

بازنمایی چالش‌های نظام سیاسی اجتماعی انگلستان در آغاز

دوره مدرن در نمایشنامه *انتقام آنتونیو* اثر جان مارستون

شهاب انتظارقائم*

مدرس دانشکده مطالعات انگلستان، دانشگاه لورن، فرانسه

دانش آموخته دانشگاه استراسبورگ، فرانسه

ژان-ژاک شاردن**

پروفسور دانشکده مطالعات انگلستان، دانشگاه استراسبورگ، فرانسه

(تاریخ دریافت: ۹۷/۰۱/۱۹، تاریخ تصویب: ۹۷/۰۷/۱۴، تاریخ چاپ: زمستان ۱۳۹۹)

چکیده:

آغاز دوره مدرن یکی از مناقشه برانگیزترین برهه‌های تاریخی در قاره اروپا و به‌ویژه در انگلستان محسوب می‌شود. نظام سیاسی اجتماعی انگلستان در آغاز دوره مدرن با چالش‌های جدید و بنیادین بسیاری روبرو شد. ظهور معرفت‌شناسی مدرن در سایه دستاوردهای علمی و تجربی دانشمندان در این دوره، اعتبار آموزه‌های مسیحی قرون وسطایی را که شالوده اصلی نظام سیاسی اجتماعی انگلستان بودند، به چالش می‌کشید. بر این اساس؛ روشنفکران و لایه‌های تحصیل‌کرده جامعه، نیاز به دگرگونی در اصول این نظام را، بیش از هر زمان دیگری، احساس می‌کردند. بی‌گمان آثار ادبی در این دوره، و به‌طور خاص نمایشنامه، این رویارویی فکری و سیاسی بین سنت و گفتمان‌های نوپدید را بازتاب می‌دهند. نوشتار حاضر، این تقابل انکارگانی را با بهره‌گیری از رهیافت انتقادی مادیگرایی فرهنگی در نمایشنامه *انتقام آنتونیو*^۱ اثر جان مارستون^۲ مورد بررسی قرار می‌دهد.

واژه‌گان کلیدی: آغاز دوره مدرن، مادیگرایی فرهنگی، تراژدی انتقامی، بحران سیاسی

اجتماعی، مشیت‌گرایی، نمایشنامه *انتقام آنتونیو*، جان مارستون

* E-mail: entezarl365@gmail.com (نویسنده مسئول)

** E-mail: Jean-Jacques chardin@unistra.fr

^۱ Antonio's Revenge

^۲ John Marston

مقدمه

آغاز دوره مدرن،^۱ بی‌گمان یکی از پیچیده‌ترین و مناقشه برانگیزترین دوره‌های تاریخی مغرب‌زمین است. چالش‌های این دوره، ریشه در دگرگونی‌های بنیادین معرفت‌شناختی‌ای داشت که در سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی به تدریج پدیدار شد و بیشتر شاخه‌های اندیشه و دانش را تحت تأثیر قرار داده و دستخوش دگرگونی‌های ژرف کرد. به‌باور تاریخنگاران، در دوران هزارساله قرون وسطی، تسلط اربابان کلیسا عامل حیاتی در تحکیم انگارگان مذهبی حاکم بود. بدینگونه که آموزه‌های کتاب مقدس، مبنای شناخت و تفسیر بشر از پدیده‌های مختلف زندگی فردی و اجتماعی خود بود. اما از اواخر سده پانزدهم این انگاره‌های آیینی به تدریج در بوته نقد و بررسی علوم تجربی قرار گرفتند. همزمان با دگرگونی‌های مذهبی گسترده در این عصر که به ظهور پروتستانیسیم انجامید و نیز با یافته‌های علمی دانشمندان چون گالیله و کوپرنیک، بخشی از پندارهای کتاب مقدس و به تبع آن؛ نظام سیاسی برگرفته از آن؛ به چالش کشیده شد. بدین ترتیب، دگرگونی بهین‌گزین شگرفی در همگی شاخه‌های معرفت بشری به تدریج نمایان شد و همگی جوانب زندگی انسان آن عصر، از باورهای مذهبی گرفته تا اقتصاد و از علوم اجتماعی تا کیهان‌شناسی را تحت تأثیر خود قرار داد. در انگلستان، بخش مهمی از این دوره، مقارن با سلطنت الیزابت^۲ اول از خاندان تودور^۳ و جیمز^۴ اول از دودمان استوارت^۵ است. پیشتر؛ هنری هشتم^۶، تحت تأثیر دگرگونی‌های قاره‌اروپا، ضمن رد استیلای کلیسای کاتولیک و مستقل کردن سیاست‌های مذهبی انگلستان، کلیسای انگلستان را بنا نهاد. الیزابت اول نیز کمابیش راه پدر خود را در اتخاذ سیاست‌های محافظه‌کارانه ادامه داد و چون به ادبیات و خاصه نمایشنامه‌علاقه ویژه‌ای داشت، دستور ترجمه و اجرای نمایشنامه‌های یونان و روم باستان را صادر کرد و نتیجه آنکه؛ در نیمه دوم سده شانزدهم، ادبیات نمایشی در انگلستان شکوفا شد. اما به‌سختی می‌توان تصور کرد که نمایشنامه‌های آن عصر، مستقل از دگرگونی‌های ژرفی که در آن دوران رخ داد، به‌رشته‌تحریر در آمده باشند. به این ترتیب، در کنار جنبه‌های هنری و خیال‌انگیز ادبیات، نمایشنامه آن عصر،

^۱ Early modern period استیون گرینبلات اولین بار این اصطلاح را برای اشاره به آثار ادبی نوشته شده در نیمه دوم قرن شانزدهم و نیمه نخست قرن هفدهم به کار برد.

^۲ Elizabeth I

^۳ House of Tudor (1485-1603)

^۴ James I

^۵ House of Stuart (1603-1714)

^۶ Henry VIII

به‌شدت متأثر از کشمکش‌ها و منازعات سیاسی، فلسفی و اجتماعی زمان بود و نمایشنامه‌نویسانی چون ویلیام شکسپیر، کریستوفر مارلو، جان مارستون و جان وبستر این چالش‌ها را در آثارشان به‌تصویر می‌کشیدند.

در آغاز دهه ۱۹۸۰ میلادی، بازنمایی این ستیزهای سیاسی، اجتماعی و فلسفی در آثار نمایشی دوران الیزابت توجه گروهی از منتقدان جوان در دوسوی آتلانتیک را به‌خود جلب کرد. نخست، شماری از تاریخ‌گرایان نوین، و در رأس همه آن‌ها، استیون گرینبلات^۱، متأثر از آرای میشل فوکو، به‌بررسی گفتمان‌های غالب قدرت سیاسی در این دوره و شیوه تحکیم و بازتعریف آن‌ها در اجتماع، از طریق آثار نمایشی پرداختند. با فاصله زمانی اندکی، در انگلستان نیز منتقدانی چون جان‌اتان دالیمور^۲ و الن سینفیلد^۳ به‌بازخوانی نمایشنامه‌های شکسپیر پرداخته و بر خلاف همکاران تاریخ‌گرای نوین خود، نشان‌دادند که آثار ادبی منحصر به‌محل بازتعریف و تحکیم گفتمان‌های غالب قدرت نیستند، بلکه با استناد به‌آرای ریموند ویلیامز^۴ و لویی آلتوسر^۵ استدلال کردند که در مقابل هسته‌های مرکزی گفتمان سیاسی غالب، همواره پارادایم‌های نوظهوری وجود دارند که استیلای انگارگانی آن، گفتمان‌های چیره را به‌چالش می‌کشند. در این پژوهش، با بهره‌گیری از اصول انتقادی رهیافت مادی‌گرایی فرهنگی، نشان خواهیم داد که چگونه در نمایشنامه *انتقام آنتونیو*، اثر جان مارستون، بخشی از آموزه‌های سیاسی اجتماعی مسیحیت در رابطه با کین‌خواهی و کنشگری سیاسی به‌چالش کشیده شده و نفی می‌شوند.

بحث و بررسی

۱- رهیافت نظری

رهیافت انتقادی مادی‌گرایی فرهنگی^۶ در میانه دهه هشتاد میلادی، به‌شیوه‌ای نوپدید وارد گستره انگاره و نقد ادبی شد. این اصطلاح، نخستین‌بار توسط ریموند ویلیامز^۷، منتقد و نویسنده مارکسیست انگلیسی به‌کار برده شد و پس از آن، شماری از منتقدان نواندیش و ساختارشکن در آثارشان به‌توضیح و بازگفت اصول فلسفی، سیاسی و اجتماعی این رهیافت‌نو پرداختند و از

^۱ Stephen Greenblatt

^۲ Jonathan Dollimore

^۳ Alan Sinfield

^۴ Raymond Williams

^۵ Louis Althusser

^۶ Cultural Materialism

^۷ Raymond Williams

مبانی آن، برای ارائه خوانش‌های نوین آثار ادبی، بویژه نمایشنامه‌های رنسانس انگلستان، بهره جستند. از مهمترین این آثار می‌توان به *تراژدی رادیکال: مذهب، ایدئولوژی، و قدرت در آثار نمایشی شکسپیر و هم عصرانش* (۱۹۸۴) از جانانان دالیمور، *موضوع تراژدی: هویت و تباین در نمایشنامه رنسانس* (۱۹۸۵) از کترین بلزی^۱، و نیز دو مجموعه مقالات با عناوین *شکسپیر سیاسی: مقالات جدید در مادیگرایی فرهنگی* (۱۹۸۵) از جانانان دالیمور و *آلن سینفیلد و شکسپیرهای بدیل* (۱۹۸۵) از جان دراکاکیس^۲ اشاره نمود.

