سال ششم، شماره دوم، پیاپی ۱۲
پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۵۲۶-۴۹۱
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2026.9695.1679

دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۵ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۷/۲۰

از پرترهٔ سیپریانی تا نمایش باند: شکسپیر در کشاکش اکثریت‌سازی و اقلیت‌سازی

مهدی جاویدشاد[۱]

چکیده

پرترهٔ قرن هجدهمی جیووانی باتیستا سیپریانی با عنوان *گام‌های مصمم شکسپیر در منظرهٔ طوفانی* و نمایشنامهٔ قرن بیستمی ادوارد باند با عنوان *بینگو: صحنه‌هایی از پول و مرگ*، هر یک تصویری منحصربه‌فرد و در عین حال ریشه‌دار در دغدغه‌ها و شمایل‌سازی‌های زمانهٔ خود، از ویلیام شکسپیر ارائه می‌کنند. آثار سیپریانی و باند را می‌توان نمایندهٔ دو رویکرد متضاد، یعنی محافظه‌کار و ساختارشکن، به شکسپیر دانست: مورد اول، «شاعر بزرگ» را جهت حفظ منافع طبقهٔ حاکم، مصادرهٔ سیاسی می‌کند و مورد دوم، با مصادرهٔ اجتماعی شکسپیر، به مقابله با زیاده‌خواهی‌های نظام سرمایه‌داری برمی‌خیزد. در مقالهٔ پیش‌رو، این آثار محرکی هستند تا تنازع طبقاتی در مصادره‌های شکسپیری مورد بررسی قرار گیرد. بدین‌منظور، مفاهیم اقلیت‌سازی و اکثریت‌سازی از ژیل دلور و فلیکس گتاری و مفهوم طبیعی‌سازی از رولان بارت در نقش مبانی نظری پژوهش ظاهر می‌شوند تا به درک هرچه‌بهتر امکان مصادره و همچنین واسازی نویسنده جهت اهداف سیاسی و اجتماعی یاری رسانند.

واژه‌های کلیدی: نشانه، ابدیت، طبیعی‌سازی، قلمروزدایی، بینگو

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران
javid@guilan.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
مهدی جاویدشاد. "از پرترهٔ سیپریانی تا نمایش باند: شکسپیر در کشاکش اکثریت‌سازی و اقلیت‌سازی". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۶، ۱۲، ۱۴۰۵، ۵۲۶-۴۹۱.
doi: 10.22077/islah.2026.9695.1679

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

در صحنه‌ای از رمان چشم‌*چرانی*[1]، نوشتهٔ ایشمائیل رید،[2] اِیین بال،[3] شخصیت سیاه‌پوست داستان که برای به‌صحنه‌بردن نمایشنامه‌اش تقلا می‌کند، مورد استهزای عوامل جامعهٔ ادبی سفیدپوستان قرار می‌گیرد و در اوج ناامیدی نگاهش به تصویری از شکسپیر می‌افتد: «نگاهش به بالا، به تصویر شکسپیر افتاد. به نظر می‌آمد که حتی شکسپیر نیز نیشخند می‌زند و او را مسخره می‌کند. انگار که شاعر بزرگ(۱) می‌گفت: "سیاه‌سوخته، فکر می‌کنی کی هستی که می‌خواهی به انگلیسی ابراز وجود کنی؟ نمی‌دانی که انگلیسی، زبان سفیدان است؟"» (۱۹۸۶: ۵۰). نگاه سنگین شکسپیر به یک نمایشنامه‌نویس تازه‌کار سیاه‌پوست از دو منظر قابل بحث است: نخست، اینکه چگونه این نگاه تمسخرآمیز، تبعیض‌گونه و استعمارگرایانه در طول زمان در سنت شکسپیری شکل گرفته است؟؛ دوم، اینکه چگونه «ابراز وجود» یک نویسندهٔ اقلیت قومی در گروِ زبانی است که بدان به دیدهٔ ملک مشاع یک قومیت اکثریت نگریسته می‌شود؟

جهت پاسخ به سؤال اول، باید دانست که آیا «طنین خنده‌های شکسپیر در گوش‌های [اِیین بال]» (۵۰) نشأت‌گرفته از اظهارات مستند شخصِ شکسپیر دربارهٔ مرزبندی‌های زبانی است یا تفاسیر تلقین‌آمیز از شکسپیر مسبب این تداعی در ذهن اوست؟ مسلماً اسناد تاریخی چنین اظهارنظری از شخصِ شکسپیر را نشان نمی‌دهند. تصویر شکسپیر بر روی دیوار، نشانه‌ای است که می‌تواند در ورای آن، معانی متعددی وجود داشته باشد. چرا این نشانه برای اِیین بال سیاه‌پوست، نقش یک قوت قلب را بازی نمی‌کند؟ چرا مثلاً نمی‌گوید که «ای برادر سیاه‌پوستم، این حق توست که به هر زبانی که دلت می‌خواهد ابراز وجود کنی»؟ مگر شکسپیر در نمایش *اتللو* نقش محوری را به یک سیاه مغربی تقدیم نمی‌کند و در آن، به‌شکل معناداری، یک زن سفیدپوست، یعنی دزدمونا، به او عشق نمی‌ورزد(۲)؟ پس چرا در قبال یک سیاه‌پوست امریکایی، نقش یک شمایل سرکوب‌گر را بازی می‌کند؟ پاسخ روشن است: احتمالاً شکسپیر حقیقی با آن شکسپیر که ما او را می‌شناسیم، تفاوت‌هایی دارد؛ زیرا او و کیفیت‌های زیبایی‌شناختی آثارش توسط روابط قدرت مصادره شده است.

جهت پاسخ به سؤال دوم، باید دانست که آیا زبان صرفاً وسیله‌ای جمعی، همگانی و بدون مرز برای ارتباط است یا همانند مرزهای سیاسی، ورود و خروج

1. *Reckless Eyeballing*
2. Ishmael Reed
3. Ian Ball

از آن مجوزهای خاص خود را می‌طلبد؟ چرا هنگامی که اییِن بال و هم‌قطاران سیاه‌پوست او زبان انگلیسی را در دوران کودکی فرامی‌گیرند، مرز زبانی به روی آن‌ها باز است؟ پس چرا هنگامی که اییِن بال سیاه‌پوست در نقش یک نویسنده ظاهر می‌شود تا دغدغه‌های شخصی خود را ازطریق زبان انگلیسی بیان کند، این مرز محدودیت‌های شدید برای او قائل می‌شود؟ پاسخ روشن است: هنگامی که زبان، وسیله‌ای جهت یکپارچه‌سازی است، مرزهای آن به روی همگان باز است؛ اما هنگامی که زبان به وسیله‌ای جهت «ابراز وجود» یک اقلیت تبدیل می‌شود، حساسیت‌های مرزها افزایش می‌یابد. این نشان می‌دهد که زبان و ادبیات به‌طور اعم و انگلیسی و شکسپیر به‌طور اخص، در طول زمان به سنتی محافظه‌کار تبدیل می‌شوند تا منافع طبقهٔ حاکم را تأمین کنند؛ این درحالی است که این پدیده‌ها با چهره‌ای خنثی، معصوم و طبیعی پدیدار می‌شوند. با این اوصاف، اییِن بال اقلیت برای «ابراز وجود» راهی جز ورود به سنت و ایجاد فضا در آن ندارد، تلاشی که عوامل سفیدهای اکثریت و نمادهای فرهنگی آن‌ها در برابر آن مقاومت می‌کنند.

