Archive of SID

اقتباس و اعتراض: طبیعت‌زدایی و برساخت‌گرایی پسامدرن در «لیر» ادوارد باند

مهدی جاویدشاد

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۲/۰۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۳/۲۹

www.SID.ir

Archive of SID

اقتباس و اعتراض: طبیعت‌زدایی و برساخت‌گرایی پسامدرن در «لیر» ادوارد باند

مهدی جاویدشاد
دکترای زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

www.SID.ir

Archive of SID

چکیده

مقاله‌ی پیش رو نمایشنامه‌ی *لیر* (۱۹۷۱) نوشته‌ی ادوارد باند را در نقش یک اثر اقتباس شده از *شاه لیر* ویلیام شکسپیر در نظر می‌گیرد تا تغییر نگاه به سنت شکسپیری را در اثر باند مورد بررسی قراردهد. با توجه به اینکه یکی از اهداف اقتباس‌گر ابراز اعتراض به اثری است که آن را اقتباس می‌کند، بخشی از مطالعات اقتباس می‌تواند معطوف به چرایی و چگونگی تغییر متن مبدأ به منظور تحمیل فلسفه‌ای خاص به آن باشد. این رویکرد مطالعاتی قابلیت به‌کارگیری در هر دو متن باند و شکسپیر را دارد زیرا هر کدام تغییرات قابل‌توجهی که ریشه در دغدغه‌های آن‌ها نسبت به فلسفه‌ی وجودی انسان دارد، به منابع در دسترس خود می‌دهند. این مقاله ضمن اشاره به دغدغه‌های اقتباسی و کیفیت‌های زیبایی‌شناسی در نمایشنامه‌ی *شاه لیر*، بر نمایشنامه‌ی *لیر* باند متمرکز می‌شود تا اعتراض اقتباس‌گر به سنت شکسپیری برجامانده را بررسی‌کند. با توجه به اینکه باند عمدتاً به اندیشه‌ی تقدیرگرایانه و محافظه‌کارانه‌ی موجود در نمایش شکسپیر معترض است، مقاله‌ی پیش رو تغییرات بنیادین اقتباس‌گر در پیرنگ، شخصیت، زبان، قدرت و ایدئولوژی را مورد تحلیل قرارمی‌دهد تا مدرن‌سازی متن شکسپیری از طریق تحمیل رویکرد برساخت‌گرایی را در نمایش باند نشان دهد. بدین منظور، رویکردهای پسامدرن به اقتباس از منظر لینداهاچن و جولی سندرز و تأکید رولان بارت بر پدیده‌ی طبیعی‌سازی در نقش ابزار ایدئولوژیک به‌عنوان مبانی نظری مورد استفاده قرارمی‌گیرند تا گذر از ذات‌گرایی به برساخت‌گرایی در اقتباس باند مورد تأکید واقع شود.

واژگان کلیدی: اقتباس، شکسپیر، تئاتر پسامدرن، ایدئولوژی، طبیعی‌سازی

www.SID.ir

Archive of SID

۱. درآمد

نمایش *شاه لیر* نوشته‌ی ویلیام شکسپیر مصائب پادشاهی به نام لیر را بر روی صحنه می‌آورد که در نتیجه‌ی تقسیم قدرت خود بین دخترانش ریگان و گونریل، دیوانه و آواره می‌شود. در آغاز نمایش، شاه لیر سه دختر خود را فرامی‌خواند تا در قبال مدحی که از زبان آنان می‌شنود، بخشی از پادشاهی خود را به آن‌ها اعطاء کند. از میان آن‌ها، کوچک‌ترین دختر لیر به نام کردلیا رفتاری صادقانه با پدر خود دارد و عشق خود به پدر را حاصل وظایف فرزند به والدین می‌نامد. برخورد عاری از مدح کردلیا به مزاج پادشاه خوش نمی‌آید و او کوچک‌ترین دختر خود را از ارث محروم می‌کند. کردلیا به همسری پادشاه فرانسه درمی‌آید و ریگان و گونریل که وارثان پادشاهی لیر می‌شوند، پدر خود را از دربار می‌رانند. لیر در اوج دیوانگی و آوارگی فیزیکی و ذهنی، با رذالت‌های انسانی خود مواجه می‌شود و در ادامه به کردلیا و ارتش فرانسه که قصد مقابله با ریگان و گونریل برای بازگرداندن سلطنت به لیر را دارند می‌پیوندند. ارتش فرانسه از ارتش بریتانیا شکست می‌خورد، لیر و کردلیا دستگیر می‌شوند، کردلیا به دار آویخته می‌شود و لیر به خاطر قلب شکسته‌ی ناشی از مرگ دخترش جان می‌سپارد.

به نظر می‌آید شکسپیر در نگارش *شاه لیر* به منابع متعددی رجوع کرده‌است و از هر کدام برای غنای جزئیات نمایش بهره‌ی خاص خود را برده است. نمایش تراژدی ـ کمدی الیزابتی *شاه لیر*[۱]، *رویدادنامه‌ی انگلستان، اسکاتلند و ایرلند* (۱۵۸۷) از رافائل هالینشد[۲]، نسخه‌ی جان هیگینز[۳] از حکایت لیر در *آینه‌ای برای حکام*[۴] (۱۵۸۷)، *ملکه‌ی پریان* (۱۵۸۹) از ادموند اسپنسر[۵]، نمایش *سجینوس* (۱۶۰۵) از بن جانسون[۶] و رمانس *آرکیدیا* (۱۵۹۰) از سر فیلیپ سیدنی[۷] از جمله منابعی هستند که به شکسپیر در نگارش *شاه لیر* یاری رسانده‌اند (بویس، ۱۹۹۶: ۳۴۹). محققان ادبی نیز تا کنون دست کم چهل نسخه از پیرنگ لیر که در زمان شکسپیر موجود بود را کشف کرده‌اند و این احتمال وجود دارد که شکسپیر از یک مورد جنون واقعی در زمان خود که شبیه به جنون لیر بوده الهام گرفته‌است زیرا در هیچ یک از نسخه‌های قبل از *شاه لیر* شکسپیر، پادشاه مجنون وجود ندارد (بویس، ۱۹۹۶: ۳۴۹). وجود الهام‌بخش این منابع و تأثیرپذیری هوشمندانه‌ی شکسپیر از آن‌ها، این نویسنده را در زمره‌ی اقتباس‌گران حرفه‌ای قرارمی‌دهد تا نویسنده‌ای محصور در برج عاج خود که در اثر الهامی فرازمینی، «حقایق ازلی» را بیان می‌کند.

مسئله‌ی تأثیرپذیری نویسنده از نوشته‌ها و وقایع زمانه‌ی خود، انتخاب بین تخیل یا تیزبینی در تبیین فرآیند تولید ادبی را به ذهن متبادر می‌کند. سؤالی که مطرح می‌شود این است: آیا نویسنده، یک تخیل‌گر قهار است یا یک گردآورنده‌ی تیزبین؟ به نظر می‌آید در کشاکش این دو گانه، نویسنده هر دو نقش را بازی می‌کند، بدین معنا که در فرآیند گردآوری، او تأثیرپذیری خود از منابع مختلف را با چاشنی تخیل در هم می‌آمیزد. عمدتاً پردازش این تخیل در خلأ و با معیارهای صرفاً شخصی صورت نمی‌گیرد، بلکه در حقیقت یک نوآوری است که ریشه در دغدغه‌های جمعی، فلسفی، اجتماعی، فرهنگی یا سیاسی دارد و به منظور ایجاد نگاه‌ها و تجربه‌های نو انجام می‌پذیرد. شکسپیر در نگارش *شاه لیر*، متأثر از منابع مختلف است، اما در عین حال نوآوری را به گردآوری خود تحمیل می‌کند. مهم‌ترین نوآوری او تغییر اساسی در اصل داستان است. در بیشتر نسخه‌های پیشین، لیر مجنون نمی‌شود بلکه تخت پادشاهی را پس‌می‌گیرد و به کردلیا می‌سپارد. نکته‌ی بارز نسخه‌های قدیم لیر، طبیعت اطمینان‌بخش آن‌هاست: فرد ممکن است مرتکب خطایی مهلک شود اما همچنان از مهلکه نجات یابد و

www.SID.ir

Archive of SID

پایانی خوش داشته‌باشد. مشخصاً اعتقاد شکسپیر بر این بوده که مطالبات زندگی بسیار بیشتر از آن چیزی ست که یک پایان خوش به تصویر می‌کشد. بنابراین او در دل داستان، جنون لیر را می‌گنجاند تا بر ناکامی بشر در دل حوادث بزرگ تأکید کند (بویس، ۱۹۹۶: ۳۴۷). آنچه در نمایش شکسپیر مبرهن است، وجود نوآوری در فرآیند گردآوری منابع، به منظور ارائه‌ی نگاهی نو به مفهوم زندگی است.

