موازی را مطرح کرد، فیلسوف آلمانی، گوتفیلد ویلهلم لایب‌نیتس[۴۳] بود. او اعتقاد داشت: «از میان بی‌نهایت جهانِ ممکن، خداوند جهان فعلی را آفریده است زیرا دیگر جهان‌های ممکن از حیث کمال، ناقص‌تر از جهان فعلی بوده‌اند، جهان فعلی بهترین جهان ممکن است و خداوند بهترین جهان ممکن را آفریده است» (پرویزی و عاشوری کیسمی، ۱۴۰۰: ۴۱) احتمالاً همین جملات را بتوان دربارهٔ یک داستان خوب گفت. از میان امکانات، نویسنده می‌کوشد جذاب‌ترین آنها را برگزیند. اگرچه هملت را بسیار ستوده‌اند اما هستند کسانی که بر آن خرده می‌گیرند. به عنوان نمونه، تی. اس. الیوت معتقد است: «هملت نه‌فقط شاهکار شکسپیر نیست بلکه به احتمال فراوان یک شکست هنری است. نمایشنامه به طرق گوناگون گیج‌کننده است، و برخلاف سایر نمایشنامه‌های شکسپیر دستخوش پریشانی و آشفتگی است» (امیرخانلو،

تصویر ۲. الگوی نقش‌ها در نمایشنامهٔ هملت‌ماشین.

DoI: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

۱۳۹۲: ۵۴)

نسخه‌های جایگزین چه؟ می‌توان پرسید: «چه می‌شد اگر کلادیوس به هملت اجازه داده بود به وینتبرگ بازگردد؟» ژاک لکان بر نظر نویسنده‌ای صحه می‌گذارد که مدعی شده بود: «هملت بهترین گواه این واقعیت است که از بسیاری از بحران‌های دراماتیک شدید می‌توان با صدور سریع و به‌موقع گذرنامه‌ها جلوگیری کرد. اگر هملت اوراق و اسنادش را برای سفر به وینتبرگ به وقت گرفته بود، هیچ درامی درنمی‌گرفت» (امیرخانلو، ۱۳۹۲: ۱۳۵) اما قطعهٔ سوم *هملت‌ماشین*، یعنی اسکرتسو[۴۴] می‌تواند جهان ممکن جایگزینی باشد که در آن هملت مجوز بازگشت به دانشگاه را دریافت کرده و حالا تمام فکر و ذکر مالیخولیایی‌اش در السینور و متمرکز بر شاه فاسدی است که ممکن است با افلیا هم همخوابه شود. نمونهٔ دیگر: «چه می‌شد اگر هملت در گرفتن انتقام تردید و تعلل نکرده بود؟» در این حالت احتمالاً با جهانی ممکن از داستان مواجه می‌شویم که در آن هملت کلادیوس را به‌سزای جنایتش رسانده، با افلیا ازدواج کرده و بر تخت پادشاهی نشسته باشد. هارولد بلوم معتقد است «این از خِرد شکسپیر بود که افلیا را از سرنوشت یگانه‌اش دور ساخت؛ سرنوشتی که می‌توانست بس غم‌انگیزتر از مرگ او در آب باشد: ازدواج با هملت دانمارکی» (بلوم، ۱۳۹۹: ۵۲) اما احتمالاً یونگ این نسخه را می‌پسندید. از منظرِ یونگی، این سناریو می‌تواند حرکتی تکاملی در تثبیت هویت هملت به حساب آید. به‌این‌ترتیب که هملت (در جایگاه قهرمان یا خود[۴۵]) کلادیوس را (در جایگاه سایهٔ نهاد[۴۶]) شکست می‌دهد و در وصلت با افلیا (در جایگاه آنیما[۴۷]) هویتی کامل‌تر کسب می‌کند و از وضعیت دالِ شناوری که ایگلتون توصیف می‌کند (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۱۰۱) رهایی می‌یابد.

