Research Article Volume 28, No. 3, Fall 2023

Change of Power in Shakespeare's Characters: A Dramaturgy Approach on the Basis of Russell's Theory; A Case Study of the Plays *King Lear*, *Julius Caesar*, and *Macbeth*[*]

Ahad Khaleghi Bolbolouei[1] iD, **Behrooz Mahmoodi Bakhtiari**[**2] iD, Zahra Shirvani Saadatabadi[3] iD

[1] Master of Theatre Directing, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] Master of Theatre Directing, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 2 May 2023; Received in revised form: 23 May 2023; Accepted: 19 July 2023)

The concept of "power" has been an important subject for major political and social thinkers, and the cycle of «power transfer» has always been considered and investigated by authors. Also, since there are usually periods of transition and power changes in all societies, this subject has been significant for the playwrights. Generally, power transfer occurs through a variety of forms: "revolution", "coup d'etat", "elections" and "death of kings". Nowadays, using the concept of power is a common theme in dramatic works, which is broadly applicable to Shakespeare's tragedies. In this essay, we attempt to use political and social concepts of power to analyze the events in Shakespeare's plays that have been formed around this notion. It is essential to know that power structures in theater have an exploratory and expository approach. In other words, the nature of dramaturgy and directing is review and decoding, whereas power structures are not interested in revealing the reality. Therefore, in confrontation between these two subjects, we encounter a fundamental paradox. In the present study, we investigated the elements of power in three tragedies of Shakespeare, namely *King Lear*, *Macbeth*, and *Julius Caesar*; and compare them with Bertrand Russell's (1938) theory of "power" and the concept of "change of power". In Russell's view, power is based on conservation law in physics and constantly changes from one form to another. He believes that a shift of power in many cases leads to changes in its type and essence. In *The Power* (2005), He categorized power based on forms such as "priestly power", "kingly power", and "naked power" which is an important categorization in our classification. Also, we use Michel Foucault's theories to complete the explanations forsome of these concepts. After clarifying these theoretical considerations as the framework, we explore the effects of the political and social events related to the characters of the above-mentioned plays; to show how types of power have been displayed in Shakespeare's plays, and how to use power as a dramatic element in dramaturgy and character analysis. According to the definitions provided by Russell of the forms of power, it is quite clear that Shakespeare dealt with all aspects of power and the contemporary dramaturgy of his plays has shown that the importance of power never disappears; only it changes from one form to another. In most cases, the dramaturge can change the time, place, and cultural identity of a text to an extent, that any performance of Shakespeare's plays can be described as a translation. Thus, after analyzing the texts, we have chosen a film of contemporary performances of each play, and we have also presented the selected scenes in the form of a director's notebook plans. In conclusion, the results of this article show that familiarity with different forms of power can provide the director with various new suggestions in the field of directing and character relationship analysis.

Keywords
Power, Shakespeare, *King Lear*, *Macbeth*, *Julius Caesar*, Russell.

Citation: Khaleghi Bolbolouei, Ahad; Mahmoodi Bakhtiari, Behrooz, & Shirvani Saadatabadi, Zahra (2023). Change of power in Shakespeare's characters: a dramaturgy approach on the basis of Russell's theory; a case study of the plays *King Lear*, *Julius Caesar*, and *Macbeth*, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(3), 17-29. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.353768.615736

[*] This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Change of power in Shakespeare's characters plays; a dramaturgy and character analysis approach with study of *King Lear*, *Julius Caesar*, and *Macbeth*", under the supervision of the second author at the university of Tehran.

[**]Corresponding Author: Tel: (+98-21) 66419649, E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۲

جابه‌جایی قدرت در میان شخصیت‌های نمایشنامه‌های شکسپیر: راهبردی برای دراماتورژی در چارچوب دیدگاه راسل؛ مطالعه موردی *شاه‌لیر*، *جولیوس سزار* و *مکبث* *

احد خالقی بلبلوئی[۱]، بهروز محمودی بختیاری[۲]**، زهرا شیروانی سعادت‌آبادی**

[۱] کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۲] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۳] کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۱، تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۰۳/۰۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۲۸)

چکیده

مفهوم قدرت و قدرت‌خواهی در نظر بسیاری از اندیشمندان بزرگ حوزه‌های علوم اجتماعی و سیاسی همچون برتراند راسل، میشل فوکو و برخی دیگر که مورد بررسی این پژوهش نیستند، جایگاه ویژه‌ای داشته و همواره چرخهٔ انتقال قدرت مورد تحلیل و بررسی بوده است. معمولاً این انتقال قدرت از طریق اشکال مختلفی صورت می‌پذیرد؛ به‌عنوان مثال «انقلاب»، «کودتا»، «انتخابات» و «مرگ پادشاهان» نمونه‌هایی از الگوها و دلایل انتقال قدرت هستند. از طرفی امروزه یکی از موضوعات رایج در آثار نمایشی، استفاده از عنصر قدرت در دراماتورژی و کارگردانی است که به‌ویژه در تراژدی‌های شکسپیر به‌وفور قابل اجرا است. در این پژوهش به بررسی عناصر قدرت در سه تراژدی شکسپیر یعنی *شاه‌لیر*، *مکبث* و *جولیوس سزار* و تطبیق آن‌ها با نظریات برتراند راسل در باب «قدرت» و مفهوم «انتقال قدرت» پرداخته شده است. پس از تبیین ملاحظات نظری، بازتاب این رخدادهای سیاسی و اجتماعی را در دراماتورژیِ شخصیت‌های این آثار براساس نمونه‌های اجرایی مورد بررسی قرار داده‌ایم؛ تا نشان دهیم چگونه می‌توان از قدرت به‌عنوان یک عنصر دراماتیک در دراماتورژی و شخصیت‌شناسی استفاده کرد. نتایج این مقاله نشان می‌دهد که شناخت انواع اَشکال مختلف قدرت می‌تواند پیشنهادهای اجرایی متنوع و گسترده‌ای را در تمامی زمینه‌های اجرا اعم از طراحی میزانسن و تحلیل روابط شخصیت‌ها در اختیار کارگردان قرار دهد.

واژه‌های کلیدی

قدرت، شکسپیر، *شاه‌لیر*، *جولیوس سزار*، *مکبث*، راسل.

استناد: خالقی بلبلوئی، احد؛ محمودی بختیاری، بهروز و شیروانی سعادت‌آبادی، زهرا (۱۴۰۲)، جابه‌جایی قدرت در میان شخصیت‌های نمایشنامه‌های شکسپیر: راهبردی برای دراماتورژی در چارچوب دیدگاه راسل؛ مطالعه موردی *شاه‌لیر*، *جولیوس سزار* و *مکبث*، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۳)، ۱۷-۲۹.

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.353768.615736

CC BY NC

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «چگونگی جابه‌جایی قدرت در میان شخصیت‌های آثار شکسپیر؛ به‌منظور راهبردی برای دراماتورژی و شخصیت‌شناسی: مطالعه موردی *شاه‌لیر*، *جولیوس سزار* و *مکبث*» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۱۹۶۴۹-۰۲۱، E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir.

مقدمه

قدرت می‌تواند به‌عنوان یک نیروی محرک در نظر گرفته شود که مردم را به فکر و رفتار به‌جای «دیگری» هدایت کند. (راسل، ۱۹۳۸، ۲۹) معتقد است «در علوم اجتماعی مفهوم اساسی عبارت است از «قدرت»، به همان معنی که در علم فیزیک مفهوم اساسی عبارت است از «انرژی». قدرت نیز مانند انرژی اشکال گوناگون دارد، همچون ثروت، سلاح، حکم دولتی، تأثیر بر عقاید». باید به خاطر داشت که عوامل قدرت باهم در ارتباط هستند: مثلاً ممکن است یک قدرت نظامی مشتق‌شده از ثروت باشد. پس قدرت مدام در حال تغییر از شکلی به شکل دیگر است. «قدرت به‌خودی‌خود "نسبی" است؛ درحالی‌که یک بازیگر اجتماعی می‌تواند قدرت خود را بر افراد دیگر اعمال کند، باید آگاه باشیم که تمامی افراد دیگر "قدرتی" را در روابط اجتماعی دارند که می‌تواند از طریق مقاومت بیان شود» (Ritzer, 2007, 3597). درواقع مقاومت‌های اجتماعی در برابر قدرت، رابطه‌ای از جنس کنش و واکنش دارند و این رابطه و کشمکش به‌صورت ذاتی میان قدرت و تئاتر هم وجود دارد. «تفاوت در رویکرد قدرت و تئاتر به‌مثابه دو نهاد، به این نیروهای موردنظر اجتماعی است که آنها را به رویارویی و مواجهه می‌کشاند و کیفیت نوع رابطه آنها، سبب کنش و واکنش و کشمکشی پنهان و ویژه بین قدرت و تئاتر می‌شود» (باقری، ۱۳۹۵، ۳۱). یکی از موضوعاتی که به هنگام بحث درباره قدرت و جاه‌طلبی در متون نمایشی مورد توجه قرار می‌گیرد، جابه‌جایی و انتقال قدرت به «دیگری» است. این امر همواره دربرگیرندهٔ نیروهایی است که در برابر انتقال قدرت، از خود مقاومت و واکنش نشان می‌دهند. این مسئله غالباً در نظر درام نویسان از اهمیت بسزایی برخوردار بوده است. ««تئاتر- قدرت» به‌مثابه دو نهاد به شکل‌های مختلفی با این ابژه روبه‌رو می‌شوند؛ زیرا هر دو امکان این را دارند که مناسبات خود را در بدن انسان و اعمال او توزیع کنند، او را برانگیزند، ترغیب کنند، اغوا کنند، تسهیل یا واژگون کنند، گسترش دهند یا محدود کنند و تصرف کنند» (همان، ۳۰). نمایش و چیدمان قدرت در سیاست دارای واقعیت‌هایی است که از دید مخاطب عام (مردم) پنهان می‌شوند اما در مواجهه با تئاتر، رویکردی اکتشافی را شاهد هستیم. به‌عبارت‌دیگر در ذات دراماتورژی و کارگردانی، ما نیازمند بازخوانی و شناسایی هستیم؛ اما در مقابل، عوامل قدرت و نظام توزیع‌کننده علاقه‌ای به بازخوانی و رونمایی از واقعیتِ عریان ندارند. لذا در مواجهه نهادهای دارای قدرت با تئاتر، با یک تناقض اساسی روبه‌رو هستیم. برای این بررسی و تحلیل به سراغ نمایشنامه‌های *مکبث*[1]، *شاه‌لیر*[2] و *جولیوس سزار*[3] رفته‌ایم؛ تا به این پرسش پاسخ دهیم که چگونه می‌توان از مفاهیم قدرت و انتقال قدرت در دراماتورژی و کارگردانی نمایشنامه‌های شکسپیر بر اساس نظریات راسل استفاده کرد. هدف نهایی این مقاله معرفی اَشکال قدرت در متون نمایشی نامبرده و پیشنهاد راه‌کارهایی در زمینهٔ دراماتورژی و کارگردانی چنین متن‌هایی است که از قدرت به‌عنوان یک عنصر تعیین‌کننده استفاده نموده‌اند.