مادیگرایان فرهنگی، که در مبانی نظری و امدار تاریخگرایی نوین^۳ و نومارکسیسم^۴ اند، بر این باورند که انسان نمی‌تواند فراتر از افق زمانی مکانی‌ای که در آن واقع شده، زندگی کند، زیرا نهاد وی در چارچوب فرهنگی شکل می‌گیرد که خود برآمد کشمکش میان گفتمان‌های انگارگان در جامعه است. بنابراین، ساختارهای انگارگانی که در وجود نویسندگان و هنرمندان هر عصر نهادینه شده است، بخشی جدایی‌ناپذیر از این آثارند، آثاری که به‌این ترتیب ژرف‌تر سیاسی می‌شوند، بنابراین، باید شیوه همکنشی پویایشان با ساختارها و گفتمان‌های پیرامون هسته مرکزی قدرت؛ بررسی و واکاوی شود. چنانکه دالیمور و سینفیلد در مقدمه کتاب *شکسپیر سیاسی* تاکید می‌کنند: "[...] نمایشنامه‌های شکسپیر در ارتباط تنگاتنگ با زمینه‌های تالیف‌هایشانند—زمینه‌های اقتصادی و سیاسی انگلستان عصر الیزابت و جیمز اول و نیز نهادهای هموند با فراوری‌های فرهنگی (دربار و حمایت‌های آن، تئاتر، نظام آموزشی، کلیسا)" (دالیمور و سینفیلد، ۲۰۱۰: viii). از آنجا که آثار ادبی نقشی اثرگذار در پدیداری و تحکیم روابط قدرت دارند، ادبیات به‌شیوه‌ای معنادار، در تاریخ سیاسی اجتماعی هر عصر و شکل‌گیری روابط پیرامون هسته‌های قدرت در آن دوره، مشارکت دارد. به‌مانند تاریخگرایی نوین، مادیگرایی فرهنگی نیز در صدد آن است که نشان‌دهد انگارگان و به‌تبع آن؛ نظام سیاسی اجتماعی و مذهبی غالب، چگونه سعی در حفظ و گسترش سیطره خود در جامعه دارد و در این میان، از طریق چه سازوکارهایی خود را در لحظات خطر تهدید و چالش، با شرایط جدید بازتعریف می‌کند، بی‌آنکه استیلا و مقبولیت عامش را از دست بدهد. مادیگرایان فرهنگی، مفهوم انگارگان را از آرای متفکر فرانسوی لویی آلتوسر استخراج کردند. به‌عقیده آلتوسر، انگارگان "[...] مجموعه‌ای از آرا و بازنمایی‌هایی از واقعیت‌های سیاسی اجتماعی است که بر

^۱ Catherine Belsey

^۲ John Drakakis

^۳ New Historicism

ضمیر افراد و گروه‌های اجتماعی حکمفرما می‌شود. انکارگان، بازنمایانگر رابطه تخیلی افراد با شرایط واقعی حیاتشان است [...] و بنابراین در اعمال قدرتش، کارکردی ایجابی دارد و نهادهای مختلف حکومتی را به هم پیوند داده و یکپارچه می‌سازد" (والفری، رابینز و وامک، ۲۰۰۶: ۴۵). سرانجام، از آنجا که وضعیت متون ادبی از منظر بازنمایی حقایق، در اساس، تفاوتی با دیگر متون سیاسی، مذهبی، اقتصادی و تاریخی ندارد و همانند آن متون، ادبیات نیز نمایانگر هیچ حقیقت غیر قابل مناقشه و الهی نیست، آثار ادبی در پرتو طیف گسترده‌ای از متون متعلق به گستره‌های مختلف علوم بشری مورد بررسی و نقد قرار می‌گیرند.

تاریخ‌گرایان نوین، تمایل به شناخت و واکاوی نهادهای قدرتمندی را دارند که از راه اولویت‌بخشی به گفتمان‌هایی خاص و برجسته‌سازی آن‌ها در بستر جامعه، سعی در تحکیم استیلای انکارگان غالب دارند. آنها "معتقدند که نیروهای هژمونیک قدرت مسلط، برای محدود کردن و در برگرفتن هر صدای مخالفی تلاش مضاعفی انجام می‌دهند" (قیطاسی، سهراب نژاد، ۱۳۹۰: ۶۴). به همین ترتیب، پیشگامان رویکرد مادیگرایی فرهنگی نیز بر این باورند که متون ادبی، همچون دیگر فراورده‌های فرهنگی اجتماعی، در نگاه اول، ناگزیر، تقویت‌کننده انکارگان غالبند، اما در عین حال، میزان استیلا و برتری این انکارگان را کمتر از همکاران تاریخ‌گرای نوینشان ارزیابی می‌کنند. به عبارت دیگر، اگرچه "جامعه، عرصه نیروهای فرهنگی ناهمگون، متضاد و گاه متخاصم است، نوع نگاه به این نیروها و سرانجام کشمکش آنها، نقطه اختلاف بین مادیگرایی فرهنگی و تاریخ‌گرایی نوین است" (بیاد، قیطاسی، ۱۳۹۴: ۲۱۸). گرچه آرا و انگاره‌های متفکر فرانسوی، میشل فوکو، و پژوهش‌های ساختارشکنانه وی در باره تاریخ جنون، تاریخ جنسیت و گروه‌های اجتماعی ناهنجار و مطرود جامعه، تأثیر غیر قابل انکاری بر شیوه انتقادی مادی‌گرایان فرهنگی داشته است، اما این گروه از منتقدان، از لحاظ فکری به انگاره‌های سیاسی اجتماعی ریموند ویلیامز که خود متأثر از نظریه ساختار هژمونی آنتونیو گرامشی بود، تمایل بیشتری نشان می‌دهند. از نظر ویلیامز، گرچه انکارگان غالب، دربردارنده قدرتمندترین عنصر فرهنگی موجود در گستره فرهنگی اجتماعی هر جامعه است، اما این عنصر؛ تنها و تنها یکی از عناصر تأثیرگذار در این گستره است. در نگاه وی، همواره عناصر فرهنگی باقیمانده^۱ و نوظهور^۲، چیرگی انکارگان را به چالش کشیده و ارزش‌های جایگزین برای آن ارائه می‌دهند. به سخن دیگر، استیلای عناصر فرهنگی غالب در هر جامعه، همواره از

^۱ residual

^۲ emergent

جانب ارزش‌های فرهنگی دیگر تهدید می‌شوند، بنابراین، علیرغم این واقعیت که یک‌متن ادبی بی‌تردید ابزاری برای تحکیم بنیان‌های یک نظام فرهنگی اجتماعی مسلط است، از نظر مادی‌گرایان فرهنگی، همین متن ادبی نشان می‌دهد به‌چه‌سان یکپارچگی و چیرگی آن نظام فرهنگی اجتماعی به‌وسیلهٔ تناقضات و کشمکش‌هایی که خود آن نظام سعی در سرکوبشان دارد، از درون به‌چالش کشیده می‌شود.