به‌این‌ترتیب، با فرمول «چه می‌شد اگر...» می‌توان داستان‌هایی تازه خلق کرد. مشابه همان کاری که بهرام بیضایی در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* انجام داده و با استفاده از تکنیکِ بازی در بازی سناریوهایی احتمالی را برای مرگ پادشاه بررسی کرده است.[۴۸] ممکن است در نظر نخست برخی از این جهان‌های ممکن جایگزین (مثل سناریویی که در مورد هملت مطرح کردیم) فاقد کشمکش یا جوهرهٔ دراماتیک به حساب آید. اما این جا همچنان ظرفیت‌هایی برای شکل‌گیری درام وجود دارد. به عنوان نمونه، در مورد مثال آخر، می‌توان پرسید: چه تضمینی وجود دارد که هملت پادشاهی آرمانی شود و بتواند در برابر آشوب‌های داخلی و تهدیدهای خارجی کشور را به‌خوبی اداره کند یا چه تضمینی وجود دارد که روزگار عاشقانه‌اش با افلیا دوام بیاورد؟ و... هیچ! البته فورتینبراس جوان در مورد هملت معتقد است «به یقین اگر او به تخت می‌نشست نشان می‌داد که شاه بزرگی است» (شکسپیر، ۱۳۷۰: ۲۲۷) اما از آنجا که این دو هرگز یکدیگر را ندیده‌اند، اظهار نظر قاطعانهٔ فورتینبراس در مورد هملت ـ و البته هملت در مورد فورتینبراس ـ نمی‌تواند دقیق باشد.

اما در نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین*، غیر از نمونه‌هایی که پیش‌تر ذکر شد، جهان‌های ممکنِ جایگزین دیگری نیز وجود دارد. برجسته‌ترین نمونهٔ آن جَهان جایگزین اعتقادی است که با عبارت «نمایش من اگر هم اجرا شود...» آغاز می‌شود، کمی بعد با جملهٔ «اگر نمایشم اجرا می‌شد...» ادامه می‌یابد و بعداً با دو جملهٔ «نمایشنامه‌ام اجرا نشد. متن نمایشنامه گم شد» پایان می‌یابد. در این جهانِ جایگزین، بازیگر نمایش *هملت* جهانِ ممکنِ جایگزینی را تشریح می‌کند که در آن نمایش نه در تالارهای رسمی تئاتر، بلکه در کفِ خیابان و در حین شورش‌های خیابانی اجرا می‌شود و از این نظر در هماهنگی کامل با همان شرایطی است که در جملهٔ نخست نمایش و در نقدِ بی‌عملی تئاتر در برابر فجایع (ویرانه‌های اروپا) در قالبی استعاری بیان می‌شود: با امواج شروور گفتن. اما نکتهٔ جالب این جهان این است که نه جهانی ممکن، بلکه جهانی غیرممکن است. همان‌طورکه قبلاً بیان شد، جهان غیرممکن جهانی است که در آن یک گزاره (مثلاً آدم‌فضایی‌ها هوش دارند) و متناقض آن (مثلاً آدم‌فضایی‌ها هوش ندارند) نمی‌توانند به‌طور هم‌زمان صادق باشند. در جهانی که بازیگر هملت توصیف می‌کند، شورشی خیابانی اتفاق می‌افتد که «جایگاه [او] در هر دو سوی جبهه» است: او هم سربازی است که «کلاهخودی پوک» به‌سر دارد و «درون اتاقک تانک» نشسته و هم در میان «بوی عرق انبوه مردمی» قرار دارد که سنگ پرتاب می‌کنند؛ نقش‌های او عبارتند از «تف و تف‌دانی، چاقو و جراحت دندان، خرخره و طناب‌دار» (مولر، ۱۳۸۸: ۱۹)

در نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* نمونه‌ای دیگر از جهان ممکن جایگزین وقتی شکل می‌گیرد که هملت، دلزده و بیزار از جفاپیشه‌گی زن‌ها، آرزو می‌کند: «ای کاش مادرم آنگاه که تو لای گوشتش بودی یک سوراخ کمتر داشت: تا من ملزم به هستی نمی‌شدم. مادگی‌ها باید دوخته می‌شد، جهانی خالی از مادران. هنگامی که عمرمان دراز می‌شد یا گلوهامان برای

فریاد تنگ، می‌توانستیم یکدیگر را سر فرصت و با خاطری آسوده بدریم» (مولر، ۱۳۸۸: ۱۲). با این جملاتِ آرزویی، دو زیرجهانِ نگرشی تداعی می‌شود: نخست، دانمارکی که در آن هرگز شاهزاده‌ای به نام هملت به دنیا نیامده است؛ دوم، همچون آخرالزمانی پادآرمانشهری که در آن زهدانِ زن‌ها از باروری خالی شده و نسل بشر رو به انقراض است.[۴۹]

دوشس یورک، مادر ریچارد سوم دربارهٔ پسر جنایتکارش آرزوی مشابهی دارد: اینکه اگر ریچارد را قبل از تولد در زهدانش خفه کرده بود، راه بر مصائبی بسته می‌شد که ریچارد نصیبِ او و جهان کرده است» (شکسپیر، ۱۳۹۶: ۲۰۱) اصولاً می‌توان بین هملتی که مولر ترسیم می‌کند و ریچاردی که شکسپیر ترسیم کرده است، شباهت‌های بسیاری یافت. درواقع، نمونه‌های این دست جهان‌های ممکن و زیرجهان‌های جایگزین را در خود نمایشنامه‌های شکسپیر نیز می‌توان یافت که شایستهٔ موضوع پژوهش‌هایی مستقل است.

نتیجه‌گیری

در مطالعه‌ای تطبیقی می‌توان نشان داد که نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* از خوانش و شناختی بسیار دقیق از نمایشنامهٔ *هملت*، و نیز، برخی آثار دیگری شکسپیر، از جمله *ریچارد سوم* و *مکبث*، و نیز، مطالعهٔ نوشته‌های انتقادی پیرامون هملت حاصل شده است. به‌ویژه، رادیکالیسم و بی‌پروایی هملتِ مولر شباهتی بسیار با ریچارد دارد. البته که موضوع بحث حاضر نیست و مجال دیگری می‌طلبد. اما همان‌طورکه ملاحظه شد، نمایشنامهٔ *هملت‌ماشین* حاوی تعدادی جهانِ ممکنِ جایگزین برای جهانِ نمایشنامهٔ هملت است؛ وضعیت‌هایی که در آن، هملت نه شاهزاده‌ای در لفافه‌گو، درونگرا و مردد، که رک، برونگرا و عملگراست و دست به اقدام می‌زند. منتها نشان دادیم که این جهان‌های ممکن، حداقل واقعی‌ترین‌های آنها که به بازیگرِ نقش هملت و در واقع به جهان معاصر مربوط است، جهانیِ غیرممکن است و بیانگر آن است که هر اقدامی به شکست منتهی خواهد شد. درواقع، با توجه به رفتارهای شورشی نسل امروز اصلاً بعید نیست که شاهزاده‌ای دانمارکی در عصر حاضر در مقایسه با همتای رنسانسی‌اش در دوران ویکتوریا علیه عموی غاصب خود بشورد. همچنان که در طیفی گسترده از آثار، همچون دلدادگی فدر (سارا کین) و روز مرگ در داستان هملت (برنار-ماری کولتس) چنین چیزی دیده می‌شود. اما، در پایان، حاصل همان چیزی خواهیم بود که فورتینبراس در دربار دانمارک مشاهده کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Ferdinand Freiligrath (1810-1876)

۲. ککسو چن تحلیلی دقیق از نحوهٔ «همذات‌پنداری ملت آلمان با فرهنگ هملت» که با اعتقاد او از زمان گوته آغاز شد، ارائه داده است، تحلیلی که به نظر، برای درک اثر فشردهٔ مولر ضروری است (Chen, 2024: 96-98).