روش پژوهش

در این پژوهش از نظریات برتراند راسل در کتاب *قدرت* (2004 [1938])، به‌عنوان نظریه‌پرداز اصلی استفاده شده و در تحلیل متن و کارگردانی از این نظرات بهره برده‌ایم. همچنین نمایشنامه‌ها را با توجه به سفر شخصیت‌ها و رویکرد آن‌ها نسبت به امر قدرت، در دو نوبت ماقبل و مابعد رسیدن به قدرت مورد بررسی قرار داده‌ایم. برای پاسخ به سؤالات تحقیق، اطلاعات متون مذکور را در دو وجه دیالوگ‌ها و میزانسن در چارچوب نظریه قدرت راسل بررسی می‌کنیم. نمونه‌های اجرایی که در این پژوهش مورد استفاده قرارگرفته‌اند، عبارت‌اند از *جولیوس سزار* (۲۰۱۸) به کارگردانی نیکلاس هاینر، *جولیوس سزار* (۲۰۱۲) به کارگردانی گریگوری دوران، *شاه‌لیر* (۲۰۱۴) به کارگردانی سم مندس، *شاه‌لیر* (۲۰۱۶) به کارگردانی گریگوری دوران، *مکبث* (۲۰۱۳) به کارگردانی راب آشفورد، *مکبث* (۲۰۱۸) به کارگردانی اَرون پوسنر. همچنین شیوهٔ استناد به این اجراها بر طبق عکس‌های اجرا و پلان‌های طراحی‌شده توسط نگارندگان صورت گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

در باب مسئله «قدرت» در درام متون مختلفی در دسترس هستند. مثلاً کاکس[4] (۱۹۸۹) به بررسی معیارهای درام شکسپیر می‌پردازد. درواقع وی با بررسی شرایط اجتماعی قرون‌وسطا به تحلیل قدرت و دراماتورژی در آثار شکسپیر می‌پردازد. این اثر بر روی نمایشنامه‌هایی تمرکز می‌کند که از منظر قدرت سیاسی و امتیازات اجتماعی، دوران قرون‌وسطا را در درام شکسپیر تداعی می‌کند (هادفیلد[5]، ۲۰۰۳) به اهمیت متونی از شکسپیر می‌پردازد که بعد از مرگ الیزابت اول نوشته شده‌اند. او در نمایشنامه‌هایی همچون *شاه‌لیر* و *هملت* به مسئله جانشینی و مشروعیت فرمانروا پرداخته است. همچنین (محمودی بختیاری، ۱۳۹۴) قدرت در دو قهرمان (بهرام چوبین و مکبث) را بررسی کرده‌اند. در این پژوهش فصل مشترک دو داستان فوق و تمایل قهرمان‌ها برای رسیدن به قدرتی نامشروع که به ظن خودشان خواسته تقدیر است تا تمایلی درونی را بررسی نموده‌اند (اصغرزاده، ۱۳۹۶). تلاش کرده است تا به «دراماتورژی تراژدی» با استفاده از نظریات یوجینیو باربا و نیز آراء فوکو پیرامون مفاهیم قدرت، سوژه‌شدن و مقاومت بپردازد. این پژوهش دارای نواقصی همچون عدم تبیین دقیق مفاهیم نظریه‌پرداز و عدم ارائه مطالعه موردی است. احمدزاده بیانی (۱۳۹۸) تلاش کرده تا با مقایسه‌ی نشانه‌های «قدرت» در دیدگاه عملگرایانه-سیاسی شکسپیر و نمایش‌های پسادراماتیک هاینر مولر، اقتباس‌های ترادیس یافته را مورد کنکاش قرار دهد. در نهایت کاظمیان (۱۳۹۸) به مقایسه نظریات سیاسی در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر پرداخته است. این اثر به‌عنوان یک مطالعه از قدرت در آثار تاریخی شکسپیر برای ما دارای اهمیت است؛ اما رویکرد مؤلف آکادمیک محور نیست و بر اساس نظریه مشخص و رویکرد ثابت به طرح و توضیح مسئله نپرداخته است.

چارچوب نظری پژوهش

در این پژوهش به‌طور عمده کلیات تقسیم‌بندی خود را بر اساس انواع قدرت در دیدگاه راسل سامان داده‌ایم؛ با این تفاوت که این تقسیم‌بندی جدید را بر مبنای نزدیکی و قرابت معنایی انواع قدرت‌ها در آثار شکسپیر بنا نهاده‌ایم. لازم به ذکر است، ازآنجاکه مبحث «قدرت» تا حدودی نسبی است و در مواردی نظرات یک شخص به‌تنهایی کافی نیست؛ بنابراین از نظریات فوکو نیز برای تکمیل بحث در باب قدرت بهره برده‌ایم.

۱- ساختار قدرت

«اِعمال قدرت همانند یک نیرو عمل می‌کند، زیرا نیرو دررابطه با اثرگذاری و اثرپذیری از نیروهای دیگر تعریف می‌شود» (دلوز، ۱۳۹۸، ۱۱۰). این نیروها عموماً در دو حالت هستند؛ یا فرمان‌دهنده هستند و یا فرمان‌بردار. بنابراین «مردمان قدرت را تا وقتی دارند که توانایی حل مسائل موردبحث را در خود سراغ می‌کنند، اما همین‌که خود را ناتوان دیدند حاضر به فرمان‌برداری می‌شوند» (راسل، ۱۹۳۸، ۳۵). اغلب نظریه‌پردازانی که به مفهوم قدرت و قدرت خواهی پرداخته‌اند، گریزناپذیربودن قدرت را به‌عنوان یک اصل در آنالیز و تحلیل پذیرفته‌اند؛ اما در شیوهٔ مواجهه متفاوت عمل کرده‌اند. به‌عنوان‌مثال فوکو در کتاب *مراقبت و تنبیه* (۱۹۷۵) بر مفاهیم نظم، کنترل، توزیع و تربیت تأکید می‌کند و اعمال قدرت را بر اساس این معیارها بررسی و تحلیل می‌کند. همچنین رویکرد برخی از نظریه‌پردازان مانند راسل بر اساس ساختارها است. ازآنجاکه قدرت ساکن نمی‌ماند و همواره در حال انتقال است، جابه‌جایی در قدرت امری گریزناپذیر است و درهرصورت اتفاق می‌افتد. گاهی مرگ یک پادشاه و گاهی انتخابات باعث این رخداد می‌شود. مثلاً انقلاب یک انتقال قدرت غیر مسالمت‌آمیز است که گاهی به درگیری نظامی کشیده می‌شود و در برخی موارد یک کودتای نظامی، یک جابه‌جایی قدرت را رقم می‌زند و البته در برخی موارد تلاش برای برهم زدن دستگاه قدرت به نتیجه نمی‌رسد. بنابراین «جابه‌جایی در قدرت صرفاً قدرت را انتقال نمی‌دهد بلکه شکل آن را هم دگرگون می‌سازد» (تافلر، ۱۹۹۰، ۱۵). راسل در کتاب *قدرت* (۱۳۸۵) اَشکال مختلف قدرت را طبقه‌بندی کرده است. این طبقه‌بندی شامل «قدرت روحانیان»[۶]، «قدرت پادشاهان»[۷]، «قدرت برهنه»[۸]، «قدرت انقلابی»[۹] و «قدرت اقتصادی»[۱۰] است، که آخرین مورد در تراژدی‌های شکسپیر مدنظر قرار نگرفته است؛ چراکه مسئله قدرت اقتصادی بیشتر محصول فئودالیسم[۱۱] و انقلاب صنعتی[۱۲] است. در ادامه به تشریح انواع قدرت میپردازیم.

۱-۱. قدرت روحانیان

راسل، اولین صورت از قدرت را قدرت روحانیون و مذهب می‌داند. البته این نوع از قدرت به تعبیر راسل منسوخ گشته است؛ اما برای بررسی ما مفید و کاربردی است. راسل به‌طور مشخص این نوع قدرت را این‌گونه تفسیر می‌کند: «بدوی‌ترین صورت کاهن یا روحانی، پزشک قبیله است و دو نوع قدرت دارد، که مردم‌شناسان آن‌ها را قدرت دینی و قدرت جادویی می‌نامند» (راسل، ۱۹۳۸، ۶۸). به‌عنوان‌مثال، کلیسای کاتولیک یک قدرت دینی است یا ریش‌سفیدان در یک جامعه دارای قدرت دینی هستند. قدرت دینی در ادامه به قدرت باورها[۱۳] هم می‌رسد؛ به این طریق که باور به شخص یا باورهای افراد مذهبی بخشی از طبقه‌بندی است که راسل مطرح می‌کند. قدرت‌های دینی بر ذهن و اندیشه تسلط پیدا می‌کنند؛ به‌نوعی که تغییر حکومت در یک منطقه، ممکن است باعث تغییر دین آن منطقه نشود. قدرت مذهبی در نمایشنامه‌های شکسپیر به‌طوری‌که کلیت ساختار یک نمایش را در برگیرد، وجود ندارد؛ اما در تقدس برخی شخصیت‌ها مانند قداست پادشاهانی همچون لیر، اعتقادی که مکبث به جادوگران دارد و پیشگویی‌ای که از مرگ سزار می‌شود خود را نشان می‌دهد.

۱-۲. قدرت پادشاهان

در تعریف این قدرت چنین آمده است «پادشاهی، نظامی است که یک شخص در رأس آن قرار می‌گیرد و قدرت او به صورت موروثی به اعضای خانواده‌اش منتقل می‌شود» (گیدنز، ۲۰۰۳، ۶۰۹). به باور راسل، «پادشاه شخصی است که ملت یا قبیلهٔ خود را در جنگ رهبری می‌کند، تصمیم می‌گیرد که چه وقت بجنگد و چه وقت صلح کند؛ غالباً، اما نه همیشه، قانون هم وضع می‌کند و به اجرای عدالت می‌پردازد. حق او بر تاج‌وتخت معمولاً به درجات کم یا بیش موروثی است. بعلاوه، پادشاه شخصی مقدس است؛ اگر خودش از خدایان نباشد، دست‌کم مورد عنایت خاص خداست» (راسل، ۱۹۳۸، ۹۰). پیدا است که پادشاه در گذشته مهم‌ترین نماد یک جامعه و نماینده یک کشور بوده است. در نظام پادشاهی، شاه مصونیت دارد؛ امری که فوکو آن را در کتاب *مراقبت و تنبیه* خود مطرح می‌کند. وی درباره اهمیت پادشاه در حقوق قضایی و تنبیه بدن‌های محکومان به‌منزله ارج نهادن به قدرت شاه چنین گفته است: «این دوگانگی که در اساس به الگوی مسیحیت نزدیک است، یک شمایل‌نگاری، یک نظریه‌ی سیاسی سلطنت و سازوکارهایی قضایی است که شخصِ شاه را از اقتضاهای تاج وتخت متمایز می‌کند و درعین‌حال به آن پیوند می‌دهد» (فوکو، ۱۹۷۵، ۴۱). تصمیمات شاه از ویژگی قدسی برخوردارند که نمونه این تصمیمات را در *شاه لیر* می‌توان مشاهده کرد. رایج‌ترین شیوه برای جابه‌جایی قدرت در پادشاهان، انتقال موروثی است. اما در مواردی که پادشاهی و قدرت به‌صورت موروثی منتقل نمی‌شود، انتقال قدرت معمولاً در دو صورت خلاصه می‌شود؛ یکی قدرت برهنه که به نظامی‌گری (کودتا) روی می‌آورد و دیگری قدرت انقلابی، که این دو الگو در نمایشنامه *جولیوس سزار* قابل ردیابی هستند.