تغییراتی که شکسپیر به منابع زمانه‌ی خود می‌دهد، متأثر از نگاه یک انسان فرهیخته‌ی رنسانسی به زندگی است. اما اگر تاریخ تکرار شود و این بار *شاه لیر* شکسپیر، منبعی برای یک انسان فرهیخته‌ی قرن بیستمی باشد، آیا متن شکسپیر دچار تغییرات می‌شود؟ اگر پاسخ مثبت است، این تغییرات چگونه خواهد بود؟ پاسخ به این سؤالات در دغدغه‌های منحصربه‌فرد اقتباس‌گر و نوآوری او در ایجاد نگاه نو به متن پیش از خود است که مثال بارز آن نمایش *لیر* نوشته‌ی ادوارد باند است. مانند شکسپیر که داستان لیر را با توجه به فلسفه‌ای نو از زندگی بازنویسی می‌کند، باند در نمایش *لیر*، *شاه لیر* شکسپیر را احیا می‌کند و این کار را با بررسی مجدد متن و اقتباس آن در راستای ذائقه‌ها و افکار معاصر انجام می‌دهد. پیرنگ *لیر* باند از جهاتی شبیه به پیرنگ *شاه لیر* شکسپیر است اما تفاوت‌های معناداری با متن منبع دارد. در نمایش باند، لیر در نقش یک حاکم مستبد پارانوئید ظاهر می‌شود که دو دختر بد ذات به نام‌های بودیس[۸] و فونتانل[۹] دارد. پادشاه پارانوئید برای دفع «دشمنان» خیالی خود، یعنی دوک کرنوال[۱۰] و دوک نورث[۱۱]، مشغول ساخت دیوار می‌شود اما در نتیجه‌ی جنگی خونین که توسط دختران خائنش به او تحمیل می‌شود، قدرت را از دست می‌دهد. لیر زندانی آن‌ها می‌شود و در ادامه، به هنگام مکاشفه‌ی مشقت‌بار نفس خود، با معاشرت با مردمان عادی تسلی خاطر می‌یابد. لیر در نتیجه‌ی آلام خود به مرز دیوانگی می‌رسد، اما در عین حال، مسئولیت‌های خود در تحمیل درد و رنج به دیگران را می‌پذیرد. او نیاز به عشق و شفقت را درک می‌کند و به ارزش آن‌ها در روابط بشری پی می‌برد، و دیگران را نیز تشویق به ستایش آن‌ها می‌کند. سرانجام، لیر به تخریب همان دیواری می‌پردازد که زمانی اصرار بر ساخت آن داشت و در همین حال، به ضرب گلوله‌ی یک سرباز کشته می‌شود.

همان‌گونه که رویکرد اقتباسی اعتراض‌گونه‌ی شکسپیر به منابع زمانه‌ی خود منجر به ایجاد تغییرات بنیادین در پیرنگ داستان لیر می‌شود، بازنویسی سنت شکسپیری توسط باند، تغییرات اعتراض‌گونه‌ی متعددی در سطوح مختلف در خود دارد. سوالی که مطرح می‌شود این است: تغییرات اعمال شده توسط باند کدامند و چگونه او از طریق آن‌ها نمایش *شاه لیر* را در راستای دغدغه‌ها، ذائقه‌ها و افکار معاصر قرارمی‌دهد؟ مقاله‌ی پیش رو استدلال می‌کند که اقتباس باند عمدتاً به اندیشه و فلسفه‌ای که نمایش شکسپیر بر آن استوار است معترض است و در نتیجه متن منبع را در راستای ایجاد تغییر، بازآفرینی می‌کند. این تغییرات در پیرنگ، شخصیت، زبان، قدرت و ایدئولوژی قابل رصد است و از طریق آن‌ها می‌توان به چرایی مدرن‌سازی متن منبع و چگونگی همگام‌سازی آن با دغدغه‌های زمانی و مکانی باند پی‌برد. این مقاله بر آن است تا چرایی و چگونگی مذکور را در بستر مفاهیم پسامدرن طبیعی‌سازی و برساخت‌گرایی مورد خوانش قراردهد تا نحوه‌ی مقابله‌ی باند با رویکرد ذات‌گرایانه شکسپیر به قدرت را مورد تأکید قراردهد.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

نمایشنامه‌ی *لیر* باند در چندین مقاله‌ی داخلی و خارجی مورد خوانش‌های مختلف

www.SID.ir

Archive of SID

قرارگرفته‌است. یکی از اولین خوانش‌ها مقاله‌ی «*لیر* ادوارد باند» (۱۹۷۹) نوشته‌ی لزلی اسمیت[۱۲] است که مروری کلی بر نمایش باند دارد و عمدتاً بر روایت، شخصیت‌ها و تغییرات کلی اعمال شده در آن در قیاس با نمایش شکسپیر متمرکز است. در مقاله‌ی «دو مفهوم جامعه در نمایش: *زن خوب سچوان* از برتولت برشت و *لیر* ادوارد باند» (۱۹۸۸)، هوبرت زاپف[۱۳] خوانشی تطبیقی از دو اثر برشت و باند ارائه می‌کند و بر مفهوم جامعه در آن‌ها متمرکز می‌شود. نیلوفر زارع و فرشاد فرشته حکمت در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی نمایشنامه *شاه لیر* ویلیام شکسپیر و *شاه لیر* ادوارد باند با تکیه بر نقش خشونت در شخصیت‌های ادوارد باند از دیدگاه روانکاوانه» (۱۳۹۷) با بهره‌گیری از نظریات رفتارگرایان به تطبیق شخصیت‌های موجود در نمایش شکسپیر و لیر می‌پردازند. علاوه بر این مقالات، نمایش باند در کتاب‌های مختلف مورد بررسی قرارگرفته‌است که به فراخور نیاز در طول پژوهش به آن‌ها اشاره خواهد شد. بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که نمایش *لیر* با مبانی نظری پسامدرن اقتباس مورد خوانش قرار نگرفته‌است. نوآوری پژوهش پیش رو در به‌کارگیری نظریات اقتباس لینداهاچن[۱۴] و جولی سندرز[۱۵] و همچنین چگونگی حصول اقتباس پسامدرن براساس مفهوم طبیعی‌سازی از بارت است.

۳. اقتباس و اعتراض

شاه لیر شکسپیر و *لیر* باند، درحالی‌که به سنت رجوع می‌کنند، آن را به چالش نیز می‌کشند. بنابراین، اقتباس نویسندگان از منابع در دسترس‌شان، با اعتراض نسبت به نوع نگاه قدمای خود به فلسفه‌ی وجودی انسان همراه است. این اعتراض، در رویکردهای پسامدرن به مباحث نظری اقتباس مورد تأکید فراوان قرارمی‌گیرد. برخلاف رویکرد سنتی «نقد وفاداری»، که تولید اقتباسی را در قیاس با اثر اقتباس شونده مورد خوانش قرارمی‌دهد و به‌طور ضمنی تولید اقتباسی را «ثانوی»، «درجه دوم» و «نامرغوب» می‌نامد، منتقدان پسامدرن اقتباس، به تولید اقتباسی هویتی مستقل می‌بخشند و آن را حامل نگاه و فلسفه‌ای منحصربه‌فرد می‌دانند که با گفتمان‌های زمانه‌ی خود در فعل و انفعال است. هاچن با تأکید بر اینکه «انگیزه‌های زیاد و مختلفی ورای اقتباس وجود دارد و تعداد اندکی از آن‌ها مربوط به وفاداری است» (هاچن، ۲۰۰۶: xiii)، نتیجه می‌گیرد که تولید اقتباسی «حال و هوای خاص خود را دارد» (همان، ۶) و «تفسیر و خلاقیت را هم زمان در خود جای می‌دهد» (همان، ۱۱۱).

اقتباس انواع و اهداف مختلفی دارد. گاهی این عمل، صرفاً نوعی ویراستاری، به معنای کوتاه کردن و خلاصه کردن متن است، یا گاهی می‌تواند فرایند توسعه و گسترش متن را دربرگیرد. اقتباس می‌تواند تغییر در ژانرها، مثلاً رمان به نمایشنامه باشد که در مواردی ممکن است این عمل صرفاً به منظور مرتبط نمودن یا قابل درک کردن متن برای مخاطبان انجام گیرد. اما گاهی مشق اقتباس با هدف نقد متن اقتباس شونده، به منظور ارائه‌ی نگاه نو به آن یا ایجاد فضا برای صداهای خاموش و به حاشیه رانده شده صورت می‌پذیرد (سندرز، ۲۰۰۶: ۲۰ـ۱۸). نقد متن اقتباس شونده و تلاش برای تغییر نگاه به آن، به معنای اعتراض اقتباس‌گر به سنت پیش از خود است. از آنجا که متون اقتباس‌شونده معمولاً در زمره‌ی آثار فاخر ادبی هستند، اعتراض موجود در اقتباس، گاه صرفاً اعتراض به اثر اقتباس شونده نیست، بلکه اعتراض به سنت و ساختاری است که آن اثر را بزرگ و مقدس جلوه می‌دهد و از آن به‌عنوان نمادی فرهنگی، بهره‌برداری ایدئولوژیک می‌کند.