پژوهش پیش‌رو درصدد است تا دو نمود متضاد از شکسپیر را که در طول اعصار متمادی شکل گرفته است، بررسی کند. این مطالعه بر این پیش‌فرض استوار است که شکسپیر نه‌تنها یک چهرهٔ ادبی، بلکه شمایلی فرهنگی با کارکردها و مصادره‌های اجتماعی و سیاسی است. مقاله نخست به بهره‌گیری طبقات حاکم از این نویسنده از زمان پیدایش او تا قرن بیستم می‌پردازد و سپس به سهم‌خواهی عامهٔ مردم از او اشاره می‌کند. این دو رویکرد متضاد به شکسپیر که ریشه در تنازع طبقاتی بین طبقهٔ حاکم و طبقات فرودست دارد، در پس‌زمینهٔ مفاهیم ادبیات اکثریت و ادبیات اقلیت مورد خوانش قرار می‌گیرد. در پایان، نقاشی دیواری جیووانی باتیستا سیپریانی[1] (۱۷۷۵ـ۱۷۲۷) با عنوان *گام‌های مصمم شکسپیر در منظرهٔ طوفانی*[2] (حدوداً ۱۷۷۰) و نمایشنامهٔ ادوارد باند[3] (متولد ۱۹۳٤) با عنوان *بینگو: صحنه‌هایی از پول و مرگ*[4] (۱۹۷۳) به‌عنوان مثال‌های بارز اکثریت‌سازی و اقلیت‌سازی شکسپیر مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند.

پیشینهٔ تحقیق

از نیمهٔ دوم قرن بیستم، سیاسی‌سازیِ مطالعات فرهنگی و ادبی، منجر به افزایش حساسیت‌ها نسبت به کارکردهای چهره‌های فاخر ادبی ازجمله شکسپیر در جوامع

1. Giovanni Battista Cipriani
2. *Shakespeare Striding through a Storm-Ridden Landscape*
3. Edward Bond
4. *Bingo: Scenes of Money and Death*

سرمایه‌داری شده است. این بدان معناست که برخلاف گذشته، به این چهره‌ها صرفاً به‌عنوان سخنگوهای حقایق ازلی نگریسته نمی‌شود؛ بلکه آن‌ها و تولیداتشان عمدتاً در نقش ابزارهای ایدئولوژیک و ضدایدئولوژیک در بافتی که تولید یا عرضه می‌شوند، مورد بررسی قرار می‌گیرند. مکاتب نظری «تاریخ‌گرایی نوین[1]» و «مادی‌گرایی فرهنگی[2]» به‌ترتیب با پیشگامی استیون گرین‌بلات[3] و ریموند ویلیامز،[4] برجسته‌ترین رویکردهای تاریخی، سیاسی و فرهنگی به چهره‌های فاخر ادبی‌اند که منجر به تولید تحقیقات درخوری در حوزهٔ شکسپیرشناسی شده است: *مذاکرات شکسپیری*[5] (۱۹۸۸) نوشتهٔ گرین‌بلات و مجموعه‌مقالات *شکسپیر سیاسی*[6] (۱۹۸۵)، *شکسپیرهای جایگزین*[7] (۱۹۸۵) و *شکسپیر بازتولیدشده*[8] (۱۹۸۷) به‌ترتیب، گردآوری‌شده توسط جاناتان دالیمور[9] و آلن سینفیلد،[10] جان دراکاکیس،[11] و جین هاوارد[12] و ماریون اُکونور.[13] در مواردی، این‌گونه خوانش‌های شکسپیری در تحقیقات داخل کشور نیز مشاهده می‌شود: مقالات «اسلام و سیاست در ادبیات نمایشی دورهٔ الیزابت: نمایشنامه‌های *تیمور لنگ* و *اتللو*» (۱۳۹۰) نوشتهٔ اسدی امجد و فرهادی، «رام‌کردن زن سرکش: نقد فرهنگی بر شیوه‌های سرکوب صدای زن در دورهٔ رنسانس» (۱۳۹۲) نوشتهٔ بزدوده و امیری و «مقاومت زن در برابر ایدئولوژی مردسالار در نمایشنامهٔ *قصهٔ زمستان* از شکسپیر با توجه به نظریه‌های استفان گرین‌بلات و آلن سینفیلد» (۱۳۹۴) نوشتهٔ بیاد و قیطاسی، ازجمله تحقیقاتی هستند که متون شکسپیر را در بافت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مورد خوانش قرار می‌دهند. با این حال، مرور پیشینهٔ تحقیقات داخل کشور نشان از بررسی کارکردهای شمایل‌سازی شخصِ شکسپیر ندارد. ازطرفی، با آنکه این نوع تحقیق به دفعات در پژوهش‌های خارج از کشور مشاهده می‌شود؛ اما هیچ‌کدام پرتوِ سیپریانی و نمایش باند را در بستر تاریخی اکثریت و اقلیت‌سازی شمایل شکسپیری مورد بررسی تطبیقی قرار نداده‌اند.

1. New Historicism
2. Cultural Materialism
3. Stephen Greenblatt
4. Raymond Williams
5. *Shakespearean Negotiations*
6. *Political Shakespeare*
7. *Alternative Shakespeares*
8. *Shakespeare Reproduced*
9. Jonathan Dollimore
10. Alan Sinfield
11. John Drakakis
12. Jean E. Howard
13. Marion F. O’Connor

طبیعی‌سازی، اکثریت‌گرایی و اقلیت‌گرایی

جرج برنارد شاو[1]، نمایشنامه‌نویس شهیر ایرلندی، اصطلاح «شاعرپرستی[2]» را در سال ۱۹۰۱ ابداع کرد تا طعنه‌وار به ستایش متعصبانهٔ شکسپیر اشاره کند (مک‌کوی ۲۰۱۳: ۱٤). این اصطلاح، ترکیبی از دو واژهٔ bard و idolatry است که به‌ترتیب به‌معنای شاعر و بت‌پرستی هستند. آنچه شاو بدان اشاره می‌کند، صرفاً مسئلهٔ دوران حیات او نیست؛ بلکه مسئله‌ای چندصدساله است که چنان قداستی به شکسپیر بخشیده که دیوید گریک[3]، از بازیگران نامی قرن هجدم، شکسپیر را «خداوند بت‌پرستی‌های ما» می‌نامد (۱٤). با توجه به کیفیت بالای زیبایی‌شناختی متون شکسپیر، احترام وافر به او امری دور از انتظار نیست؛ اما هنگامی که این احترام به ستایش متعصبانه تبدیل می‌شود، شکسپیر را دیگر نمی‌توان یک چهرهٔ صرفاً ادبی نامید؛ بلکه او را باید یک عبادتگاه سیاسی دانست که در آن ارزش‌های محافظه‌کار طبقهٔ حاکم عرضه می‌شود و متعاقب آن، عامهٔ مردم با رضایت تمام آن ارزش‌های ایدئولوژیک را تقلید و درونی‌سازی می‌کنند.

با آنکه عناصر ساختارشکنانه به‌وفور در متون شکسپیر یافت می‌شود، نوع خوانش‌هایی که بعضاً در طول زمان به آن‌ها تحمیل شده‌اند، از این نویسنده چهره‌ای ایدئولوژیک ساخته است(۳). این بدان معناست که شکسپیر گاهی توسط گفتمان قدرت مصادره شده است تا بخشی از پروژهٔ فرهنگی جهت حفظ وضعیت موجود باشد. تنازع طبقاتی بین طبقهٔ حاکم و طبقهٔ فرودست بخش جدایی‌ناپذیر جوامع بوده است؛ از طرفی، طبقهٔ حاکم به‌منظور حفظ منافع اقتصادی خود و طبقهٔ سرمایه‌دار، خواستار حفظ وضعیت موجود است و از طرفی دیگر، طبقهٔ تحت امر، جهت بهبود وضعیت اقتصادی و اجتماعی خود، تغییر را جست‌وجو می‌کند. ازآنجاکه تنازع مدنظر در اشکال سرکوب و انقلاب، عواقب سختی برای هر دو طبقه به همراه دارد، تقابل آن‌ها عمدتاً در سطح گفتمان‌های ایدئولوژیک و ضدایدئولوژیک انجام می‌شود. هنگامی که در این تنازع، پای هنر و ادبیات در میان است، طبقهٔ حاکم از طریق گزینش آثار منطبق با ارزش‌های خود و تحمیل خوانش‌های محافظه‌کار به آن‌ها، گفتمان‌های ایدئولوژیک می‌سازد و طبقهٔ فرودست نیز با بهره‌گیری از تولیدات ضدایدئولوژیک و ذات مقاومتیِ نهفته در آن‌ها، در برابر گفتمان حکومتی ایستادگی می‌کند. البته این تنازع فرهنگی، مخصوصاً از جانب طبقهٔ حاکم، عمدتاً به‌شکل غیرمستقیم و به نرم‌ترین شکل ممکن صورت می‌گیرد(٤).