۱-۳. قدرت انقلابی

از نظر راسل، دو مبنا برای از هم پاشیدن حکومت‌ها وجود دارد: ۱. شک‌کردن به اعتقادات و عادات رژیم قدیم و ۲. شکل‌گرفتن اعتقادات جدید همراه با عادت‌های ذهنی جدید که بر جامعه تسلط یابند. وقتی یکی از این دو حالت نیرومند شود، قدرت انقلابی پدید می‌آید. البته راسل قدرت انقلابی را مداوم نمی‌داند و معتقد است که «هرگاه انقلاب موفق باشد نظامی که برقرار می‌شود به‌زودی ماهیت سنتی پیدا می‌کند؛ همچنین درست است که مبارزه انقلابی، اگر شدید و طولانی باشد، غالباً به مبارزه برای قدرت برهنه مبدل می‌گردد» (راسل، ۱۹۳۸، ۱۲۲)؛ لذا درهرصورت، قدرت انقلابی باید مسیرش را مشخص کند. از طرفی هر قدرت انقلابی رهبرانی دارد که آن رهبران هم آرمان‌های خود را دارند. رهبران انقلاب برای تحقق وعده‌هایی که داده‌اند، قدرت را به دستگاه‌های اجرایی انتقال می‌دهند تا نظام به سمت مسیر تثبیت آرمان‌هایشان پیش برود. قدرت انقلابی هر چه که هست در یک موازنه اعمال قدرت و مقاومت رخ می‌دهد. درصورتی‌که قدرت و نیروی انقلابی پیروز شود، نیرو به سمت تشکیل حکومت پیش می‌رود و در غیر این صورت تبدیل به کودتا یا شورش می‌شود. ما بروز این رویداد را در نمایشنامه *جولیوس سزار* بررسی می‌کنیم.

۱-۴. قدرت برهنه

راسل در ادامه‌ی صورت‌بندی‌های قدرت، از قدرت برهنه یاد کرده است. این نوع قدرت حاصل یک زنجیره اتفاقات است که بعد از روی‌کارآمدن حکومت، رضایت اکثریت توده مردم را به همراه ندارد (راسل، ۱۹۳۸، ۹۹). منظور از رضایت توده؛ مشروعیت‌بخشی به رویدادهای انقلابی از طرف آحاد

مردم است. همچنین قدرت برهنه را شامل سه مرحله می‌داند: «اول، اعتقاد تعصب‌آمیز ولی بدون سنت، که منجر به پیروزی می‌شود؛ سپس پذیرش قدرت جدید از طرف تودهٔ مردم، که بزودی جنبهٔ سنتی پیدا می‌کند؛ و سرانجام مرحله‌ای که در آن قدرت، چون بر ضد شکنندگان سنت به کار می‌رود، باز هم برهنه می‌شود» (همان، ۹۹). این نوع از اعمال قدرت در ادامه مقاومت و واکنش توده‌ها را در پی خواهد داشت. دیکتاتوریای شکل‌گرفته که فقط و فقط برای مریدان آن مکتب سودمند خواهد بود. بنابراین قدرت برهنه یکی از چالش‌برانگیزترین مسیرهایی است که یک جامعه می‌تواند تجربه کند. این رخداد می‌تواند بلاهایی مانند بردگی، غارت، استبداد و امثال آن را نصیب مردمان آن منطقه کند. قدرت‌های برهنه غالباً کوتاه‌مدت هستند و به سه مسیر منتهی می‌شوند؛ اول تصرف خارجی، دوم برقرارشدن یک حکومت دیکتاتوری ثابت و سوم ظهور یک دیانت جدید به وسیعترین معنای کلمه است.

۱-۵. دراماتورژی قدرت در تئاتر

دراماتورژی فرآیندی چندوجهی است؛ «دراماتورژ، عضوی از تیم هنری است که در تغییر یک متن نمایشی و تبدیل آن به یک اجرای زنده و معنادار تخصص دارد» (چمرز، ۲۰۱۰، ۱۲). دراماتورژی گفتگو و پیوندهای دیالکتیک است و به تفسیری «درهم‌آمیختن دو افق فرهنگی» (خاکی، ۱۳۹۷، ۱۷) است. کافی است نگاهی به آثاری همچون *سریر خون* بیندازیم تا امکانی که دراماتورژی به اثر می‌دهد را درک کنیم. دراماتورژ درباره فرهنگ، روانشناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه و محتوای متن پژوهش می‌کند؛ مثلاً او در برخی موارد مانند *سریر خون*[۱۴] بافت فرهنگی متن را تغییر می‌دهد و با این کار زمان، مکان و هویت فرهنگی نمایشنامه *مکبث* شکسپیر را تغییر داده و آن را به شکل اثری ژاپنی در نظام فئودالی بازسازی کرده است.

قدرت یک ساختار برای مفهوم‌بخشیدن به روابط است و مفهوم این واژه در بستر مفاهیم فرهنگی سیاسی بررسی می‌شود. بنابراین در دراماتورژی این قبیل آثار که با اقتباس از آثار شکسپیر و ترکیب آن با مفاهیم مذکور شکل می‌گیرد، ما با یک امر بینارشته‌ای و بینا فرهنگی سروکار داریم. هر اجرایی که از متون شکسپیر به روی صحنه می‌رود، جهان‌شمولی متفاوتی را رقم می‌زند؛ به عبارتی «هر اجرایی از یک نمایشنامه شکسپیر را می‌توان یک "روایت" تازه وصف کرد. اجراهای تئاتری در کنار زبان متن به بسیاری زبان‌های دیگر سخن می‌گویند؛ ازجمله زبان‌های بصریِ صحنه‌پردازی، لباس، وسایل صحنه، ژست و حالت چهره، زبان صداها و موسیقی و زبان حرکت بدن در فضا» (زاریلی و دیگران، ۲۰۱۰، ۶۷۲).

اما پیوند تئاتر و قدرت در دیدگاه راسل را فقط می‌توان از طریق مؤلفه‌های تحلیلی متن و دراماتورژی اجرا به‌دست آورد. پیش از هر چیزی، در باب محتوای آثار شکسپیر باید گفت که محتوا، با ایده‌ها و اشکال راسل از قدرت ضدیتی ندارد، اما برای برقراری این پیوند باید به فرم مناسب بیانی دست یافت. نمایشنامه بخشی از تولید محتوا را در خود دارد؛ اما بخشی عظیمی از تولید معنا حاصل فرمی است که کارگردان برمی‌گزیند؛ اما اینکه یک اثر را براساس پیشنهادهای متن اجرا کنیم، چیزی فراتر از خواندن نمایشنامه نیست. پیش‌تر یکی از وظایف دراماتورژ را «تعیین مفاهیم نمایشنامه و قراردادن این مفاهیم در زمینه‌هایی گسترده‌تر (همچون سیاسی، اجتماعی و غیره)» برشمردیم؛ وقتی مفاهیمی از متن مانند «قدرت» را در بسترهای دیگر قرار می‌دهیم، هم در زمینهٔ محتوا و هم در زمینهٔ فرم تغییرات رخ می‌دهد. این تلاقی فرم و محتوا باعث بدعت‌های تازه در اجرای یک اثر می‌شود «هدف دراماتورژی حل‌وفصل تضاد میان اندیشه‌ورزی و عملگرایی در تئاتر، و در هم آمیختن این دو در یک کلِ اندام‌وار (ارگانیک) است» (کاردولو، ۱۹۹۵، ۲۹). امروزه بسیاری از نمایشنامه‌های کلاسیک را با اضافه‌کردن مفاهیم سیاسی اجتماعیِ معاصر بروز رسانی می‌کنند که آثار شکسپیر سهم عظیمی از این اقتباس‌ها را شامل می‌شود. «بی‌تردید، شعر این نمایشنامه‌ها، شخصیت‌های نمایشی آن‌ها، طرز تفکر پیچیده و پویایی آن‌ها دربارهی وضع بشر و نیز گنگی‌هایشان باعث شده‌اند که برای ابداع دوباره فوق‌العاده غنی و انعطاف‌پذیر به نظر برسند» (زاریلی و دیگران، ۲۰۱۰، ۶۷۱). در ادامه با بررسی آثار شکسپیر تلاش می‌کنیم تا این انعطاف‌پذیری و غنای آثار او را از باب قدرت، در بوته آزمایش قرار دهیم.

۲- تجزیه‌وتحلیل داده‌ها

در این بخش تلاش شده است تا بر اساس ملاحظات نظری، دیالوگ‌ها و رفتارهای موجود در نمایشنامه‌ها را با محوریت قدرت تحلیل کنیم و همچنین می‌کوشیم تا بر اساس دیدگاه راسل به چگونگی استفاده از مفاهیم قدرت و انتقال قدرت در نمایشنامه‌های شکسپیر بپردازیم. گفتنی است که به دلیل هم‌نشینی دیالوگ‌ها و کنش‌ها به‌صورت هم‌زمان، ابتدا متون را تفکیک کرده و سپس ابتدا به تحلیل دیالوگ‌ها و سپس کنش‌ها پرداخته‌ایم.

۲-۱. تقابل قدرت انقلابی و قدرت برهنه: *جولیوس سزار*

این نمایشنامه با حضور سیاستمداران و توده‌ی مردم در جشن لوپرکال آغاز می‌شود و در انتها با روی‌کارآمدن اکتاویوس‌به پایان می‌رسد. در این اثر قدرت مردم و قدرت اشخاص تغییرات مهمی را ایجاد می‌کند؛ این امر نخستین‌بار هنگام قتل سزار اتفاق می‌افتد و بار دیگر پس از سخنرانی مارک آنتونی[۱۵] روی می‌دهد. باید گفت قدرت اشخاص، وابسته به یک رابطهٔ دوطرفه است؛ درواقع بخشی از قدرت این شخصیت‌ها در قلب گروه‌های اجتماعی نهفته است. قدرتی که بروتوس[۱۶] در این نمایشنامه دارد، از طرف اجتماع می‌آید. او شریف شناخته می‌شود؛ اما قیصر یک فاتح بوده و قدرتش را از قبال جنگ‌ها به‌دست آورده است. بروتوس علاقه‌ای به در دست‌گرفتن زمام امور ندارد و اولین جرقه از طرف کاسیوس[۱۷] می‌خورد. کاسیوس شخصیتی مرموز است که به‌تنهایی قدرتی ندارد و به دنبال ایجاد یک پایگاه مقاومتی در مقابل سزار است. او می‌خواهد در مقابل سزار بایستاد و وعده آزادی و پایان اختلافات را می‌دهد (نک: تصاویر ۱-۲). در اینجا طراحی میزانسن به‌گونه‌ای است که حس ساختار قدرت پادشاهی را القا کند. کاسیوس در ظاهر به دنبال یک تغییر اساسی برای به‌دست‌آوردن عدالت است؛ البته این عدالت از راه مشروع به‌دست نمی‌آید. آن‌ها از ظن خودشان مورد ظلم واقع شده‌اند. دقیقاً همانند قدرت برهنه و در این نقطه است که مقاومت نیروهای ناراضی از حکومت شکل می‌گیرد؛ اما در ابتدا آن‌ها به دنبال انقلاب هستند و تلاش می‌کنند تا نیروهای انقلابی را به رهبری بروتوس به‌کار گیرند. آن‌ها به این دلیل سراغ بروتوس می‌روند که پس‌ازاینکه پیروز شدند، رهبری را داشته باشند که نیروهای اجتماعی را متّحد کند. در ادامه دعوتی که کاسیوس از کاسکا می‌کند، حاوی اصلاحاتی بنیادی در ساختار حکومت روم است. به گفته رحیمی (۱۳۶۹، ۱۶) «دعوت