بنابراین در فرایند اقتباس، گاهی اقتباس‌گر به سنت رجوع می‌کند اما در عین حال صرفاً

www.SID.ir

Archive of SID

آن را تکرار نمی‌کند، بلکه هدف غایی او، گریز از همان سنت است (هاچن، ۲۰۰۶: ۱۱۱). این بدان معناست که اقتباس‌گر، اهدافی بنیادین در سر دارد و با «از آن خودسازی»[۱۶] سنت، به دنبال تولید روایت‌های ناسازگار برای ایجاد تغییر، حتی از نوع براندازی، در جامعه‌ی خود است (سندرز، ۲۰۰۶: ۹). پس اقتباس را می‌توان نوعی «تکرار به همراه تغییر» دانست که با نیات مختلف، از جمله نیات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی صورت می‌گیرد (هاچن، ۲۰۰۶: ۹۳). اقتباس از آثار شکسپیر، ممکن است با نیت تکریم او یا مقابله با جایگاه رفیع فرهنگی او انجام شود (هاچن، ۲۰۰۶: ۹۳). بررسی اقتباس‌های شکسپیری نشان می‌دهد که بسیاری از اقتباس‌گران، شکسپیر را «یادبودی برای سرنگون کردن» در نظر می‌گیرند (مارجوری گاربر، [۱۷] به نقل از هاچن، ۲۰۰۶، ص ۹۳). در نتیجه با توجه به اهداف مقابله‌جویانه‌ی دسته‌ای از تولیدات اقتباسی، مطالعات اقتباس نباید دچار قضاوت‌های ارزشی شود، بلکه باید «فرایند، ایدئولوژی و روش‌شناسی» تولیدات اقتباسی را مورد تحلیل قراردهد (سندرز، ۲۰۰۶: ۲۰).

نمایش *لیر* را می‌توان مثالی کلاسیک از اقتباس شکسپیری با اهداف بنیادین در دوران معاصر نامید. در وهله‌ی اول، باید به مصاحبه‌های باند اشاره‌کرد تا بهتر دانست که چرا نمایشنامه‌نویس اقتباس‌گر تصمیم به تغییر متن منبع می‌گیرد. در مصاحبه‌های خود، باند آشکارا شخصیت لیر را چهره‌ای منسوخ می‌نامد که نمی‌تواند پاسخگوی دغدغه‌های معاصر باشد: «او چهره‌ای رنسانسی است و آنطور که باید به جامعه‌ی ما مربوط نمی‌شود» (به نقل از بردلی، ۲۰۱۶: ۱۲۴). باند در ابتدا قصد داشت لیر را به‌طور کامل از اقتباس خود حذف کند، اما بعداً تصمیم گرفت او را حفظ کند زیرا به این نتیجه رسید که منسوخ بودن مدنظر مربوط به شخصیت نمی‌شود، بلکه مربوط به نوع نگاهی است که فرهنگ ادبی غرب به او داشته است. باند با تأکید بر اینکه «ما در نقش یک جامعه، نمایش را به اشتباه مورد استفاده قرارمی‌دهیم» نتیجه می‌گیرد: «به این دلیل است که تمایل داشتم آن را بازنویسی کنم تا بتوانیم از نمایش برای خودمان، برای جامعه‌ی‌مان، برای زمانمان و برای مشکلاتمان بهره‌برداری کنیم» (به نقل از بردلی، ۲۰۱۶: ۱۲۴). برای اینکه عدالت هم در حق شکسپیر هم در حق دغدغه‌های معاصر ادا شود، «باند *لیر* را مرتبط می‌سازد ـ تکاملی که هم بیانگر احترام زیاد او به شکسپیر است و هم باور راستین او به اینکه تئاتر باید در خدمت زندگی مدرن باشد را در خود دارد» (بردلی، ۲۰۱۶: ۱۲۴). در اقتباس باند، تبدیل لیر از چهره‌ای منسوخ به چهره‌ای مدرن، منجر به ظهور یک شخصیت کاملاً متفاوت می‌شود که دغدغه‌ها و امیال کاملاً متضادی با شاه لیر شکسپیر دارد، به نحوی که پیرنگ متن منبع را به‌طور معناداری تحت تأثیر قرارمی‌دهد.

۴. نتایج و بحث

۱. ۴. از لیر انفعالی به لیر کنشگر

تغییراتی که باند به شخصیت لیر می‌دهد، به قدری بنیادین است که گرد اشتراتمان[۱۸]، محقق و مترجم آلمانی، نمایش *لیر* را «ضد لیر» می‌خواند (به نقل از پترسون، ۲۰۰۳: ۱۴۱). در همان آغاز نمایش، مهم‌ترین و چشمگیرترین تغییر در نحوه‌ی برخورد لیر با مسئله‌ی قدرت نمود پیدا می‌کند. برخلاف لیر شکسپیر، لیر باند قدرت خود را تقسیم و رها نمی‌کند. درحالی‌که نمایش شکسپیر با تصمیم لیر به رهایی قدرت آغاز می‌شود، اقتباس باند با عظمت قدرت لیر و تصمیم او بر تحکیم هر چه بیشتر آن شروع می‌شود. با توجه به شخصیت‌پردازی متضاد لیر در این دو نمایش، ساخت دیواری بلند توسط حاکم مستبد به نمایش باند اضافه می‌شود تا نشانه‌ای آشکارا برای قدرت‌پرستی او باشد. در حقیقت، مسئله‌ی قدرت در نماد دیوار تجلی

www.SID.ir

Archive of SID

می‌یابد؛ نمادی فیزیکی و ایدئولوژیک که در تصمیمات سیاسی قرون بیستم و بیست و یکم مانند دیوار برلین و دیوار ترامپ نیز دیده می‌شود.

میل بیمارگونه‌ی لیر به قدرت در اقتباس باند، اولین گام در اعتراض به سنت شکسپیری و مهم‌ترین تصمیم در مرتبط‌سازی شخصیت لیر با گرایشات سیاسی معاصر است. همچنین، وجود صدای اعتراض مردمان تحت امر لیر در این نمایش، گامی دیگر در به‌روزرسانی متن شکسپیر براساس دغدغه‌های روز است. در طول نمایش، نماد ایدئولوژیک لیر و حواشی مربوط به آن با مقاومت‌هایی از جانب خانواده‌ی خود پادشاه و مردمان عادی همراه می‌شود. بودیس تلاش می‌کند پدر خود را متقاعد به اجرای عدالت کند، اما با دیدن پافشاری‌های لیر به این نتیجه می‌رسد که «لجاجت بر سر هیچ، کوته‌فکری است» (باند، ۱۹۷۸: ۱۹). در چالشی مهم در آغاز نمایش، در اثر یک حادثه، یکی از کارگران دیوار، جان خود را از دست می‌دهد. از آنجا که لیر هیچ حادثه‌ای را در حکومت استبدادی خود برنمی‌تابد، مرگ کارگر را قتلی عمد می‌نامد که مسبب آن باید در ملأعام تنبیه شود. سپر بلایی را به خدمت شاه می‌آورند، شخص شاه دستور قصاص می‌دهد و خود او مجرم را با اسلحه می‌کشد.

مردی که لیر به او شلیک می‌کند، کارگری است که ناخواسته کارگر دیگری را کشته است. هنگامی که بودیس اقدام به شلیک لیر را به خاطر تصادفی بودن قتل کارگر، عملی ناعادلانه می‌خواند، لیر پاسخ می‌دهد «البته که حادثه بود. اما کار، کند پیش می‌رود. باید کاری کنم تا مأمورین بجنبند. این راهی بود که به آن رسیدم، در غیر این صورت، بازدیدم تباه می‌شد» (باند، ۱۹۷۸: ۱۸). هنگامی که خواننده درمی‌یابد که پادشاه به کشاورزان اجازه‌ی کشت زمین‌های خود کشاورزان در اطراف دیوار را نمی‌دهد، استبداد لیر بیشتر و بیشتر نمایان می‌شود. اما کشاورزان استبداد پادشاه را نمی‌پذیرند و در نتیجه برای تلافی به دیوار آسیب وارد می‌کنند. با وجود این‌گونه مقاومت‌ها، لیر تأکید می‌کند «وقت آزاد برای مهربانی یا گذشت ندارم. باید دژ را بسازم» (باند، ۱۹۷۸: ۱۹)، با این باور که این پافشاری مستبدانه در ساخت دیوار منجر به حفاظت دائمی مردمانش می‌شود.

دو دختر لیر آشکارا در مقابل استبداد پدرشان می‌ایستند و برخلاف میل او با دشمنانش، نورث و کورنوال، تصمیم به ازدواج می‌گیرند. از آنجا که بودیس و فونتانل معتقدند که تهدید این دو دوک برای لیر از طریق وصلت با دختران او خنثی خواهد شد، آن‌ها از پدرشان می‌خواهند که دیوار را از بین ببرد. این درخواست سبب می‌شود که پادشاه پارانوئید دختران خود را انکار کند: «از شرارتتان آگاه بودم! دیوارم را علیه شما و دیگر دشمنانم خواهم ساخت!» (باند، ۱۹۷۸: ۲۱). پس از ازدواج، دختران لیر جنگی علیه نیروهای پدرشان به راه می‌اندازند و در ادامه به شوهران خود نیز خیانت می‌کنند و در مقابل آنان نیز می‌ایستند. بودیس و فونتانل در حقیقت همان ریگان و گونریل در اوج تزویرشان هستند. این دو، میل شدید لیر به قدرت را به ارث برده‌اند، اما آن را با امیال آزارگرایانه درآمیخته‌اند. این رویکرد خود را در شکنجه و قطع عضو وارینگتون، افسری در نیروهای لیر که پادشاه را از اقدام دخترانش در رشوه دادن به او برای خیانت به پادشاه آگاه می‌سازد، نمایان می‌کند. قدرت‌طلبی آزارگرایانه‌ی این دو در حالیست که لیر در ابتدای نمایش آنان را این‌گونه خطاب می‌کند: «ای فرزندان بیچاره‌ی من، شما برای این جهان زیادی خوب هستید» (باند، ۱۹۷۸: ۱۸).