1. George Bernard Shaw
2. *bardolatry*
3. David Garrick

در این تنازع طبقاتی، چهره‌های ادبی جایگاه ویژه‌ای دارند. آن‌ها توسط گفتمان قدرت گزینش می‌شوند، نوع نگاه به آن‌ها در اذهان عامهٔ مردم نهادینه می‌شود و درنهایت امر، این نگاه، طبیعی‌سازی می‌شود. در مبانی نظری فلسفهٔ پسامدرن، مسئلهٔ طبیعی‌سازی جایگاه ویژه‌ای دارد؛ زیرا این پدیده، روشی مؤثر در گفتمان قدرت است تا حقایقی را که دیکته می‌کند، اصیل، حقیقی، مقدس و غیرقابل‌تغییر جلوه دهد. ازطریق ذاتی‌سازی رابطهٔ دال و مدلول در نشانه‌ها، فرایند طبیعی‌سازی کمک شایانی به مقاومت سرکوب‌گرانهٔ گفتمان قدرت در برابر میل به تغییر می‌کند. ازآنجاکه رابطهٔ مذکور را گفتمان قدرت بنا به خوانش‌های مدنظر خود ایجاد می‌کند، فرایند طبیعی‌سازی به تحکیم گفتمان محافظه‌کار و استمرار وضع موجود می‌انجامد.

نشانه، جایی که در آن دال و مدلول تبدیل به یک واحد معنادار می‌شوند، ماهیتی قراردادی دارد؛ اما ایدئولوژی تلاش می‌کند تا رابطهٔ درون آن و نهایتاً خود آن را ذاتی، معصوم و غیرقابل‌تغییر، دقیقاً عین طبیعت، جلوه دهد (ایگلتون ٢٠٠٨: ١١٧). رولان بارت[1] در *عناصر نشانه‌شناسی*[2]، زبان را فراگیرترین نشانه می‌داند و آن را یک قرارداد جمعی می‌خواند که در طول زمان در اذهان نقش بسته است؛ اما ازآنجاکه زبان یک سنت کهن است که در فعالیت‌های روزمره به‌کار می‌رود، به ماهیت قراردادی آن توجه نمی‌شود و نتیجتاً به‌اشتباه، طبیعی به‌نظر می‌آید (به نقل از تامسون ١٩٩٠: ٣٥١). به همین ترتیب، پُل دومان[3] زبان را ریشهٔ تمامی ایدئولوژی‌ها می‌نامد (ایگلتون ١٩٩٤: ٢٠٠). بر این اساس، حقایق اجتماعی و نشانه‌هایی که آن‌ها را می‌سازند نیز در فرایند طبیعی‌سازی قرار می‌گیرند. با این تفاوت که طبیعی‌سازی زبان عمدتاً به‌صورت تدریجی و توسط عامهٔ مردم شکل می‌گیرد، درحالی‌که طبیعی‌سازی حقایق اجتماعی آگاهانه و به خواست گفتمان قدرت برای اهداف سیاسی سامان داده می‌شود.

درحالی‌که طبیعی‌سازی، اهداف سیاسی دارد، سیاست‌زدایی از ظاهر نشانه‌ها در فرایند آن لحاظ می‌شود. این بدان معناست که گفتمان قدرت خواستار پنهان‌سازی کارکرد ایدئولوژیک و سیاسیِ نشانه‌هایی است که آن‌ها را مصادره کرده است. بارت در دوران پساساختارگرایی خود، یکی از مهم‌ترین چهره‌هایی است که اهداف سیاسی موجود در طبیعی‌سازی نشانه‌ها را افشا می‌کند. تری ایگلتون[4] معتقد است که:

برای رولان بارتِ «اسطوره‌ها» (١٩٥٧)(٥)، اسطوره (یا ایدئولوژی) همان‌چیزی است

1. Roland Barthes
2. *Elements of Semiology*
3. Paul de Man
4. Terry Eagleton

که تاریخ را به طبیعت تبدیل می‌کند و این کار را با تزریق مجموعه‌ای از دلالت‌های ظاهراً بدیهی و غیرقابل‌تغییر به نشانه‌های قراردادی به انجام می‌رساند (۱۹۹).

جملهٔ معروف بارت «اسطوره، خطابه‌ای سیاست‌زدایی‌شده است» (به نقل از تامسون ۳۶۱)، به‌اختصار به فرایندی اشاره دارد که ایدئولوژی فرهنگ را تبدیل به طبیعت می‌کند. در جملهٔ معروفی دیگر، بارت می‌گوید:

> اسطوره چیزی را انکار نمی‌کند؛ برعکس، رسالت آن سخن‌گفتن دربارهٔ مسائل است. اسطوره مسائل را تطهیر می‌کند، 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 حقایق است (۳۶۱).

بارت بین نشانهٔ «سالم» و «ناسالم» تمایز قائل می‌شود و نشانهٔ «سالم» را به‌خاطر افشای ماهیت قراردادی خود، تحسین و نشانهٔ «ناسالم» را به‌خاطر تظاهر به تصادفی‌نبودنِ رابطهٔ بین دال و مدلول درون آن تقبیح می‌کند (ایگلتون ۱۹۹۴: ۱۹۹).

ارزش‌های موجود در نشانه‌های «ناسالم» منجر به تبعیض و نهایتاً آنچه دلوز و گتاری «اکثریت‌گرایی»[1] می‌نامند، می‌شود. مفاهیم «اکثریت‌گرایی» و «اقلیت‌گرایی»[2] نوعی روش برای ایجاد تمایز هستند. اکثریت‌گرایی به تضادی اشاره دارد که براساس ضوابط ازپیش‌تعیین‌شده شکل گرفته است و در آن، تمایز مبتنی بر برتری و مزیت، یکی از طرف‌هاست. مثال بارز، واژهٔ «مرد» است که اگر مفهوم خود را ازطریق دیگری‌سازی و تحقیر مفهوم «زن» به دست آورد، یک اصطلاح اکثریت‌گراست. درمقابل، اگر واژهٔ «زن» خارج از ضوابط و هنجارهای مبتنی بر برتری و مزیت قرار گیرد، مدل‌های ازپیش‌تعیین‌شده را کنار بزند و امکان‌های جدیدی از مفهوم «زن» را ارائه کند، به یک اصطلاح اقلیت‌گرا تبدیل می‌شود (کولبروک ۲۰۰۲: ۱۰۴). با توجه به امکان مرکزگرایی و مرکزگریزی مفاهیم، دلوز و گتاری تأکید می‌کنند «که باید بین اکثریت‌گرا به‌عنوان یک سیستم ثابت و یکپارچه [...] و اقلیت‌گرا در نقشِ شدنِ بالقوه، خلاق و خلق‌شده تمایز قائل شویم» (دلوز و گاتاری ۱۹۸۰: ۱۱۷)؛ بنابراین، هنگامی که یک واژه، یک هویت را «بیان می‌کند»، اکثریت‌گراست و هنگامی که یک هویت را «می‌آفریند»، اقلیت‌گرا می‌شود (کولبروک ۱۰۴).

