

## بررسی براندازی گفتمان ایدئولوژیک در بازآفرینی از شکسپیر: نمایشنامه‌های لیر و روزنکراتز و گیلدنسترن مرده‌اند

رامین فرهادی\*

کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، ایران

فاضل اسدی امجد\*\*

دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۰/۱۲/۲۲، تاریخ تصویب: ۹۱/۹/۱۲)

### چکیده

نویسندگان بیشماری به زندگی و آثار ویلیام شکسپیر و تأثیر آن در ترویج ادبیات انگلیسی پرداخته‌اند. اما در تئاتر معاصر، در پرتو جنبش دانشجویی سال ۱۹۶۸، چهره شکسپیر به عنوان نمایشنامه‌نویسی که تحت تأثیر قدرت بوده و بر ایدئولوژی آن صحنه می‌گذاشت، معرفی گشت. بیشتر نمایشنامه‌نویسان معاصر به بازآفرینی آثار او پرداختند تا در برابر گفتمان ایدئولوژیک در آن‌ها به مخالفت برخیزند. ادوارد باند در نمایشنامه لیر (۱۹۷۱)، شاه لیر شکسپیر را بازآفرینی کرده، و لیر را از خودگامه‌ای بی‌تفاوت، به مبارزی بر ضد قدرت خودگامه کوردلیا ترسیم می‌کند. تام استاپارد نیز در نمایشنامه روزنکراتز و گیلدنسترن مرده‌اند (۱۹۶۷)، با بازآفرینی هملت، دو چهره ناچیز در آن را به دو چهره اصلی بدل می‌کند که سعی در رد نظرات اشرافی همچون هملت و کلادیوس دارند، اما در پایان درمی‌یابند که بازیچه دربار شده‌اند. این نمایشنامه‌نویسان باور دارند که معرفی شکسپیر همچون چهره ملی با نوعی فاشیسم برابر است. بنابراین، پژوهشگران کوشیدند تا با بررسی این دو نوشتار مهم از دو نمایشنامه‌نویس مطرح که بیش از همه به شکسپیر پرداختند، و دو شاهکار وی را به نقد کشیدند، به بیان دلایل اسطوره‌زدایی از شکسپیر، همانند الگویی برای فرهنگ‌سازی معاصر، بپردازند.

**واژه‌های کلیدی:** شکسپیر، گفتمان ایدئولوژیک، اسطوره‌زدایی، ادوارد باند، تام استاپارد، لیر، روزنکراتز و گیلدنسترن مرده‌اند.

\* تلفن: ۰۲۱-۸۸۳۰۴۸۹۶، دورنگار: ۰۲۱-۸۸۸۲۸۱۶، E-mail: farhadiramin@yahoo.com

\*\* تلفن: ۰۲۱-۸۸۳۰۴۸۹۶، دورنگار: ۰۲۱-۸۸۸۲۸۱۶، E-mail: asadi@tmu.ac.ir

## مقدمه

آنچه پیداست، شهرت جهانی ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶) با رشد قدرت سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیک انگلستان از سده هجدهم توأم بوده است. چاپ نوشتارهای بیشماری درباره او و تبلیغ گسترده نویسندگان و منتقدان انگلیسی، سبب شد که از منظر مردمان اروپایی و غیراروپایی، همان‌گونه که پین Payne می‌گوید، شکسپیر از سیمای انسانی جهانی برخوردار شود و تأثیرات هنری او فراتر از روزگار به‌شمار روند (پین ۵-۶). با این همه، پسامدرنیست‌های سده بیستم با پژوهش‌های خود نقش انگارگانی آثار شکسپیر را بیش از پیش نمایان کرده‌اند. آن‌ها می‌گویند که شکسپیر نه تنها فراتر از زمان خود نبود، بلکه به نظر متروژ Montrose، منتقد نوتاریخ‌گرا، آثار وی را باید در همان بافت تاریخی، سیاسی و مذهبی نهادهای دوره الیزابت بررسی کرد (متروژ ۲۰). در نگرش نوتاریخ‌گرایان، آثار ادبی زائیده فرهنگ تاریخی خاصی‌اند و فرا زمانی تلقی نمی‌شوند. بدین‌سان، استفن گرین‌بلت Stephen Greenblatt درباره استعمارکنگو به دست استعمارگران بلژیکی می‌نویسد که پس از همایش برلین در سال ۱۸۸۵ بر سر تقسیم‌بندی آفریقا میان پنج قدرت اروپایی، دو کتاب مورد استفاده آن قرار گرفت: انجیل و شکسپیر (گرین‌بلت ۲۵۴). در این رابطه او می‌گوید که آثار شکسپیر «نوشتارهایی‌اند که آشکارا در خدمت قدرت‌اند» (همان).

پس از خاتمه جنگ جهانی دوم، همان‌طور که کایبرد Kiberd می‌گوید، دولت انگلستان به دنبال دوباره ساختن کشور بود، یعنی ساختن فرهنگی ملی که افتخار همگان باشد؛ از این رو، نسخه‌های گوناگون سینمایی و اجراهای تئاتری آثار شکسپیر پدیدار شدند (کایبرد ۲۲). روشنفکران و اهل ادب آن زمان به تدریج این فرهنگ‌سازی را به پرسش گرفتند، و این نوع فرهنگ را نمایه‌ای دیگر از خودکامگی و تلقین دانستند (همان). می‌توان گفت که اسطوره‌زدایی از شکسپیر و آثارش از همان پایان جنگ جهانی دوم، ابتدای دوره پسامدرنیسم، آغاز شد. اوج این بحث را می‌توان در اعتراضات دانشجویان اروپایی در ماه مه ۱۹۶۸ نگریست. این اعتراضات تأثیر به‌سزایی بر ادبیات نمایشی بریتانیا گذاشت. در تئاتر معاصر، یکی از مهمترین شگردها، هجوم به پنداشت‌های انگلیسی است. بدین‌سان، نمایشنامه‌نویسان کنونی همچون کاریل چرچیل Caryl Churchill، هاوارد برنتون Howard Brenton، تام استاپارد Tom Stoppard و ادوارد باند Edward Bond در برابر باورهای ایدئولوژیک دیرینه کشور خود ایستادند. بنا به سخن قادری، برای آن‌ها اسطوره‌زدایی از افراد برجسته تاریخی و سیاسی، همچون هنری هشتم، الیور کرامول و حتی وینستون چرچیل، و انتقاد از باورهای

تاریخی و فکری، مثل هویت و برتری انگلیسی، دو راهبرد اساسی برای مخالفت با ایدئولوژی و خودکامگی است (قادری ۸۹). به این جهت، در برخورد برنتون با شکسپیر در نمایشنامه شعر خونین *Bloody Poetry* (۱۹۸۴) از زبان لرد بایرن، او را به عنوان «بی‌استعداد ناچیزی که جیره‌خوار سلطنت است»، معرفی می‌کند (برنتون ۲۴۸). همچنین، پیدایش مطالعات پسااستعماری و فرهنگی نیز خوانش‌ها جدیدی از آثار شکسپیر را فراهم آوردند. بر این اساس، ر. وایت R. White از انتقادات و خوانش‌های جدید از شکسپیر در گفتار خود «نقد شکسپیر در قرن بیستم» سخن می‌گوید، و می‌افزاید که برداشت‌های اعتراض‌آمیز از شکسپیر از دهه ۱۹۸۰ به بعد به سستی متدوال بدل شد (وایت ۲۸۰). با آغاز هزاره سوم، بیشتر این انتقادات در اقتباس‌های سینمایی از شکسپیر نمایان شدند، از جمله فیلم *Shakespeare in Love* (۱۹۹۸) که فیلم‌نامه آن توسط استاپارد و مارک نورمن Marc Norman نوشته شد (همان).