در جنگل، کنار خانه‌ی پسر قبرکن[۱۹]، لیر در وضعیت شکست خورده و خسته از تلاش برای فرار از ارتش دخترانش به تصویر کشیده می‌شود. مانند لیر شکسپیر، لیر باند نیز دخترانش را مقصر حزن و اندوه خود می‌داند: «دخترانم نان مرا از حلقومم بیرون کشیدند. آن‌ها آن را

www.SID.ir

Archive of SID

با اشک‌هایم و گریه‌های کودکان گرسنه آسیاب می‌کنند و می‌بلعند» (باند، ۱۹۷۸: ۳۱). لیر درحالی‌که گرسنه و مضطرب است به پسر قبرکن، مردی متواضع که قبلاً خود را به خاطر امتناع از مشارکت در طرح دیوارسازی پادشاه پنهان کرده بود، پناه می‌برد. در سلسله‌ای از فجایعی که لیر از آن جان سالم به در می‌برد، پسر قبرکن کشته می‌شود و همسر باردار او با نام کردلیا مورد تجاوز قرارمی‌گیرد. سربازان متجاوز با گلوله‌های یک نجار روستایی کشته می‌شوند و نجار تصمیم به تشکیل ائتلاف مقاومت با کمک کردلیا می‌گیرد.

لیر که زندانی دخترانش است، در اوج دیوانگی آنقدر عاقل است تا از تلاش‌های دخترانش برای وادارکردن او به اعتراف به اتهام طرفه برود. در زندان، لیر رفتارهای گذشته‌ی خود را مرور می‌کند و می‌گوید «من انسان‌های زیادی را کشتم و هرگز به‌صورت یکی از آن‌ها نگاه نکردم [...] اشتباه. اشتباه. اشتباه» (باند، ۱۹۷۸: ۵۶). در همان زندان لیر، کردلیا نیز زندانی است. نام کردلیا دقیقاً برگرفته از نام دختر کوچک شاه لیر در نمایش شکسپیر است، اما در نمایش لیر، او دختر لیر نیست. کردلیا درمی‌یابد که قدرت در دستان بودیس و فونتانل متزلزل است و تصمیم به شورش علیه آن‌ها می‌گیرد. کردلیا با موفقیت ارتش خود را فرماندهی می‌کند و در نهایت لیر، بودیس و فونتانل را در زندان دور هم می‌آورد.

جان، نجار روستا، که حالا همسر کردلیا است، دختران لیر را به مرگ مجازات می‌کند و پادشاه سابق را نابینا می‌کند. لیر در رنج و محنت خود، روح پسر قبرکن را مایه‌ی تسلی می‌یابد، فردی که در زمان حیات خود با لیر رفاقت داشت. کردلیا در مسند قدرت نشان می‌دهد که مبتلا به همان دردی است که لیر از آن رنج می‌برد، یعنی افسانه‌ی یافتن امنیت از طریق اعمال قدرت که خود را در تصمیم کردلیا در از سرگیری ساخت دیوار نشان می‌دهد. هنگامی که لیر این‌گونه برخورد با قدرت را در کردلیا می‌بیند، تصمیم می‌گیرد نامه‌ای برای او بنویسد و او را از خطرات احتمالی نجات دهد. در این هنگام، لیر روح را مورد خطاب قرارمی‌دهد و می‌گوید، «دوباره خون! سریع، سریع، کمکم کن! چشمانم، چشمانم! باید قبل از مرگم او را بازدارم» (باند، ۱۹۷۸: ۸۱).

لیر از طریق رویارویی با خطاهای خود و قبول تمامی مسئولیت‌ها، با موفقیت تولدی دوباره را تجربه می‌کند. لیر که اکنون به راستی به چهره‌ای مردمی تبدیل شده، در خانه‌ی قدیمی پسر قبرکن است، جایی که خانواده‌ای جدید در آن زندگی می‌کند و مردم برای شنیدن خطابه‌های لیر علیه استبداد و پیام‌های صلح، بخشندگی و امساک او به آنجا می‌آیند. کردلیا که تحمل سخنرانی‌های لیر را ندارد، نمی‌تواند پادشاه سابق را متقاعد به سکوت کند. درحالی‌که کردلیا تأکید بر پروژه‌ی دیوارسازی دارد، لیر با سرپیچی خود قصد خراب کردن آن را دارد. لیر در کنار همان دیواری که در زمان حکمرانی خود با اراده‌ی تمام قصد ساختن آن را داشت، اکنون ایستاده است تا آن را کاملاً از بین برد. به هنگام خراب کردن دیوار، پسر یک کشاورز لیر را به چالش می‌کشد و به خاطر سرپیچی به لیر شلیک می‌کند و او را می‌کشد.

۲. ۴. طبیعت‌زدایی و اسطوره‌گریزی

از لحاظ پیرنگ، نمایش *لیر* انحرافات معناداری از متن منبع از خود نشان می‌دهد، نقش‌ها و جنبه‌های جدیدی به شخصیت‌ها می‌دهد و متن را از طریق زبان ملموس و فنونی همچون جایگزینی شمشیر با تپانچه، مدرن می‌کند. آنچه باعث می‌شود منتقدی مانند بیلینگهام[۲۰] نمایش *لیر* را «واسازی تراژدی کلاسیک ژاکوبینی شکسپیر توسط باند» (۲۰۱۴: ۴۱) بنامد، صرف عمل مدرن‌سازی متن از طریق زبان و تپانچه نیست، بلکه تحمیل فلسفه‌ای خاص به متن منبع

www.SID.ir

Archive of SID

توسط دراماتورژ است. باآنکه باند برای *شاه لیر* شکسپیر احترام قائل است، اما آنقدر جسور است تا بی‌پروا اعلام کند «این [متن] به‌کار من نمی‌آید و به نوعی مجبورم آن را نقد کنم» (به نقل از بیلینگهام، ۲۰۱۴: ۴۰). مشکلی که باند در *شاه لیر* شکسپیر می‌بیند، فلسفه‌ای است که این نمایش بر آن استوار است: «اخلاق اجتماعی *لیر* شکسپیر این‌گونه است: تحمل کن تا به وقتش جهان اصلاح شود. این [رویکرد] نکته‌ی اخلاقی خطرناکی برای ما دارد. ما باید فرهنگی داشته‌باشیم که از رذالت جامعه، [یعنی تفکر] گناهکاری یا خشونت 'بالفطره' ذات بشر، گریزان نباشد» (به نقل از بیلینگهام، ۲۰۱۴: ۴۱). باند پس از آنکه این خطای هستی‌گرایانه را در *شاه لیر* می‌یابد، تمامی تغییرات خود به متن منبع را معطوف به این دغدغه‌ی سیاسی خاص می‌کند.

تغییرات مدنظر باند در راستای ایجاد باور به امکان تغییر در جوامع امروزی صورت می‌گیرد. باند مارکسیست می‌داند که حکومت با به‌کارگیری مجموعه‌ای از ابزارهای ایدئولوژیک از جمله ادبیات و خوانش‌های ادبی، از تغییر ممانعت می‌کند تا وضعیت موجود را که متضمن منافع طبقه‌ی حاکم و سرمایه‌دار است، تداوم بخشد. با آنکه متون ادبی از جمله آثار شکسپیر، عمدتاً قابلیت هر دو رویکرد محافظه‌کارانه و ساختارشکنانه را دارند، ساختار قدرت با تحمیل خوانش‌های محافظه‌کارانه، تمایلات ساختارشکنانه‌ی آن‌ها را به حاشیه می‌راند. این مسئله در قبال *شاه لیر* شکسپیر نیز صادق است. آلن سینفیلد[۲۱] معتقد است: «اگر بخواهید به سیاست جنسیتی در *شاه لیر* بیندیشید، ممکن است نمایشنامه را محافظه‌کارانه بیابید. اگر دغدغه تان مسئله خداوند و الحاد باشد، ممکن است نمایشنامه را ساختارشکنانه بخوانید» (۲۰۰۶: ۱۸). با توجه به اینکه زیبایی‌شناسی شکسپیر توسط گفتمان محافظه‌کار قدرت مصادره شده‌است، باند به مقابله با آن بخش‌هایی از متن شکسپیر برمی‌خیرد که امکان خوانش‌های محافظه‌کارانه را فراهم می‌کند.