3. Peter Stockwell (1967-)
4. Cognitive Poetics An Introduction (2002)
5. Hybrid
6. Possible Worlds Theory
7. Small-scalle text
8. Text Worlds Theory
9. Paul W. Werth
10. Discourse World
11. Roman Jakobson (1896-1982)
12. Karl Bühler (1879-1963)

۱۳. مراجعه کنید به: مهدی‌زاده، محمد (۱۳۹۶). نظریه‌های رسانه (اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی)، انتشارات همشهری، چاپ ششم.

14. World-Building Elements
15. Function-Advancing Propositions

۱۶. در زبان‌شناسی، مفهوم اشاره (deixis) ناظر بر این است که درک برخی عبارت‌ها مثلاً ضمایر شخصی به اطلاعاتِ تکمیلی درون متنی نیاز دارد. به‌عبارت‌دیگر، اشاره شیوهی ارجاع توسط عبارت‌هایی است که معنای خود را از درون بافت متن به دست می‌آورند.

17. Image schema
18. Decorative
19. Sub-Worlds
20. Deictic Sub-Worlds
21. Flashback
22. Flashforward
23. Analépse

۲۴. جهت مطالعهٔ بحثی تفصیلی پیرامون بازگشت به گذشته در تئاتر مراجعه کنید به مقالهٔ «مقدمه‌ای بر معرفی و بررسی فنون بازگشت به گذشته در تئاتر» جلالی‌پور (۱۳۹۳: ۱۲۶-۹۳).

25. Attitudinal Sub-Worlds

DoI: 10.22034/rpa.2025.2057499.1134

۲۶. الیزابت: آخر تو آنی که فرزندان مرا کشتی./ ریچارد: لیک آنان را در زهدان دخترت دفن کردم تا در آن طبلهٔ عطرآگین پرورش یابند و ببالند و مایهٔ تسلای تو باشند (شکسپیر، ۱۳۹۶: ۲۱۵).

27. Epistemic Sub-Worlds
28. toggling

۲۹. نگاه کنید به: پرویزی و عاشوری کیسمی (۱۴۰۰) .

30. Verisimilitude

دو مفهوم حسن سلوک (Les bienseance) و یکدستی (consistency) نیز به شکلی دیگر همین مفهوم را مطرح می‌کنند (کادن، ۱۳۸۶: ۵۲ و ۹۷).

31. Alternative Possible Worlds
32. Marie-Laure Ryan (1946-)

۳۳. جهت مطالعهٔ بحثی تفصیلی پیرامون بازگشت به گذشته در تئاتر مراجعه کنید به مقالهٔ «پیش‌درآمدی بر نحوهٔ انتخاب نام نمایشنامه و ملاحظات زیبایی‌شناختی و کاربردی آن» جلالی‌پور (۱۳۹۳: ۳۴-۱۳)

34. L’anti-Œdipe
35. Don Ihed (1934-2024)

۳۶. از نظر بلوم این ایده تقلیل دادن هملت است: «من این عقیده رایج را نمی‌پذیرم که اصلی‌ترین مالیخولیای هملت سوگواری‌اش بر مرگ پدر و خشمگینی او از تمایلات جنسی مادرش است. شاهزاده دانمارک را تقلیل ندهید.» (بلوم، ۱۳۹۹: ۸۸) البته بلوم با نظر فروید هم در مورد عقدهٔ اودیپ هملت موافق نبود (بلوم، ۱۳۹۹: ۶۰).