به تغییردادن جهان و دعوت به اینکه «پرولتاریای جهان متحد شوند» دعوت به کسب قدرت است». کاسیوس با متحدکردن بروتوس، کاسکا، تِربونیوس و سایرین به دنبال ایجاد این تغییر است:

> ***بروتوس*** *از آن لحظه‌ای که کاسیوس مرا بر ضد قیصر برانگیخت، خواب به چشمم نرفته است. بین لحظهٔ انجام یک کار هولناک و اولین قدم فاصله‌ای است که چون وهم و خیال و رؤیایی مهیب جلوه می‌کند. در این موقع روحی که به دنیا حکم‌فرمایی می‌کند با امیال و غرایز بشری به شور می‌پردازد و روان انسان مانند یک کشور کوچک به‌دست آشوب و انقلاب سپرده می‌شود.* (شکسپیر، ۱۹۹۶، ۷۶۹)

در این رویداد همگی به انقلابی که باید انجام شود اعتقاد دارند. بروتوس نیز عقایدی درباره تغییرات در ساختار قدرت دارد که در راه این عقاید جان هم می‌دهد. وی از انگیزه خود درباره انقلاب مطمئن است. او رنج‌ها و بی‌عدالتی‌ها را می‌بیند و سزار را مقصر به وجود آمدن این شرایط می‌داند. چیزی که بروتوس نمی‌داند این است که آیا لحظه فرارسیدن این انقلاب رسیده است یا خیر. وی آخرین ضربه را به سزار وارد می‌کند و او را می‌کشد؛ اما کاسیوس پیشنهاد این قتل را داده است. پیشنهاد مرگ مارک آنتونی را هم او داده است، اما نکته مهم‌تر آن است که او هیچ پیشنهادی برای جمهوری بعد از سزار ندارد. پس در وهله اول قدرتی انقلابی شکل می‌گیرد. با توجه به اینکه «برای همبستگی اجتماعی نوعی ایدئولوژی یا عاطفه ضرورت

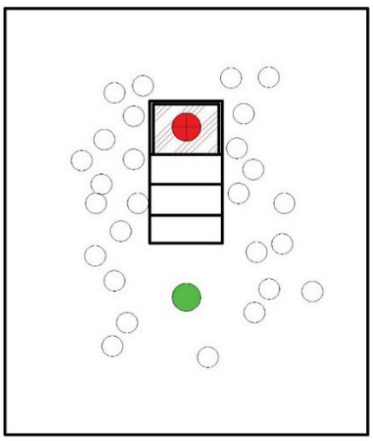
تصویر ۱- جولیوس سزار، کارگردان: نیکلاس هایتنر. مأخذ:
(https://www.theguard.ian.com/stage/2018/jan/25/nicholas-hytner-on-julius-caesar-shakespeare)

تصویر ۳- *جولیوس سزار*، کارگردان: نیکلاس هایتنر. مأخذ:
(https://www.manuelharlan.co.uk/wp-content/uploads/2018/03/JC-DR2-144.jpg)

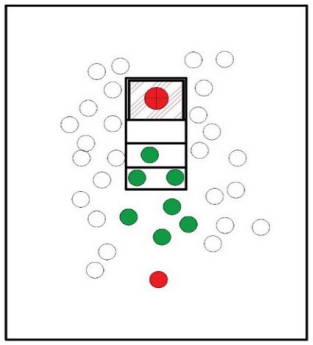
دارد» (راسل، ۱۹۳۸، ۱۷۰)، مخالفان سزار با قدرت انقلابی شروع می‌کنند. آنها ایدئولوژی دارند و پس از کشته‌شدن سزار، همهٔ انقلابیون دستانشان را به خون سزار آغشته می‌کنند. آنتونی با ایجاد یک جنگ داخلی، قدرت انقلابی را تبدیل به قدرت برهنه می‌کند. وی در مقابل انقلابیون، با دستان بالا برده به نشانه تسلیم‌شدن ایستاده است (نک: تصاویر ۳-۴). او همانند یک سیاست‌مدار کارکشته خود را تسلیم ارادهٔ انقلابیون نشان می‌دهد تا وقتی‌که تریبون مدنظرش را به‌دست آورد. جامعه‌ای که شکسپیر چندین بار بر آن تأکید می‌کند، هنوز آماده پذیرش این رویداد نیست و به‌نوعی با یک انقلاب زودرس مواجه هستیم که نیازمند بلوغ فکری آن جامعه است.

در حوزه اجرای آثار شکسپیر دراماتورژی نقشی کلیدی دارد؛ چراکه دراماتورژ می‌تواند ایده‌هایی را پیشنهاد دهد که منجر به تغییرات عمده و وسیع در کلیت اثر شود. یکی از این ایده‌ها تغییر مکان و فضای اجرا است. کارگردان و طراحان باید در نظر بگیرند که هرگونه تغییر مکانی و زمانی می‌تواند به بازآفرینی مدرن از نمایشنامه کمک کند. چنانکه تغییر بستر مکانی اثر و انتخاب جوامع پسااستعماری می‌تواند گستره مفاهیم سیاسی اجتماعی پیرامون آن را تغییر دهد؛ چه‌بسا بتوان با این تغییرات، قدرت اقتصادی را به‌عنوان محور روابط قدرت در نظر گرفت.

محدودهٔ تغییرات در یک متن برای دراماتورژ و کارگردان بسیار گسترده است. در اثر گریگوری[۱۸] دوران، محصول کمپانی رویال شکسپیر[۱۵] (نک: تصویر ۵)، کارگردان روابط قدرت را در سطح یک کشور دیگر مطرح کرده و مفاهیم قدرت را مجدداً مورد بازنگری قرار داده است. به‌بیان‌دیگر در دراماتورژی اقدام به معاصرسازی متن نموده است و مکانِ



تصویر ۲- شخصیت سزار در اختلاف سطح با کاسیوس.



تصویر ۴- آنتونی در برابر انقلابیون قرار گرفته است.

اجرا به یکی از کشورهای آفریقایی تغییر کرده که همین امر باعث شده حتی ساختارهای سیاسی درون متن نیز تغییر کند و خود نشان‌دهنده شناخت و تأکید کارگردان بر تقابل قدرت انقلابی و قدرت برهنه در چنین جوامعی است. تصویر (۵) همان صحنهٔ کشتن سزار است و در این اجرا نیز کارگردان همچنان از اختلاف سطوح بهره برده است. در این صحنه سناتورها در کنار سزار هستند و این بار طالع‌بین در بالاترین نقطه و در شمایل قبایل آفریقایی حضور دارد. این شکل از دراماتورژی، در مکتب پسااستعمارگرایی[۲۰] جای می‌گیرد. همان‌طور که «نقد پسااستعماری نه‌تنها سعی در افشای سازوکارهای دیگری‌کردن[۲۱] و سوءاستفاده روانشناسی فرهنگ‌های امپریالیستی از مستعمرات را دارد، بلکه پایگاهی برای مقاومت در برابر امپریالیسم فراهم می‌کند» (چمرز، ۲۰۱۰، ۱۰۴). در راستای تغییر هویتی که رخ داده، کارگردان با طراحی لباس متفاوت اقدام به تأکیدگذاری کرده است؛ چنانکه شاه به‌عنوان فردی مقدس متفاوت از دیگران است. همچنین این تأکیدگذاری با ترکیب‌بندی تغییر ارتفاع همراه است (نک: تصاویر ۵-۶)؛ که می‌تواند بخشی از قدرت شخصیت‌ها را بیان کند. اینکه چه شخصیتی در چه جایگاهی قرار می‌گیرد، همگی از چگونگی روابط بین اشخاص ناشی می‌شود و تحلیل این روابط می‌تواند مبنای طراحی میزانسن از سوی کارگردان قرار گیرد.

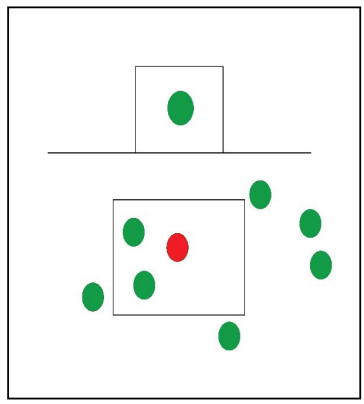
نمایشنامه *جولیوس سزار* را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد؛ قسمت اول از توطئه‌چینی‌های کاسیوس تا لحظه خاک‌سپاری قیصر، که فرآیند شکل‌گیری ایدهٔ یک قدرت انقلابی را نشان می‌دهد. «بروتوس می‌خواهد جسد سزار را بر قربانگاه عمومی بگذارد. قرار است قتل به آیینی بدل گردد که در آن گوسفند قربانی برای نجات روم مقدس ذبح شود» (کات، ۱۹۶۷، ۱۰۱)؛ بنابراین در بنیاد و نیت کاری که بروتوس شروع می‌کند ایده انقلابی وجود دارد؛ حتی بخشی از روند انقلاب را نیز طی می‌کند، اما تنها قسمت آخر یعنی تسلط عادت‌های ذهنی جدید بر جامعه است که شکل نمی‌گیرد. سخنرانی عوام‌گرایانه مارک آنتونی باعث می‌شود که این روند انقلابی گری دچار انحراف شود. اما قسمت دوم، از سخنرانی آنتونی تا رخداد جنگ و مرگ بروتوس را شامل می‌شود. از لحظه آغاز سخنرانی، وی بروتوس را مکرراً «مرد شریف» خطاب می‌کند، شکسپیر در این صحنه وجه دیگری از قدرت را به ما نشان می‌دهد. در این تراژدی، اهداف هستند که استراتژی‌ها را مشخص می‌کنند. کنشی که آنتونی در برابر دیگر کنشگران اتخاذ می‌کند، از جنس ایجاد همبستگی اجتماعی و شوراندن مردم علیه نیروهای انقلابی

تصویر ۵- *جولیوس سزار*، کارگردان: گریگوری دوران. مأخذ:
(https://cdn2.rsc.org.uk/sitefinity/images/education/Shakespeare-learning-Zone/caesar/facts-matrix/julius-caesar-_2012_kwame-lestrade-_c_-rsc_31985.jpg?sfvrsn=60420521_2)

است. او در پرده سوم و پس از مرگ قیصر، خود را بین افراد بروتوس می‌بیند و ناچار به صلح می‌شود؛ چراکه در مواجهه با اِعمال خشونت قرار گرفته است. او سپس در صحنه دوم، از پرده سوم با خواندن وصیت‌نامه‌ی سزار ورق را با شگرد «هدایت رفتار» برمی‌گرداند. فوکو دراین‌باره می‌گوید: «اِعمال قدرت عبارت است از (هدایت رفتارها) و مدیریت امکان‌ها» (فوکو، ۱۹۹۹، ۴۲۷). بنابراین آنتونی هوشمندانه صلح کرده و با هدایت رفتار، اِعمال قدرت می‌کند.