در فلسفهٔ دلوز و گتاری، مفاهیم اکثریت و اقلیت به تعداد و جمعیت اشاره ندارند؛ بلکه به کارکرد پدیده‌ها می‌پردازند. اگر شکسپیر در نقش یک شمایل فرهنگی، نشانه‌ای «ناسالم» باشد و هویتی مبتنی بر برتری به او داده شود که منتج به دیگری‌سازی شود، آن‌گاه او را باید یک چهرهٔ اکثریت‌گرا دانست؛ اما اگر این شمایل

1. majoritarian
2. minoritarian

فرهنگی، به نقطهٔ آغازی برای خلق نگاه‌ها و هویت‌های نو تبدیل شود، آن‌گاه یک چهرهٔ اقلیت‌گرا خواهد بود؛ به‌عبارتی دیگر، با توجه به اینکه ایدئولوژی، ذات ارزشی دارد، شکسپیر اکثریت‌گرا و اقلیت‌گرا به‌معنای شکسپیر ارزشی و ضدارزشی است. کلر کولبروک[1] معتقد است که شکسپیر را می‌توان نویسنده‌ای «اقلیت» خواند؛ زیرا متون او تصویری یکپارچه از بشر، یا حتی خود او ارائه نمی‌دهند؛ بلکه متون او شبیه به علامات سؤالی هستند که همواره ازطریق‌شان سؤالات جدیدتر مطرح می‌شود؛ اما به محض اینکه شکسپیر به یک صنعت در حوزه‌های جهان‌گردی، فرهنگ و دانشگاهی تبدیل شود، در زمرهٔ نویسندگان اکثریت قرار می‌گیرد. در این هنگام، به او و آثارش ماهیتی کلی، منسجم و کلام‌محور(٦) اعطا می‌شود که خوانش‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در عین حال، اگر شکسپیر و متون او خارج از فضای تعاریف ارزشی و تحمیلی خوانده شوند، ممکن است دوباره به نویسندهٔ اقلیت تبدیل شود (۱۰۵)؛ بنابراین، شکسپیر می‌تواند نویسنده‌ای در کشاکش اکثریت‌سازی و اقلیت‌سازی باشد.

یکی از مهم‌ترین برایندهای مفاهیم «اکثریت‌گرایی» و «اقلیت‌گرایی»، تعریف ادبیات اقلیت در دستگاه فکری دلوز و گتاری است. ممکن است که اصطلاح ادبیات اقلیت، تداعی‌گر آثار ادبی اقلیت‌های زبانی، قومی یا دینی باشد. درحالی‌که این تداعی یکی از تعاریف متداول ادبیات اقلیت است، دلوز و گتاری تعریف متفاوتی به آن می‌بخشند: «اینکه "اقلیت" از این پس ادبیات‌های خاص را دربرنمی‌گیرد؛ بلکه ماهیت انقلابی تمامی ادبیات‌ها در داخل آن‌چه که بزرگ (تثبیت‌شده) می‌نامیم را توصیف می‌کند» (۱۹۸۳: ۱۸). از نظر آن‌ها، ادبیات اقلیت، گرایش‌های نافرمان و سیستم‌گریز دارد و با «قلمروزدایی[2]» ادبیات اکثریت این کار را می‌کند تا نهایتاً صداهای متضادی را که در میان روایت‌هایی منسجم راهی برای شنیده‌شدن جست‌وجو می‌کنند، در معرض دید قرار دهد؛ بنابراین، ادبیات اقلیت در پس‌زمینهٔ سنت و ادبیات اکثریت تولید می‌شود؛ اما از نشانه‌های «ناسالم»، ضوابط ازپیش‌تعیین‌شده و مفاهیم کلام‌محور آن پیروی نمی‌کند. گرایش‌های سیستم‌گریز ادبیات اقلیت به ایجاد هویت‌های تازه در نشانه‌های ازپیش‌مصادره‌شده می‌انجامد و به این ادبیات، ذات کاملاً سیاسی می‌بخشد (۱۷ـ۱٦).

شکسپیر اکثریت‌گرا

مدت‌های مدیدی است که شکسپیر لقب «شاعر ملی انگلستان» را یدک می‌کشد؛

1. Claire Colebrook
2. deterritorialization

اما شکل‌گیری این عنوان تماماً با معیارهای زیبایی‌شناسی صورت نگرفته است. حکایات پادشاهان در آثار او و تأکید بر عواقب تخطی از نظم و سلسله‌مراتب پادشاهی، این نمایشنامه‌نویس را طبیعتاً وارد فهرست آثار فاخر ادبی[1] و ادبیات اکثریت می‌کند. مصادرهٔ شکسپیر توسط گفتمان‌های اکثریت‌گرا یا اقلیت‌گرا حقیقتی است که متنیت غنی آثار او، آن را ممکن می‌کند. همان‌گونه که سینفیلد اشاره می‌کند، «اگر بخواهید به سیاست جنسیتی در *شاه لیر* بیاندیشید، ممکن است نمایشنامه را محافظه‌کارانه بیابید. اگر دغدغه‌تان مسئلهٔ خداوند و الحاد باشد، ممکن است نمایشنامه را ساختارشکنانه بخوانید» (۲۰۰۶: ۱۸)؛ بنابراین، دسته‌ای از منتقدین معتقدند که «شکسپیر یکی از مکان‌هایی است که ایدئولوژی در آن شکل می‌گیرد» (۱۹۹۴الف: ۱۵۶)؛ چه ایدئولوژی طبقهٔ حاکم یا ضدایدئولوژی طبقهٔ کارگر.

دوران حرفه‌ای شخصِ شکسپیر نیز تاانداز‌ه‌ای با حضور در زمینهٔ اکثریت‌گرا همراه بوده است. دوران خدمت او در کمپانی تئاتری تحت حمایت دربار با عنوان «مردان ارباب چمبرلین[2]»، که بعدها با عنوان «مردان پادشاه[3]» شناخته شد، از اولین اقدامات در مصادرهٔ سیاسی این نابغهٔ ادبی بوده است. با توجه به سانسورهای شدید در قرون شانزدهم و هفدهم، یعنی زمانی که خاطیان سانسورهای برآمده از هژمونی غالب، محکوم به «زندان، جریمه یا حتی قطع‌عضو» می‌شدند (گرین‌بلات ۲۰۱۲: ۱۲۴۶)، موفقیت شکسپیر با حمایت‌های دربار در اوج رقابت‌های تنگاتنگ تئاتری، تعصبات مذهبی و شیوع گاه‌وبی‌گاه طاعون (۱۰۵۸)، نشان از وفاداری او به ذائقهٔ دربار دارد. گرین‌بلات این خدمت‌گذاری به آرمان‌های اکثریت‌گرا را این‌گونه مثال می‌زد:

> حمایت شاهنشاهی که با خود پاداش‌های درخور و اجراهای منظم درباری را به همراه داشت، طبیعتاً کمپانی‌های تئاتری را به توجه بیشتر به ذائقهٔ دربار تشویق می‌کرد. مکبث نوشتهٔ شکسپیر تاریخ اسکاتلند و جادوگران، دو علاقهٔ شخصِ جیمز، را بر روی صحنه می‌آورد؛ در *شاه لیر*، تصمیم قهرمان داستان به تقسیم فاجعه‌بار پادشاهی، ممکن است نشانگر جدال بر اتحاد پیشنهادشدهٔ بین اسکاتلند و انگلستان باشد (۱۲۴۶).

با توجه به پاداش‌ها و مشکلات پیشترذکرشدهٔ زمانه، شکسپیر برای بقا راهی جز چنگ‌زدن به ریسمان اشرافیت نداشت. ازطرفی دیگر، باآنکه منبع درآمد شکسپیر و هم‌عصرانش، عامهٔ مردمانی بود که برای سرگرمی به تئاتر می‌رفتند، سازمان‌دهی

1. canon
2. Lord Chamberlain’s Men
3. King’s Men

کمپانی‌های تئاتری در دستان اشراف‌زادگان بود؛ یعنی افرادی که نویسندگانی همچون شکسپیر را به خود وابسته می‌کردند و آن‌ها را درجهت منافع خود مصادره می‌کردند (۵۰۷ـ۵۰۶)؛ بنابراین، شکسپیر با تمامی ارزش‌های زیبایی‌شناختی خود، از همان آغاز ابزاری ایدئولوژیک بود که به ارزش‌های اکثریت‌گرا یاری می‌رساند.