بر همین مبنا، الن سینفیلد در کتاب *گسست‌ها: مادی‌گرایی فرهنگی و سیاست‌های خوانش ناموافق*، به‌واکاوی شخصیت دزدمونا در نمایشنامهٔ *اتللو* شکسپیر می‌پردازد. در نظام فرهنگی اجتماعی مردسالار که حوادث این اثر در آن رخ می‌دهد، از دزدمونا، به‌عنوان یک‌دوشیزه، انتظار آن می‌رود که به‌صورت مطلق از فرامین پدر تبعیت کند. در واقع، نقش دزدمونا به‌عنوان یک‌دوشیزهٔ مطیع در چنین نظامی، تمکین به‌خواسته‌ها و صلاح‌دید پدر در انتخاب همسر آینده اوست. هر چند که در آغاز دورهٔ مدرن، بی‌گمان دیدگاه پدرسالارانه در میان افراد جامعه، نهادینه شده بود، اما در عین حال، شاهد شکل‌گیری تدریجی این خواست عمومی هستیم که ازدواج، خواستی شخصی است. بنابراین، باید با میل و رغبت قلبی طرفین همراه باشد. این تناقض در دیدگاه‌ها نسبت به‌پدیدهٔ ازدواج در دوران الیزابت، که خود یکی از نقاط گسست فرهنگی اجتماعی در تفکر سینفیلدست، به‌دوشیزهٔ جوانی چون دزدمونا، این جرأت را می‌بخشد که بی‌باکانه نظر پدرش را نادیده انگاشته و مردی را به‌همسری برگزیند که از منظر قواعد سیاسی اجتماعی آن عصر، برای طبقهٔ اجتماعی وی نامناسب است. بنابراین، در این شرایط می‌توان ادعا کرد که بخشی از قواعد اجتماعی و حتی سیاسی انگارگان حاکم در جامعهٔ انگلستان دورهٔ الیزات باچالشی جدی روبه‌رو می‌شود. به‌عبارت دیگر، این نقطهٔ گسست اجتماعی، به‌دزدمونا چنین مجالی را می‌دهد که انگارگان مسلط را به‌نحوی جدی به‌چالش بکشد و به‌عقیدهٔ سینفیلد؛ به‌بروز وضعیتی بحرانی دامن بزند که وی از آن به‌عنوان "عامل بالقوهٔ ناهم‌ساز" یاد می‌کند. بر این بنا، باید به‌این نکتهٔ توجهی خاص مبذول داشت که به‌چالش کشیدن انگارگان غالب، نه‌تنها نشأت گرفته از نهاد یک‌شخص نیست، بلکه ریشه‌های آن را باید نخست در تناقضات درونی هر نظام سیاسی اجتماعی مسلط جستجو کرد. در واقع، کشمکش‌ها و گسست‌های موجود در یک انگارگان است که به‌افراد این امکان را می‌دهد که یکپارچگی و تسلط آن را زیر سوال برده و تضعیف کنند.

از آنجا که چنین گسست‌هایی در همگی نظام‌های سیاسی در هر عصری یافت می‌شوند، پژوهش و واکاوی آثار ادبی هر دوره، برای کارشناسان و دلبستگان به‌آن عصر، ضروری به‌نظر

می‌رسد، چراکه ادبیات؛ فضایی را در برابر مخاطب می‌گذارد که به‌رغم چیرگی عناصر انگارگان غالب، همواره مشحون از نقاط تنش و کشمکش بر سر گفتمان‌های مسلط و دیدگاه‌های به‌حاشیه رانده شده‌است. مادیگرایان فرهنگی، از راه ارائه خوانش‌های چالش‌برانگیز از متون ادبی گذشته، درصدد پرتو افشانی بر کشمکش‌های انگارگانی در جامعه معاصرند. بنابراین پیشگامان این رویکرد، در نقدهایشان نه تنها سعی در ارائه خوانش‌هایی نوین از گذشته دارند، بلکه به موازات آن به دنبال ایجاد و تبیین دگرگونی‌های سیاسی در دوره معاصرند. از راه تمرکز بر گسست‌های موجود در پس ظاهر یکپارچه بازنمایی شده انگارگان در هر متن، مادیگرایان فرهنگی، متون را با معیارهای غیرمنطبق باگفتمان‌های حاکم تفسیر می‌کنند و بدین ترتیب به خوانندگان این امکان را می‌دهند که با گسترش دید انتقادی خود، صداها و سیاسی اجتماعی خاموش شده را بشنوند و نسبت به شیوه کارکرد تشکیلات انحصارطلب انگارگانی حساسیت بیشتری داشته باشند:

بر خلاف دیگر رویکرهای انتقادی موجود، مادیگری فرهنگی به هیچ عنوان سعی در غامض و غایی جلوه دادن روش نقادی خود به عنوان تفسیری بدیهی، غیرقابل مناقشه و واضح از حقیقت موجود در یک متن را ندارد. بلکه بر عکس، این رویکرد متعهد به ایجاد دگرگونی در نظام اجتماعی است که افراد را بر مبنای نژاد، جنسیت و طبقه اجتماعیشان استعمار می‌کند. (دالیمور و سینفیلد، ۲۰۱۰: viii).

با توجه به مبانی فکری مادیگرایی فرهنگی، تردیدی وجود ندارد که اصل اول در بهره جستن از این رهیافت انتقادی در نقد آثار ادبی، مطالعه دقیق بستر تاریخی آن آثار و نیز واکاوی کشمکش‌های میان گفتمان‌های سیاسی اجتماعی آن عصر که در آثار تبلور یافته، است.

۲- بحران سیاسی اجتماعی در انگلستان در دوران تودور و استوارت

در ساختار سیاسی انگلستان در قرون شانزده و هفده، قدرت به‌طور عمده در دو نهاد دربار و کلیسا متمرکز بود. از شاه یا ملکه به‌عنوان نماینده خداوند بر روی زمین یاد می‌شد و بنابراین وظیفه اصلی پادشاه صیانت از نظام سیاسی و سلسله مراتب آن بود. اعتقاد بر این بود که چنانچه جایگاه پادشاه مورد تهدید قرار گیرد، کل نظام در معرض تهدید خواهد بود و آشوب و هرج و مرج به‌بار می‌آید. خیانت به‌شهریار و خاندان سلطنتی گناهی نابخشودنی محسوب می‌شد و جزای آن مرگ بود؛ مرگی دردناک با روش‌های سنگدلانه‌ای که در آن دوره مرسوم

بود. در برابر، به پیروان پادشاه مژده می دادند که اگر فرامین وی را عزیز شمرده و بدان عمل کنند، سعادت دنیوی و اخروی نصیبشان خواهد شد. بر این اساس، در این دوره رساله‌ها و کتاب‌های متعددی در توصیه به فرمانبرداری از شهریار و تقدیس اطاعت از وی منتشر می‌شد. معروفترین این آثار مجموعه *موعظ*^۱ (۱۵۴۷) بود که ابتدا در دوره سلطنت ادوارد ششم^۲ و بعدها در دوره ملکه الیزابت منتشر شد. افزون بر این، می‌توان به خطابه‌های ملکه ماری^۳ و نیز *گفتاری در مذمت نافرمانی و تمرد خودسرانه*^۴ (۱۵۷۱) اشاره کرد. در این ساختار به شدت سلسله مراتبی که ریشه در پندار زنجیره عظیم هستی^۵ داشت، هر عضو جامعه بر اساس جایگاه اجتماعی خود عهده‌دار یکسری وظایف در قبال نظام سیاسی اجتماعی بود تا از این راه سعادت همگانی تأمین شود.

شرایط سیاسی اجتماعی انگلستان در قرن شانزدهم ایجاب می‌کرد که خاندان سلطنتی حاکم به دنبال کسب و اعمال قدرت مطلق سیاسی باشد. عواملی از قبیل نگرانی‌های ناشی از بی‌ثباتی اجتماعی در اثر بحران اقتصادی، آثار و تبعات جنگ داخلی، تصویب قانون حاکمیت مطلق پادشاه به‌عنوان شخص اول دربار و کلیسای انگلستان و سرانجام تهدیدات دائمی خارجی از سوی حکومت‌های اسپانیا، ایتالیا و فرانسه، پادشاهان تودور را به سوی قبضه قدرت مطلق سیاسی سوق می‌دادند. پندار نظم الهی حاکم بر کائنات و جهان‌بینی‌ای که ریشه در آن داشت، مهمترین ابزار پادشاهان تودور برای برای بسط و اعمال استبداد سیاسی‌شان بود. مجموعه *موعظ* که توسط کشیشان در کلیساها قرائت می‌شدند، منابع رسمی مذهبی بودند که در ظاهر برای آگاهی‌بخشی به مردم و در واقع برای تبدیل آن‌ها به سوژه‌هایی که بدون مقاومت، پذیرای پنداشت سیاسی استبدادی آن عصر باشند، مورد استفاده قرار می‌گرفتند. آموزه‌های مرتبط با اهمیت اطاعت از شهریاران و حاکمیت نظم الهی، به‌بهترین نحو در مجموعه *موعظ* بیان شده بود و نظریه‌پردازان سیاسی و مذهبی از گفتارهای آن بهره می‌جستند. شورش علیه حاکمان بدترین نوع گناه شمرده می‌شد (گریفیت، ۱۸۵۹: ۱۰۵) و رعایا هرگز حق مخالفت با حاکم را نداشتند، چراکه اینگونه تبلیغ می‌شد که مخالفت با پادشاه، مخالفت با خدا بود. مبلغان این انگارگان مسیحی غالب، چنین استدلال می‌کردند که حتی "به‌عیسی مسیح و حواریونش بارها

^۱ *The Books of Homilies*

^۲ Edward VI

^۳ Queen Mary

^۴ *A Homily Against Disobedience and Willful Rebellion*

^۵ Great Chain of Being

آسیب‌های متعدد از جانب حکام بی‌ایمان و گمراه وارد شد، اما ما هرگز در جایی نخوانده‌ایم که هیچ‌یک از آن‌ها در رأس فتنه یا خیانتی علیه حاکمیت بوده باشند" (گریفیت، ۱۸۵۹: ۱۰۹). در نیمه‌دوم دهه ۱۵۸۰ و همزمان با اوج گرفتن تهدیدات از جانب مادرید و رم و نیز با تشدید نگرانی‌ها راجع به بحران جانشینی ملکه الیزابت، ریچارد کرامپتون^۱ نه تنها بر روی اصولی چون حفظ نظم موجود و فرمانبرداری تأکید می‌کرد، بلکه استدلال می‌نمود که "[...] دخالت در اموری که مرتبط با پادشاه و حاکم مقتدرند" (کرامپتون، ۱۵۸۷: B2-B4) برای رعایا ممنوع است.