> ***آنتونی***... *همه شما در جشن لوپرکال به چشم خود دیدید که من سه بار تاج پادشاهی را به او تقدیم داشتم و او هم سه بار آن را رد کرد. آیا این جاه‌طلبی است؟ باوجوداین بروتوس او را جاه‌طلب می‌داند. و بی‌شک او مرد شریفی است. من قصد ندارم آنچه بروتوس گفت را تکذیب کنم ولی آمدن من در اینجا برای آن است که آنچه می‌دانم بگویم. تمام شما روزی او را دوست داشتید و بدون دلیل هم نبود. پس چه دلیلی مانع شماست که برای او سوگواری کنید؟ ای انصاف!* (شکسپیر، ۱۹۹۶، ۷۹۱)

آنتونی با ایجاد یک پرسش در ذهن تودهٔ مردم کنترل افکار عمومی را به‌دست می‌گیرد. او زمینه شورش علیه انقلابیون را فراهم می‌کند. به تفسیر کات «اگر تراژدی در پرده سوم با قتل سزار و مراسم خاک‌سپاری او پایان می‌یافت، آنگاه سزار تنها قهرمان تراژدی می‌شد» (کات، ۱۹۹۲، ۹۹). درست در پرده سوم، صحنه اول، از زمانی که همه توطئه می‌کنند تا لحظه‌ای که به قیصر خنجر می‌زنند، قدرت انقلابی به اوج خودش رسیده است. بنا به نظر راسل در باب قدرت برهنه و انقلابی، در این لحظه دو اتفاق می‌تواند روی دهد؛ یکی پذیرش انقلاب و تبدیل‌شدن به شکل سنتی حکومت، دیگری تبدیل‌شدن به قدرت برهنه. قدرت برهنه در دو صورت پدیدار می‌شود: «اول، هرگاه دو مسلک تعصب‌آمیز، یا بیشتر، برای مسلط‌شدن بر جامعه با هم رقابت کنند؛ دوم هرگاه همهٔ باورهای سنتی باطل شده باشند، بی‌آنکه باورهای تازه‌ای جای آن را بگیرند» (راسل، ۱۹۳۸، ۱۰۰)، پس زمانی قدرت برهنه رخ می‌دهد که رقابت میان آنتونی و بروتوس، درست در صحنه مراسم خاک‌سپاری سزار بالا می‌گیرد. در ابتدا سخنرانی بروتوس مورد استقبال مردم قرار می‌گیرد اما بزرگ‌ترین خطای بروتوس زمانی رخ می‌دهد که به آنتونی اجازه سخنرانی می‌دهد. پس از سخنرانیِ آنتونی است که مشروعیتِ قدرت، نزد بروتوس و دوستان توطئه‌گرش زیر سؤال می‌رود. در این صحنه پس‌ازاینکه آنتونی وصیت‌نامهٔ قیصر را می‌خواند، رومیان منقلب شده و به سمت شورش و جنگ داخلی پیش می‌روند. درواقع وقتی دو قدرت



تصویر ۶- سزار با اختلاف سطح و ترکیب بندی تأکیدگذاری شده است.

سنتی بر سر جایگاهی می‌جنگند، یک طرفِ قدرت، عنوان قدرت انقلابی گرفته و طرف دیگر، قدرت برهنه می‌شود. بعد از سخنرانی آنتونی ما وارد مرحله جدید، یعنی قدرت برهنه می‌شویم؛ یعنی مرحله‌ای که قدرت بر ضد شکنندگان سنت به کار می‌رود. قدرت برهنه همانند قدرت انقلابی مدت‌زمان زیادی دوام نمی‌آورد و همواره یکی از قدرت‌ها بر دیگری فائق می‌آید و درنهایت اراده عمومی و زیرکی آنتونی است که انقلاب کاسیوس و بروتوس را ناکام می‌گذارد. در این نمایشنامه نیز همانند *هملت* شخصیتی مانند فورتینبراس قدرت را به‌دست می‌گیرد. به بیان دقیق‌تر، شخصیتی که بسیار کم‌رنگ‌تر از آنتونی و بروتوس است بر مسند قدرت می‌نشیند. «مرموزترین شخصیت نمایش که همیشه در پایان کار ظاهر می‌شود: او همان اکتاویوس، جانشین سزار، یا به‌عبارت‌دیگر، سزار جدید است. اما این سزارِ جدید چهره ندارد» (کات، ۱۹۹۲، ۹۹). در سه حالتی که راسل پس از شکل‌گیری قدرت برهنه برای جامعه متصور می‌شود، با تعبیر کات از پایان، حالت دوم (برقراری یک حکومت دیکتاتوری ثابت) رخ می‌دهد. گواه این مسئله این دیالوگ (در وصف بروتوس) است:

> ***اکتاویوس*** *به خاطر این خصائل بهتر است تمام مراسم احترام مذهبی و تدفین را برای او بهجا آوریم. نعش او امشب در چادر من بماند که درخور یک سرباز شرافتمند باشد. فرمان بدهید دست از جنگ بردارند و همه در افتخار این روز بزرگ سهیم شویم.*
> (شکسپیر، ۱۹۹۶، ۸۱۷)

اکتاویوس فرمان می‌دهد که بروتوس را به خاک سپارند؛ اما حاضر نیست که جسد را با شیوه‌ای که بروتوس در قبال سزار در پیش گرفت، در مراسمی آزاد با سخنرانی هر شخصی به خاک بسپارد. این آغاز یک دیکتاتوری دیگر است که از سزار گذر کرده و به سزاری چه‌بسا بدتر رسیده است.

۲-۲. قدرت منسوخ‌شدهٔ پادشاهی: *شاه‌لیر*

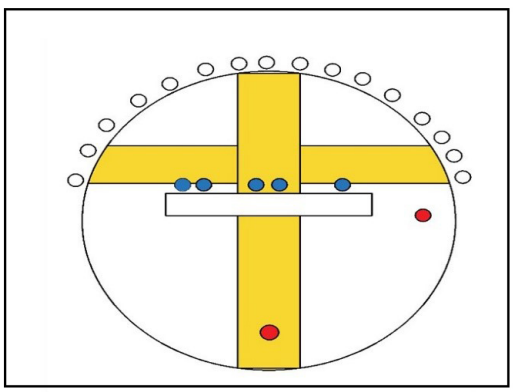
نمایشنامه *شاه‌لیر* در وهلهٔ اول، نمونه‌ای کلاسیک از انتقال قدرت با حفظ سنت‌های ولیعهدی است؛ چنانکه شاه لیر در ابتدا تصمیم به تقسیم اموال خود می‌گیرد. انتقال قدرت در نظام پادشاهی معمولاً یک روند سنتی دارد. درواقع اگر انتقال قدرت در نظام پادشاهی بر اساس سنت یا رضایت اشخاص استوار نباشد، مجدداً تبدیل به یک قدرت «برهنه» می‌شود؛ چراکه در یک چرخه انتقام‌جویی و کسب امتیازات اسیر می‌شود. شخصیت شاه لیر یک جابه‌جایی سنتی را تدارک می‌بیند اما هیچ‌چیز بر وفق مرادش پیش نمی‌رود.

تصویر ۷- *شاه‌لیر*، کارگردان: سم مندس. مأخذ: (تصویر برگرفته‌شده از فیلم)

«در *شاه‌لیر* تاج‌گذاری‌ای وجود نخواهد داشت. کسی باقی نمانده تا ادگار[۲۲] او را به جشن تاج‌گذاری خویش دعوت کند. همه یا مرده‌اند یا به قتل رسیده‌اند» (کات، ۱۹۶۷، ۲۲۵). در *شاه‌لیر* خبری از شخصیت‌های مرموزی مانند اکتاویوس در *جولیوس سزار* یا فورتینبراس در *هملت* نیست. پیداکردن تم اصلی این نمایشنامه کاری دشوار است؛ اما اِعمال قدرت و به‌کارگیری قدرت در این تراژدی اخلاقی به‌طور گسترده دیده می‌شود. در ابتدای نمایشنامه چنین به نظر می‌رسد که قرار است این انتقال قدرت بر اساس نظم و برنامه‌ریزی مشخصی صورت بپذیرد.

شاه‌لیر پیش از شروع مراسم، به میزان یک‌سوم سهم برای هر دختر در نظر گرفته است؛ چراکه اگر می‌خواست به هرکدام بر اساس مهر و محبت‌شان زمین اهدا کند، باید تا پایان این مراسم تاب می‌آورد. اما لیر از همان ابتدا یک‌سوم زمین‌ها را به دخترش گانریل می‌دهد؛ پس تصمیم بر این است که سرزمینش را به‌طور مساوی بین سه دخترش تقسیم کند. اما کوردلیا با صداقتی که از خود نشان می‌دهد، طرح و نقشه پدرش را بهم می‌زند. در تصویر (۷) صحنه یکم نمایش *شاه‌لیر* به کارگردانی سم مندس[۲۳] را می‌بینیم. چیدمان کارگردان یک مثلث را تداعی می‌کند که لیر در رأس آن قرار دارد و تأکید بر شاه لیر به‌عنوان یک فردِ صاحبِ قدرت است. چنانکه در ترکیب‌بندی «تمرکز مثلث شکل که ناشی از دو خط واقعی یا بصری است که در یک نقطه مشترک می‌شوند، فرد مورد تأکید را در رأس قرار می‌دهند» (دین، ۱۹۸۹، ۱۴۷). نیروهای نظامی به‌صورت نیم‌دایره پشت سر دختران لیر ایستاده‌اند. در کف صحنه یک صلیب طراحی شده است که کارگردان به‌طور نامحسوسی اشاره به ارجاعات مذهبی متن دارد: «شکسپیر از اواسط پردهٔ دوم تا اواخر پردهٔ چهارم، درون‌مایه‌ای توراتی را به کار می‌برد» (کات، ۱۹۶۷، ۲۱۷). تصاویر (۷-۸) نشان می‌دهد که بر اهمیت لیر و جایگاه او به‌طور واضح تأکید شده است.

در نمونهٔ درخشان دیگر از *شاه لیر* کارگردان بر بعد تاریخی نمایشنامه تأکید گذاشته است. در این اثر گرگوری دوران به‌منظور تقدسگرایی مقام شاه، او را در بالای یک مکعب بزرگ قرار داده است تا بر اهمیت وی تأکید بیشتری بگذارد (نک: تصاویر ۹-۱۰). اما درعین‌حال جنس مکعب را از شیشه در نظر گرفته که می‌توان آن را نمادی از شکنندگی قدرت لیر خواند؛ که کمی بعدتر نیز به شکلی هوشمندانه به‌عنوان محل کورشدن گلاستر مورد استفاده قرار می‌گیرد. در مقایسه این اجرا با اجرای قبل باید عنصر زمان در دو اثر را مورد ارزیابی قرار داد. این نکته حائز اهمیت است که در تمام دوره‌های تاریخی هیچ‌گاه نظام شاهنشاهی به‌طور کامل از بین



تصویر ۸- تأکیدگذاری با استفاده از ترکیب‌بندی.

نرفته است. به همین منظور است که فهم مندس از قدرت در یک دوره تاریخی دیگر تبلور یافته و بر ارجاعات مذهبی متن تأکید بیشتری کرده است؛ درحالی‌که اجرای گریگوری دوران با رویکرد تاریخی و نمادگرایی به اثر شکسپیر مفاهیم دیگری از قدرت را مورد بازخوانی قرار داده است. تقابل جایگاه قدرتمند شاه‌لیر در میزانسن با طراحی صحنه هوشمندانه ما را از ابتدا با یک تناقض نمایشی روبه‌رو می‌کند. این اثر مملو از نشانه‌هایی است که از همان ابتدا سرنوشت قدرت روبه‌زوال شاه را بر ما آشکار می‌کنند.