این مصادرهٔ فرهنگی و سیاسی، محدود به دوران زندگی شکسپیر نبود و با بهانه‌ای زیبایی‌شناختی با عبارت «ابدیت شکسپیر» در قرون بعدی نیز تداوم یافت. بن جانسون[1] یکی از اولین افرادی بود که در شعر «به یاد نویسندهٔ دلبندم، آقای ویلیام شکسپیر»[2] با عبارت معروف «او متعلق نه به یک عصر، بلکه به تمام اعصار بود»، شکسپیر را با مفهوم ابدیت پیوند زد. مارگارت فرگوسن[3] معتقد است که این جمله، اقدامی درجهت «بازتولید ایدئولوژیک شکسپیر» بود که «عمدتاً از بافت اصلی ملی‌گرایی آن نقل می‌شود» (۱۹۹۳: ۱۶). آنچه از استدلال فرگوسن برمی‌آید این است که عبارت جانسون به سود مضامین ملی‌گرایانه مصادره شده است؛ بدان‌معناکه ابدیت مذکور حدوحصر زمانی ندارد؛ اما هنگامی که پای منافع ملی به میان می‌آید، این عبارت حدوحصر جغرافیایی به خود می‌گیرد.

تأکید بر ابدیت شکسپیر، او را به‌طور ناگزیر وارد قرن هجدهم کرد؛ یعنی زمانی که قدرت هژمونیک آشکارا خواستار «ارزش‌گرایی» در مفهوم‌پردازی ادبیات بود (ایگلتون 15). همان‌طورکه ایگلتون اشاره می‌کند، جنگ داخلی انگلستان در قرن هفدهم و متعاقب آن تنازعات طبقاتی غیرقابل‌اجتناب، راهی جز ایدئولوژیک‌بودن برای ادبیات نگذاشت (۱۵)؛ بنابراین، در این بافت تعهدگرایانه، صرفاً نوشته‌های خاصی می‌توانستند ادبیات نام گیرند؛ اما به‌شکل متناقضی، درحالی‌که نمایشنامه به‌خاطر ناتوانی در تطابق با ارزش‌های ادبیات ممتاز در زمرهٔ ژانرهای عامه‌پسندی همچون آوازهای خیابانی و رمانس‌های عامه‌پسند قرار می‌گرفت (۱۵)، شکسپیرِ نمایشنامه‌نویس شدیداً مورد احترام نویسندگان نئوکلاسیک بود. درواقع، به‌احتمالِ فراوان، دلیل اصلی چنین احترامی، تطابق آثار شکسپیر با مفاهیم کلیدی نئوکلاسیکی، همچون خرد، طبیعت، نظم و نزاکت بود که در کلام ایگلتون، تمامی‌شان «نیرویی محرکه برای تحکیم مجدد نظم متزلزل اجتماعی» بودند (۱۵).

در عصری که واژهٔ طبیعت به‌نفع کارکردهای ایدئولوژیک مصادره می‌شد، تحسین شخصیت‌های شکسپیری توسط الکساندر پوپ[4] که آن‌ها را «خودِ طبیعت»

1. Ben Jonson
2. “To the Memory of My Beloved the Author, Mr. William Shakespeare”
3. Margaret Ferguson
4. Alexander Pope

می‌نامید، در خدمت نقد محافظه‌کارانهٔ دوران آگوستن[1] قرار داشت. در این برهه، تداعی «طبیعت» با ویژگی‌های جمعی و پایدار در تجربهٔ بشری، رویکردی ذات‌گرایانه بود که هدف آن طبیعی‌سازی پدیده‌ها، ازجمله طبقات اجتماعی بود. ازآنجاکه طبیعتِ مدّنظر را ایدئولوژی حاکم تعریف می‌کرد، فرایند طبیعی‌سازی را می‌توان خدمت‌رسانی به همبستگی طبقاتی زمانه قلمداد کرد؛ بنابراین، توصیهٔ تحکم‌آمیز پوپ، «ابتدا از طبیعت پیروی کن» (به نقل از گرین‌بلات ۲۰۷۲)، درحالی‌که در اکتشافات درونی و فردی روشنگر بود، در مقیاس جمعی امری ایدئولوژیک بود که منجر به حفظ وضعیت موجود می‌شد. فرمان ساموئل جانسون[2] به شعرا که «نه فرد، بلکه گونه‌ها را مورد بررسی قرار دهند» (۲۰۷۲)، مثالی دیگر از چنین ملاحظات ایدئولوژیکی بود که فردیت را فدای جمعیت می‌کرد. جانسون طبیعت را «خصوصیاتی کلی و ظواهری فراگیر» قلمداد می‌کرد که شعرا می‌بایستی آن‌ها را به تصویر کشند تا «اصل را به اذهان خطور کنند» (۲۰۷۲). درحقیقت، آنچه جانسون «اصل» می‌نامید، مدلولی متعالی(۷) بود که از قرار معلوم بایستی در «تمامی اذهان»، یعنی اذهان افرادی که هرکدام ویژگی‌های خاص خود را داشتند، مسلط شود. در چنین رویکرد کلی‌گرایانه‌ای به طبیعت، تداعی شکسپیر با طبیعت تلاشی درجهت تبدیل او به ابزاری ایدئولوژیک بود.

در فرهنگ قرن هجدهم، شکسپیر به نماد طبیعت تبدیل شد تا چهره‌ای نمادین و ایدئولوژیک در محیط‌های خصوصی همچون خانواده و آموزش باشد. در همان قرن، شکسپیر به همراه موتزارت[3] مرجعی برای تعیین معنای نبوغ بودند. جاناتان بیت[4] اشاره دارد که چگونه این دو چهرهٔ فرهنگی به «نابغه‌هایی اصل و کهن‌الگویی» تبدیل شدند (۱۹۹۷: ۱۸٤) و نقل قولی از هنری فلتون،[5] از دانشگاهیان قرن هجدهمی می‌آورد تا نشان دهد چگونه مفاهیم نبوغ، اصالت و طبیعت، حول محور شکسپیر می‌چرخید: «شکسپیر نابغه‌ای شگفت‌انگیز است؛ نمونه‌ای منحصربه‌فرد از نیروی طبیعت و قدرت ذکاوت» (۱٦۸). با آنکه اظهارات فلتون متعلق به سال ۱۷۰۹، یعنی آغاز قرن هجدهم است، این چهره‌پردازی نمادین از شکسپیر مکرراً تا دهه‌های پایانی این قرن ادامه یافت؛ به‌عنوان مثال ویلیام ریچاردسون[6]، شکسپیر را با همان القاب فلتون تداعی نمود: «شاعری حقیقی و اصیل که به‌طور اخص مورد تفقد

1. the Augustan period
2. Samuel Johnson
3. Mozart
4. Jonathan Bate
5. Henry Felton
6. William Richardson

طبیعت است و عمیقاً با ساختار ذهن بشر آشناست» (به نقل از لینچ 2012: 43). فیونا ریچی[1] و پیتر سابور[2] تداوم در ایدئال‌سازی شکسپیر در طول قرن را این‌گونه تفسیر می‌کنند:

> در طول سال‌های پایانی قرن، شکسپیر عرصهٔ ادبی را تسخیر کرد، تأثیر عمیقی بر نویسندگان مختلف و دیگر انواع ادبی گذاشت و به پراجراترین نمایشنامه‌نویس قرن هجدهم تبدیل شد؛ علاوه‌بر این، شکسپیر رفته‌رفته پا را فراتر از ادبیات و اجرا گذاشت و [...] مشخصاً به‌عنوان «ابزار طبیعت» شناخته شد. شکسپیر به رسم یادبود در هنر و مجسمه پدیدار گشت؛ برای پیشبرد آرمان‌های ملی‌گرایانهٔ انگلستان در مقابل فرانسوی‌ها قرار داده شد؛ برای راه‌اندازی جهانگردی ادبی در جشن استراتفورد۳ مورد استفاده قرار گرفت؛ به سوژهٔ دکوراسیون داخلی در خانه‌های فرهیختگان جامعه تبدیل شد و به‌طور کلی تأثیر عمیقی بر فرهنگ قرن هجدهم گذاشت و نه‌تنها تصویر این شاعر بزرگ در این دوران مصادره شد؛ بلکه او روش‌های متنوعی را پیش پای قرن هجدهم قرار داد تا خود را درک کند و خود را عرضه کند (۲۰۱۲: ٦٧).