از این گذشته، خیزش دانشجویان در شهرهای اروپایی در ماه مه ۱۹۶۸ نه تنها سبب دگرگونی‌هایی در امور اجتماعی، اقتصادی و سیاسی شد، بلکه دنیای ادبی و نقد دانشگاهی را هم دگرگون ساخت. به عنوان نمونه، در نقد دانشگاهی، نقد نو و ساختارگرایی دو رویکرد نقادی حاکم بودند که مبانی آن‌ها هرگونه برداشت ادبی ذهن‌گرا و تاریخی را انکار می‌کرد. این جنبش اعتراضی به ظهور مبانی جدیدی همانند پسامدرنیسم و واسازی در دنیای ادبی کمک فراوان رساند. همچنین، نوشتارهای میشل فوکو هم که چالش‌های اساسی غرب، همانند قدرت و نهادها، ایدئولوژی و گفتمان، از مضامین اصلی آن‌ها، تأثیر به‌سزایی بر دگرگونی نقادانه گذاشت. نمایشنامه‌نویسان بریتانیایی نیز پس از اعتراضات سال ۱۹۶۸، رویکرد معترضانه‌ای را در برابر ایدئولوژی و قدرت نهادهای خودکامه حکومت‌های غربی، به ویژه انگلستان، برگزیدند. آن‌ها از جمله پیشگامانی در تئاتر بریتانیا بودند که با مداخله‌ها و موازنه‌های تاریخی خود از قدرت و ایدئولوژی حاکم انتقاد کردند، و تلاش کردند تا نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی روزگارشان را اصلاح کنند.

شکل‌گیری تئاتر موقعیت‌گرا در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در بریتانیا نیز سبب هجوم فزاینده به افتخارات دیرباز ایدئولوژیک قدرت‌های حاکم شد. بدین‌سان، دن ربلاتو Dan Rebellato می‌گوید که نمایشنامه‌نویسان آن زمان به منظور پیشبرد براندازی ایدئولوژی، به نگارش رویدادهای تاریخی و چهره‌های مطرح گذشته روی آوردند تا در برابر قدرت حاکم ایستادگی کنند (ربلاتو ۱۱۰ و ۱۰۲). به بیانی دیگر، آن‌ها از اسطوره‌زدایی در آثارشان بهره

گرفتند تا حافظه بریتانیایی‌ها را از تبلیغ‌ها و باورهای ایدئولوژیک پاک کنند. به عنوان نمونه، به نظر رینلت Reinelt، کاریل چرچیل در نمایشنامه سالار زنان *Top Girls* (۱۹۸۲) با گردهم آوردن چند زن مشهور در تاریخ که توسط قدرت (مردسالاری) از سده دوازدهم تاکنون در ذهنیت مردم به اسطوره بدل شده‌اند، از آن‌ها انتقاد و اسطوره‌زدایی می‌کند (رینلت ۳۰).

به همین ترتیب، این نمایشنامه‌نویسان معترض، بازآفرینی از آثار شکسپیر و انتقاد از وی را سرلوحه کار خود قرار دادند. به عنوان نمونه، هی و رابرتس Hay and Roberts از ادوارد باند درباره شکسپیر چنین نقل می‌کنند که «شکسپیر خدا نیست، او فردی نیست که سرمشق همگی باشد که چگونه زندگی کنند... او به نوعی بت بزرگ غرب انسان‌گرا یا هر چیز دیگری تلقی نمی‌شود، این هرگز صحت ندارد. او نه راهنمایی و نه سرمشقی است برای ادامه دادن، او به درد ما نمی‌خورد، من بر این باورم که او فردی است برای همه فصول، سخت معترضم.» (هی و رابرتس ۵۷-۵۸) همچنین، کارتلی Cartelli نیز می‌گوید: «شکسپیر آینه‌ای است در همه قرون، پس امیدمان به آن است که در روزگار ما بیشتر از این دیگر نتابد» (کارتلی ۱۶۷).

بنابراین، در این گفتار کوشش شده است که با بررسی دو نمایشنامه لیر و روزنکراتز و گیلدنسترن مرده‌اند، به چگونگی اسطوره‌زدایی از دو شاهکار شکسپیر - شاه لیر و هملت - پرداخته شود. اگرچه بازآفرینی‌های دیگری هم از آثار شکسپیر موجودند، اما یک علت که دو نمایشنامه‌نویس معاصر همچون باند و استاپارد - که اولی تندروی چپ‌گرا و دومی محافظه‌کار راست‌گرا محسوب می‌شود - به بازآفرینی از دو اثر مهم شکسپیر اقدام نمودند، این است که آن‌ها عنوان «شاعر ملی» برای شکسپیر را باوری ایدئولوژیک می‌دانند، و از همه مهمتر، هر دو در برابر معرفی شکسپیر به عنوان الگویی که در فرهنگ‌سازی دولت انگلستان پس از جنگ جهانی دوم از نقش ملی و مهمی برخوردار است، به مخالفت برمی‌خیزند و آن را «به فاشیسم انگلیسی» تعبیر می‌کنند (کیبرد ۲۲-۲۴). پیش از آن‌که به بررسی دو بازآفرینی بپردازیم، ابتدا نگاهی کوتاه به شکل‌گیری شکسپیر به عنوان شاعر ملی داشته باشیم.

## بحث و بررسی

### ۱- شکسپیر و عنوان شاعر ملی

انگلیسی‌ها از اواسط سلطنت الیزابت اول شاهد حضور گسترده خارجی‌ها در کشور خود بودند. آن‌ها بیشتر شرقی و آفریقایی بودند، و هنگامی که انگلستان با کلیسای کاتولیک و اسپانیا به خاطر مسائل دینی و سیاسی درگیر بود، در آن کشور حضور بیشتری یافتند. انگاره‌هایی

همانند مسلمانان آفریقایی، بربرها و ترک‌ها در نمایشنامه‌های شکسپیر همانند *اتللو*، بن جانسون در نمایش منظوم سیاهی *The Masque of Blackness* و کریستوفر مارلو Christopher Marlowe در دو قسمت تیمورلنگ بزرگ *Tamburlaine the Great* برای انگلیسی‌ها بر صحنه برده می‌شدند. بدین‌سان، تفاوت‌های نژادی و فرهنگی رفته‌رفته بین انگلیسی‌ها و آن‌ها پدیدار شدند. آنیا لومبا Anial Loomba می‌گوید که چون انگلیسی‌های سده شانزدهم خود را متفاوت از خارجی‌ها می‌پنداشتند، در پی ساختن هویتی ملی بودند که بیانگر این وجه تمایز و ملیت باشد (لومبا ۱۴۹). او در ادامه می‌افزاید که در آغاز سده هفدهم، فرهنگ انگلیسی شاهد گسترش این باور بود که یک امپراتوری انگلیسی در حال تکوین است، و این باور به وفور در ادبیات و سفرنامه‌ها بازتاب داده می‌شد (همان). همان‌طور که متروز می‌گوید، ادبیات نیز نقش ایدئولوژیک توانمندی در ساختار قدرت حاکم هر روزگار دارد، چون قدرت حاکم با آن می‌توانست آرمان‌های خود را گسترش دهد (متروز ۲۲). پس آثار شکسپیر با درون‌مایه‌هایی همانند ملی‌گرایی، اشرافیت‌گرایی، بیگانه‌ستیزی و انگلیسی‌بودن، برای قدرت حاکم، به ویژه امپریالیسم، در انگلستان بهترین گزینه بود. بنا به سخن میلی Maley و تودو-کلیتون Tudeau-Clayton، در امپریالیسم انگلستان، شکسپیر از جایگاه ویژه و پررنگی برخوردار است (میلی و تودو کلیتون ۴-۵).