دو اتفاق در انتقال قدرت شاه‌لیر مشکل‌ساز می‌شود؛ یکی امر توزیع قدرت است و دیگری مسئله حرمت و اخلاق. شاه قدرتش را واگذار می‌کند؛ اما احترام او نیز توسط دو تن از دخترانش از بین می‌رود. یکی از بهترین رویکردهای دراماتورژی از منظر قدرت برای نمایشنامه شاه لیر می‌تواند این جمله باشد: «باختن اخلاق به کسب قدرت». گونریل و ریگان همه اصول و اخلاقیات را برای کسب قدرت زیر پا می‌گذارند و در این راه حتی به پدر خود رحم نمی‌کنند. در این نمایشنامه شکل قدرت «پادشاهی» است؛ اما در آن ظرافت‌های استفاده از استراتژی‌های قدرت نیز وجود دارد. فوکو در تفسیری که از استراتژی‌های قدرت ارائه می‌دهد، به نظام تفاوت‌گذاری‌ها اشاره می‌کند. در *شاه لیر* این نوع از استراتژی‌های فوکو (نظام تفاوت‌گذاری‌ها) در روابط قدرت رخ می‌دهد. «هر رابطهٔ قدرتی تفاوت‌گذاری‌هایی را به کار می‌بندد که هم شرط‌های این رابطه‌اند، هم اثرهای آن» (فوکو، ۱۹۹۹، ۴۳۰). این تمایزات را شخصیت شاه‌لیر نیز می‌داند:

> ***لیر*** *هیچ‌کس گناهکار نیست، هیچ‌کس، می‌گویم هیچ‌کس؛ ضمانتِ همه با من. تو این را از من بپذیر، دوست من، زیرا قدرتِ آن را دارم که دهانِ متهم‌کننده را ببندم.* (شکسپیر، ۱۹۵۷، ۱۱۷)

شاه لیر این نظام را برهم می‌زند؛ یعنی برهم‌زدن تفاوت‌هایش با دیگران تقدس پادشاهی او را از بین می‌برد. درست است که شاه‌لیر ابتدا یک پدر است؛ اما همان‌قدر که پدر است همان‌قدر نیز پادشاه است. او با بهم ریختن نظام تفاوت گذاری و از دست‌دادن جایگاه پادشاهی به‌دست خودش، تفاوت حقوقی و سنتی خودش را بر سرزمینش از دست می‌دهد؛ همچنین جایگاه پدری و احترامش نیز زیر سؤال می‌رود.

> ***گلاوستر*** *امشب شاه‌لیر رفت! قدرتش را واگذاشت! شاهیاش محدود به تشریفات گشت! همه به انگیزش یک هوس آنی!* (شکسپیر، ۱۹۵۷، ۱۸)

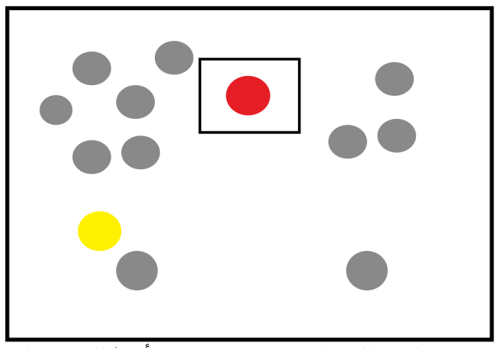
در ادامه:

تصویر ۹- *شاه‌لیر*، کارگردان: گریگوری دوران. مأخذ:
https://cdn2.rsc.org.uk/sitefinity/images/productions/2016-shows/king-lear/lear-production-photos/king-lear-production-photos_-2016_2016_(photo-by-ellie-kurttz-_c_-rsc_201970.tmb-gal-670.jpg?sfvrsn=1

(بانگ شیپورهای شکار)

> ***گونریل*** *زیر بار تحکّم نباید رفت. پیر خرفت گشته، می‌خواهد قدرتی را که از دست داده هنوز اعمال کند.* (همان، ۱۸)

شاه‌لیر نمونه کاملی از جابه‌جایی قدرت در حکومت و خانواده است. پدر/پادشاه دیگر مراقبت و نظارت سابق را ندارد و نمی‌تواند بپذیرد که کسی به او امرونهی کند. همچنین گونریل و ریگان به دنبال حفظ امتیازها و اعمال اقتدار قانونی خود هستند؛ اما نباید اهمیت محور دیگر این نمایشنامه، یعنی رابطه پدر و فرزندی گلاوستر[۲۴] با ادموند و ادگار را نیز فراموش کنیم. احتمالاً بتوان *شاه‌لیر* را در دراماتورژی و بازخوانی مدرن، نمایشنامه‌ای در وصف رابطهٔ پدر و فرزندان دانست؛ چنانکه باید آگاه باشیم که خانواده نیز به‌عنوان یک نهاد اعمال قدرت و کنترل محسوب می‌شود. رابطه گلاوستر و ادموند که فرزند نامشروع اوست، پر از کمبود است. گلاوستر همواره با شرم از او یاد می‌کند و در رابطه با لیر و فرزندانش، همه در دربار می‌دانند که شاه، کوردلیا را بسیار دوست دارد. این تفاوت‌ها در هر رابطه‌ای باعث خلق رقابت می‌شود. «بزرگ‌ترین عیب تربیتِ قدرت‌پرستانه این است که کودک را با آرمان قدرت ببار می‌آورد و لذت قدرت‌داشتن را به او نشان می‌دهد» (راسل، ۱۹۳۸، ۳۴). کوردلیا صلح‌طلب است؛ ولی خواهرانش چاپلوساند. ادگار فردی شرافتمند بار آمده است؛ اما ادموند پر از کمبود و کینه‌ورزی است. او که خطی میان رابطه ادگار و پدرش کشیده، اکنون در پی تصاحب جایگاه پدرش برآمده است. کاراکتر ادموند که از ابتدا در *شاه‌لیر* حضور دارد، به‌عنوان یک نمونهٔ نوعی می‌تواند برای این شکل از قدرتی که از حالت موروثی خارج شده و به‌دست بیگانگان سپرده می‌شود، مثال خوبی باشد. شاه‌لیر به دنبال جانشینان موروثی است. او می‌خواهد سرزمینش را به‌صورت امن حفظ کند؛ اما خودش را لامکان می‌کند. او و گلاوستر در میانهٔ نمایشنامه تنها کسانی هستند که نه سرزمینی و نه خانوادهای دارند. «دو پدر پیر و فرزندان آن‌ها که طبایعی متفاوت دارند. پسری که پدر فریب‌خورده و درماندهٔ خویش را می‌بخشد؛ حال‌آنکه دیگری علی‌رغم بخت و اقبال اهریمنی خود نسبت به پدر مهربانش کاملاً ناسپاس است. پدری که با دخترانش می‌رزمد و دخترانی که علیه او توطئه می‌کنند» (گوتفرید هردر، ۱۹۸۵، ۲۲). این تراژدی نمونه بارزی از جنگ داخلی بر سر قدرت است که با دخالت افراد خارجی (شاه فرانسه) همراه می‌شود. *شاه‌لیر* پایانی سیاه دارد، در یک جنگ داخلی کشور به ورطه نابودی کشیده می‌شود و تمامی افراد شاخص از دست می‌روند. روح انسانی و اخلاقی که بر اثر حاکم است، عناصر تغییر موازنه قدرت را کم‌رنگ‌تر کرده است و بجای آن به موعظه‌های اخلاقی می‌پردازد.



تصویر ۱۰- شاه‌لیر با اختلاف سطح و ترکیب بندی تأکیدگذاری شده است.

۲-۳. قدرت روحانیون و قدرت باورها: *مکبث*

مکبث، اثری تراژیک درباره طمع قدرت است. در متون مورد بررسی این پژوهش همواره باورهای دینی، مذهبی و پیشگویی یافت می‌شود؛ از تعبیر خواب در جولیوس سزار تا قسم‌هایی که به خدایان در شاه لیر یاد می‌شود، اما هیچ‌کدام انگیزه‌ای برای کسب قدرت نیستند. ازاین‌رو تراژدی *مکبث* موقعیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. مکبث از سرداران دانکن پادشاه اسکاتلند است که دارای مقام بلندپایه‌ای است و با پیشگویی ساحران، جنون قدرت و پادشاهی او را فرامی‌گیرد. در مکبث صورت و نوع ساختار حکومت، پادشاهی است؛ اما چیزی که باعث شهوت قدرت‌طلبی و ایجاد انگیزه برای تغییرات می‌شود، قدرت باور و مذهب است. باید خاطرنشان کرد که قدرت روحانیون فقط شامل قدرت مذهبی و دینی نیست؛ به تعریف دیگر، قدرت روحانی شامل همه عناصر ماورایی که دارای باور جمعی هستند می‌شود. اعتقاد به شیء خاص، جادوگران و حتی باور به یک فرمانده جنگی می‌تواند از این دسته باورها قلمداد شود. «بدوی‌ترین صورت کاهن یا روحانی، پزشک قبیله است و دو نوع قدرت دارد که مردم‌شناسان آن را قدرت دینی و قدرت جادویی می‌نامند. قدرت دینی به تأیید موجودات فوق بشری بستگی دارد، و قدرت جادویی را طبیعی می‌دانند» (راسل، ۱۹۳۸، ۶۸). «جادوگران» در *مکبث* و حتی «طالع‌بین» در *جولیوس سزار*، هر دو نمایندهٔ باورهای رایج به مسائل فوق بشری هستند. اما در *مکبث* محرک اصلی کسبِ قدرت، جادوگران هستند. نمایشنامه *مکبث* در نقطه‌ای متروک با حضور سه ساحره شروع می‌شود، اما بحث قدرت در این نمایشنامه فقط به قدرتِ ماورایی این سه جادوگر محدود نمی‌شود. مکبث به‌عنوان یک فرمانده جنگی دارای شخصیتی است که افرادش به او باور دارند؛ این نوع از قدرت در دیدگاه راسل تحت عنوان «قدرت باورها» شناخته می‌شود. مثلاً لیدی مکبث باوری متفاوت به امور دارد. او مکبث را شایستهٔ پادشاهی می‌داند؛ حتی پیش از آنکه او را وادار به قتل پادشاه و انتخاب راه میانبر کند. وی تمام تلاش خویش را به کار می‌بندد تا تنها زمانِ اتفاق را جلو بیاندازد.