۳۷. به عنوان نمونه، راندا خاتا حرکت بازیگر نقش هملت را در قطعهٔ اول در فاصله گرفتن از نقش هملت و نیز، بازکردن تابوت و توزیع جسد را بین مردم مقدمه‌ای برای خروج از انفعالِ هملتی، «نشان دهندهٔ کوشش شخصی هملت برای پایان دادن به تعهدش نسبت به گذشته که برای عمل انتقام جویانه حال یا آینده ضروری است» (Khatta, 2011: 11) در نظر می‌گیرد اما، در ادامه با مقایسهٔ پرسوناژهای اصلی دو اثر نشان می‌دهد که بازیگر نقشِ هملت «فاعلی» ناتوان و راوی همین ناتوانی است. از نظر او، اگر در اثر شکسپیر، هملت بین «بودن یا نبودن»، عمل کردن یا نکردن، انتقام گرفتن یا انتقام نگرفتن امکان انتخاب داشت، در اثر مولر چنین انتخابی ندارد.» (Khatta, 2011: 26) در مقابل، کولپاکوف ضمن تاکید بر این که «هملت مولر از تفکر امتناع می‌ورزد. درحالی‌که هملت شکسپیر عقل را یکی از عالی‌ترین ارزش‌های انسانی می‌داند»، احساسات هملت مولر را به احساسات هملت شکسپیر شبیه می‌داند و نتیجه می‌گیرد که هملت مولر، «علی‌رغم تردیدهای روحی و ذهنی‌اش، در اصل با نسل پدرانش فرقی ندارد، یعنی به اعمالِ شریرانه خشونت ادامه می‌دهد» (Kolpakova, 2019: 315-318).

38. Trajector
39. Landmark
40. Rhapsodic
41. Diegesis
42. Mimesis
43. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)
44. Scherzo

واژهٔ ایتالیایی به معنای شوخی یا بازیگوشی، در موسیقی، «اسکرتسو» یک فرم یا یک بخش خاص است که معمولاً سرعت و انرژی بالا و حالتی شاد و شوخ‌طبعانه دارد و از سه بخش تشکیل می‌شود: بخش اول آن موضوعی را معرفی می‌کند، بخش دوم یک تریو است که در تضاد با بخش اول آرام‌تر یا متفاوت عمل می‌کند و بخش سوم، بازگشتی به بخش اول و تکرار موضوع اصلی است. اسکرتسو در موسیقی، لحظه‌ای برای نمایش مهارت و خلاقیت آهنگساز و نوازنده است و معمولاً توجه شنونده را با ریتم‌های غیرمنتظره و ملودی‌های جذاب به خود جلب می‌کند. در آثار آهنگسازانی مانند بتهوون (مثلاً در سمفونی شماره ۹) و شوپن جایگاهی ویژه‌ای دارد. اسکرتسو در موسیقی، لحظه‌ای برای نمایش مهارت و خلاقیت آهنگساز و نوازنده است و معمولاً توجه شنونده را با ریتم‌های غیرمنتظره و ملودی‌های جذاب به خود جلب می‌کند.

45. Ego
46. Id
47. Anima

۴۸. نگاه کنید به: قادری سهی و کزازی، بهزاد و آناهیتا (۱۳۸۸). خوانشی پست‌مدرن از مفهوم تاریخ در دو نمایشنامه آرکادیا اثر تام استاپارد و مرگ یزدگرد اثر بهرام بیضایی، فصلنامهٔ *پژوهشی ادبیات تطبیقی*، شمارهٔ ۱۱، پائیز. نویسندگان این مقاله از منظر نوتاریخ‌گرایی و با تمرکز بر گونهٔ تاریخ جایگزین به این دو نمایشنامه را مقایسه کرده‌اند.

۴۹. مارگارت اتوود، نویسندهٔ کانادایی در رمانِ داستان ندیمه (The Handmaid’s Tale) چنین پادآرمانشهری را به تصویر کشیده است.