افزون بر آن، باید تحسین‌ها و بزرگداشت‌های بی‌شمار نگارندگان و ادیبان انگلیسی در سده هفدهم را هم در نظر داشت. در این باره، گرین‌بلات می‌گوید که این ستایش‌ها چنان تأثیرگذار بود که حتی افرادی که شناختی از شکسپیر نداشتند هم تحت تأثیر قرار می‌گرفتند (گرین بلات ۴). همان‌طور که اندروز Andrews می‌گوید، نویسندگان زیادی از سده هفدهم به بعد مثل جان درایدن John Dryden، الکساندر پوپ Alexander Pope، ساموئل جانسون Samuel Johnson، چارلز لمب Charles Lamb و چند تن دیگر پیرامون شکسپیر و ویژگی‌های نمایشی او مطالب زیادی به نگارش درآوردند (اندروز ۱۰-۹). همچنین، با گردآوری اشعار شکسپیر در سال‌های ۱۷۷۸ و ۱۷۸۰ عنوان شاعر ملی در سطح گسترده‌ای از جامعه انگلیس در خطاب به شکسپیر متداول گشت.

امپراتوری نوپای انگلستان به نهادی نیاز داشت که ایدئولوژی آن را هم تأیید و هم توان بخشد. اما بایستی یادآور شد که شکل‌گیری ایدئولوژی و هویت جدید به بهای پایین آوردن دیگر نژادها و ملیت‌هاست. بدین‌سان، تئاتر مناسب‌ترین گزینه‌ها به شمار آمد، زیرا توسط آن قدرت حاکم، ایدئولوژی خود را به خوبی میان مردم ترویج می‌کرد. از جمله نمایشنامه‌نویسانی

که در این تئاتر مهر تأیید بر ایدئولوژی می‌زد، ویلیام شکسپیر بود که توسط امپراتوری نوپای انگلیسی به عنوان شاعر ملی National Bard معرفی شد. او در نوشتارهای خود بیش از دیگر نویسندگان به هویت انگلیسی می‌پردازد. این امر وی را به شهرتی جهانی رساند، شهرتی که او آن را به قدرت امپریالیسم انگلستان مدیون بود. در کلامی دیگر، نابغه‌ای انگلیسی که دیگر کشورها، و مستعمرات انگلستان، از داشتن نمایشنامه‌نویس و شاعری چون او محروم‌اند. بنابراین، اگر قدرت و دانش دو مبنای بنیادین در ساختار فرایند امپریالیسم به شمار آیند، اگرچه در این برابر نهاد دانش به مفهوم روشنگری و معرفت آن نیست، بلکه به عنوان گفتمان قدرت مورد استفاده است. آثار شکسپیر از این دو برخوردارند؛ آن‌ها با فراخوانی قدرت، دانش را هم فراهم می‌کنند (گرین‌بلات ۱۳۵ و ۲۶۳).

## ۲- لیر: بازآفرینی انقلابی پس از مه ۱۹۶۸

ادوارد باند نمایشنامه لیر را در سال ۱۹۷۱ یعنی سه سال پس از رخدادهای سال ۱۹۶۸ به نگارش درآورد که درون‌مایه اصلی آن انقلاب و شورش است. در مقابل آن، شاه لیر شکسپیر هم از چنین درون‌مایه‌ای برخوردار است. اما تراژدی شکسپیر در پی ارج دادن به پادشاه است و مردم عادی هم فرمانبردار اویند، در حالی که باند در پی سلطنت‌زدایی و تأکید بر توده مردم است. پس پیش از واکاوی نمایشنامه لیر و شالوده‌شکنی شاه لیر شکسپیر، نیاز است ابتدا با عنوان دو نمایشنامه بحث‌مان را آغاز کنیم. البته به این هم باید اشاره کرد که برای درک هر چه بیشتر لیر، به موازنه‌های باند در امر چهره‌پردازی باید بپردازیم: دو دختر شاه لیر، گونریل Goneril و ریگان Regan نام خود را به ترتیب به فونتائل Fontanelle و بودیس Bodice می‌دهند. دختر سوم او، کوردلیا Cordelia، با همین نام در اثر باند، از دختران لیر نیست بلکه همسر گورکن تهیدست است. گلاستر Gloucester در نمایشنامه شکسپیر هم جای خود را به وارینگتون Warrington داده، و همسر گونریل، دوک آلبانی Duke of Albany، به دوک نورث Duke of North بدل شده است.

باند عنوان «شاه» را از نمایشنامه خود حذف کرده است. برای این کار، دو علت مهم را می‌توان ذکر کرد: نخست، در انگلستان کنونی، خانواده سلطنتی از آن باورهای خاص، همانند تعیین سلطنت پادشاه از جانب خدا، دیگر برخوردار نیست. در تئاتر معاصر، شاهان یا جنبه نمادین دارند (همانند الیزابت دوم) یا برای اسطوره‌زدایی از چهره آن‌ها در تاریخ برده می‌شوند. به عنوان نمونه، راجر هاوارد Roger Howard در نمایشنامه ملکه *The Queen* (۱۹۷۸) زندگی

آشفته و دوگانه‌الیزابت اول را بر صحنه می‌برد که از جهاتی با الیزابت دوم همانند است. دلیل دوم، همان‌طور که پترسون Patterson می‌گوید، باند با حذف عنوان شاه، به تماشاگران نشان می‌دهد که لیر تنها یک نام عادی است، و صاحب عنوان شاه نیست (پترسون، ۲۰۰۳، ۱۴۲-۱۴۱). پس این برخلاف شاه لیر شکسپیر است که تماشاگر با یک پادشاه روبرو است. همان‌گونه که پل سفالو Paul Cefalu می‌گوید، شکسپیر آثارش و حتی خود را وقف شاهان و رسومات دربار کرده است، به ویژه در نمایشنامه‌های تاریخی، او همواره مهر تأیید بر سلطنت و ایدئولوژی می‌زند (سفالو ۸).

در آغاز لیر، کارگرانی را شاهدهیم که با طاقت‌فرسایی در حال ساختن دیواری هستند که به فرمان لیر باید به دور شهر کشیده شود. در اینجا انگاره دیوار، نقش مهمی در پیرنگ نمایشنامه دارد. دیوار کشیدن لیر به دور مرزهای فرمانروایی خود، همان‌گونه که پترسون می‌گوید، نشانگر محدودیت و ستمگری از طریق هراس‌افکنی از دشمنان است (پترسون، ۲۰۰۳، ۱۴۷). اما نظر لیر متفاوت از این است: «من این دیوار رو ساختم تا دشمنانم به اینجا نرسن. وقتی بمیرم، مردم کشورم در پشت این دیوار... همواره در صلح و صفا زندگی می‌کنن» (باند ۳). به نظر لیر وجود دیوار ضروری نیست، اما برای باند و مخاطبش، چنان‌که پترسون اضافه می‌کند، دیوار در حفظ و تداوم راهبرد حکومت لیر مهم است، نه در امنیت مردم از هجوم دشمنان (پترسون، ۲۰۰۳، ۱۴۷-۱۴۸). در پایان، لیر دستور تیرباران یکی از کارگران رنجور را صادر می‌کند که تصادفی با رهایی تیر از دستش سبب مرگ دیگری شده است.