اقتباس باند، به تفکر تقدیرگرایانه‌ی موجود در اثر شکسپیر معترض است. باور به عبارت «تحمل کن تا به وقتش جهان اصلاح شود» که باند آن را «نکته‌ی اخلاقی خطرناک» می‌نامد، در گفتمان روزمره در قالب عبارات مشابهی همچون «تقدیر این است»، «باید پذیرفت»، «باید زمانش برسد» و «همین است دیگر»، به کرات به چشم می‌خورد. درحالی‌که عبارات مذکور، به ظاهر فحوای الهی و کلام محور دارند، در حقیقت امر به تحکیم ساختارهای سیاسی و اجتماعی ساخت بشر یاری می‌رسانند. قدرت، با توسل به عبارات این چنینی، حقایق اجتماعی برآمده از طبقات اجتماعی را مقدر و طبیعی جلوه می‌دهد تا رویکرد انفعال‌گرایانه به زندگی و در نهایت طبقات اجتماعی را نهادینه کند. با توجه به دلالت مثبت مفهوم طبیعت و تداعی آن با معصومیت و ابدیت، طبیعی‌سازی حقایق اجتماعی، منجر به حتمیت غیرقابل تغییر و تداوم طبقات اجتماعی می‌شود.

پدیده‌ی طبیعی‌سازی در نقش یک فرایند ایدئولوژی محور، موضوع بحث تعداد قابل‌توجهی از نظریه‌پردازان پساساختارگرا بوده‌است. با توجه به اینکه ارتباط کلامی در جوامع انسانی با اعتماد و باور به سیستم زبان ممکن می‌شود، اولین مکانی که طبیعی‌سازی در آن رخ می‌دهد، زبان است. زبان، به‌عنوان بزرگ‌ترین سیستم نشانه‌ها، از مجموعه‌ی گسترده‌ای از کلمات و ساختارها تشکیل شده‌است که درحالی‌که روابط دال و مدلول موجود در آن‌ها ساختگی و قراردادی است، این روابط در اسلوب‌شناختی کاربران آن‌ها ذاتی و طبیعی می‌نماید. پل دومان[۲۲] با اشاره به طبیعی‌سازی ساختگی زبان، آن را ریشه‌ی تمامی ایدئولوژی‌ها می‌نامد و بر ناتوانی زبان در ایجاد ارتباط بین ذهن و حقیقت تأکید می‌کند (ایگلتون، ۱۹۹۴: ۲۰۰ و ۲۰۳).

www.SID.ir

Archive of SID

این بدان معناست که ظاهر حتمی، طبیعی و مقدس زبان، این اطمینان را می‌دهد که قابلیت انعکاس حقایق را دارد، اما در حقیقت امر، ادعای بازنمایی حقیقت، یک ادعای ایدئولوژیک است زیرا از طرفی، کارکرد زبان معنابخشی به دنیای خارج از ذهن است، نه انعکاس آن، و از طرفی دیگر، در حتمیت آنچه در قالب حقیقت عرضه می‌شود نیز تردید وجود دارد (ایگلتون، ۱۹۹۴: ۲۰۳).

در تفکر پساساختارگرایی ژاک لاکان[۲۳]، انسان در سیستم زبانی ازپیش‌تعیین‌شده متولد می‌شود و نقش‌های فرهنگی مبتنی بر دوگانه‌ها، مانند مرد / زن، پدر / پسر و مادر / دختر، با محوریت قانون پدر را نهادینه می‌کند. درحالی‌که پذیرش سیستم زبانی به معنای طبیعی‌سازی آن است، لاکان بر ماهیت ناپایدار و قراردادی دال‌های زبان تأکید می‌کند تا حتمیت مدلول‌ها را به چالش بکشد. در تفکر لاکان، سیستم زبان، دنیای خارج از ذهن را تعریف می‌کند و از آنجا که زبان مبتنی بر روابط دال‌های انسان ساز، ناپایدار و قراردادی است، دنیای خارج از ذهن نیز ناپایدار و غیرحتمی است (حبیب، ۲۰۰۵: ۵۹۰). درواقع، لاکان و دیگر پساساختارگرایان، خواستار جایگزینی تفکر ذات‌گرایی با رویکرد وجودگرایی یا اگزیستانسیالیسم با هدف طبیعت‌زدایی از ظاهر پدیده‌ها هستند.

گذر از تفکر ذات‌گرایی به معنای محصور دانستن انسان در موقعیت‌های مکانی و زمانی است. در رویکرد وجودگرایی، مفاهیمی مانند ذات، اصالت، ابدیت و طبیعت، جایی ندارند و وجودگرایان، به‌کارگیری آن‌ها در توصیف پدیده‌ها را گاه طبیعی‌سازی ایدئولوژی تلقی می‌کنند. تری ایگلتون[۲۴] معتقد است «مانند جهانی‌سازی، طبیعی‌سازی بخشی از نیروی *تاریخ زدای* ایدئولوژی است، یعنی انکار ضمنی این حقیقت که اندیشه‌ها و باورها، مختص یک زمان، مکان و گروه اجتماعی خاص است» (ایگلتون. ۱۹۹۴: ۵۹). رولان بارت در کتاب *اسطوره‌ها* (۱۹۵۷) ضمن اشاره به رسالت اسطوره در طبیعی‌سازی تاریخ و ابدیت‌بخشی به پیشامدهای محصور در زمان و مکان، آن را همگام با ایدئولوژی تلقی می‌کند زیرا هر دو، حقیقت ساختگی و قراردادی خود را انکار می‌کنند (بارت، ۱۹۵۷: ۱۴۲). بارت با اعلام اینکه «اسطوره، خطابه‌ای سیاست‌زدایی شده‌است»، به پنهان کاری و سکوت ایدئولوژی در قبال نقش روابط انسانی در اتفاقات تاریخی مانند امپریالیسم و استعمار اشاره می‌کند (بارت، ۱۹۵۷: ۳ـ۱۴۲). بارت در نهایت تأکید می‌کند که «اسطوره چیزی را انکار نمی‌کند؛ برعکس، رسالت آن سخن گفتن درباره‌ی مسائل است. اسطوره مسائل را تطهیر می‌نماید، به آن‌ها معصومیت می‌بخشد، آن‌ها را توجیه طبیعی و دائمی می‌کند و به آن‌ها شفافیت می‌بخشد، شفافیتی که در قالب توضیح نیست، بلکه در قامت بیان بدیهیات است» (همان، ۱۴۳).

اسطوره یا همان ایدئولوژی، بدیهیاتی مانند ساختارهای قدرت و تاریخ مربوط به آن‌ها را *بیان* می‌کند، اما عمدتاً توضیحی درباره‌ی نحوه‌ی شکل‌گیری آن‌ها توسط عوامل انسانی ارائه نمی‌کند. این بیان و سکوت، تاریخ را طبیعی‌سازی می‌کند و به پیشامدهای زمانی و مکانی، ابدیت می‌بخشد. علاوه بر این، گاه ساختارهای قدرت نه تنها به شاکله‌ی قراردادی و ساختگی خود اشاره نمی‌کنند، بلکه تعمداً خود را طبیعی‌سازی می‌نمایند. بررسی تاریخ انگلستان نشان می‌دهد که ملکه الیزابت اول، مانند بسیاری از پادشاهان دوران رنسانس، سیاست سلطنت مطلقه را برگزید و خود را نایب خداوند در پادشاهی نامید. قدرت مطلق الیزابت بدان معنا بود که هرگونه مخالفت با حکمرانی او، هم یک انحراف سیاسی و هم شکلی از بی‌تقوایی محسوب می‌شد (گرینبلات، ۲۰۱۲: ۵۴۱). با تصویب «قوانین تفوق»[۲۵] در مجلس انگلستان در سال‌های ۱۵۳۴ و ۱۵۵۸ که به موجب آن رهبری کلیسای انگلستان به فرمانروایان انگلستان

www.SID.ir

Archive of SID

اعطاء شد (گرینبلات، ۲۰۱۲: ۵۳۹)، عنوانی که همچنان فرمانروای بریتانیا آن را یدک می‌کشد، طبیعی‌سازی قدرت از طریق پیوند آن با یک نهاد فرازمینی و مقدس به اوج خود رسید.

شاه لیر شکسپیر مستعد ترویج تفکرات ذات‌گرایی، طبیعی‌سازی و تقدیرگرایی است؛ مسئله‌ای که باند مشخصاً بدان معترض است. سؤالی که ممکن است مطرح شود این است: تفکرات مذکور چگونه در شاه لیر نمود پیدا می‌کنند؟ در نمایش شکسپیر، واژه‌ی «طبیعت» چهل بار، واژه‌ی «طبیعی» دو بار، واژه‌ی «غیرطبیعی» هشت بار، واژه‌ی «خدایان» بیست و هشت بار و واژه‌ی «خدا» یک بار مورد استفاده قرارمی‌گیرد. در طول نمایش، شخصیت‌ها بارها به خدایان متوسل می‌شوند و طبیعت نقشی محوری با معانی مختلف از جمله نظم خلقت، نظم اجتماعی، ذات پست انسان و سرشت بهشتی او ایفا می‌کند (برای معانی طبیعت در *شاه لیر*، رجوع کنید به مور، ۲۰۰۶: ۱۹۰ـ۱۶۹). طبیعت، چنان جایگاه مهمی در نمایش شکسپیر دارد که «شخصیت‌های آن، با قانون طبیعت که خداوند در قلب‌های آن‌ها نهاده است، خوب را از بد تشخیص می‌دهند» (مور، ۲۰۰۶: ۱۸۱) و تراژدی به خاطر تخطی از آن شکل می‌گیرد. مصائب شاه لیر ریشه در «تجاوز بی‌ثمر او به نظم طبیعی جامعه» دارد (مور، ۲۰۰۶: ۱۸۷)، طبیعتی که در تفکر رنسانسی، به او جایگاه نیابت خداوند در پادشاهی را داده‌است. شاه لیر با تقسیم قدرت بین دخترانش، قدرتی مقدس که برای او مقدر شده‌است، به نظم طبیعی جامعه تجاوز می‌کند و خطای نابه‌جای انسانی او، کل جامعه را دچار تراژدی می‌کند. پیتر مور[۲۶] «دو درونمایه‌ی اصلی مذهبی» در نمایش شکسپیر می‌یابد: «اول آنکه، نظم اجتماعی جزء جدائی ناپذیر ساختار طبیعت مقدر شده توسط خداوند است. سپس آنکه، عاقبت ایجاد اختلال در نظم طبیعت، مصیبت بشریت است» (مور، ۲۰۰۶: ۱۸۷). بنابراین، می‌توان استدلال نمود که طبیعی‌سازی قدرت با استفاده از رویکرد اسطوره‌ای یا ایدئولوژیک به آن، تفکر غالب در *شاه لیر* شکسپیر است.