> ***لیدی مکبث*** *تویی سپهسالار گلامز و کودور، و همان خواهی شد که تو را نوید داده‌اند. اما از نهاد تو بیم دارم که چندان سرشار از شیر مهربانی انسانیست که دور است راه میانبر را در پیش گیرد. تو خواهان بزرگی هستی و از بلندپروازی نیز بهره‌ور ای، اما نه آن شرارتی که همراه آن می‌باید.* (شکسپیر، ۱۹۹۹، ۳۰)

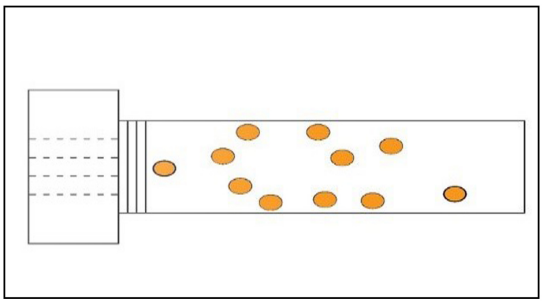
تصویر ۱۱- اجرای مکبث، کارگردان: راب آشفورد. مأخذ:
(https://stevementz.com/wp-content/uploads/2014/06/20140606-MACBETH-slide-TLJE-superJumbo.jpg)

بخشی از قدرت باور اشخاص به اعتقادات فردی برمی‌گردد. می‌توان این‌چنین استنباط کرد که باور به شخص در ضمیر افراد، نوعی از تقدس‌گرایی را شکل می‌دهد. در نمایشنامه *مکبث*، سه جادوگر با اغواکردن مکبث او را در یک رابطه این‌چنینی قرار می‌دهند. هرچند که خودآگاهی مکبث درباره سقوطش از هر شخصیت دیگری در نمایشنامه *مکبث* بیشتر است؛ «هیچ‌کس بیش از خود مکبث با بینش و فصاحت بیشتر درباره نابودی خودش صحبت نمی‌کند» (Cox, 1989, 224).

مکبث اگر کار همین یک ضربت می‌بود و به آن پایان می‌گرفت، همین‌جا، آری همین‌جا، بر روی همین کرانه و پایابِ زمان تمامیِ آخرت را با آن سودا می‌کردم. اما چنین کارها را همین‌جا نیز داوری‌ای هست. آنکه سرمشق خونریزی دهد، همان سرمشق روزی گریبان او را گیرد و وی را به همان بلا دچار کند (شکسپیر، ۱۹۹۹، ۳۴). در کاراکتر لیدی مکبث نیز، تصور پاک‌نشدن دست‌ها، نوعی از قدرت روانی باورها و اعتقادات است؛ چنانکه که او در هنگام شستن دست‌هایش به گناهان خود اعتراف می‌کند. همچنین دیوانگی او نوعی اعتراف به گناه پاک نشدنی وی است. در باور او اعتقادی شکل گرفته که نمی‌تواند از گناه خود بگذرد. «در او همه‌چیز به‌جز تمایلش به قدرت، سوخته و نابود شده است» (کات، ۱۹۶۷، ۱۴۹).

> ***لیدی مکبث*** *هنگامی‌که هیچ‌کس را قدرتِ بازخواست از ما نباشد؟ اما که گمان می‌کرد که این‌همه خون در تنِ پیرمرد باشد؟*
> (شکسپیر، ۱۹۹۹، ۱۰۴)

درواقع جادوگران وضعیتی را در ضمیر مکبث بیدار می‌کنند که موجب ایجاد انگیزه‌ای در وی برای تغییر شکل قدرت می‌شود. قدرتی که مکبث در اختیار دارد کاملاً قانونی و مشروع است؛ اما بعد از پیش‌بینی جادوگران، حس قدرت‌خواهی که در مکبث نهفته است، بیدار شده و جایگاهِ قدرتِ او را به سمت نامشروع‌شدن پیش می‌برد. موقعیتی که مکبث در آن قرار گرفته، بیشتر او را قربانی شهوت قدرت‌خواهی دیگران می‌کند. خشونت جهتِ کسبِ قدرت از طرف کنشگران امری معمول است. مکبث با قتل پادشاه برای کسب قدرت، اعمال خشونت می‌کند و دستور به قتل تمامی افرادی که می‌توانند بین او و رسیدن به پادشاهی‌اش قرار گیرند، می‌دهد. در *مکبث* یک کودتای داخلی با ترور شاه شکل می‌گیرد. در این اثر، قتل و کشتار زیادی اتفاق می‌افتد که حاصل رخداد قدرت برهنه است. در اکثر صحنه‌های نمایشنامه افراد زیادی در صحنه حاضر هستند (نک: تصاویر ۱۱-۱۲)؛ که این مسئله کارگردان را مجاب می‌کند تا بر اساس آن تدبیری لحاظ کند. استفاده از فرم‌های فشرده که القاکننده حس نیرو، قدرت و تهدید است، پیشنهادی است که یک دراماتورژ می‌تواند درباره نمایشنامهٔ مذکور به کارگردان بدهد. تصویر (۱۱) نشان می‌دهد که مکبث این بار در فضایی باستانی شبیه به استون هنج[۲۵]



تصویر ۱۲- ترکیب بندی در صحنه دو سویه.

اجرا شده و عناصری همچون صلیب و محراب، علاوه بر اینکه مؤکد قدرت باوری است که بر فضای کلی نمایشنامه حاکم است، تفسیری دیگر از شخصیت مکبث براساس قربانی‌کردن پادشاه برای یک پیشگویی مقدس را به ما ارائه می‌دهد.

شکلی دیگر از پرداختن به قدرت باورها می‌تواند با تأکیدگذاری بر حضور جادوگران و اهمیت پیشگویی آنان باشد. در این حالت یکی از انتخاب‌های دراماتورژ پررنگ‌کردن حضور این سه شخصیت در نمایش است؛ به‌طوری که رفته‌رفته حضورشان به‌طور فزاینده‌ای افزایش پیدا کند. چراکه از همان ابتدا جادوگران عاملی مهم در ایجاد وسوسه و طمع قدرت در مکبث به‌شمار می‌روند. به‌عنوان نمونه در اجرای مکبث به کارگردانی اَرون پوسنر[۲۶] ما شاهد حضور جادوگران در صحنه‌های مختلف هستیم تا جایی که این سه کاراکتر به عاملی نامحسوس در صحنه بدل می‌گردند و هدف کارگردان که تداعی عامل یورش به قدرت است را لحظه‌به‌لحظه به مخاطب یادآوری می‌کنند (نک: تصاویر ۱۳-۱۴). تفاوت این اثر با مکبث به کارگردانی راب آشفورد[۲۷] در این است که کارگردان بجای تمرکز بر عوامل مذهبی (مسیحت) بر عوامل ماوراءلطبیعه تأکید کرده است به همین منظور جادوگران در شمایل زنانی غیرعادی ظاهر می‌شوند. در اثر آشفورد نیز جادوگران دخترکانی‌اند که از میان ستون‌های استون هنج ظاهر شده و نمایانگر تأکید کارگردان بر قدرت آیینی باورها هستند. بیان این نکته حائز اهمیت است که انتخاب جنسیت جادوگران نیز جزء گزینه‌های محتمل برای دراماتورژی این اثر است. در دو اثر مذکور با دو شکل متفاوت از منشأ قدرت روبه‌رو هستیم؛ در یکی عوامل مذهبی تقدیری خداگونه را پیشگویی می‌کنند که به‌واسطهٔ ماهیت آن تا حدودی موجب اطمینان خاطر در مکبث می‌گردد و در دیگری موجوداتی فرابشری مسیری جاه‌طلبانه را برای مکبث متصور می‌شوند.

نقطه اشتراک نمایشنامه *مکبث* و *جولیوس سزار* در این است که در هر دو متن پس از مرگ شاه، قدرت، حالتِ برهنه پیدا می‌کند. مکبث با قتل شاه، دست‌های خود را آلوده به خون می‌کند و از شخصیتی محبوب به یک شخصیت منفور تبدیل می‌شود؛ لذا عده‌ی بسیاری علیه او قیام می‌کنند تا نگذارند یک شاه‌کشِ دیگر مانند بروتوس بر مسند قدرت بنشیند. در نمایشنامه *مکبث* بیش از اینکه درگیر روابط قدرت در بین اشخاص

تصویر ۱۳- *مکبث*، کارگردان: اَرون پوسنر. مأخذ:
(https://stageandcinema.com/wp-content/uploads/2018/04/CST_MACBETH_01_LizLauren-Macbeth-Ian-Merrill-Peakes-right-and-Lady-Macbeth-Chaon-Cross.jpg)

بشویم، ابتدا درگیر قدرت باورها و سپس قدرت ماوراءلطبیعی می‌شویم. چه لحظه‌ای که مکبث برای همسرش نامه می‌فرستد (پرده اول- صحنه یک)؛ درواقع او در مورد یک باور ذهنی صحبت می‌کند. چه لحظه‌ای که شبح بنکو در حضور راس، لیدی مکبث و لناکس وارد می‌شود و سر جای مکبث می‌نشیند و فقط مکبث او را می‌بیند.

(شبح بازمی‌گردد)

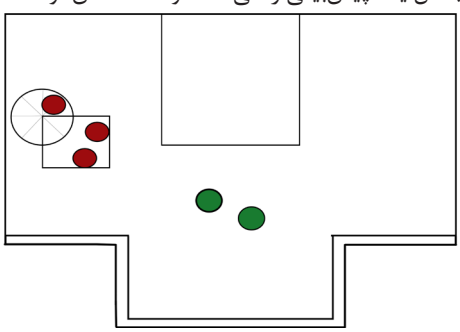
مکبث *برو! از برابر چشمام دور شو! خاکات نهان کند! استخوانات پوک است، خونات سرد، و آن چشمانِ خیره تهی از هر معنا.*

لیدی مکبث *همنشینانِ عزیز، گمان نکنید که اینها چیزی ست؛ نه، هیچ‌چیزی نیست جز عیش برهم‌زنِ امشب.* (شکسپیر، ۱۹۹۹، ۷۰)

در *مکبث* هم قدرت باور به افراد وجود دارد و هم باور فوق بشری (جادوگران)؛ این دو در کنار هم باعث به‌وجودآمدن اتفاقات هولناک می‌شوند. همین مواجهه را در نمایشنامه *جولیوس سزار* شاهدیم که دقیقاً در تضاد با تراژدی *مکبث* است؛ در آنجا اهمیت‌ندادن به قدرت دینی و ماورائی باعث شکل‌گیری اتفاقات هولناک می‌شود. به‌عبارت‌دیگر سزار به یک باور عمومی یعنی «پیشگویی» اعتقاد ندارد. شکسپیر در دو متن فوق از قدرت باورها در بُعد ماوراءلطبیعه استفاده می‌کند. در *مکبث* با یک پیشگویی، قهرمان داستان وسوسه می‌شود و سفرش را آغاز می‌کند. البته یک تفاوت ویژه در مکبث وجود دارد، آنهم حضور افراد فرازمینی همچون شبح و جادوگر است. درواقع اشتباه در تشخیص منابع اصلی قدرت، کار را به خرافه‌پرستی می‌کشاند. همچنین تقدیر در این نمایشنامه موضع برتری دارد. این تقدیر مکبث است که جادوگران را سر راه او قرار می‌دهد و نیز تقدیر نوشته‌شدهٔ اوست که به‌دست فردی که از زهدانِ مادر زاییده نشده است، می‌تواند آسیب ببیند؛ اما مکبث در برابر این پیشگویی‌ها یک احساس امنیت ویژه دریافت کرده است:

شبح دوم *خون‌ریز باش و بی‌باک و آهنین‌عزم؛ بر نیروی بشری خندهزن، زیرا هیچ‌کس که از زهدان زنی زاده شده باشد مکبث را آسیبی نتواند رساند.* (شکسپیر، ۱۹۹۹، ۸۳)

پیشگویی یا تقدیر هیچ‌کدام قابل‌اعتماد نیستند؛ اما باور داشتن به آن، فضایی برای تقابل با آن را ایجاد می‌کند. مکبث پس از ترور شاه و رسیدن به تاج‌وتخت، به قدرت جادوگران (نوعی قدرت مذهبی) ایمان آورده است؛ به همین دلیل مجدداً به سراغ آن‌ها می‌رود تا از آینده باخبر شود. او می‌خواهد جلوی وقایع آینده را بگیرد اما خودش مسبب به وقوع پیوستن پیشگویی می‌شود و خودش به دنبال تقدیرش می‌رود. او که با پیشگویی از تقدیر خود خبر دارد، فقط از یک‌چیز بر حذر است: آن زمانی که جنگل برنام[۲۸] بر ضد او شود. جنگل یک پیش‌بینی زمانی است و کشته‌شدن توسط فردی که



تصویر ۱۴- حضور جادوگران با اختلاف سطح تأکیدگذاری شده است.