فضایی که باند از لیر و حکمرانی او در پرده نخست به تصویر می‌کشد، فضایی ترسناک و حاکی از خودکامگی است. افراد لیر کشاورزان و رعایا را از کاشانه‌های خود برای ساختن دیوار می‌ربایند، و از آن‌ها در شرایط اسفناکی بهره می‌کشند. باند نه تنها بهره‌کشی انسانی و اقتصادی از طبقه کارگر را ترسیم می‌کند، بلکه دنیای بسته‌ای را نشان می‌دهد که لیر آن را بر مردمان عادی تحمیل می‌کند. به بیانی دیگر، در حالی که شکسپیر در شاه لیر گرفتاری‌های لیر را در تقسیم فرمانروایی میان دخترانش و این‌که کدامین دختر او را بیشتر دوست دارد، نشان می‌دهد، باند به ژرفای چگونگی حکمرانی و برخورد لیر بر مردم سرزمین خود وارد می‌شود. روی هم‌رفته، باند با قدرت حاکمی که شکسپیر بر آن تأکید می‌گذاشت، سر ناسازگاری دارد (پترسون، ۲۰۰۶، ۱۴۱).

در حالی که لیر در اثر شکسپیر تا پایان داستان با فراز و فرودهای بسیار پادشاه باقی می‌ماند، لیر در اثر باند تنها برای دو صحنه از پرده نخست حکمران است. در ادامه، فونتائل و

بودیس طی یک شورش با دشمنان لیر هم‌پیمان شده و امور کشور را به دست می‌گیرند. خشونت‌های را که لیر پیش‌تر بر آن کارگر به کار گرفته بود، دختران وی نیز نسبت به وارینگتون و دیگران بسی فزونتر اعمال می‌کنند. در هنگام شکنجه دادن وارینگتون، دو خواهر با دستورهای متفاوت که چگونه وارینگتون باید شکنجه شود، سردرگمی سرباز الف را سبب می‌شوند: «خانم کافی‌ست، کافی‌ست! کی قراره اونو بکشه، من یا تو؟» (باند ۱۴). اما اوج شکنجه هنگامی است که بودیس میله بافتنی خود را در گوش وارینگتون فرو می‌برد و با کلماتی بچگانه می‌گوید، «دودی، دودی، دودی» (همان). خشونت نمایشنامه‌باند، به ویژه شکنجه وارینگتون (که با شکنجه گلاستر در شاه لیر همانند است)، با ادای کلمات بچگانه، به عنوان امر متداولی در زندگی روزمره نشان داده می‌شود (پترسون، ۲۰۰۳، ۱۴۶). برخلاف گونریل و ریگان که شاه لیر را تنها از خود طرد می‌کنند، دو خواهر در روایت باند، خشونت‌های بیش از پدر را اعمال می‌کنند، دستورهای اعدام زیادی هم صادر می‌کنند، و به دنبال پدر فراری‌اند.

ساختن دیواری که لیر در پی آن بود، اکنون توسط دو دختر شورشی ادامه می‌یابد. رابی Rabey درباره‌ی انگاره‌ی دیوار می‌گوید که ساختن آن برای محدود کردن جامعه‌ی تحت سلطه ضروری است تا با این نماد، مردم را با اعمال قدرت سرکوب کرده، و توان اعتراض اجتماعی از آن‌ها گرفته شود (رابی ۸۱). باند تصویر هولناکی از حکمرانی شاهی ارائه می‌دهد که شکسپیر در شاه لیر آن را نادیده گرفته بود. روشن است که باند با استفاده از انگاره‌های خشونت، به عنوان راهبرد سیاسی در نمایشنامه‌ی خود، در واقع، هجومی را علیه شکسپیر سازماندهی می‌کند، و خشونت‌های را که شکسپیر نادیده می‌گیرد، بر صحنه می‌برد و ماهیت سلطنت لیر، و به طور تلمیحی، الیزابت اول را نشان می‌دهد. بازنمایی از خشونت برای باند در لیر بدین معناست که او اعمال خشونت و قدرت‌نمایی کنونی بر مردم را دو میراث دیرینه می‌داند؛ لیر نمایشنامه‌ای است که در واقع اعمال خشونت روزگار شکسپیر را با انگلستان معاصر همسان می‌سازد (پترسون، ۲۰۰۶، ۴۱). همچنین، می‌توان گفت که تا حدودی هیچ چهره‌ی مثبتی در آن دیده نمی‌شود، برخلاف اثر شکسپیر که در آن لیر، کوردلیا، ادگار، گلاستر قهرمانان نمایشی داستانند (پترسون، ۲۰۰۳، ۱۴۹). اما به این مطلب هم باید اشاره کرد که چهره‌ی لیر باند در پایان اثر در پی جبران خطاهای پیشین است، زیرا با خراب کردن دیواری که نماد ستم و سلطه است، جانش را از دست می‌دهد.

در آخر پرده‌ی اول، لیر به کاشانه‌ی گورکن جوان فقیری پناه می‌برد که با همسر باردارش کوردلیا زندگی آرامی را سپری می‌کند. برخلاف شاه لیر که در آن کوردلیا دختر کوچک و



وفادار لیر است، کوردلیا در نوشتار باند از همان ابتدا، زنی است خونسرد که بارها شوهرش را وادار به بیرون کردن لیر از خانه‌شان می‌کند. اما با آشکار شدن مکان اختفای لیر، سربازان فونتائل و بودیس سرانجام لیر را دستگیر کرده، گورکن را به قتل می‌رسانند، و کوردلیا مورد آزار و اذیت سربازی قرار می‌گیرد. باند بدین‌گونه هم خشونت خودکامگان را بر ضد مردم به تصویر می‌کشد و هم سیمای آتی کوردلیا، به عنوان رهبر خودکامه جنبش مقاومت را هم به تماشاگران معرفی می‌کند. اگرچه شکسپیر در نمایشنامه خود کوردلیا را بزرگ و دلسوز جلوه می‌دهد، اما باند در ادامه لیر، کوردلیا را ستمگر و بی‌احساس ترسیم می‌کند، چون او معتقد است دو پیامدهای قدرت، تباهی و فسادند (باند v-vi).

در اواخر پرده دوم، قوای شورشی دو چشم لیر را- همانند گلاستر در شاه لیر- از حدقه در می‌آورند، اما این سبب می‌شود لیر روشنگری و بینش درونی پیدا کند. همان‌گونه که گلاستر در شاه لیر پس از نابینا شدن آگاه و خردمند می‌شود، در لیر، لیر نابینا نه تنها بیش از گذشته در برخورد با مسائل ژرف‌اندیش می‌شود، بلکه بر ضد خودکامگی کوردلیا هم عمل می‌کند. بدین‌سان، دو چهره غالب در پرده سوم لیر، کوردلیا و لیر هستند، و هر دو، از پایان پرده نخست، دچار دگرگونی اساسی می‌شوند. لیر پس از سقوط از سلطنت و نابینا شدن، در پرده آخر به مبارزی سیاسی بدل می‌شود که به دنبال بازداشتن کوردلیا از خودکامگی و نابودی دیوار است. کوردلیا نیز پس از به قدرت رسیدن، با فراموشی هدف واقعی، به ساختن دیوار شتاب می‌بخشد. اما تداوم کشیدن دیوار همان است که لیر آن را علت اصلی خودکامگی حکومت کوردلیا و هر حکومت دیگری می‌داند: «دیوار همه تونو نابود می‌کند. از هم الانم آغاز شده» (همان ۸۴).