در نمایش شکسپیر، لیر، درحالی‌که مسند قدرت را از دست داده‌است، لقب شاه را تا پایان نمایش با خود یدک می‌کشد تا نشانی بر ماهیت ذاتی، طبیعی و مقدس جایگاهی که به او اعطاء شده‌است باشد. اما در نمایش باند، لقب شاه، چه در عنوان نمایش و چه در کنار نام شخصیت، به لیر داده نمی‌شود. این بدان معناست که «باند علاقه‌ای به طبیعت سلطنتی شاه ندارد، بلکه کارکرد او در نقش یک فرد در یک حکومت ستمگر را مدنظر دارد» (پترسون، ۲۰۰۳: ۱۴۲ـ۱۴۱). طبیعت‌زدایی از چهره‌ی سلطنتی لیر مستقیماً در اظهارنظر بودیس نیز تجسم می‌یابد: «اگر شاه خردمندانه عمل نکند، وظیفه‌ی قانونی تو این است که از او سرپیچی کنی» (باند، ۱۹۷۸: ۲۰). در اقدامی دیگر در طبیعت‌زدایی و تقدس‌زدایی از *شاه لیر*، باند، برخلاف شکسپیر، حضور پررنگی برای شخصیت‌های عامی درنظرمی‌گیرد. از هجده صحنه‌ی نمایش، تنها در سه صحنه هیچ دیالوگی برای کارگران، سربازان یا زندانیان در نظر گرفته نشده‌است (پترسون، ۲۰۰۳: ۱۴۴). در حقیقت، ایجاد ارتباط بین حاکم و مردمان تحت امر او، چگونگی شکل‌گیری قدرت براساس روابط انسانی، و نه روابط فرازمینی را توضیح می‌دهد.

باند با این تغییرات در نهایت به دنبال اسطوره‌زدایی از *شاه لیر* شکسپیر است. شخص باند با اشاره به مسئله‌ی اسطوره، ساختار نمایش خود را این‌گونه خلاصه می‌کند: «پرده‌ی اول دنیایی را به تصویر می‌کشد که تحت سلطه‌ی اسطوره است. پرده‌ی دوم تضاد بین اسطوره و واقعیت، بین انسان‌های خرافاتی و دنیای مستقل را نشان می‌دهد. پرده‌ی سوم گره گشایی این مسئله را نشان می‌دهد، در دنیایی که با مردن در آن، حقیقت آن را اثبات می‌کنیم» (باند، ۱۹۷۸: ۱۲). خلاصه‌ی «موضوعی و هگلی باند» (کوهن، ۲۰۱۵: ۲۵۶) نشان می‌دهد که چگونه

www.SID.ir

Archive of SID

نمایشنامه‌نویس در تقلای رسیدن به حقیقت از طریق عبور از اسطوره است. اسطوره‌ای که باند بدان اشاره می‌کند، در نماد دیوار تجلی می‌یابد. شروع نمایش در «نزدیک دیوار» (باند، ۱۹۷۸: ۱۵) به معنای اهمیت نمادین دیوار است، نمادی که خود لیر بارها درباره‌ی آن اسطوره‌پردازی می‌کند: «ساخت این دیوار را از جوانی خود آغاز کردم. دشمنانم را در این سرزمین ناکام گذاشتم، اما همیشه تعدادشان زیاد بوده‌است. چگونه می‌توانیم آزاد باشیم؟ پس این دیوار را برای دفع دشمنانمان ساختم. پس از مرگم، مردمانم پشت این دیوار زندگی خواهند کرد. ممکن است احمق‌ها بر شما حکمرانی کنند، اما برای همیشه در آرامش زندگی خواهید کرد» (باند، ۱۹۷۸: ۱۷). درحالی‌که لیر ادعای مراقبت از مردمان خود را دارد، پشت فراروایت‌های آزادی و آرامش مورد ادعایش، میل او به شکوه و قدرت شاهنشاهی نهفته است.

اسطوره‌ی خود ساخته‌ی لیر بر این اصل استوار است که دیوار می‌تواند دشمنان قلمروی شاهنشاهی او، یعنی دوک کرنوال و دوک نورث را دفع کند، اما او ناتوان از درک این حقیقت است که این امنیت سرکوبگر در نتیجه‌ی تخریب شادی مردمانش حاصل می‌شود. لیر، رویکرد اسطوره‌ای به قدرت را با واژه‌ها و ژست‌های ایده‌آلیستی مانند امنیت و آزادی، طبیعی‌سازی می‌کند، اما چگونگی حصول آن به قیمت بهره‌کشی و آزار عامه‌ی مردم را به حاشیه می‌راند. در مقابل لیر اسطوره‌ساز و طبیعی‌گر، باند نمایشنامه‌نویس قراردارد که اسطوره‌گریزی و طبیعت‌زدایی را در دستور کار دارد. باند نشان می‌دهد درحالی‌که لیر بر ساخت دیوار خود تأکید می‌کند، عامه‌ی مردم گاه با تخریب دیوار، قداست آن را می‌شکنند و اعتراض خود به بی‌عدالتی را نشان می‌دهند. همچنین، مرگ‌هایی که در کنار دیوار رخ می‌دهد، از جمله مرگ خود لیر، نشانگر ضلالت، و نه رهایی‌بخشی، نماد لیر است. اقدام لیر به تخریب دیوار خود ساخته را می‌توان مهم‌ترین تصمیم باند در طبیعت‌زدایی اسطوره یا ایدئولوژی موجود در نمایش دانست. این گذر از اسطوره‌پردازی دیوار به تخریب آن سبب می‌شود تا مخاطب، اسطوره یا ایدئولوژی را یک برساخت انسان ساز، و نه یک پدیده‌ی ذاتی با ماهیت فرازمینی و مقدس ببیند. این برساخت‌گرایی در نمایش باند دقیقاً همان رویکرد پساساختارگرایانه‌ای است که دومان، لاکان، ایگلتون و بارت درپیش گرفته‌اند.

۳. ۴. برساخت‌گرایی پسامدرن

باند، نمایش *لیر* خود را نه در یک پس زمینه‌ی با شکوه و طبیعی‌سازی شده، بلکه در «بافت یک روایتِ در یک ویران شهر انقلابی قرن بیستمی» قرارمی‌دهد و «شکسپیر را فرا می‌خواند تا صرفاً او را رد کند» (بردلی، ۲۰۱۶: ۱۰۶). آنچه باند «اخلاقیات خطرناک» در *شاه لیر* می‌یابد، در حقیقت، رویکرد ذات‌گرایانه‌ای است که نمایش شکسپیر به جامعه و حکومت دارد که در تحلیل نهایی به تفکر جبرگرایی و حفظ وضعیت موجود منجر می‌شود. در دهه‌های پایانی قرن بیستم، زمانی که در تحلیل تمامی هویت‌های جمعی، ذات‌گرایی جای خود را به برساخت‌گرایی می‌دهد، باند رویکرد وفادارانه به *شاه لیر* شکسپیر را خیانت به تفکر ساخت‌گرایی پسامدرن می‌داند، تفکری که نگاه «طبیعی‌گرا»ی درپیش گرفته‌شده توسط نهادهای ایدئولوژیک مانند حکومت را رد می‌کند. بنابراین، هدف اصلی باند در نمایش *لیر*، رهایی اقتباس خود از رویکرد سنتی شکسپیر به حکومت است تا ابعاد سیاسی بیشتری به *شاه لیر* او دهد. همان‌گونه که سینفیلد اشاره می‌کند، «*شاه لیر* خاطر نشان می‌کند که تضعیف روابط سنتی قدرت در جامعه به اشکال مختلف تعرضات خشونت بار منجر می‌شود. برعکس، باند معتقد است که حکومت، به شکلی که ما آن را ایجاد کرده‌ایم، منبع اصلی بی‌عدالتی، ستمگری

www.SID.ir

Archive of SID

و بدبختی است» (سسینفیلد، ۱۹۸۲: ۵). این گذر از «روابط سنتی» به آگاهی سیاسی در نمایش باند به این حقیقت منجر می‌شود که برخلاف نمایش شکسپیر، به دختران لیر سهمی از قدرت اعطاء نمی‌شود، بلکه خود آن‌ها شکارچیان حریص قدرت هستند.