ساختار و نظم سیاسی اجتماعی در دوران تودور و استورات، ریشه در فلسفه کیهان‌شناختی الهی‌ای داشت که خود دارای شباهت‌های بسیاری به‌ایدۀ زنجیره عظیم هستی بود. بر این اساس، کل هستی بر مبنای یک ساختار سلسله مراتبی تغییرناپذیر و الهی خلق شده است:

خدای قادر متعال همه مخلوقات خویش را در آسمان، زمین و دریاها
به‌بهترین نحو و در قالب نظمی خلل‌ناپذیر آفرید. در آسمان، او صفوف و
گروه‌های معین (یا گوناگون) فرشتگان مقرب و دیگر فرشتگان را منصوب
کرد. بر روی زمین شهریاران و شاهزادگان را با دیگر فرمانداران
تحت‌امرشان به‌شایسته‌ترین و بایسته‌ترین نحو انتصاب نمود (گریفیت،
۱۸۵۹: ۱۰۵).

در این زنجیره سلسله مراتبی، جایگاه انسان بین فرشتگان و حیوانات تعیین شده بود و او در این ساختار نظام‌مند آفرینش، قادر به تغییر جایگاه معین خود نبود. به‌همین ترتیب، چنین نظمی تغییرناپذیر بر کائنات، طبیعت، بدن انسان، ملک و قلمرو سیاسی حاکم بود. این نظم الهی متضمن تناسبی منطقی و هوشمندانه بین تمام اجزای زنجیره بود و هماهنگی میان تمامی رده‌های آفرینش را تضمین می‌کرد. بر این اساس، ساختار سلسله مراتبی کائنات در شکل نظام سیاسی اجتماعی جامعه نیز نمود داشت و بنابراین پادشاهان و یا اعضای خانواده سلطنتی از ملاکین و آن‌ها خود از رعایا در جایگاه بالاتری قرار می‌گرفتند.

از منظر متکلمان و نظریه‌پردازان سیاسی عصر رنسانس، نظم الهی به‌معنای استواری، تغییرناپذیری و ثبات بود. دگرگونی و تغییر بزرگترین تهدید برای ثبات سیاسی و اجتماعی محسوب می‌شدند، چراکه تغییر در نظام موجود ممکن بود به‌هرج و مرج بیانجامد و این هرج و مرج خود به‌منزله بازگشت به‌آشفته‌گی پیش از خلقت بود. سر توماس الیوت از جمله

^۱ Richard Crompton

سیاستمدارانی بود که اعتقاد به کمال آفرینش خداوند داشت. بنابراین، به مخاطبان خود هشدار می‌داد که اگر "[...] نظم موجود در پدیده‌ها را از بین ببرید، آنگاه چه باقی خواهد ماند؟ قطعاً هیچ بجز آنچه که ما آن را بی‌درنگ هرج و مرج می‌خوانیم" (الیوت، ۱۸۳۴: ۳). بنابراین نظم سلسله مراتبی در ساختار سیاسی و در کل اجتماع آینه تمام‌نمای نظم الهی و طبیعی مقدر شده توسط پروردگار بود. اسقف شناخته شده، جان آیلمار، بر این اعتقاد بود که طبیعت خود خداوند و دربرگیرنده نظم الهی است که در تمام کائنات جاری است و در هر جزء آن نمود دارد (آیلمار، ۱۵۵۹: C3). ثبات سیاسی اجتماعی و امنیت حاکمیت از طریق صیانت از نظم الهی محقق می‌شد، چراکه خداوند هرگز جهان را بدون ابزار حفظ آرامش و ثبات رها نمی‌کند. بر این اساس، استمداد از این دیدگاه لاهوتی در نظریه سیاسی آغاز دوره مدرن به معنای پذیرش این اصل بود که شهriاران نمایندگان خداوند بر روی زمین‌اند که با حکومتشان ثبات سیاسی و اجتماعی را تضمین کنند.

به‌رغم آنچه تاکنون شرح داده شد، نباید فراموش کرد که این انگارگان مذهبی تبلیغ شده به‌هیچ عنوان تنها صدای شنیده شده از حلقه‌های سیاسی و روشنفکری عصر تودور و استوارت در انگلستان نبودند. تردیدی وجود ندارد که در این دوره، نوعی خودآگاهی اجتماعی در باره تغییر شکل گرفت و این خودآگاهی در اواخر سده شانزدهم و هفدهم هر چه بیشتر گسترش یافت. نگارنده بر این اعتقاد است که دست بر قضا به دلیل سربرآوردن و رشد همین خودآگاهی اجتماعی بود که متفکران و نظریه پردازهای محافظه کار آن دوران، در آثارشان به بازنگری و تبیین اصول بنیادین جهان بینی مسیحی مسلط و نظم خدایی مبتنی بر آن روی آوردند، چراکه چنین می‌انگاشتند که این انگارگان با پرسش‌ها و چالش‌های اساسی روبرو شده است. به عبارت دیگر، متکلمان مسیحی که به شدت نگران شکل‌گیری و رشد جریان‌های سکولار و تغییر ارزش‌ها و قوانین حاکم بودند، دست به قلم برده و در کتاب‌ها و رساله‌هایشان از اصول پندارهای مذهبی غالب دفاع می‌کردند.

دغدغه تغییر و دگرگونی در امور اجتماعی، سیاسی، مذهبی و حتی اقتصادی از بارزهای مناقشه‌ناپذیر روشنفکری در آغاز دوره مدرن در انگلستان بود. گسترش اومانیسم در ابتدای سده شانزدهم، جنجال‌ها و مناظرات بی‌شماری را راجع به امورات و پدیده‌های مادی و مباحث متافیزیکی مسیحی موجب شد. این رویارویی‌های نظری در دهه‌های پایانی قرن شانزدهم و همزمان با بحران‌های سیاسی، اجتماعی و روشنفکری دوره سلطنت ملکه الیزابت به شدت افزایش یافت. بنابراین، در این دوره، پدیده‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی با بهره‌جستن از

رویکردهای علمی و سکولار و مستقل از آموزه‌های کتاب مقدس و اربابان کلیسا، مورد کندوکاو بررسی قرار می‌گرفتند. جنبه‌های مختلف زندگی بشر با استفاده از دیدگاه‌های علمی و تحلیلی مورد واکاوی قرار می‌گرفتند و همزمان مراجعه به متون مذهبی و آموزه‌های الهی برای درمان دردهای جامعه بشری مرتبا کاهش می‌یافت. از میان روشنفکران این دوره، سر توماس اسمیت به‌عنوان یکی از نویسندگان و نظریه‌پردازان پیشرو شناخته می‌شود که در آثارش بر این اصل تاکید می‌کند که کل هستی و همه‌پدیده‌های مادی مرتبط با آن در معرض تغییر و دگرگونی و زوال‌اند و انسان از راه دخالت هوشمندانه و عقلانی در امور دنیوی، قادر به بهبود شرایط زندگی خویش خواهد بود:

[...] چنانچه همه‌این تلاش‌ها [در جهت تغییر مثبت] به‌ناکامی منجر شود (که این پیشامد مایه تاسف خواهد بود) با این وجود، باید در نظر داشت که این ماهیت پدیده‌های بشری است، و این جهان در معرض ناپایداری است و چه بسا مکررا با شکست روبرو شویم. در این صورت، پادشاه و کل جامعه همان استقلال و قدرتی را دارند که پیشینیانشان دارا بودند، و چونان کشاورزی که در محل خشکیدن یک درخت، نهالی نو می‌کارد، شه‌ریار نیز باید فضیلت و نیکی را هر جا که یافت بپرورد. (اسمیت، ۱۹۰۶: ۳۹).