باند ساختار پیرنگ تراژیک شکسپیر را باری دیگر دگرگون می‌کند. اگرچه شکسپیر سرنوشتی تراژیک برای کوردلیا رقم می‌زند، اما باند خودکامگی و سنگدلی کوردلیا را نشان می‌دهد. مرگ لیر در پایان نمایشنامه باند، مرگی هدفمند است: مرگ او در راستای نابودی دیوار و ایستادگی در برابر خودکامگی است. در این باره، دو صحنه پایانی از اهمیت خاصی برخوردارند. در صحنه سوم پرده آخر، گفتگوی بین کوردلیا و لیر قابل توجه است. کوردلیا بدین خاطر که لیر را از سخن گفتن درباره او و دولت تازه تاسیس باز دارد، به او وعده می‌دهد که «دولت به‌راستی داره اون زندگی تازه رو خلق می‌کند» (همان ۸۳)، و در ادامه خودکامگی را به خود لیر نسبت می‌دهد: «روشنه که تفاوتی میان تو و اونا [دخترانت] نیس» (همان). کوردلیا نه تنها خودکامگی حکومت خود را نمی‌پذیرد، بلکه اگر هم باشد آن را میراث

لیر می‌داند. البته این نگرش کوردلیا درست است، زیرا این لیر بود که رعایا را می‌ربود تا دیوارش را بسازند. با این همه، پاسخ لیر قابل توجه است: «تو سنگی میگیری تا دستات به خون آلوده شه... انسان بی‌ترحم، دیونه است... رفتارت صورتی از خشونت» (همان ۸۴). و بدین‌سان، در آخر داستان، در حالی که او با تیشه‌ای دیوار را در سحرگاه فرو می‌ریخت، با شلیک افسر جوانی کشته می‌شود.

بنابراین، با بیراهه رفتن شورش و با وجود سه حکومت خودکامه در لیر، باند درگیری‌های خیابانی و افکار انقلابی جوانان اروپایی را در اعتراضات دانشجویی سال ۱۹۶۸ نه تنها بیهوده می‌داند، بلکه خشونت هر حکومت احتمالی روی کار آمده را شدیدتر از قبلی می‌پندارد (باند ۷). هر حکومت حاکم در نمایشنامه لیر، حکومتی است خودکامه که هدف اصلی‌اش را که «انقلاب دست کم باید اصلاح کند» کنار گذاشته است (همان ۸۴). در نتیجه، باند با استفاده از درون‌مایه شورش نه تنها به وقایع مه ۱۹۶۸ می‌پردازد، بلکه به انتقاد از شکسپیر و شاهکارش می‌پردازد. راهبرد نمایشی باند در پی خلع سلاح شکسپیر با یکی از شاهکارهای تراژیک اوست. باند با واژگون‌نمایی دو چهره اصلی در شاه لیر - کوردلیا و لیر - آن‌ها را خودکامگانی ترسیم می‌کند که با ساختن دیوار ستم و به بند کشیدن مردم، فرمانروایی خود را تداوم می‌بخشند. در واقع، این بازآفرینی شاه لیر پیش‌بینی به قدرت رسیدن حکومت‌های خودکامه در غرب، همانند نولیرالیسم تاچر و ریگان در دهه ۱۹۸۰ است که طبقه کارگر را در رنج فرو بردند، و کشورهای جهان سوم و آفریقا نیز مورد اهداف نواستعماری آن‌ها قرار گرفتند.

### ۳- روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند: در هزارتوی ایدئولوژی

دو چهره اصلی نمایشنامه استاپارد، هم‌شاگردی‌های هملت در دانشگاه ویتنبرگ، روزنکرانتز Rosencrantz و گیلدنسترن Guildenstern هستند که برای دیدن وی راهی السینور می‌شوند. اما آن‌ها ناخواسته به سوی جاسوسی از هملت برای کلادیوس Claudius کشیده می‌شوند که سرانجام به مرگ‌شان منتهی می‌شود. برخلاف باند که در لیر دگرگونی‌های قابل توجهی را در چهره‌پردازی و پیرنگ نسبت به شاه لیر شکسپیر صورت داد، استاپارد تا اندازه‌ای در پیرنگ نمایشنامه خود تغییری در هملت ایجاد نمی‌کند. اما او به چهره‌هایی بها می‌دهد که همگی افراد ناچیز و عادی در دیدگان اشراف‌زادگان بودند، از جمله روزنکرانتز، گیلدنسترن و بازیگر.

با این همه، در چهره‌پردازی نمایشنامه، استاپارد همانند تریستان تزارا Tristan Tzara عمل کرد. در این باره، لونسون Levenson می‌گوید که تزارا واژگان سطر نخست غزل شماره ۱۸ شکسپیر را به درون کلاه خود ریخت و پس از تکان دادن، آن‌ها را خارج کرده و گفت: «من به شما بیتی از شکسپیر را ارائه می‌دهم که دیگر از آن او نیست» (لونسون ۱۵۵). استاپارد نیز با خلق روزنکراتز و گیلدنسترن مرده‌اند به تماشاگران خود اعلام می‌کند این نمایشنامه از آن شکسپیر نیست. با مهم جلوه دادن دو فرد عادی در نمایشنامه خود، همان‌طور که جان بُل John Bull می‌گوید، استاپارد هم شالوده مفهوم تراژدی ارسطویی که شکسپیر بر مبنای آن آثار تراژیک خود را بنا نهاده بود، درهم می‌شکند، و هم نگرش ضد قهرمان‌پرور خود را نشان می‌دهد (بل ۱۳۷). طبق سخن دیلینی Delaney، به جای این‌که هملت چهره نمایشی مهم داستان باشد، یا کردار و پندار او برای تماشاگر مورد توجه باشند، سخنان گوناگون این دو درباره فلسفه زندگی و تحلیل رفتار هملت و دیگران، تماشاگران را به ستایش آن‌ها بر می‌انگیزد (دیلینی ۲۷۹).

در واقع، روزنکراتز و گیلدنسترن به عنوان دو فرد عادی در مرکز توجه قرار گرفته‌اند و چهره‌های اصلی همانند هملت و دیگر درباریان به حاشیه رفته‌اند. البته باید این سخن را هم افزود که نقش دیگر چهره مؤثر، بازیگر Player، در راستای ناچیزانگاری درباریان دانمارک و پیش بردن انتقاد خود از نمایشنامه هملت هم از اهمیت به سزایی برخوردار است (بل ۱۳۹). اما قبل از آن‌که واکاوی نمایشنامه روزنکراتز و گیلدنسترن مرده‌اند را آغاز کنیم، لازم است به چهره‌پردازی و گونه آن پرداخته شود.