برساخت‌گرایی پسامدرن باند در نمایش *لیر* از طریق گذر از تأکید بر روابط پدر ـ فرزندی در *شاه لیر* شکسپیر به تأکید بر روابط سیاسی حاصل می‌گردد. درون مایه‌ی پدر ـ فرزندی در نمایش شکسپیر به‌طور پیش فرض قائل به قانون طبیعی است که زمینه را برای جبرگرایی در نمایشنامه مهیا می‌کند، بدان معنا که اگر رابطه‌ی پدر ـ فرزندی نادیده گرفته شود، افراد *طبیعتاً* محکوم به سقوط هستند. باند از طریق سیاسی‌سازی روابط انسانی، در مقابل این رویکرد طبیعی‌گرا مقاومت می‌کند. در اقتباس باند، تعارفات پدر ـ فرزندی در متن منبع حذف می‌شوند و جای خود را به تقابل و مخالفت‌های سیاسی بین دو خواهر و پدرشان می‌دهند. بودیس و فونتانل به منظور رسیدن به اهداف سیاسی خود، با دشمنان پدرشان ازدواج سیاسی می‌کنند. هنگامی که بودیس و فونتانل به خاطر تغییر اهداف سیاسی خود، همسرهایشان را ترک می‌کنند، این ازدواج سیاسی، نه ازدواج از روی عشق، مورد تأکید بیشتر قرارمی‌گیرد. لیر به خاطر این ازدواج سیاسی، نه به خاطر تعارفات پدر ـ فرزندی است که دخترانش را نفرین می‌کند و آن‌ها را خائن می‌نامد: «می دانستم اینطور می‌شود! من دیوارم را در مقابل شما و دیگر دشمنانم ساختم!» (باند، ۱۹۷۸: ۲۱). این‌گونه تأکیدها بر تصمیمات و تقلاهای سیاسی، تولید باند را از درک ذات‌گرایانه از روابط قدرت به درک برساخت‌گرایانه از آن سوق می‌دهد و در نهایت به دراماتورژی خود جنبه‌ی پسامدرن می‌بخشد.

باند مسئولیت فسادهای سیاسی را متوجه نهادهای تحت‌کنترل انسان، و نه قدرت‌های متافیزیکی همچون تقدیر، می‌کند و از این طریق، برساخت‌گرایی خود را یک گام به پیش می‌برد. هنگامی که لیر از قدرت عزل می‌شود، در نابینایی خود به بصیرت می‌رسد و مسئولیت خطاهای خود را می‌پذیرد. او به وضوح به قتل‌هایی که مرتکب شده اشاره می‌کند و با گفتن «خطا. خطا. خطا» (باند، ۱۹۷۸: ۵۶) ابراز پشیمانی می‌کند. با اعلام اینکه «جرم مرتکب می‌شوید و آن را قانون می‌نامید!» (باند، ۱۹۷۸: ۹۲)، پادشاه سابق به جایگاه و کارکرد کلام‌محور قانون حمله‌ور می‌شود؛ قانونی که صرفاً به ابزاری ایدئولوژیک تبدیل شده تا جرم‌های خشونت بار ناعادلانه‌ای که انسان‌ها، و نه خدایان، مرتکب می‌شوند را تسهیل کند. پادشاه سابق نابینا در توصیه‌ای پیامبرگونه، متجاوزان بشریت را دعوت به تفکر درباره‌ی اعمال خود می‌کند و حکم می‌کند: «به جرم‌هایی که هر روز در منصب خود مرتکب می‌شود بیندیشید، روز به روز تا زمانی که امری عادی می‌شود، به اتلاف و نکبت آن بیندیشید!» (باند، ۱۹۷۸: ۹۲). در نتیجه، درحالی‌که لیر در روزهای دیوارسازی خود، جدا از مردمان خود است، در افشاگری‌های صادقانه‌ی خود درباره‌ی حقایق قدرت در سخنرانی‌های تحریک‌آمیز خود، مورد استقبال همان مردم قرارمی‌گیرد.

سخاوتمندی لیر در نتیجه‌ی بیگانگی او با قدرت حاصل می‌شود. جدایی او از تاج و تخت منجر به گذر از اسطوره به حقیقت می‌شود که در نهایت به جایگزینی برساخت‌گرایی با ذات‌گرایی منجر می‌گردد. تأکید لیر بر ساخت دیوار در آغاز نمایش نشانگر تجربه‌ی اسطوره‌ای پادشاه از دنیایی است که در آن او، در رژیم معنایی خود ساخته‌ی خود، دیوار را تبدیل به نمادی کهن‌الگویی برای امنیت جمعی می‌کند، درحالی‌که در حقیقت امر او به این دیوار نیاز دارد تا قدرت و سلطه‌ی فردی خود را به رخ بکشد. در نمایش باند، دیواری که توسط لیر و بعدها توسط کردلیا خصوصیات ذاتی و بتواره‌ای[۲۷] می‌یابد، به‌عنوان برساختی

www.SID.ir

Archive of SID

ایدئولوژیک نشان داده می‌شود که کارکرد اصلی آن تعیین سرنوشت دیکتاتورهاست و نه سرنوشت توده‌ی مردم. برخلاف نمادپردازی‌های ایدئولوژیک لیر، دیوار در حقیقت امر، نماد دسته‌بندی و جدایی بین حاکم و مردمانش است و هنگامی که حاکم تصمیم به تخریب دیوار می‌گیرد، قدرت همدردی با مردم را به‌دست می‌آورد. بنابراین، مرگ لیر به هنگام تخریب همان دیواری که زمانی بر ساخت آن تأکید می‌ورزید، معنادار و تأثیرگذار است زیرا توصیف‌گر وضعیت پادشاه معزول نادمی است که برای جبران خطاهای گذشته‌ی خود تقلا می‌کند. لین بردلی[۲۸] با ارجاع به هی و رابرتس[۲۹] به مقایسه‌ی دو نسخه‌ی مرگ لیر در نمایش‌های شکسپیر و باند می‌پردازد تا بر مدرن‌سازی و سیاسی‌سازی شخصیت لیر در قلم باند تأکید کند:

در [نمایش] شکسپیر، لیر مأمور زندانی که کردلیا را اعدام می‌کند، می‌کشد؛ رفتاری *واکنشی* و دفاعی که پس از آن به خاطر شکستن قلب‌اش می‌میرد. در *لیر* باند، لیر در نتیجه‌ی اقدام کنشگرایانه علیه حکومت می‌میرد؛ او به خاطر انجام کاری جان خود را از دست می‌دهد. این عمل، تأکید باند بر مسئولیت اجتماعی و تغییر را برجسته می‌کند. باند صرفاً تغییر را تئوریزه نمی‌کند، بلکه عمل مستقیم و راه‌حل‌های کاربردی در واقعیت‌های ملموس اجتماعی را توصیه می‌کند (بردلی، ۲۰۱۶: ۱۲۷).

سیاسی‌سازی نمایش *شاه لیر* توسط باند، امکان ایده‌آل‌گرایی، ذات‌گرایی و تقدیرگرایی را از بین می‌برد. واقع‌گرایی باند در مقابل این‌گونه برچسب‌ها مقاومت می‌کند و پیش‌انگاری‌ها را به چالش می‌کشد. ظهور جان، نجار روستا، در نقش ناجی زندگی کردلیا تداعی‌گر ظهور مسیح است. اما برخلاف انتظارات، نجار روستا هیچ‌گونه انفعال مسیحی از خود نشان نمی‌دهد بلکه با خشونت به خشونت واکنش نشان می‌دهد زیرا خشونت را تنها راه ممکن برای تغییر می‌داند. مثال دیگر چالش پیش‌انگاره‌ها، شخصیت کردلیا در نمایش باند است که برخلاف کردلیا در نمایش شکسپیر، از روی عشق نمی‌جنگد، بلکه با نهایت نفرت می‌جنگد که درنتیجه‌ی آن به پیروزی نائل می‌شود (دملینگ، ۱۹۸۳: ۱۸۳). این بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی خشونت، فلسفه‌ی منحصربه‌فرد دیگری است که باند به متن منبع اضافه می‌کند. درحالی‌که آغاز نمایش شکسپیر همراه با تشنگی لیر برای توجه و عشق است، نمایش باند از همان آغاز با تشنگی لیر برای قدرت و خشونت پیوند خورده است. بازنمایی خشونت در این نمایش و دیگر نمایش‌های باند، اقدام واقع‌گرایانه‌ی دیگری برای مواجهه با واقعیت‌های تاریک زندگی مدرن است. همان‌طور که باند در مقدمه‌ی نمایش خاطر نشان می‌کند:

من درباره‌ی خشونت می‌نویسم، به همان شکلی که جین آستن[۳۰] درباره‌ی آداب می‌نویسد. خشونت، جامعه‌ی ما را شکل می‌دهد و آن را دغدغه‌مند می‌کند و اگر خشونت‌مان را متوقف نکنیم، آینده‌ای نخواهیم داشت. افرادی که نمی‌خواهند نویسندگان درباره‌ی خشونت بنویسند، می‌خواهند آن‌ها را از نوشتن درباره‌ی ما و دوران ما باز دارند. اگر درباره‌ی خشونت ننویسیم، کار غیراخلاقی انجام داده‌ایم (باند، ۱۹۷۸: ۳).