فهرست منابع

آزرمی، عارفه (۱۳۹۱)، بررسی شیوه‌های خلق فانتزی در اجرای تئاتر با نگاهی بر چندین اجرا از آثار برگزیدهٔ شکسپیر، بوخنر، کوکتو، مولر و چرچیل، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*.

استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳)، *بوطیقای شناختی*، ترجمهٔ محمدرضا گلشنی، انتشارات علمی، چاپ اول.

اعلایی، احمدرضا (۱۳۹۰)، بررسی آرمانشهر در تئاتر معاصر با نگاهی به آثار هاینر مولر، تادئوش کانتور و پیتر شومان، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*.

امیرخانلو، مهدی (۱۳۹۲)، *مونالیزای ادبیات (مقالاتی دربارهٔ هملت)*، گردآوری و ترجمه، انتشارات نیلوفر، چاپ اول.
ایگلتون، تری (۱۳۹۵)، *ویلیام شکسپیر*، ترجمهٔ محسن ملکی و مهدی امیرخانلو، نشر مرکز، چاپ اول.
برگر، آرتور آسا (۱۳۹۸)، *تحلیل گفتمان کاربردی (فرهنگ عامه، رسانه‌ها و زندگی روزمره)*، ترجمهٔ حسین پاینده، نشر مروارید، چاپ دوم.
بلوم، هارولد (۱۳۹۹)، *هملت: شعر بی‌کران*، ترجمهٔ رضا سرور، نشر بیدگل، چاپ اول.
پرویزی، مریم؛ عاشوری کیسمی، و محمدعلی (۱۴۰۰)، مطالعهٔ تطبیقی جهان‌های موازی فیزیک و جهان‌های ممکن دیوید لوئیس، فصلنامهٔ *حکمت و فلسفه*، دوره ۱۶، شماره ۶۷، پاییز، ۶۲-۲۹، استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳)، بوطیقای شناختی، ترجمهٔ محمدرضا گلشنی، انتشارات علمی، چاپ اول، https:// doi.org/10.22054/wph.2021.57102.1924
جلالی‌پور، بهرام (۱۳۹۱)، هاینر ماشین (نگاهی نشانه‌شناسیک به «هملت‌ماشین»، اثر هاینر مولر)، *نمایش‌نامه* (فصلنامهٔ کانون نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر ایران)، زمستان ۹۰ و بهار ۹۱، سال دوم، شماره ۴ و ۵، ۵۰-۵۴.
جلالی‌پور، بهرام (۱۳۹۳)، *گفتمان تئاتر (جستارهایی درباب نمایشنامه‌نویسی و نمایش)*، انتشارات افراز، چاپ اول.
رستمی، مریم (۱۳۹۵)، بررسی ریتم در تئاتر پست‌مدرن با تکیه بر آثار هاینر مولر، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*.
رشیدی‌فر، علی (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی کهن‌الگوی سفر قهرمان در درام کلاسیک؛ مدرن و پست‌مدرن، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*.
رویل، نیکولاس (۱۳۹۲)، *چگونه شکسپیر بخوانیم*، ترجمهٔ تورج سلحشور، نشر رخداد نو، چاپ اول.
زاریلی، فلیپ بی و دیگران (۱۳۹۴)، *تاریخ‌های تئاتر*، ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده، نشر بیدگل، چاپ اول.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، *ارسطو و فن شعر*، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم.
سلدن، رامان (۱۳۷۵)، *نظریه ادبی و نقد عملی*، ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی، نشر فرزانگان پیشرو، چاپ اول.
شکسپیر، ویلیام (۱۳۴۶)، *مکبث*، ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی، نشر اندیشه، چاپ دوم.
شکسپیر، ویلیام (۱۳۷۰)، *هملت شاهزاده دانمارک*، ترجمهٔ م. ا. به آذین، نشر اندیشه، چاپ چهارم.
شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۶)، *ریچارد سوم*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، نشر نی، چاپ دوم.
شیخ متولی، اسمعیل (۱۳۹۷)، بررسی روابط قدرت در آثار اجرایی هاینر مولر با اتکا به آرا میشل فوکو، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*.
صادقی اصفهانی، لیلا (۱۳۸۹)، بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند اثر بیژن نجدی، فصلنامهٔ *نقد ادبی*، سال سوم، شماره ۱۰، تابستان، ۱۴۳-۱۷۴.
طباطبائی، سیدمرتضی؛ توکلی، غلامحسین (۱۳۹۷)، تقسیم پسادیدارشناسانه روابط انسان و تکنولوژی از نظر دون و ظرفیت‌های آن برای اخلاق کاربری تکنولوژی، فصلنامهٔ *پژوهش‌های فلسفی*، سال ۱۲، شماره ۲۳، تابستان، ۵۹-۴۳.
فروید، زیگموند (۱۳۹۹)، *کاربرد روان‌کاوی در نقد ادبی (هفت اثر از فروید درباره ادبیات)*، گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده، نشر مروارید، چاپ اول.
کات، یان (۱۳۹۰)، *شکسپیر معاصر ما*، ترجمهٔ رضا سرور، نشر بیدگل، چاپ اول.
کادن، جی، ای، (۱۳۸۶)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، نشر شادگان، چاپ دوم.
گرین‌بلت، استیون (۱۳۹۸)، *جبار (شکسپیر و سیاست)*، ترجمهٔ آبتین گلکار، نشر همان، چاپ اول.
مشمول ثابت، فرشته (۱۴۰۱)، تحلیل اسطوره‌شناختی نمایشنامه‌های مدآ ماتریال و فیلوکتت، اثر هاینر مولر، بر اساس رویکرد نظری نورتروپ فرای، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*.
مولر، هاینر (۱۳۸۸)، *هملت‌ماشین*، ترجمهٔ ناصر حسینی‌مهر، انتشارات افراز، چاپ اول.
مهدی‌زاده، محمد (۱۳۹۶)، *نظریه‌های رسانه (اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی)*، انتشارات همشهری، چاپ ششم.
نورگارد، نینا و دیگران (۱۳۹۴)، *فرهنگ سبک‌شناسی*، ترجمهٔ احمدرضا جمکرانی و مسعود فرهمندفر، انتشارات مروارید، چاپ اول.
یزدانی، مهدی (۱۳۹۵)، تبیین استعاره‌شناختی نمایشنامه‌های هملت‌ماشین و مأموریت بر اساس نظریات لیکاف و جانسن، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*.