اسمیت خاطر نشان می‌کند که هیچ دو جامعه بشری وجود ندارند که در تمامی ویژگی‌ها و قوانینشان کاملا مشابه باشند. بر این اساس می‌توان ادعا کرد که وی طرفدار تئوری سیاسی نامینالیستی^۱ ماکیاولی است که مدعی آنست که هر اجتماع بشری، یک نهاد مجزا و مستقل اجتماعی است که مسائل و مشکلات آن باید بر مبنای شرایط خاص سیاسی اجتماعی آن جامعه و نه بر اساس یک مدل حکومتی مطلق الهی مورد بررسی و کاوش قرار گیرد. تردیدی نیست که روشنفکران و دگراندیشان انگلیسی در آغاز دوره مدرن قادر به از بین بردن نظام مذهبی مبتنی بر انگارگان مسیحی و پایه‌گذاری نظامی نوین بر اساس ارزش‌های سکولار نبودند، اما این واقعیت را نیز نباید نادیده گرفت که تلاش‌ها و نظریه‌پردازی‌های آنان در جهت ایجاد دگرگونی و پیشرفت منجر به شکل‌گیری معرفت‌شناسی جدیدی شد که دریافت بشر از مفهوم زندگی فردی و اجتماعی خود را به تدریج دستخوش دگرگونی‌های اساسی کرد. نگارنده باور دارد که این گسست از معرفت‌شناسی قرون وسطایی در تفسیر پدیده‌های مادی، در

^۱ Nominalism

ادبیات این دوره، به صورت اعم، و در آثار نمایشی آن به صورت اخص، تبلور یافته است. از نظر طیف گسترده‌ای از منتقدان و متخصصان دوره رنسانس، شکسپیر این تغییر پارادایم بنیادین را به‌بهترین نحو در قالب نمایشنامه‌هایش به‌روى صحنه برده است. بر این اساس، سزار باربر می‌نویسد: "[شکسپیر] در برهه‌ای، آثارش را به‌رشته‌ی تحریر درآورده است که بخش تحصیل کرده‌ی جامعه در حال اصلاح دیدگاه آیینی و سنن مذهبی و جایگزینی آن با مفاهیم تاریخی و روانشناختی بود". وی در ادامه، چنین نتیجه‌گیری می‌کند که "[...] تئاتر را می‌توان به‌عنوان جزئی از یک فرایند کلی ارزیابی کرد که از راه آن؛ فرهنگ ما از اندیشه‌های مطلق‌گرایانه به‌سمت دریافت‌های تاریخی و روانشناختی از انسان گذار کرده است" (باربر، ۲۰۱۲: ۱۵-۱۴، ۲۵).

۳- بازنمایی چالش‌های انگارگان غالب در نمایشنامه *انتقام آتونویو*

تراژدی انتقامی دوران الیزابت دارای ماهیت مذهبی و سیاسی رادیکالی است. مشیت‌گرایی^۱ و اعتقاد به مجازات اخروی که ریشه در آموزه‌های مسیحی داشتند، از مضامین رایج در تراژدی‌های انتقامی این دوره به‌شمار می‌روند. هیرونیمو، همزمان بین این آموزه مسیحیت که هیچ گناهی بی‌کیفر نخواهد ماند، و این اعتقاد رایج زمان خویش که باید انتقام خون نزدیکان را شخصا ستاند، تردید می‌کند و می‌گوید:

هیرونیمو. *انتقام از آن من است!*^۲

ای، آسمان انتقام هر شری را خواهد ستاند؛

و رنج ایشان در قتل نزدیکانشان جبران خواهد شد.

پس شکیا باش، هیرونیمو، و منتظر مشیتشان بمان.

(پرده اول، صحنه هشتم، ۱-۴)

به‌همین ترتیب، دلیل اصلی درنگ هملت نیز تردید مشیت‌گرایانه اوست که نوعی پروا در وی ایجاد می‌کند که انتقام جویی از عمویش، شاید از لحاظ اخلاقی و مذهبی نادرست باشد. بنابراین او به‌دنبال شواهد متقن بیشتری برای اطمینان از اجرای عدالت در این انتقام جویی است. البته هم در *تراژدی اسپانیایی* و هم در *هملت*، تحقق اصل اعتقاد به مجازات اخروی و

^۱ providentialism

^۲ *Vindicta mihi.* (Romans: 12:19)

عدالت‌گستری، مبهم و بحث‌برانگیز باقی می‌ماند، چراکه هر دو قهرمان، نه تنها قربانیان خود، بلکه دیگر درباریان را به قتل می‌رسانند و در نهایت مرتکب خودکشی می‌شوند. به‌باور من، در کنار این دو اثر شناخته‌شده، نمایشنامه *انتقام آنتونیو* (۱۶۰۱) جان مارستون، از بهترین نمونه‌های بازنمایی ماهیت رادیکال مذهبی و سیاسی تراژدی انتقامی دوره الیزابت است. در این نمایشنامه، مارستون از راه بازنمایی قهرمان در قالب سوژه‌ای از هم‌گسیخته، تعارض میان جریان‌ات سیاسی مذهبی محیط اجتماعی خویش را به تصویر می‌کشد. به‌جای بازتعریف هویت خویش بر مبنای ماهیت روحانی و متعالی روح بشری، قهرمان اثر به دنبال مفهوم واقعی زندگی خویش است؛ واقعیتی که زائیده شرایط اجتماعی او در جامعه پیرامون اوست. به این ترتیب، عمل انتقام برای وی نه متضمن اجرای عدالت الهی و مشیت از پیش مقدر شده‌ی وی، بلکه ابزاری سیاسی برای نیل به قدرت می‌باشد. به همین دلیل، فیلیپ جی. آیرس به بررسی مسائل مذهبی در این نمایشنامه پرداخته و به انحطاط اخلاقی قهرمان داستان اشاره می‌کند. آیرس، اعمال آنتونیو برای نیل به انتقام را مخالف آموزه‌های اخلاقی مسیحیت قلمداد می‌کند و معتقد است که "*نمایشنامه انتقام آنتونیو*" ماهیت منحط انتقام‌جویی را از طریق پارادوکس و با بهره‌جستن از تصویرسازی مذهبی که بر تفاوت‌های میان ظاهر و باطن تأکید دارد، شرح می‌دهد. آنتونیو از نظر خودش فرد پرهیزگاری است، اما اعمال و رفتارهای او در این اثر به شیوه‌های مختلف، غیراخلاقی نشان داده می‌شوند" (آیرس، ۱۹۷۲: ۳۵۹). برخلاف آیرس که انحطاط اخلاقی قهرمان را برجسته می‌نماید، باربارا جی. بینس معتقد است که مارستون در *انتقام آنتونیو* با استفاده از شگردهای نمایشی خود، تجربه زیبایی‌شناختی خاصی را برای تماشاگران ممکن می‌سازد. بینس استدلال می‌کند که مارستون با بهره‌جستن عامدانه از شگردهای متادراماتیک، این خودآگاهی را در تماشاگران به وجود می‌آورد که آنچه بر روی صحنه مشاهده می‌کنند، صرفاً یک نمایش یا بازی است و به این ترتیب در تماشاگران نوعی نگاه انتقادی نسبت به اتفاقاتی که بر روی صحنه این بازی رخ می‌دهد و ارتباط آن‌ها با واقعیات سیاسی اجتماعی آن عصر، ایجاد می‌کند. بینس معتقد است که این "*تجربه احساسی و زیبایی‌شناختی در تماشاگران، جایگزین بازنمایی اصول اخلاقی و مذهبی*" در نمایشنامه *انتقام آنتونیو* است (بینس، ۱۹۸۳: ۲۹۳).

نگارنده معتقد است که در نمایشنامه *انتقام آنتونیو*، مارستون در واقع فضایی را در برابر چشم تماشاگران ترسیم می‌نماید که نمایانگر تقابل میان عناصر فرهنگی نوظهور سکولار و عوامل فرهنگی باقیمانده از ساختار انگارگان مذهبی در جامعه انگلستان سده هفدهم است. به عبارت

دیگر در این نمایشنامه، جان مارستون یک نقطه گسست سیاسی اجتماعی عصر رنسانس را به‌نمایش می‌گذارد؛ نقطه گسستی که به‌لحاظ رویارویی نظری میان تفکرات نوظهور سکولار از یک سو، و آرای سنتی مسیحی از سوی دیگر، به‌گره حساسیت برانگیزی بدل می‌شود که چیرگی و یکپارچگی هژمونی مسلط مذهبی در انگلستان عصر رنسانس را به‌چالش می‌کشد. *انتقام آنتونیو* پیانند نمایشنامه *آنتونیو و ملیدا* (۱۵۹۹) است. *آنتونیو و ملیدا* یک‌کمدی رومانیک است که با جنگ میان پیرو، دوک ونیز، و آندروجیو دوک جنوا آغاز می‌شود. بعد از شکست از نیروهای پیرو، آندروجیو و پسرش آنتونیو تبعید می‌شوند، اما پیش از آن، آنتونیو عاشق ملیدا دختر پیرو می‌شود. در صحنه پایانی *آنتونیو و ملیدا* عاشق و معشوق به‌وصال می‌رسند، در حالیکه پیرو مغموم، پشیمان از رفتارهای زننده و شیطانی گذشته خود برای جلوگیری از پیوند آن دو، نشان‌داده می‌شود. داستان *انتقام آنتونیو* درست از نقطه پایانی *پیرنگ آنتونیو و ملیدا* آغاز می‌شود و در همان ابتدا، تماشاچی درمی‌یابد که پیرو همچنان از آنتونیو متنفر بوده و کینه او را در دل می‌پروراند و قصد دارد مانع ازدواج دخترش با او شود. از سوی دیگر، پدر آنتونیو، آندروجیو، نیز در ابتدای *انتقام آنتونیو* به‌قتل می‌رسد.