باند در مقابله‌ی خود با «گریز از رذالت جامعه» حقایق تلخ را به روی صحنه می‌آورد که بارزترین آن روشی است که حکومت با استفاده از خشونت به اهداف سیاسی و ایدئولوژیک خود می‌رسد. باند معتقد است «سلطنت یا حکومت مکرراً از خشونت به‌عنوان روش و ابزار قدرت و کنترل و سرکوب مقاومت در مقابل سلسله مراتب سیاسی بهره می‌برد» (بیلینگهام، ۲۰۱۴: ۴ـ۳). پس از آنکه باند خشونت را نشانه‌ای از یک سیستم سیاسی غیراخلاقی و سلطه‌گر می‌نامد، «فانتزی انگلیسی بودن» و «خشونت وحشتبار جنگاوری مدرن» را در نمایش *لیر* کنار هم قرارمی‌دهد تا تأکید کند که «پشت فرهنگ انگلیسی، کار و جنگ وجود دارد،

www.SID.ir

Archive of SID

پشت زندگی خانوادگی، خشونت و مرگ وجود دارد، و پشت فانتزی ملیت، حقیقت انگلیسی بودن قراردارد که به شکل تکان‌دهنده‌ای غیرانسانی است» (بردلی، ۲۰۱۶: ۱۴۹). بنابراین، تلفیق فلسفه‌ی منحصربه‌فرد خشونت به نمایش شکسپیر، اقدام پسامدرن دیگری است که باند بوسیله‌ی آن جنبه‌ای مدرن به متن منبع می‌دهد و مخاطبان را دعوت به تجربه‌ای چالش‌آور از یک نمایش کلاسیک می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۵. نتیجه‌گیری

جدول ۱ـ مقایسه‌ی عناصر داستانی دو نمایشنامه

موضوع	*شاه لیر* ویلیام شکسپیر	*لیر* ادوارد باند
پیرنگ	رهایی قدرت توسط لیر ـ تقدیم قدرت به دو دختر بزرگ خود ـ کردلیا در نقش دختر لیر ـ شکست کردلیای رئوف از خواهرانش به هنگام بازگرداندن قدرت به لیر ـ همراهی ملازمان درباری با لیر پس از آوارگی او	حفظ و تحکیم قدرت توسط لیر با نمادپردازی از طریق دیوار ـ جنگ لیر با دو دختر خود بر سر قدرت ـ کردلیا در نقش یک انسان عامی ـ پیروزی کردلیای سنگدل بر لیر و دخترانش ـ همراهی شخصیت‌های عامی با لیر پس از آوارگی او
شخصیت	لیر منفعل ـ محوریت لیر در نقش پادشاه ـ کردلیای مهربان و نیکخواه ـ شخصیت‌های عمدتاً درباری ـ تأکید بر روابط پدر ـ فرزندی بین لیر و دخترانش	لیر کنشگر ـ لیر در نقش یک فرد ـ کردلیای خشن و قدرت طلب ـ حضور پر رنگ شخصیت‌های عامی ـ تأکید بر روابط سیاسی بین لیر و دخترانش
زبان و فضا	زبان شاعرانه ـ فضای کلاسیک	زبان روزمره و ملموس ـ فضای مدرن
قدرت	سلسله مراتبی، الهی و کلام محور ـ متافیزیکی	ضد بنیادگرایی، انسانی و کلام‌گریز ـ زمینی و روزمره
ایدئولوژی	معترض به پایان خوش در نسخه‌های زمانه ـ رویکرد ذات‌گرایانه، تقدیرگرایانه و اسطوره‌ای ـ طبیعی‌سازی پدیده‌ها ـ محافظه‌کارانه ـ اومانیسم رنسانسی با تأکید بر سلسله مراتب و تقدس‌گرایی	معترض به تقدیرگرایی در نسخه‌ی شکسپیری ـ رویکرد برساخت‌گرایانه، تغییرگرایانه و اسطوره‌گریز ـ سیاسی‌سازی پدیده‌ها ـ ساختارشکنانه ـ مارکسیستی و پسامدرن با تأکید بر ساختگی و قراردادی بودن

اقتباس باند از نمایش *شاه لیر* شکسپیر از جنبه‌های متعددی همچون پیرنگ، شخصیت، زبان، فضا، قدرت و ایدئولوژی قابل بحث و بررسی است. با بررسی این عناصر می‌توان نتیجه گرفت که باند با تغییرات اعمال شده در آن‌ها، فلسفه‌ای خاص را به متن منبع تحمیل می‌کند و در نتیجه آن را بنا به اقتضائات زمانه‌ی خود مدرن‌سازی می‌نماید. باند در *لیر* تصویری متفاوت از وضعیت انسان ارائه می‌کند و شخصیت لیر را از یک هویت طبیعی‌سازی‌شده به یک نهاد فردی و ملموس تبدیل می‌کند. برخلاف نمایش شکسپیر، نمایش باند انسان و روابط انسانی را متأثر از قدرت‌های متافیزیکی نمی‌داند، بلکه آن‌ها را محصول اتفاقات و دغدغه‌های روزمره‌ی بشری می‌داند. باند با تأکید بر اینکه ساختار قدرت مبتنی بر تصمیمات سیاسی و انسانی است، اعتراض خود به رویکرد فرازمینی و تقدیرگونه‌ی شکسپیر را اعلام می‌دارد. با توجه به اینکه اقتباس باند آکنده از طبیعت‌زدایی و اسطوره‌گریزی است و داستان لیر را در بستری برساخت‌گرایانه روایت می‌کند، می‌توان این نمایش را مثالی بارز از چگونگی حصول پسامدرنیسم در اقتباس دانست. این بدان معناست که باند، همگام با تأکید بارت بر تبیین مسائل اجتماعی، حقایق اجتماعی از جمله روابط قدرت را صرفاً بیان نمی‌کند، بلکه آن‌ها را

www.SID.ir

Archive of SID

توضیح می‌دهد و در نتیجه جنبه‌ی ایدئولوژیک را از آن‌ها می‌زداید. درحالی‌که شکسپیر با نگه داشتن عنوان شاه برای لیر، به نوعی جایگاه او در نظم طبیعی جامعه را همواره یادآور می‌شود، باند با برداشتن این عنوان بارها بر جایگاه انسانی او تأکید می‌کند. بنابراین، باند با اعتراض خود به سنت شکسپیری و اعمال تغییرات در راستای طبیعت‌زدایی، نمایش *شاه لیر* را به اقتضائات قرن بیستم مرتبط‌تر می‌سازد.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

ـ زارع، ن.؛ فرشته حکمت، ف. (۱۳۹۷) بررسی تطبیقی نمایشنامه شاه لیر ویلیام شکسپیر و شاه لیر ادوارد باند با تکیه بر نقش خشونت در شخصیت‌های ادوارد باند از دیدگاه روانکاوانه. **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی،** ۲۳ (۴)، ۸۱ـ۷۵

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. New York: The Noonday Press

- Billingham, P. (2014). *Edward Bond: A Critical Study*. New York: Palgrave Macmillan

- Bond, E. (1978). *Plays: Two*. London: Methuen Drama

- Boyce, Ch. (1996). *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions

- Bradley, L. (2016). *Adapting King Lear for the Stage*. New York: Routledge

- Cohn, R. (2015). *Modern Shakespeare Offshoots*. New Jersey: Princeton University Press

- Demling, A. M. (1983). *The Use of the Grotesque in the Plays of Edward Bond*. PhD Dissertation. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, United States of America

- Eagleton, T. (1994). *Ideology*. London and New York: Routledge

- Greenblatt, S. (Ed.). (2012). *The Norton Anthology of English Literature* (Vols. 1). New York: Norton

- Habib, M. A. R. (2005). *A History of Literary Criticism and Theory: From Plato to the Present*. Oxford: Blackwell Publishing

- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge

- Moore, P. R. "The Nature of King Lear. " *English Studies* 87. 2 (2006): 169-190

- Patterson, M. (2003). *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press

- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge

- Sinfield, A. (2006). *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism*. London and New York: Routledge

- Sinfield, A. (1982). "King Lear versus Lear at Stratford. " *Critical Quarterly* 24. 4, 5-14

- Smith, L. (1979). Edward Bond's Lear. *Comparative Drama, 13*(1), 65-85

- Zapf, H. (1988). "Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's *The Good Woman of Setzuan* and Edward Bond's *Lear*. " *Modern drama*, *31*(3), 352-364

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

1- *King Leir*
2- Raphael Holinshed's *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*
3- John Higgins
4- The Mirror for Magistrates
5- Edmund Spenser's *The Faerie Queene*
6- Ben Jonson's *Sejanus*
7- Sir Philip Sidney's *Arcadia*
8- Bodice
9- Fontanelle
10- Duke of Cornwall
11- Duke of the North
12- Leslie Smith
13- Hubert Zapf
14- Linda Hutcheon
15- Julie Sanders
16- appropriation
17- Marjorie Garber
18- Gerd Stratmann
19- the Gravedigger's Boy
20- Billingham
21- Alan Sinfield
22- Paul de Man
23- Jacques Lacan
24- Terry Eagleton
25- Acts of Supremacy
26- Peter R. Moore
27- fetishistic
28- Lynne Bradley
29- Hay and Roberts
30- Jane Austen

www.SID.ir