در سال ۱۹۷۸، استاپارد می‌گوید که نسبت به هرگونه قهرمان‌پردازی در نمایشنامه‌هایش بی‌رغبت و حتی مخالف است. استاپارد خود را نگارنده‌ای اخلاقی می‌داند که در آثارش به دنبال بیان واقعیت‌ها و نابرابری‌های اجتماعی موجود است، نه قهرمان‌پردازی و اشراف‌سالاری. از این رو، هنگامی که آثار نمایشی شکسپیر بر سلطنت تأکید می‌گذارند و [در تراژدی‌ها] اشرافیان قهرمانان آنان هستند، استاپارد دو چهره عادی را برمی‌گزیند که از همان ابتدا دو فرد بی‌آلایش‌اند که ناخواسته مورد سوءاستفاده ابزاری هملت و کلادیوس واقع می‌شوند. در کلامی دیگر، طبقه اشراف که نمایندگان اعمال ایدئولوژی و قدرت بر مردم هستند، سرنوشت آن دو را رقم می‌زنند. اما روزنکراتز و گیلدنسترن بارها اعتراض کلامی خود را به دربار نشان می‌دهند. به عنوان نمونه، روزنکراتز دربار دانمارک را به «به پارک عمومی» تشبیه می‌کند (استاپارد ۵۴)، و همه از هر سمت و سویی «میان و میرن» (همان ۵۳).

افزون بر این، برخورد روزنکراتز و گیلدنسترن با مسائل اطراف خود نیز طنزآمیز است. همان‌طور که جنکینز Jenkins می‌گوید، این دو چهره، فضایی از لوده‌بازی را ایجاد می‌کنند که نقطه مقابل جدی بودن نمایشنامه هملت شکسپیر است (جنکینز ۳۷). تنزل دادن گونه تراژیک شکسپیر به نمایشی از لوده‌بازی، سیاستی است که استاپارد برای درهم شکستن ساختار تراژیک و جدی هملت به کار گرفته است. به بیانی دیگر، همان‌طور که تراژدی در دوره الیزابت درباره طبقه اشراف بود، کمدی نیز برای طبقه پایین جامعه محسوب می‌شد. جنکینز می‌افزاید که روزنکراتز و گیلدنسترن با سخنان و کارهای خود هرگونه آیین و نظم را در نمایشنامه جدی هملت به چالش می‌کشند (همان ۳۹). این مطلب را می‌توان در آغاز نمایشنامه مشاهده کرد که روزنکراتز در بازی شیر یا خط خود، ۷۹ بار پیاپی شیر می‌آورد که نشانگر نقش توانمند عنصر شانس در جریان زندگی و برخورد طنزآمیز با وقایع است، در حالی که ما در هملت شاهد اثری جدی و تراژیک‌ایم.

در ابتدای نمایشنامه استاپارد، روزنکراتز و گیلدنسترن پس از بحث درباره این‌که چرا ۷۹ بار پیاپی روی شیر آمده، با یک گروه نمایشی دوره‌گرد روبرو می‌شوند که در ادامه با حضورشان در دربار، نقش ایدئولوژی سلطه آن بر مردم عادی را به تماشاگر بیشتر نشان می‌دهند. هنگامی که آن دو نظاره‌گر عبور گروه بودند، با اشاره بازیگر به گروه مبنی بر این‌که تماشاگری «در این روزگار تباهی یافتیم»، برای اجرا می‌ایستند (استاپارد ۱۵). در اینجا، دو مطلب مهم مطرح است. نخست، بازیگر کار خود را به روزنکراتز و گیلدنسترن به عنوان «دو روی سکه» معرفی می‌کند (همان ۱۶). بدین معنا که اجرای آن‌ها بستگی به کنار آمدن با قدرت دارد، و اگر چنین شود، همانند گروه نمایشی خود شکسپیر که توانست با حامیان درباری، اجراهای متعددی روی صحنه سلطنتی داشته باشند، آن‌ها نیز از این فرصت برخوردار خواهند بود که با نفوذ به دربار صاحب شهرت شوند. سشنز Sessions در این رابطه می‌گوید از دوره سلطنت هنری هفتم به بعد، به ویژه در دوره الیزابت، فرمانروا از بازیگران و گروه‌های نمایشی حمایت می‌کرد که پیرو باورهای دربار او بودند و ایدئولوژی آن را ترویج می‌کردند (سشنز ۲۴).

دیگر سخن آن‌که بازیگر در پاسخ به روزنکراتز که چه کارهایی از گروه وی برمی‌آید، می‌گوید: «قربان، تراژدی. مرگ‌ها و نیستی‌ها، از خاص و عام، گره‌گشایی‌های ناگهانی و بی‌درنگ... ما شما رو به دنیایی از فریب و دسیسه می‌بریم... ما واسه شما نمایش‌هایی از اشباح، نبردها، زدوخوردها، قهرمانان، پلیدرویان، شیداهای دل شکسته را با حالتی شاعرانه اجرا

می‌کنیم» (همان ۱۶). با این حساب، همان‌طور که دالیمر Dollimore می‌گوید، روشن است در دوره الیزابت بهترین شیوه انتقال باورها و ایدئولوژی دربار به مردم، این‌گونه گروه‌های نمایشی بودند که با حرفه خود آن‌ها را مبهوت، و به سوی قدرت سلطنتی فرا می‌خواندند (دالیمر ۲۷۹). می‌توان گفت که یکی از انگیزه‌های نفوذ آن‌ها در میان مردم را در انگلستان سده شانزدهم، حدود بیست هزار نفر در هفته برای تماشای اجرای نمایشنامه‌ها به سالن‌های نمایش می‌رفتند. پس طبق اظهار سشنز، تئاتر بهترین ابزار تبلیغ و گسترش باورهای آرمانی فرمانروایان سده شانزدهم بود که با آن حاکمان می‌توانستند نبض مردم عادی را به دست گرفته، و باورهایشان را به آن‌ها تلقین کنند (سشنز ۲۴۰-۲۴۱).

نخستین دیدار روزنکراتز و گیلدنسترن از هملت در دربار، هنگامی است که در پرده اول هملت و اوفلیا با حالتی دیوانه‌وار و پر از هیاهو سخنان آن دو را قطع کرده، و شتابان از صحنه خارج می‌شوند. هملت در نمایشنامه شکسپیر فردی است متفکر و جدی، اگرچه خود را به دیوانگی می‌زند تا به هدف نهایی‌اش، کین‌خواهی از کلادیوس، دست یابد، اما هملت استاپارد، سطحی‌نگر و غیر قابل اعتماد است؛ هم‌چنین، به نظر روزنکراتز و گیلدنسترن او «مدلی و دیوانه» است (استاپارد ۴۸)، و این بی‌منطق و غیرقابل اعتماد بودن هملت را در ذهن تماشاگر امروزی تداعی می‌کند و او فاقد هرگونه بینش فلسفی و سخنان معناداری است که شکسپیر ترسیم نمود. از این رو، استاپارد توجه تماشاگران را به سوی روزنکراتز و گیلدنسترن معطوف می‌سازد، نه هملت و کین‌خواهی او.