در زمان تبعید، آندروجیو و پسرش آلام زیادی از جمله تجربه تلخ دورافتادگی از خانواده و جامعه را از سر می‌گذرانند. در آغاز، هنگامی که آندروجیو از سرنوشت پسرش بی‌اطلاع می‌ماند، به‌سوگواری برای از دست دادن همه زندگیش و مهمتر از همه، ولیعهدش می‌پردازد:

آندروجیو. آی، لوسیو، از دست دادن پسر، پسر،

ملک، خانه، تاج پادشاهی و پسر. آه ای لارها، لارهای دفع‌کننده شر و نکبت!

برای کدام یک از این‌ها اول افسوس بخورم؟ پسر، پسر،

فرزند گرانمایه و شیرینم، آنتونیوی عزیزم.

(پرده چهارم، صحنه اول، ۸۶-۸۹)

اما در ادامه، پدر، فرزندش را می‌یابد و در کنار هم با تلخکامی در غربت تبعید، روزگار سپری می‌کنند. سیه‌روزی آن‌ها چنان دردناک است که تماشاچی را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد:

چشمانشان را آکنده از وحشت خواهیم کرد. اما از غصه

سینه به‌زمین می‌کشند، قلب‌ها

در این حلقه از شدت اندوه می‌شکنند و به‌تپش می‌افتند؛

اگر خونی جریان داشته باشد، گرمایش
از احساس رنج واقعی به سردی می‌گراید.
(پرولوگ، ۲۱-۲۵)

برای تاب آوردن در برابر تمام این سیاه‌بختی‌ها، اندروجیو به آموزه‌های مسیحی و رواقی پناه می‌برد. در واقع، به‌عنوان یک مسیحی معتقد، اندروجیو به‌مشیت الهی گردن می‌نهد و تلاش می‌کند در برابر واقعیات دردناک اجتماعی به‌ظرفیت‌های روحانی و ورای مادی بشر رجوع کند:

با خود به‌جد می‌اندیشم
که چرا این زمین وسیع، این هیولای عظیم،
که فرزندان را می‌بلعد، چشم و گوشی ندارد.
فلسفه اینچنین می‌انگارد که طبیعت خردمندانه خلق شده است،
و هیچ چیز عبث و ناهنجاری در آن جای ندارد.
[...] تقدیر خوارکننده! آه لوسیو، این نفس را بند بیاور.
اکنون از شانس و اقبال سرپیچی می‌کنم: اقبال از من روی‌گردان است،
[...] و تقدیر خوارکننده! برای آندروجیو هیچ نمانده است
جز آندروجیو،
و نه بدسگالی، نه هیچ قدرتی یا اندوهی و نه جهنم نمی‌تواند آن را بگیرد.
(پرده سوم، صحنه اول، ۲۵-۳۱ و ۵۹-۶۱)

اندروجیو حقایق سیاسی اجتماعی پیرامون خود را نادیده گرفته و تلاش می‌کند به‌تنهایی و مستقل از آن حقایق، هویت فردی و اجتماعی خود را شکل داده و بازتعریف کند. او چنین می‌پندارد که ماهیت مطلق و غیر قابل تغییر انسان که خداوند آن را اینگونه آفریده است، منشأ مفهوم و معنا در زندگی است. بنابراین، وی منکر نقش خودآگاهی اجتماعی افراد در مدیریت زندگیشان است. همه چیز در ضمیر روحانی بشر حک شده است و تمام تناقضات و کشمکش‌های او باید در آنجا و نه در اجتماع حل شود. اما در این نمایشنامه، اندروجیو قادر نیست برای تناقضات درونی خود از طریق توسل به‌اصول مسیحی و رواقی چون پایداری و تزکیه، راه حلی بیابد. هر چه حوادث داستان به‌پیش می‌رود، او بیشتر دچار از خودبیگانگی

شده و خودآگاهی اجتماعی به واسطه حقایق دردناکی که تجربه می‌کند، دستخوش تحول می‌شود. در نتیجه، اندروجیو به تدریج به درستی اصول و مبانی فلسفه مسیحی رواقی که مؤید حکمت و کمال آفرینش خداوند است، تردید می‌کند:

برو، برو، ای فلسفه تو دروغ پردازی می‌کنی.
طبیعت پدیده‌هایش را ناقص، عبث و بیهوده می‌آفریند.
چرا زمین را بینا و شنوا نیافرید
تا غربت انسان و شکوه‌هایش را ببیند و بشنود؟
تا آن هنگام که روح وی از شدت اندوه آزرده می‌شود،
در آغوش زمین آرام گیرد.
(پرده‌سوم، صحنه‌اول، ۳۶-۴۰)

از این لحظه به بعد، اندروجیو درمی‌یابد که صرفاً با یاری جستن از آموزه‌های اخلاقی مکتب مسیحیت نمی‌تواند با حقایق زندگی دنیوی خود رو به‌رو شود. در عمل، او شکست سختی از دوک و نیز خورده و سپس تبعید شده است و در برابر این دگرگونی‌های سیاسی، قادر به انجام هیچ واکنشی نبوده است. اما سرانجام، در آغاز نمایشنامه *انتقام آنتونیو*، تماشاگران درمی‌یابند که اندروجیو به قتل رسیده است و بنابراین مارستون پاندولفو را به جای او در این نمایشنامه به کار می‌گیرد.

هنگامی که خبر کشته شدن فلیچ پسر پاندولفو، به وی داده می‌شود، پاندولفو اصلاً به‌شیون و عزاداری نمی‌پردازد، بلکه ادعا می‌کند هرگز اندوهگین نیست، چراکه معتقد است پسر بی‌گناهی از قید این دنیا رها شده و در بهشت جایگاه رفیعی پیدا کرده است. همانند اندروجیو، اعتقاد وی نیز بر این است که در مقابل این مصیبت دردناک، باید قاطعانه شکیبایی کرده و آن را تاب آورد (ببینید: پرده‌اول، صحنه‌دوم، ۷۰-۸۵). در پرده‌دوم، هنگامی که دوک و نیز، پیرو، تلاش می‌کند پاندولفو را متقاعد کند که به‌او برای قتل آنتونیو که به‌خونخواهی پدرش به‌پا خاسته است، کمک کند، پاندولفو پاسخ می‌دهد که دربار پیرو محل ظلم و فسق است و او علاقه‌ای ندارد در گناهان وی شریک باشد. پیرو برآشفته شده و پاندولفو را تهدید به تبعید می‌کند. با این وجود، پاندولفو که معتقد به آموزه‌های مسیحیت است، چنین استدلال می‌کند که دوک تنها می‌تواند جسم او را از مواهب دنیوی و مادی محروم سازد، اما روح او به آسمان‌ها بر خواهد کشید (ببینید: پرده‌دوم، صحنه‌اول، ۶۹-۸۰). در مرحله بعد، تماشاگر

پاندولفو را در پایان پرده چهارم می‌بیند که به‌همراه آنتونیو و آلبرتو در مراسم تشییع و خاکسپاری فرزندش شرکت کرده است. در صحنه پایانی این پرده، اندوه جانکاه آنتونیو در غم از دست‌دادن پدر و معشوقه‌اش ملیدا، به‌تصویر کشیده شده است. درست هم‌زمان با سوگواری‌های او در این صحنه است که پاندولفو با تابوت پسرش وارد می‌شود و این بار بر خلاف گذشته، پاندولفو از درون فرو ریخته است و هیچ نشانه‌ای از بردباری و تحمل آلام با توکل به‌خداوند در او دیده نمی‌شود. در این حالت، پاندولفو با آنتونیو همدردی کرده و برای نخستین، بار اندوه تلخ خود را به‌خاطر از دست‌دادن فرزندش ابراز می‌دارد:

آلبرتو. چرا شیون می‌کند عمو جان؟

پاندولفو. ها، می‌پرسی چرا؟ ها، ها!

برادرزاده عزیزم، نگاه کن! (به‌سینه پسرش اشاره می‌کند)

به‌رغم آموزه‌های فلسفی، انسان رها خواهد شد.

[...] من آن روح سیاه بخت هستم که نفس می‌کشد.

(پرده چهارم، صحنه دوم، ۶۶-۶۹ و ۷۶)

در اینجا به‌نظر می‌رسد که پاندولفو دریافته است که ماهیت اجتماعی حیات بشری با اتکای به یک رشته اصول و قوانین معین و ثابت که ریشه در متون مقدس مسیحی دارند، قابل تفسیر و واکاوی نیستند. او در پی مواجهه با واقعیات گاهی تلخ اجتماعی ماهیت ناهمگون و متکثر روح انسان را در می‌یابد و متوجه می‌شود که باورهای اخروی وی برای سعادتش در زندگی اجتماعی در این جهان کافی نیست. به‌عبارت دیگر، اکنون پاندولفو به‌حقانیت اصول انگارگان مسیحی غالب که از وی سوژه‌ای مطیع در برابر نهادهای سیاسی ساخته‌اند، تردید می‌کند و مانند اندروجیو شروع به‌واکاوی و نقد این اصول می‌کند. بر این اساس، او کمال در آفرینش خداوند را که نظریه‌پردازان مسیحی بیان می‌کردند، زیر سؤال برده و هماهنگی و توازن مبتنی بر خرد که مبین مشیت الهی بود را به‌چالش می‌کشد:

آنتونیو. ای پسر، آیا مرثیه‌ای سر خواهی داد؟

پاندولفو. نه، هیچ سرودی؛ این آوا بسیار گوش خراش و ناموزون است.