همان‌طور که ریچی و سابور اشاره می‌کنند، شکسپیر جنبه‌های مختلفی در زمینه‌های هنری، فرهنگی، تجاری و سیاسی در قرن هجدهم یافت و به چهره‌ای اکثریت‌گرا تبدیل شد که طلایه‌دار سپاه در دفع سلطهٔ فرهنگی فرانسوی‌ها بود. چشم‌انداز همه‌جاحاضر جنگ‌های انگلستان و فرانسه در دههٔ آغازین قرن هجدهم، ملی‌گرایی انگلیسی متعاقب آن و گفتمان محبوب فرانسه‌هراسی و نگاه تحقیرآمیز فرانسوی‌ها به آثار شکسپیر، ازجمله دلایلی بودند که این نمایشنامه‌نویس، شاعر ملی انگلستان لقب گرفت (بیت ۱۹۹۷: ١٦٩)؛ بنابراین، در تلاطم سیاسی این قرن، چاپ کتابی مشخصاً ملی‌گرایانه در سال ١٧٦٩ با این عنوان امری طبیعی بود: *جستاری در نوشته‌ها و نبوغ شکسپیر؛ درمقایسه با شاعران نمایشی یونانی و فرانسوی؛ با اظهاراتی درباب تدلیس‌های مسیو ولتر*[4]. به‌عنوان سندی دیگر که نشانگر ارتباط بین شمایل فرهنگی شکسپیر و روابط قدرت است، کتاب ملی‌گرایانهٔ الیزابت مانتگیو[5] به‌طور معناداری به جرج گرانویل[6] تقدیم شد؛ شاعری برجسته و مهم‌تر از آن، دبیر جنگ در کابینهٔ دولت انگلستان (١٦٩).

قرن هجدهم شاهد گسترش مصادرهٔ ایدئولوژیک فرامرزی شکسپیر برای اهداف

1. Fiona Ritchie
2. Peter Sabor
3. Stratford Jubilee
4. *An Essay on the Writings and Genius of Shakespear, Compared with the Greek and French Dramatic Poets. With Some Remarks Upon the Misrepresentations of Mons. De Voltaire*
5. Elizabeth Montagu
6. George Granville

برون‌مرزی بود و قرن نوزدهم رویداد قابل توجه دیگری را، این‌بار در حوزهٔ چاپ متون او به خود دید. به‌خاطرِ توسعهٔ فرهنگ نشر در این قرن، نسخه‌های چاپی آثار شکسپیر رشد بی‌سابقهٔ حدوداً ده‌برابری را نسبت به قرن هجدهم به خود دیدند که این امر حکایت از آن دارد که «شکسپیر وارد تجارت بازار عامه در صنعت نشر تجاری قرن نوزدهم شد» (دِکِر ۲۰۱۲: ۱۶). علاوه بر اقدامات صنعت نشر در توسعهٔ دامنهٔ ایدئولوژیک شکسپیر، هیئت‌هایی در دههٔ ۱۸۶۰ با عناوینی همچون «صندوق ملی شکسپیر[1]»، «هیئت سیصدسالهٔ استراتفورد[2]»، «هیئت ملی شکسپیر[3]» و «هیئت شکسپیری قشر کارگر[4]» به وجود آمد که هدف مشترکشان برپایی و حفظ بنای یادبود شکسپیر و همچنین تکریم مقام او، مخصوصاً تولد سیصدسالگی او بود (دیکسون ۲۰۱۵: ۱۸). ویلیام گرینزلید[5] یکی از این هیئت‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند:

> تأسیس «صندوق ملی شکسپیر» در سال ۱۸۶۱ در هنگامهٔ انتظار برای جشن‌های تولد شکسپیر در سال ۱۸۶۴ باعث شد تا «نشریهٔ شنبه» اعلام کند که در آن سال «قلب ملی، شکسپیری می‌تپد». درحقیقت، در این دهه است که شکسپیر به‌عنوان برترین شمایل هویت ملی ظهور کرد و نماد آرزوها برای فرهنگی بود که انسجام، نه افتراق را برای کشوری طلب می‌کرد که به‌شدت در حال رشد و تغییر بود (۲۰۱۲: ۲۳۶).

در این دوران، شکسپیر، برخلاف گذشته، مختصِ «معدود افراد برگزیده» نبود؛ زیرا دیگر اعضای جامعه آن‌قدر جسارت یافته بودند تا «طلب خاص خود از شکسپیر به‌عنوان شاعر "مردم" را به زبان آورند» (فولکس ۲۰۰۶: ۶۶). در خارج از مرزهای بریتانیا، این حس تعلق در ادعای آلمان‌ها بر شکسپیر نیز مشهود بود. پس از آنکه آوگوست اشلگل[6] در سال ۱۸۰۷ نمایش‌های شکسپیر را به آلمانی ترجمه کرد، اقدامی که بعدها «اوج دستاورد فرقهٔ آلمانی شکسپیر معروف به "شکسپیرشیدایی"» نامیده شد، ملی‌گرایان آلمانی با این ادعا که شکسپیر نویسنده‌ای آلمانی بود که آثارش را به انگلیسی می‌نوشت، شروع به مصادرهٔ این نمایشنامه‌نویس کردند (بوروما ۱۹۹۸: ۵۰). علی‌رغم این اقدامات خارجی در جداسازی شکسپیر از ملیت انگلیسی خود، این نویسنده همچنان نقش آنچه تامس کارلایل[7] «چسب ایدئولوژیکی امپراطوری» نامید را داشت (به نقل از سومر ۲۰۱۸: ۱۳۵). امروزه تحسین پرشور شکسپیر توسط

1. National Shakespeare Fund
2. Stratford Tercentenary Committee
3. National Shakespeare Committee
4. Working Men’s Shakespeare Committee
5. William Greenslade
6. August Schlegel
7. Thomas Carlyle

کارلایل در *قهرمان در نقش شاعر*[1] (۱۸۴۱)، مثال برجستهٔ احساسات زمانه نسبت به «شاعر بزرگ» محسوب می‌شود. در این دوران، جایگاه ایدئولوژیک شکسپیر نه‌تنها در گردِهم‌آوردن مردمان انگلستان در مرزهای بریتانیا بود؛ بلکه در اتصال تمامی ملت‌های انگلیسی‌زبان در سراسر دنیا بود:

> معتقدم یک پادشاه انگلیسی وجود دارد که هیچ زمان یا اتفاق، هیچ پارلمان یا مجموعهٔ پارلمان‌ها نمی‌تواند او را از قدرت عزل کند! این شاه شکسپیرِ [...] تمام نشدنی [...] را زین پس برای هزاران سال می‌توانیم نوری درخشان بر تمامی ممالک انگلیسی‌زبان تصور کنیم. از پاراماتا(۸)، از نیویورک، از هرجا، تحت نظر هر نوعی از مأموران اجرای قانون، مردان و زنان انگلیسی وجود دارند و به یکدیگر خواهند گفت، «بله، این شکسپیر از برای ماست؛ او زاییدهٔ ماست، ما ازطریق او سخن می‌گوییم و می‌اندیشیم؛ ما و او از یک خون و نوعیم» (لوتنز ۱۹۹۶: ۳۱).

در دوران «امپریالیسم نو» در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم، این احترام و تمجید وافر برای شکسپیر، که در نوشته‌های متعدد دیگری نیز دیده می‌شود، نشانگر ارزش‌های سیاسی و زیبایی‌شناختیِ درنظرگرفته‌شده برای نویسنده‌ای بود که هژمونی فرهنگی او «سرمایهٔ امپراطوری ارزشمندی» برای استعمار بریتانیا که سیطرهٔ خود را در سراسر جهان گسترده می‌کرد، محسوب می‌شد (گرینسلِید ۲۰۱۲: ۲۴۳). در این‌گونه مصادرهٔ ایدئولوژیک چهره‌های فرهنگی، ظهور طرحی به نام «جامعهٔ شکسپیری امپراطوری بریتانیا» در سال ۱۹۰۱، امری طبیعی به نظر می‌آید؛ ابتکاری که هدف ایدئولوژیک آن «انتشار گستردهٔ علم و عشق میان هموطنانمان هم در بریتانیا و هم در اقصی‌نقاط امپراطوری به بزرگ‌ترین شاعر دراماتیکی است که جهان به خود دیده؛ نویسنده‌ای که آثار او تجسم تمامی نجیب‌ترین و عالی‌ترین خصوصیات نژاد بریتانیایی است» (به نقل از کان ۲۰۰۱: ۴۵۹). تحمیل نقش به شکسپیر در چنین طرح‌هایی، از او چهره‌ای اکثریت‌گرا و کلام‌محور ساخت و او را تبدیل به ابزاری ایدئولوژیک کرد که در محیط‌های به‌ظاهر خصوصی، مانند مدارس و دانشگاه‌ها، آداب و رسوم انگلیسی را در اذهان مستعمره‌ها تزریق می‌کرد.