شب‌هنگام، روزنکراتز به این استدلال می‌رسد که هملت با سخنانش «ما رو به قتل رسوند» (همان ۴۰). در واقع، او به رفتارهای چندگانه هملت پی می‌برد که آن دو را به بازی گرفته تا به اهداف خود برسد. در ادامه، او درباره ۲۷ پرسشی که هملت در مدت گفتگو با آن‌ها مطرح کرد به گیلدنسترن می‌گوید که این گواهی است بر ذهن آشفته و نامتعادل هملت که «فقط به سه پرسش پاسخ می‌دهد» (همان)، البته سه پاسخی که طبق گفته گیلدنسترن، از آن‌ها «دوتاش تکراری بودن» (همان). در نهایت، روزنکراتز درباره رفتار هملت این‌گونه نتیجه می‌گیرد: «نصف حرفاش به چیز دیگه‌ای ربط داشت، نصف دیگه‌اش هم هیچ معنی نداشت» (استاپارد ۴۵). بدین‌سان، استاپارد تلاش دارد تا با ناچیز انگاری هملت، روزنکراتز و گیلدنسترن را در مرکز توجه جای دهد؛ در واقع، سخنان فلسفی و عمیق این دو در نمایش، همان‌گونه که فلیشیا لوندیره Felicia Londrè می‌گوید، تماشاگر را به دنیایی از تفکر و پرسش رهنمون می‌سازد (لوندیره ۳۱۲).

ورود بازیگر و گروه نمایشی‌اش به دربار، اسطوره‌زدایی از هملت و نفوذ دربار را پررنگ‌تر می‌کند. بازیگر با سخنان خود درباره بازیگری، همانند توانایی اجرای هر خواسته‌ای در ازای چند سکه زرین، خود را به گیلدنسترن چنین معرفی می‌کند: «نمی‌بینی! ما بازیگریم - نقطه مقابل مردمیم» (استاپارد ۴۵). در اینجا، می‌توان به ابزاری بودن تئاتر در راستای القای باورهای ایدئولوژیک دربار به مردم عادی اندیشید. در واقع، تأثیر اعمال قدرت و ایدئولوژی بر افراد با حضور این گروه نمایشی آشکارتر می‌شود. آن‌ها در ازای گرفتن پول، هر درخواستی را برای تماشاگران اجرا می‌کنند. اما، در اینجا، بحث مهمی نیز مطرح است. همان‌طور که سینفیلد Sinfield می‌گوید، قدرت آرمان‌گرای دربار بسیار توانمند است و در عمل توان براندازی یا اعتراض در نوشتارهای رنسانس را خنثی می‌کرد (سینفیلد ۷۵۷). اما در کل برخلاف شکسپیر، استاپارد این اعتراض را در روزنکراتز این‌گونه نشان می‌دهد: بازیگر هر چند از هملت دستور گرفته تا قتل پدرش را بر صحنه اجرا کند، اما هملت را به روزنکراتز و گیلدنسترن به عنوان «مالیخولیایی» معرفی می‌کند (استاپارد ۴۸)، و روزنکراتز و گیلدنسترن هم او را «دیوانه» و «دمدی» خطاب می‌کنند (همان).

اجرای رخدادهای اصلی نمایشنامه هملت در اثر استاپارد توسط گروه نمایشی بازیگر، دیگر ترفند استاپارد در به چالش کشیدن این اثر است. بدین‌سان، در پرده سوم روزنکراتز، چکیده اتفاقات اصلی در هملت توسط گروه به اجرا در می‌آید. استاپارد راویان وقایع نمایشنامه را روزنکراتز و گیلدنسترن، و بازیگر قرار می‌دهد؛ به جای آن، رخدادهای اصلی نمایشنامه هملت شکسپیر را تنها با نمایش در نمایش به تماشاگران نشان می‌دهد. بنابراین، او رخدادهای اصلی هملت را به رخدادهای روایی سه‌چهره بالا محدود کرده است. طبق سخن پاچنر Puchner، آنچه استاپارد در روزنکراتز ترسیم می‌کند، در واقع، انتقاد او از هملت و شکسپیر است (پاچنر ۱۱۳).

همان‌طور که گفته شد، روزنکراتز در پرده دوم گفته بود که هملت «ما رو به قتل رسوند» (استاپارد ۴۰)؛ در واقع، این سخن وی پیش‌بینی پایان نمایشنامه استاپارد است که آن دو، به خاطر دست‌کاری هملت در نامه کلادیوس مبنی بر کشتن هملت به دار آویخته می‌شوند، به همان گونه که در خود نمایشنامه هملت نیز اعدام می‌شوند. اگرچه روزنکراتز و گیلدنسترن از متن نامه خبردار می‌شوند، اما اقدامی نمی‌کنند و تنها بر سر این‌که چه کاری در این شرایط مناسب‌تر است، به بحث می‌پردازند:

روزنکراتز: خب، ما داشتیم هملت رو می‌آوردیم- ولی چند تا دزد دریایی-  
گیلدنسترن: من که سر در نمی‌ارم. (همان ۸۸)

اما در همین لحظه است که این دو رفته‌رفته به گرفتاری و بازیچه بودن خود بین دو چهره بزرگ دربار، هملت و کلا دیوس، پی می‌برند، گیلدنسترن ناگهان می‌پرسد: «اصلاً این آدم‌ها کی‌ان، چه ارتباطی با من دارن؟» (همان). در نهایت، او پیش از اعدام اعتراف می‌کند که «از همون اولش، باید به لحظه‌ای بود که می‌تونستیم بگیم- نه» (استاپارد ۹۱). و روزنکراتز هم به او می‌گوید که «اهمیتی نمیدم. به قدر کافی کشیدم، راستش رو بگم، من که راحت میشم» (همان).

در پایان این نمایشنامه، همانند لیر باند، دو چهره اصلی درمی‌یابند که چگونه استفاده ابزاری و سودجویی درباریان سبب نابودی آن دو می‌شوند. از همان ابتدا، کلا دیوس دو هم‌دانشگاهی هملت را برای جاسوسی از او مأمور می‌کند، و در مقابل هملت هم از آن‌ها برای کین‌خواهی خود بهره می‌گیرد، و سرانجام آن‌ها را به کام مرگ می‌فرستد. اینجا اهمیت سخن روزنکراتز که هملت آن‌ها را به قتل رساند در کنار عنوان نمایشنامه، بیش از پیش نمایان می‌شود. در روزنکراتز و گیلدنسترن مرده‌اند، در واقع، سرنوشت این دو از همان آغاز تعیین و نوشته شده است. استاپارد با انتخاب این عنوان و پیش بردن دو فرد عادی به سوی مرگ، به تماشاگر می‌گوید که چگونه ایدئولوژی و خودکامگی صاحبان قدرت زندگی و افکار مردم را تحت نفوذ و سلطه قرار می‌دهند: مرگ آن دو، سرنوشتی است که ایدئولوژی برای آن‌ها و دیگر افراد از قبل رقم زده است. برای روزنکراتز و گیلدنسترن گریزی نیست چون ناخواسته وارد بازی ایدئولوژی توانمند دربار شدند و پس از این‌که دو مهره سوخته آن محسوب شدند، و نیز، سرانجام آن‌ها به ابزاری بودن خود پی بردند، از میان برداشته می‌شوند.

### نتیجه

تئاتر معاصر بریتانیا در برخورد با بسیاری از افتخارات و باورهای متدوال تاریخی در جامعه، رویکردی انتقادی اتخاذ می‌کند. با تأثیرپذیری از اعتراضات دانشجویی سال ۱۹۶۸، نمایشنامه‌نویسان معاصر اسطوره‌زدایی از چهره‌های مطرح و آثار معروف را مورد توجه قرار می‌دهند، از جمله ویلیام شکسپیری را که حدود سه قرن مورد تمجید بسیاری بوده است، مورد حملات خود قرار می‌دهند. دو تن از این نمایشنامه‌نویسان ادوارد باند و تام استاپارداند که با

وجود داشتن دیدگاه‌های سیاسی متفاوت، در به چالش کشیدن دو شاهکار مهم شکسپیر، شاه لیر و هملت، هر دو اتفاق آراء دارند زیرا معرفی شکسپیر به عنوان فرهنگ ملی، طبق نظر آن‌ها، همانند فاشیسم فرهنگی است و باید در برابر آن ایستادگی کرد.