جدول ۱- شاخصه‌های هر متن با طبقه‌بندی راسل.

شاخصه‌ها / متون	قدرت پادشاهان	قدرت انقلابی	قدرت برهنه	قدرت باور و دینی	قدرت اقتصادی
جولیوس سزار	مسئله پادشاهی سزار	ایده انقلاب بروتوس و کاسیوس	جنگی که آنتونی و بروتوس به راه می‌اندازند	پیشگویی که از پانزده مارس شده است	ناموجود
شاه لیر	تقسیم قدرت پادشاه	ناموجود	از دست‌دادن مشروعیت قدرت لیر	درون‌مایه دینی از تورات	ناموجود
مکبث	پادشاهی اسکاتلند و قدرت‌خواهی مکبث	ناموجود	موقعیت قدرت، نسبت به مکداف و ملکم برهنه است	پیشگویی ساحره‌ها در مورد مکبث	ناموجود

از طریق سزارین به دنیا آمده، یک طلسم است. مکبث از اینکه مکداف از زهدانِ مادر زاییده نشده است، اطلاعی ندارد. او با این تفسیر که جنگجویی را نمی‌شناسد که این‌گونه به دنیا آمده است، خودش را به مبارزه با مکداف و درنتیجه به آغوش مرگ می‌کشاند (جدول ۱).

نتیجه

بنا به ساختارهای سیاسی موجود در زمان شکسپیر،درنمایشنامه‌های او قدرت متمرکز، «پادشاهی» است؛ حال در کنار این رکن اصلی، قدرت‌های دیگر نیز شکل می‌گیرند یا در فعل‌وانفعالات و جابه‌جایی‌ها، شکل‌های دیگری از قدرت فعال می‌شوند. در هر سه اثر برهنگی قدرت وجود دارد؛ بنابراین برای دراماتورژی آثار مذکور، باید این اصل ثابت را به‌عنوان پیش‌فرض در نظر گرفت: الگوی جابه‌جایی قدرت در آثار شکسپیر این‌گونه است که شخصیت‌هایی که با استفاده از استراتژی‌های مختلف به قدرت می‌رسند (مانند ادموند، مکبث و بروتوس)، همگی مجدداً قدرت را از دست می‌دهند و نتیجه این استراتژی‌های اِعمال قدرت که از طرف نیروهای درگیر درکنش فعال می‌شوند، گاهی قدرت را به سمت برهنگی پیش می‌برد و گاهی نیز یک جنگ تمام‌عیار بین شخصیت‌ها مانند *شاه لیر* رخ می‌دهد. در *شاه‌لیر* «ادگار»، در *جولیوس سزار* «اکتاویوس» و در *مکبث* «مالکوم» قدرت را به‌دست می‌گیرد. این الگوی ثابت به شکل‌های مختلفی پدیدار می‌شود؛ اما معمولاً شخصیتی که به قدرت می‌رسد از اشراف و نوادگان پادشاهان است. این مسئله را حتی می‌توان در *هملت* نیز مشاهده کرد.

این تغییرات (چه در جابه‌جایی قدرت بین اشخاص و چه در تغییر ماهیت قدرت) باعث میشود که طرح‌ها و ایده‌های متنوع‌تری در حوزه طراحی میزانسن و روابط بین شخصیت‌ها شکل بگیرد. همچنین روشن شد که در مقولهٔ جابه‌جایی قدرت اغلب با جنگ‌های داخلی روبه‌رو هستیم. چراکه هجوم نیروی خارجی در بسیاری از موارد ملت‌ها را متحدتر و قدرتمندتر می‌کند؛ مگر اینکه قدرت برهنه حاکم شود. بنابراین جابه‌جایی قدرت ناشی از جنگ، فقط شکلی از «قدرت برهنه» را ایجاد می‌کند. تقسیم‌بندی راسل از قدرت در تمامی بخش‌ها، متناسب با دنیای درام عصر الیزابت است. وی به‌عنوان یک فیلسوف مدرن ایده‌هایی را مطرح می‌کند که میتواند برای یک دراماتورژی سیاسی از آثار شکسپیر مفید واقع شود. بنابراین در مورد متون شکسپیر و بنا به تعاریفی که از قدرت در دیدگاه برتراند راسل مطرح شد، این مسئله کاملاً بارز است که شکسپیر در همه زمینه‌های قدرت ورود کرده و دراماتورژی‌های معاصر از متن‌های وی معرف این نکته است که اهمیت قدرت در هیچ زمانی از بین نمی‌رود و تنها از شکلی به شکل دیگر تغییر پیدا می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Macbeth.
2. King Lear.
3. Julius Caesar.
4. John D Cox.
5. Andrew Hadfield.
6. Priestly Power.
7. Kingly Power.
8. Naked Power.
10. Economic Power.
11. Feudalism.
12. Industrial Revolution.
13. Power over Opinion.
14. Trone of Blood.
15. Mark Antony.
16. Bertus.
17. Cassius.
18. Gregory Doran.
19. Royal Shakespeare Theatre.
20. Postcolonialism.
21. Othering.
22. Edgar.
23. Sam Mendes.
24. Gloucester.
25. Stonehenge.
26. Aaron Posner.
27. Rob Ashford.
28. Birnam.

فهرست منابع

احمدزاده بیانی، بهروز (۱۳۹۸)، بررسی تراديس نشانه‌های قدرت از دیدگاه عمل‌گرایانه - سیاسی شکسپیر تا نظریه‌های غیرتولیدی پییر بوردیو و لیندا هاچن در آثار منتخب پسادراماتیک از هاینر مولر و عباس کیارستمی، *پایان‌نامه دکتری ادبیات انگلیسی*، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران.

اصغرزاده، حامد(۱۳۹۶)، امکان دراماتورژی و اجرای تراژدی در جهان معاصر با محوریت نهاد قدرت، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد کارگردانی*، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

باقری، فارس (۱۳۹۵)، ایده‌هایی درباب مواجهه تئاتر و قدرت، *اطلاعات حکمت و معرفت*، ۷، ۲۹-۳۴.

براهیمی، محمدرضا؛ براهیمی، منصور (۱۳۹۷)، *دراماتورژ چیست؟ دراماتورژ کیست؟*، (چاپ دوم)، تهران: نشر بیدگل.

تافلر، آلوین (۱۹۰۰)، *جابه‌جایی قدرت دانایی و ثروت و خشونت در قرن بیست و یکم*، ترجمه شهیندخت خوارزمی (چاپ سیزدهم) (۱۳۷۰)، تهران: نشر نی.

چمرز، مارک (۲۰۱۰)، *گوست لایت: راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی،*

ترجمه نرگس یزدی (۱۳۹۴)، تهران: انتشارات سمت.

خاکی، محمدرضا؛ براهیمی، منصور (۱۳۹۷)، *دراماتورژ چیست؟ دراماتورژ کیست؟* (چاپ دوم)، تهران: نشر بیدگل.

دلوز، ژیل (۱۹۸۶)، *فوکو*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده (چاپ دوم) (۱۳۸۹)، تهران: نشر نی.

دین، الکساندر؛ کارا، لارنس (۱۹۸۹)، *اصول کارگردانی نمایش*، ترجمه محمد باقر قهرمانی (چاپ ششم) (۱۳۹۳)، تهران: نشر قطره.

راسل، برتراند (۱۹۳۸)، *قدرت*، ترجمه نجف دریابندری (چاپ چهارم) (۱۳۸۵)، تهران: انتشارات خوارزمی.

رحیمی، مصطفی (۱۳۶۹)، *تراژدی قدرت در شاهنامه*، تهران: انتشارات نیلوفر.

زاریلی، فیلیپ بی و دیگران (۲۰۱۰)، *تاریخ‌های تئاتر*، ترجمه مهدی نصراله‌زاده (چاپ دوم) (۱۳۹۴)، تهران: انتشارات بیدگل.

شکسپیر، ویلیام (۱۹۵۷)، *شاه لیر*، ترجمه م.ا. به‌آذین (محمود اعتمادزاده) (۱۳۷۹)، تهران: نشر آتیه.

شکسپیر، ویلیام (۱۹۹۶)، *مجموع آثار نمایشی ویلیام شکسپیر*، جلد ۱ و ۲، ترجمه علاءالدین پازارگادی (چاپ دهم) (۱۳۸۹)، تهران: انتشارات سروش.

شکسپیر، ویلیام (۱۹۹۹)، *مکبث*، ترجمه داریوش آشوری (چاپ یازدهم) (۱۳۹۱)، تهران: نشر آگاه.

فوکو، میشل (۱۹۵۷)، *مراقبت و تنبیه (تولد زندان)*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده (۱۳۷۸)، تهران: نشر نی.

فوکو، میشل (۱۹۹۹)، *تئاتر فلسفه*، ترجمه نیکوسرخوش و افشین جهاندیده (۱۳۸۹)، تهران: نشر نی.

کات، یان (۱۹۶۹)، *شکسپیر معاصر ما*، ترجمه رضا سرور (چاپ دوم) (۱۳۹۱)، تهران: نشر بیدگل.

کات، یان (۱۹۹۲)، *جنسیت رزالیند*، ترجمه رضا سرور (۱۳۹۷)، تهران: نشر بیدگل.

کاردولو، برت (۱۹۹۵)، *دراماتورژی چیست؟*، ترجمه منصور براهیمی (۱۳۷۳)، در خاکی.

کاظمیان، سعید (۱۳۹۸)، *قدرت در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر*، تهران: انتشارات مهرگان خرد.

گوتفرید هردر، یوهان (۱۹۸۵)، *شکسپیر*، ترجمه مراد فرهادپور (۱۳۶۸)، نمایش، ۲۴: ۱۸-۲۳.

گیدنز، آنتونی (۲۰۰۳)، *جامعه‌شناسی*، ترجمه حسن چاوشیان (چاپ دوم) (۱۳۸۷)، تهران: نشر نی.

محمودی بختیاری، بهروز؛ عباسی، رضا و امیری، مهدی (۱۳۹۴)، تراژدی قدرت: بررسی تطبیقی داستان *بهرام چوبین* و تراژدی *مکبث*، *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*، ۱۲: ۱۰۵-۱۲۸.

Cox, John D (1989). *Shakespeare and the Dramaturgy of Power, United Kingdom*: Princeton University Press.

Hadfield, Andrew (2003). *''The Power and Rights of the Crown in "Hamlet" and "King Lear:" 'The King*: The King's toBlame'. The Review of English Studies. Vol 54 (217): 566-586. https://doi.org/10.1093/res/54.217.566

Ritzer, George (2007). *The Blackwell Encyclopedia of Sociology, New Jersey*: Blackwell Publishing.

Russell, Bertrand (2004). *Power, New York:* Taylor and Francis.