ازآنجاکه آداب انگلیسیِ مدنظر در پیام جهانی شکسپیر تجسم می‌یافت (ادعایی ایدئولوژیک که دلالت ضمنی انحصار حقیقت در آن حقایق ناخواسته را مستثنی می‌کرد)، متون شکسپیر به برنامه‌های درسی در سراسر دنیا تحمیل شدند. این تحمیل که بخشی از طرح استقرار مطالعات انگلیسی در مستعمرات بود، در تحلیل نهایی به هژمونی فرهنگی بریتانیا یاری می‌رساند. همان‌گونه که پونام تریودی[2]

1. *The Hero as Poet*
2. Poonam Trivedi

اشاره می‌کند، «سیاست استعماری بریتانیا به ترویج مطالعات انگلیسی پرداخت تا دانش‌آموزان هندی "جانشین" مردی انگلیسی شوند که در عالی‌ترین و کامل‌ترین وضع خود قرار دارد» (۲۰۱۷: ۲٦٤)؛ بنابراین، مطالعهٔ اجباری شکسپیر را در هند به‌منظور به‌حاشیه‌راندن ادبیات بومی، نمی‌توان امری اتفاقی دانست:

> در سیاست آموزشی استعماری، راهبرد «کشتن»، ازطریق آثار کلاسیک انگلیسی ـ مخصوصاً شکسپیر ـ مؤثر واقع شد. مطالعهٔ ادبیات انگلیسی با حضور شکسپیر در رأس آن، چنان با موفقیت در هندوستان ترویج یافت (قبل از آنکه در انگلستان به‌شکل رشته ایجاد شود) که امروزه تعداد دانش‌آموزانی که در هند انگلیسی می‌خوانند بیشتر از دانش‌آموزانی است که زبان مادریشان را می‌خوانند و در تضادی دیگر، دانش‌آموزان بسیار کمتری نسبت به گذشته مشغول خواندن سانسکریت هستند (۲٦٤).

اومانیسم کلاسیک متشکل از چهره‌های فاخر ادبی، به‌منظور سوژه‌سازی ایدئولوژیک دانشجویان در داخل و خارج مرزهای بریتانیا مورد استفاده قرار می‌گرفت. این فرایند، هم در برنامه‌های درسی و هم در رویکرد رمانتیک، غیرنقادانه و غیرسیاسی به چهره‌های ادبی در جریان بود که مورد دوم به بهترین نحو در پیشنهاد کوییلر کوچ[1]، استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه کمبریج، نمود می‌یابد که در سخنرانی سال ۱۹۱۷ خود اظهار داشت که بهترین روش آموزش ادبیات، بلندخوانی است (سینفیلد ۱۹۹٤ب: ۱٦۷). در کلام او، «این روش باعث می‌شود که نویسنده ـ چاسر[2] یا شکسپیر یا میلتون[3] یا کالریج[4] ـ راه خود را در گیاه جوان پیدا کند؛ صرفاً بگذارید که "همانند بارانی ملایم از آسمان" فرود آیند و جذب شوند» (۱٦۷).

شکسپیر اقلیت‌گرا

براساس آنچه دربارهٔ اکثریت‌سازی شکسپیر ذکر شد، می‌توان نتیجه گرفت که روابط قدرت، «شاعر بزرگ» را در برهه‌های مختلف تاریخی مصادره کرد تا او را در خدمت گفتمان محافظه‌کارانه قرار دهد. تحمیلِ تداعی شکسپیر با مفاهیم طبیعت، نبوغ، اصالت و ابدیت، هم ادای احترام به اهمیتِ زیبایی‌شناسی این نویسنده بود و هم با هدف ایجاد شمایلی فرهنگی با دلالت‌های ایدئولوژیک صورت می‌گرفت. باآنکه این‌گونه مصادره‌های فرهنگی همچنان در جوامع مدرن رایج است، دورهٔ پسامدرنِ قرن بیستم شاهد ظهور متفکرانی در حوزهٔ مطالعات فرهنگی بود که به‌طور جدی جایگاه کلام‌محور شکسپیر را به چالش کشیدند.

1. Quiller-Couch
2. Geoffrey Chaucer
3. John Milton
4. Samuel Taylor Coleridge

سینفیلد در کتاب *شکسپیر سیاسی*، در تداعی شکسپیر با ارزش‌های ازلی ایجاد تردید می‌کند و به نقل از راشل شارپ[1] به اهداف سیاسی این‌گونه تداعی‌ها اشاره می‌کند: «مفهوم ابدیت [...] قویاً با نظریهٔ ذات انسانی مشروعیت می‌یابد. [...] مبارزات سیاسی جهت تغییر سازوکارهای موجود، عبث محسوب می‌شود؛ زیرا به‌علت خصوصیات بنیادین بشر "مسائل همان‌گونه که هستند وجود دارند" و هیچ‌چیز نمی‌تواند دچار تغییرات زیاد شود» (۱۶۲). سینفیلد معتقد است یکی از مظاهر این تفکر محافظه‌کار «در این مفهوم است که شکسپیر شاعر بزرگ ملی است؛ شاعری که حقایق ازلی را بیان می‌کند و نمایش‌هایش عالی‌ترین نمونهٔ ادبیات است» (۱۶۲). این‌گونه رویکردها به چهره‌های فاخر ادبی توسط «نقد وفاداری» و نکوهش ضمنی آن به‌خاطر انحراف از متونی که تقدس ایدئولوژیک یافته‌اند مورد تأکید بیشتری قرار می‌گیرد؛ بنابراین، مسئلهٔ وفاداری در عصر چندفرهنگ‌گرایی درتقابل با مشق اقتباس به‌عنوان آنچه دِبرا کارتمل[2] «تبلور هنری دموکراسی» می‌نامد (۲۰۱۲: ۳) است. همانند سینفیلد، رکس گیبسون[3]، یکی از شکسپیرشناسان معاصر، به ادعای ابدیت شکسپیر و وفاداری متعاقب به او حمله‌ور می‌شود و جملهٔ جانسون، «او متعلق نه به یک عصر، بلکه به تمام اعصار بود» را نقطهٔ آغازین برای استدلال خود در نظر می‌گیرد:

> شکسپیر ابدی نیست. ادعای جانسون که شکسپیر «متعلق نه به یک عصر، بلکه به تمام اعصار بود» اشتباه است. شکسپیر ورای زمان، مکان یا درک بشری نیست. او باید در بافت اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیکیِ تولید و پذیرش آثارش درک شود. آثار او نه‌تنها ورای بافت اجتماعی نمی‌روند؛ بلکه عمیقاً محصور در عرف‌های ایدئولوژیک و مادی و همچنین روابط اجتماعی دنیای خود او و دنیای ما هستند؛ بنابراین، در رویکردهای جدید، مطالعات شکسپیری عمدتاً اقدامی سیاسی است (۲۰۱۶: ۲۵).