ادوارد باند در نمایشنامه لیر با ترسیم شاهی که تنها برای دو صحنه حکمران بود، حکومت خودکامه او را به نمایش می‌گذارد و نشان می‌دهد چگونه با ساختن دیواری به دور سرزمین خود او بر مردم عادی حکومتی از ستم و هراس را روا می‌دارد. باند در این اثر، نه تنها دو دختر لیر، فونتال و بودیس، را سنگدل‌تر از پدر نشان می‌دهد، بلکه کوردلیا را که در شاه لیر دختر وفادار لیر بود، به حاکمی بی‌رحم ترسیم می‌نماید که با ساختن دوباره دیوار، راه لیر را ادامه، و او را که به مبارزی برضد خودکامگی وی بدل شده بود، با گلوله یکی از افسرهایش از میان برمی‌دارد. در واقع، باند با ترسیم خودکامگان به چهره‌های اسطوره‌ای شکسپیر هجوم می‌برد و با دادن صدا به آواهای مخالف و رعایا، گستره‌ای را که شکسپیر بدان توجهی نداشت، در برابر دیدگان تماشاگران قرار می‌دهد. تام استاپارد نیز شکسپیر را با بازآفرینی‌اش از هملت مورد انتقاد قرار می‌دهد. او در روزنکراتنز و گیلدنسترن مرده‌اند مسائلی همچون اشراف‌گرایی و ایدئولوژی دربار را به نقد می‌کشد. استاپارد با دادن نقش اصلی به دو فرد عادی و با حاشیه‌انگاری چهره‌های اصلی، همانند هملت، کلادیوس، اوفلیا و گرتروود، هم از هملت و هم از خود شکسپیر انتقاد می‌کند. اگرچه اشراف‌زادگان در روزنکراتنز با واژگون‌نمایی استاپارد مواجه شده‌اند، اما این ایدئولوژی دربار است که سرانجام سرنوشت آن دو را در پایان رقم می‌زد.

پژوهش‌های بسیاری را می‌توان درباره دیگر دورنماها درباره شکسپیر و دیگر مسائل در تئاتر معاصر صورت داد. به عنوان نمونه، می‌توان خوانشی واسازانه از دیگر نمایشنامه ادوارد باند، که درباره چهره خود شکسپیر است، یعنی بینگو *Bingo* (۱۹۷۳) داشته باشیم که در آن وی شکسپیر را به عنوان نویسنده‌ای ترسیم می‌کند که در ازای پول متنی را آماده می‌کند تا بر سرکوب دهقانان مهر تأییدی زده باشد. همچنین، هاوارد برنتون در نمایشنامه آن بولین *Anne Boleyn* (۲۰۱۰) به شدت از شکسپیر و نمایشنامه هنری هشتم وی انتقاد می‌کند، بدین‌سان که حضور شیخ کین‌خواه آن بولین در دربار موجب آسفتگی و عذاب هنری هشتم است، و این برخلاف بازنمایی شکسپیر از هنری هشتم و اقتدار اوست، با این امید که در فرصتی به هنگام به این نگره‌ها بپردازیم.



## Bibliography

- Andrews, W. T. (2001). *Critics on Shakespeare*. New Delhi: Universal Book Stall.
- Bond, Edward. (1972). *Lear*. London: Methuen.
- Brenton, Howard. (1989). *Plays Two*. London: Methuen.
- Bull, John. (2001). "Tom Stoppard and Politics." *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Ed. Katherine E. Kelly. Cambridge: CUP. 136-53.
- Cartelli, Thomas. (2002). "Shakespeare in Pain: Edward Bond's *Lear* and the Ghosts of History." *Shakespeare Survey Volume 55: King Lear and its Afterlife*. Ed. Peter Holland Cambridge: CUP. 159-69.
- Cefalu, Paul. (2004). *Revisionist Shakespeare: Transitional Ideologies in Texts and Contexts*. New York: Palgrave.
- Delaney, Paul. (2006). "They Both Add up to Me: The Logic of Tom Stoppard's." *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880—2005*. Ed. Mary Luckhurst. Oxford: Wiley-Blackwell. 279-88.
- Dollimore, Jonathan. (2004). *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. 3<sup>rd</sup> ed. New York: Palgrave.
- Ghaderi, Behzad. (1390/2011). *Cheshmandaz Adabiat-e Namayeshi (The Outlook of Dramatic Literature)*. Abadan: Porsesh Publications.
- Greenblatt, Stephen. (2005). *The Greenblatt Reader*. Ed. Max Payne. Malden: Blackwell.
- Hay, Malcolm and Philip Roberts. (1978). *Edward Bond: A Companion to the Plays*. London: Methuen.
- Jenkins, Anthony. (1989). *The Theatre of Tom Stoppard*. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge: CUP.
- Kiberd, Declan. (2006). "Reinventing England." *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*. Ed. Mary Luckhurst. Oxford: Wiley-Blackwell. 22-34.
- Levenson, Jill. (2001). "Stoppard's Shakespeare: Textual Re-visions." *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Ed. Katherine E. Kelly. Cambridge: CUP. 154-70.
- Londrè, Felicia Hardson. (2001). "From Zurich to Brazil with Tom Stoppard." *Modern Dramatists*. Ed. Kimball King. New York: Routledge. 311-24.
- Loomba, Ania. (2001). "Outsiders in Shakespeare's England." *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Eds. Margreta de Grazia and Stanley Wells. Cambridge: CUP. 147-66.
- Maley, Willy and Margaret Tudeau-Clayton, eds. (2010). *This England, That Shakespeare: New Angles on Englishness and the Bard*. Farnham: Ashgate.
- Montrose, Louis. (1989). "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture." *The New Historicism*. Ed. Adam E. Veenser. New York: Routledge. 15-36.

- Patterson, Michael. (2003). *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: CUP.
- . (2006). "Edward Bond: Maker of Myths." *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*. Ed. Mary Luckhurst. Oxford: Wiley-Blackwell. 409-18.
- Payne, Max, ed. (2005). *The Greenblatt Reader*. Malden: Blackwell.
- Puchner, Martin. (2010). *Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford: OUP.
- Rabey, David Ian. (2003). *English Drama Since 1940*. London: Longman.
- Rebellato, Dan. (1999). *1956 and All That: the Making of Modern British Drama*. London: Routledge.
- Reinelt, Janelle. (2009). "On Feminist and Sexual Politics." *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Eds. Elaine Aston and Elin Diamond. Cambridge: CUP. 18-35.
- Sessions, William. (2002). "Literature and the Court." *The Cambridge History of Early Modern Literature*. Eds. David Loewenstein and Janel Mueller. Cambridge: CUP. 229-56.
- Sinfield, Alan. (2000). "Cultural Materialism, *Othello*, and the Politics of Plausibility." *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell. 804-26.
- Stoppard, Tom. (1967). *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. London: Faber and Faber.
- White, R. S. (2001). "Shakespeare Criticism in the Twentieth Century." *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Eds. Margreta de Grazia and Stanley Wells. Cambridge: CUP. 279-95.