منابع لاتین

Barker, Stephen (2012). “Hamlet the Difference Machine”, Comparative Drama, Vol. 46, No. 3, Transcultural Poetics and the “World-ing” of Drama, Fall, 401-423.

Chen, Kexu (2024). “Heinemüller’s Conception of Political Ideas in The Hamlet Machine - Inheritance and Comparison with Brecht”, International Journal of Social Sciences and Public Administration, Volume 2, Number 3, DOI: https://doi.org/10.62051/ijsspa.v2n3.12

Friedman, Dan (2007). “The Cultural Politics of Heiner Müller”, Cambridge Scholars Publishing.

Heiner Müller’s “Hamlet Machine”, Mesocosm, (https://mesocosm.net/2013/04/07/heiner-mullers-hamlet-machine-2/)

Khatta, Randa (2011). “Postmodernizing Shakespeare: From Hamlet to Hamletmachine”, BFALEX, Volume 61, Issue 65, October, Pages 1-46.

Kolpakova, S. G. and others (2019). “Historical and Political Allusions in the Drama “Hamletmachine” by Heiner Müller”, Journal of History Culture and Art Research, Vol. 8, No. 4, 313-319.

Müller, Heiner (1988), “Shakespeare a Difference, (a speech Mueller gave at the Shakespeare festival in Weimar on April 23, 1988) ”, Translated by Dennis Redmond. (https://theater.augent.be/file/14).