آلبرتو. به‌راستی که صدای زمختی دارد؛ صدای این پسر بی‌نوا

نابه‌هنجار و خشن است.

پاندولفو. چرا نباید زمخت و نابه‌هنجار باشد ای پسر عمو؟

هنگامی که صدای تمام اجزای سمفونی طبیعت

نابه‌هنجار و گوش‌خراش است؟ چرا باید صدایش گوش‌نواز باشد
وقتی که نوای هیچ موسیقی‌ای از سینه‌انسان به گوش نمی‌رسد؟
(پرده‌چهارم، صحنه‌دوم، ۸۷-۹۴)

در این صحنه، "پاندولفو اصل اعتقاد به‌خرد و منطق در آفرینش کائنات را که از اصول اولیه‌مکتب رواقی‌گری و اخلاق برآمده از آن است، رد می‌کند. بنابراین او آموزه‌ها و فرمان‌های عقل سلیم و نیز هارمونی موجود در یک نظام الهی را نفی می‌کند" (اگلر، ۱۹۷۰: ۵۱۱). به‌عبارت دیگر، چشمان پاندولفو اکنون به‌اهمیت اعمال قدرت سیاسی باز شده است و در نتیجه، تصمیم آنتونیو برای کین‌خواهی از خون پدرش در پرده‌چهارم را مورد تأیید قرار می‌دهد (بینید پرده‌چهارم، صحنه‌دوم، ۱۱۸-۱۲۰).

بر خلاف شخصیت اندروچیو و پاندولفو، تبلور خودآگاهی سیاسی اجتماعی را می‌توان در شخصیت آنتونیو مشاهده نمود. دیدگاه آنتونیو نسبت به‌آلام و مشقت‌های بشر در زندگی کاملاً با طرز تفکر پدرش و پاندولفو متفاوت است. او خواهان مقابله با این آلام و اتخاذ تصمیمات هوشمندانه و متناسب با شرایط سیاسی به‌جای انفعال است. به‌همین دلیل آنتونیو ترجیح می‌دهد حق خویش را، ولو با روش‌های خشن، بستاند تا اینکه به‌دامان فلسفه‌مسیحی پناه برده و با عرفان مذهبی برای دردهایش مرثیه‌سرایی کند: "لعنت بر راحت‌طلبی! من آن را به‌مبارزه می‌طلبم. / راحت‌طلبی مانند انگل است [...]، / و موجب اندوه و ناامیدی است" (پرده‌اول، صحنه‌دوم، ۲۸۴-۲۸۶). برعکس پاندولفو و پدرش، آنتونیو در مواجهه با حقایق تلخ سیاسی، کاملاً بر مبنای خودآگاهی سیاسی اجتماعی متناسب با زمانه‌خویش می‌اندیشد و عمل می‌کند. لذا به‌جای اتخاذ مواضع انفعالی و پناه بردن به‌اخلاقیات مسیحی در مقابل بیداد پیرو، وی درصدد مقابله به‌مثل است. از نظر آنتونیو، تمایلات و تصمیمات درونی نمی‌توانند برای حل مسائل سیاسی روزمره‌بشر راهگشا باشند و در عمل برای وی ماهیت فردی و درونی انسان منقطع از واقعیات‌های بیرونی اصلاً مفهومی ندارد. حیرانی و ازخودبیگانگی نتیجه‌پناه بردن به‌درون خویش در مقابل مصائب است چراکه: "اندوه نامرئی است، / در گوشه‌های نهان دل کمین می‌کند" (پرده‌دوم، صحنه‌دوم، ۷۱-۷۲). با توجه به‌ابعاد شخصیتی و اعتقادی آنتونیو، نگارنده بر این باور است که او آیینه‌تمام نمای طرفداران آرای نوظهور سکولار در جامعه انگلستان در آغاز دوره‌مدرن است و با اعمال و کنشگری خود، اصول نظام مذهبی حاکم را به‌طور جدی به‌چالش می‌کشد.

در پرده دوم، آنتونیو شرایط خود را برای آلبرتو بازگو می‌کند، اما آنچه توجه تماشاگر را جلب می‌کند این است که به جای ناله و زاری، وی از تمایلش به انتقامی سخت خبر می‌دهد، هر چند که تردیدهایی در مورد لعن و نفرین شدن به علت ارتکاب به این عمل کفرآمیز در دل دارد (بینید پرده دوم، صحنه دوم، ۱۰-۴۵). در همین حال، آنتونیو به رساله درباره مشیت^۱ سنکا نیز اشاره گذرایی می‌کند تا مبانی این تفکر فلسفی را رد کرده و از ناکارآمدی آن برای حل مشکلات خود در این زمانه خبر دهد. آنتونیو درک عمیقی از شرایط سیاست سکولار دارد و تصمیم می‌گیرد تصمیمات خود را در جهت احیای جایگاه سیاسی و اجتماعی بر اساس قواعد آن اتخاذ کند. بنابراین، تنها راه حل موجود برای او در جهت نیل به اهداف و احقاق حقوقش انتقام‌گیری از حاکم بیدادگر است:

آنتونیو (به جولیا). آه، به خاطر خواهرت، انتقام خواهم گرفت.

روح اندروجیو. انتقام!

آنتونیو. بمان، بمان، پدر عزیزم و دیگر نترسانم.

انتقام به سرعت برق و باد.

(پرده سوم، صحنه دوم، ۱۷۰-۱۷۳)

اما این انتقام‌جویی از لحاظ شرعی اشکال دارد. با این وجود، آنتونیو و همدستانش متحد می‌شوند تا هویت سیاسی اجتماعی خود را بازتعریف کرده و به آغوش اجتماع بازگردند. به همین دلیل، این اقدام آن‌ها مورد تأیید قرار می‌گیرد و روح اندروجیو به عنوان مثال، در ستایش این کین‌خواهی می‌گوید: "خداوند خیرت دهد! شادکامم از لذت‌های بهشتی / چراکه پیروزی پسر را پس از سیاه‌شدن خونس می‌بینم" (پرده پنجم، صحنه دوم، ۶۷-۶۸).

یادآوری این نکته مهم است که پیشتر در نمایشنامه آنتونیو و ملیدا، بازیابی هویت انسانی و بازگشت به آغوش اجتماع از طریق گره‌گشایی تصنعی داستان با وصال عشاق و سپس ازدواج آنها در پایان نمایش صورت می‌پذیرد. در واقع با ازدواج عشاق، هارمونی طبیعی در زندگی فردی و اجتماعی آنها ایجاد می‌شود. چنانکه آنتونیو تصریح می‌کند: "اکنون هیچ اختلافی نمی‌تواند، در گوش وصال ما نغمه‌های ناموزون بنوازد" (پرده پنجم، صحنه دوم، ۲۵۱-۲۵۲). اما بر خلاف آنتونیو و ملیدا، در نمایشنامه انتقام آنتونیو، بازیابی هویت فردی و اجتماعی لاجرم از طریق انتقام‌جویی که خود متضمن نوعی شقاوت و سنگدلی است تحقق می‌یابد. لذا آنتونیو

^۱ *De Providentia*

تأکید می‌کند: "رحم، تقوی، ندامت،/ از افکار ما دور باد" (پرده پنجم، صحنه سوم، ۸۹-۹۰). آنتونیو و هم پیمانانش انفعال کشنده‌ای را که مبتلاشان ساخته بود وانهاده و دوستی جدیدی میان خود بنا می‌نهند که پایه و اساس بدعتی نو در مخالفت با فرهنگ مذهبی غالب زمانشان می‌شود:

آنتونیو [خطاب به پاندولفو]: دستت را به من بده، و نیز قلب بزرگت را؛

بنابراین ما خواهیم زیست و هرگز جدا نخواهیم شد.

(دست در دست هم خارج می‌شوند.)

(پرده پنجم، صحنه دوم، ۸۸-۸۹)

اما نقطه اوج کنشگری آنتونیو در تقابل با نظام سیاسی مذهبی حاکم، در پرده پایانی نمایش به وقوع می‌پیوندد. در این پرده، آنتونیو بر خلاف اساسی‌ترین اصول سیاسی انگارگان حاکم، کمر به قتل حاکم مقتدر که در آموزه‌های کلیسا به عنوان نگاهبان نظم الهی جامعه معرفی شده بود، می‌بندد. آنچه که بر اهمیت سیاسی این عمل ظاهراً خلاف و نامعمول آنتونیو می‌افزاید، ستایش وی بابت انتقام جویی از جانب سناتورهای ونیزی است. "سناتورها به دنبال تخفیف مجازات برای قتل یک حاکم مستبد یا ابراز ترحم نسبت به اشتباهات فرد انتقام جو نیستند [...] بلکه با آنتونیو به مثابه یک فرد فاتح و پیروز برخورد می‌کنند و به عنوان پاداش، برای او جایگاهی در حکومت ونیز در نظر می‌گیرند؛ [...] پاداشی که در تراژدی‌های انتقامی بی‌سابقه است" (اسپینارد، ۲۰۰۵: ۱۷۰-۱۷۱). با این اوصاف، می‌بینیم که برخلاف نمایشنامه‌های هم‌مت یا *تراژدی اسپانیایی*، آنتونیو که خون خانواده سلطنتی را ریخته است، نه تنها خودکشی نمی‌کند، بلکه مورد ستایش قرار می‌گیرد و تاج شاهی بر سر می‌نهد بی آنکه حتی ذره‌ای دچار عذاب وجدان باشد. بر این اساس می‌توان ادعا کرد که نمایشنامه *انتقام آنتونیو* در زمره رادیکال‌ترین آثار نمایشی در آغاز دوره مدرن قرار می‌گیرد چراکه در این اثر، کل نظام فکری و انگارگان دستگاه سیاسی حاکم از جانب حامیان تفکرات نوظهور در معرض تهدید و واکاوی مجدد قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

گرچه نمی‌توان انکار کرد که گستره‌های مختلف معرفت‌شناسی و نیز نظام سیاسی اجتماعی انگلستان در آغاز دوره مدرن تحت چیرگی انگارگان مسیحی قرار داشت، با این وجود نباید

فراموش کرد که با وقوع تحولات ژرف در بخش‌های مختلف جامعه در این دوره، این انگارگان با چالش‌های جدی روبرو شد. از حیاتی‌ترین گستره‌های مورد مناقشه، نظریه سیاسی اجتماعی برگرفته از تفکر مذهبی بود که با ظهور آرای سکولار، پرسش‌های بنیادین در مورد صحت و کارکرد مناسب آن در جامعه مطرح شد. در پی مطرح شدن این تردیدها و سؤالات از جانب روشنفکران، تغییر ناپذیری و ثبات سیاسی به تدریج جای خود را به تحول و واکاوی پدیده‌های سیاسی با استفاده از روش‌های علمی و تجربی داد. این تحول عظیم، بی تردید در آثار نمایشی رنسانس انگلستان نیز بازتاب داشته است. در کنار آثار شکسپیر، نمایشنامه *انتقام آنتونیو* به این تحول ژرف می‌پردازد و مارستون به مخاطبان خویش نشان می‌دهد که فلسفه مسیحی رواقی تبلیغ شده از جانب اربابان کلیسا، پاسخگوی همه نیازهای مادی و اجتماعی آنها برای زیستن در این جهان متناقض و ناپایدار نمی‌باشد. در عوض، با ظهور و گسترش معرفت‌شناسی غیرمسیحی جدید، انسان ابزارهای نوینی را برای ایجاد تغییر در زندگی روزمره خویش و بازتعریف هویت فرهنگی اجتماعی خود در اختیار دارد. با توجه به آنچه گفته شد، می‌بینیم که در این نمایشنامه، مارستون از یک سو آموزه‌های مسیحی و از سوی دیگر الزامات سکولار زمانه در باب کین‌خواهی و معضلات سیاسی اجتماعی مرتبط با آن را در مقابل هم قرار می‌دهد. در حالی که آنتونیو و همدستانش با انتقام جویی موفق به پایان دادن به تبعید و سلب شدن حقوق سیاسی و اجتماعیشان می‌شوند، طرفداران مشیت‌گرایی جبری ناتوان از اعمال هرگونه تغییر سیاسی در این جهان ناپایدار و پراز تناقض نشان داده می‌شوند. لذا نگارنده بر این باور است که مارستون در این اثر آموزه‌های تقدیرگرایانه مسیحی را به چالش کشیده و بر اصول آن خط بطلان می‌کشد. به این ترتیب نشانه‌های ظهور یک‌گفتمان دیالکتیکی مدرن در تبیین وضعیت اجتماعی انسان به مثابه سوژه‌ای که در بستر کشمکش میان گفتمان‌های سیاسی غالب و گفتمان‌های نوظهور شکل می‌گیرد، در نمایشنامه *انتقام آنتونیو* قابل مشاهده است. در نتیجه همین فشارهای روشنفکران و نویسندگان و مقاومت در برابر ایدئولوژی مسیحی غالب بود که جامعه انگلستان آرام آرام به سمت تحقق دموکراسی و چندصدایی حرکت و حوزه اختیارات پادشاه را هر چه بیشتر محدود کرد و هاله تقدس پیرامون جایگاه وی را به تدریج زدود. به عنوان مثال در سال ۱۶۴۲ میلادی، نمایندگان پارلمان انگلستان بر علیه استبداد چارلز اول^۱ قیام کردند و حکومت مشترک‌المنافع در سال ۱۶۴۹ تأسیس شد. هر چند این حکومت نوپا دیری نپایید و با بازگشت چارلز دوم به رأس امور در سال ۱۶۶۰ از

^۱ Charles I

میان رفت، اما این خواست عمومی برای استقرار حکومت مشروطه واقعی به جای سلطنت مطلقه ادامه پیدا کرد و نتیجه آن محدود شدن جدی اختیارات و قدرت سیاسی پادشاه یا ملکه در قرون بعدی و تا عصر حاضر بود.

منابع:

- Aggeler, Geoffrey D. "Stoicism and Revenge in Marston." *English Studies*, vol. 51, no. 6, 1970, pp. 507-517.
- Aylmer, John. *An Harborowe for Faithful and Trew Servants*. London, 1559.
- Ayres, Philip J. "Marston's Antonio's Revenge: The Morality of the Revenging Hero." *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 12, no. 2, Elizabethan and Jacobean Drama, Spring 1972, pp. 359-374.
- Baines, Barbara J. "Antonio's Revenge: Marston's Play on Revenge Plays." *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 23, no. 2, Elizabethan and Jacobean Drama, Spring 1983, pp. 277-294.
- Barber, Cesar L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*. Princeton UP, 2012.
- Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. Routledge, 2014.
- Biad, Maryam, and Gheitasi, Sajjad. "Female Resistances against the Dominant discourse of Patriarchy In Shakespeare's *Winter's Tale* With Special References to Greenblatt's and Sinfield's Theories." *Pazhuhesh-e Moaser Jahan Pazhuhesh-e Moaser Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 20, no. 2, Fall 2014, pp. 217-230.

Bond, Ronald B. *Certain Sermons Or Homilies (1547) and a Homily Against Disobedience and Wilful Rebellion (1570): A Critical Edition*. University of Toronto Press, 2014.

Cranmer, Thomas, and Jewl, John. *The Books of Homilies Appointed to Be Read in Churches*. Oxford UP, 1859.

Crompton, Richard. *A short declaration of the ende of traytors, and false conspirators against the state, & of the duetie of subiectes to theyr soueraigne governour*. London, 1587.

Dollimore, John, and Sinfield, Alan. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Second Edition, Manchester UP, 2003.

Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Reissued Third Edition, Palgrave Macmillan, 2010.

Drakakis, John. *Alternative Shakespeares*. Psychology Press, 2002.

Elyot, Thomas. *The Book Named the Governour*. Edited by Arthur Turbeville Eliot, J. Hernaman, 1834.

Gheytsi, Sajjad, and Sohrabnejad, Ali Hasan. "The American Negro Resistances against the Dominant Discourse in The Bluest Eye by Morrison." *Pazhuhesh-e Moaser Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 16, no. 61, Spring 2010, pp. 61-75.

Griffiths, John. "An Exhortation Concerning Good Order and Obedience to Rulers and Magistrates." *The Two Books of Homilies Appointed to be Read in Churches*. 2 volumes, Oxford UP, 1859.

Kyd, Thomas. *The Spanish Tragedy*. Edited by David Bevington, Manchester UP, 1996.

Marston, John. *Antonio and Mellida*. Edited by W. Reavley Gair, Manchester UP, 2004.

_____. *Antonio's Revenge*. Edited by W. Reavley Gair, Manchester UP, 1999.

Shakespeare, William. *Hamlet*, Edited by Paul Moliken, Prestwick House, 2007.

_____. *Othello*. Edited by Barbara A. Mowat and Paul Werstine, Washington Square Press, 2011.

Sinfield, Alan. *Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Clarendon Press, 1992.

Smith, Thomas. *De Republica Anglorum: A Discourse on the Commonwealth of England*. Edited by L. Alston, Cambridge UP, 1906.

Spinard, Phoebe S. "The Sacralization of Revenge in *Antonio's Revenge*." *Comparative Drama*. vol. 39, no. 2, Summer 2005, pp.169-185.

Wolfreys, Julian et al. *Key Concepts in Literary Theory*. Routledge, 2016.