مطالعات شکسپیری همگام با رویکردهای پسامدرن قرن بیستمی به‌طور معناداری دغدغه‌های سیاسی یافت. در این دوران، نقش عمدهٔ شکسپیر خدمت‌گزاری به ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی نبود؛ بلکه او بیشتر و بیشتر به شمایلی فرهنگی تبدیل می‌شد که حول او تنازعات طبقاتی شکل می‌گرفت؛ بنابراین، نویسندگان اقلیت در تعریف دلوز و گتاری، شکسپیر را نقطهٔ شروع مناسبی برای بیان دغدغه‌های جمعی یافتند. باآنکه این‌گونه اقلیت‌سازی‌ها عمدتاً در قرن‌های بیستم و بیست‌ویکم مشاهده می‌شود، مثال‌های مشابه اقلیت‌سازی به‌طور معناداری در قرن‌های پیشین، حتی در اقدامات هنری خود شکسپیر، نیز دیده می‌شود.

1. Rachel Sharp
2. Deborah Cartmell
3. Rex Gibson

با قراردادن شکسپیر در بافت دوران رنسانس، می‌توان استدلال کرد که باآنکه «شاعر بزرگ»، تحت حمایت دربار قلم می‌زد؛ اما در همان فرهنگ و ادبیات اکثریت به اقلیت‌سازی مبادرت می‌ورزید. نگاه نو به انسان در رنسانس که خصوصیات فردگرایی و واقع‌گرایی را در خود داشت، با تلاش‌های چهره‌های بزرگ الیزابتی همچون شکسپیر، کریستوفر مارلو[1] و جانسون در تئاتر شکل می‌گرفت. باآنکه این نویسندگان به‌طریقی با طبقهٔ اشراف مرتبط بودند؛ اما نگاه جدیدی که به انسان عرضه می‌داشتند، گریز از همان اسلوبی بود که همان اشرافیت، مدت‌های مدید با آن حکومت کرده بود. هنگامی که شکسپیر عزم خود را جزم کرد تا ضد آن سنت تئاتری که نمایش‌های اخلاقی مانند *احضار بنی‌بشر*[2] را تولید می‌کرد بنویسد، سنتی که ویژگی‌های نمونه‌وارانه و مذهب‌گرایانه داشت، نتیجهٔ آن ظهور شخصیت‌های انسان‌گرایانه[3] مانند *هملت*، *مکبث* و *لیر* بود که همگی در نتیجهٔ اقدامات اقلیت‌ساز به وجود آمدند.

رویکرد شکسپیر به مفهوم تاریخ، یکی دیگر از محورهایی است که اقلیت‌سازی حول آن شکل می‌گرفت. درالی‌که تاریخ به‌طور سنتی با مشخصه‌های طبیعی‌سازی و الهی‌سازی پیوند خورده است، نمایش‌های تاریخی شکسپیر با این عوامل مقابله می‌کرد و رویکردی نو را به تاریخ، رویکردی که شخصیت‌ها امکان مهار سرنوشت خود را داشتند، عرضه می‌داشت. همان‌گونه که کولبروک اشاره می‌کند:

> پادشاهان و حاکمانی که بر سرنوشت، تقدیر و ابدیت زمان تأکید می‌ورزند (مکبث، ریچارد دوم، سزار) با پادشاهان و حاکمانی جایگزین می‌شوند که به زمان در نقش کارایی و تولید می‌نگرند. تاریخ به عمل، تولید یا آفرینش تبدیل می‌شود و افرادی مانند هنری چهارم در قدرت پیروز می‌شوند؛ افرادی که قادرند خود را به‌عنوان شخصیت‌های تاریخی تولید و خلق کنند (٦٢)؛

بنابراین، باآنکه شکسپیر از تاریخ اکثریت‌گرا، یعنی *رویدادنامهٔ* رافائل هالینشد[4]، الهام می‌گرفت و در ادبیات و فرهنگ اکثریت‌گرا می‌نوشت، نمایش‌های او درک جدیدی از تاریخ را ارائه می‌کردند؛ نگاهی که برخلاف تصاویر خطی و انسجام‌یافته‌ای بود که فرهنگ و ادبیات اکثریت‌گرا خواستار آن بود.

مقاومت شکسپیر در برابر تصاویر انسجام‌یافتهٔ اکثریت‌گرا در نویسندگان و منتقدان پس از او نیز دیده می‌شود. باآنکه پوپ شخصیت‌های شکسپیر را با «خودِ طبیعت» تداعی می‌کند؛ اما در ادامه تأکید می‌کند که «هر یک از شخصیت‌های

1. Christopher Marlowe
2. *The Summoning of Everyman*
3. humanistic
4. Raphael Holinshed's *Chronicles*

شکسپیر به‌اندازهٔ انسان‌های موجود در زندگی فردیت دارند؛ [...] نمی‌توان دو شخصیت را شبیه به یکدیگر یافت» (به نقل از گرین‌بلات ۲۰۷۲). به همین منوال، ساموئل جانسون، شکسپیر را برای «بازنمایی دقیق طبیعتِ همه‌جاحاضر» تحسین می‌کند؛ اما به تجربهٔ منحصربه‌فردی که شکسپیر در اختیار مخاطبان خود قرار می‌دهد نیز اشاره دارد: «نمایش‌های تاریخی او که نه تراژدی و نه کمدی‌اند، در معرض هیچ یک از قوانین آن‌ها نیستند؛ [...] حوادث [آثار او] متنوع و تأثیرگذارند و شخصیت‌ها منسجم، طبیعی و متمایز هستند» (۲۷۶۱). به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شکسپیرشناسان قرن هجدهم، ساموئل جانسون در مقابل پرستش بی‌منطق شکسپیر مقاومت می‌کند و تأکید می‌ورزد که «شکسپیر در کنار تمامی نکات مثبت خود، خطاهایی نیز دارد» (۲۷۵۹). درحقیقت، ساموئل جانسون خود را از اتهامات «خباثت حسادت‌آمیز یا تقدیس خرافی» مبرا کرد (۲۷۵۹) و با بررسی هم نقایص و هم محسنات در متون شکسپیر، در مقابل تصویرسازی‌های انسجام‌یافته و اکثریت‌گرا از «شاعر بزرگ» ایستادگی کرد.

برخلاف تقدسِ طبیعی‌سازی‌شده‌ای که به شکسپیر اعطا می‌شد، این نمایشنامه‌نویس در مواردی صحنه‌ای برای شکل‌گیریِ آزمایش‌گری‌های نمایشی و مباحث انتقادی به شمار می‌آمد؛ به‌عنوان مثال، مبحث جنجال‌برانگیز پایبندی یا انحراف از وحدت‌های سه‌گانه[1] در برخی موارد با اشاره به بی‌اعتنایی شکسپیر به آن مطرح می‌شد. درحالی‌که ساموئل جانسون تخطی شکسپیر از وحدت‌ها را با منطق «نبوغ گستردهٔ شکسپیر» (۲۷۶٤) حمایت و توجیه می‌کرد، جان درایدن[2] در نمایش همه *فدای عشق*[3]، به آزمایش‌گری داستان عشاق در نمایش *آنتونی و کلئوپاترا*[4]، نوشتهٔ شکسپیر پرداخت و وحدت‌های سه‌گانه را به پیرنگ آن تحمیل کرد. در یک قلمروزدایی دیگر به‌منظور مقابله با تصویرسازی‌های انسجام‌یافته از شکسپیر، گاه جنبه‌ای از نویسنده مورد توجه قرار می‌گرفت و تبدیل به هویتی مشترک برای گروه‌های خاص می‌شد؛ به‌عنوان مثال، نویسندگان دورهٔ رمانتیک که مفهوم جدیدی به واژهٔ طبیعت دادند، شکسپیر را با القاب «کودک خیال» و «نابغهٔ طبیعت» تداعی می‌کردند که خودجوشی و شهود او که نه با «تصحیحات و خودداری‌های هنری» بلکه با «نبوغ ناآموخته» حاصل می‌شد، می‌توانست منبع الهام برای مکتب رمانتیسیسم باشد (شاو و مارشال ۲۰۱۲: ۱۱۳). این مثال‌ها نشان می‌دهد که برخلاف تمایل قدرت حاکم به استقرار تصویر ذاتی، غیرقابل‌تغییر و مقدس از شکسپیر، این

1. three unities
2. John Dryden
3. *All for Love*
4. *Antony and Cleopatra*

نمایشنامه‌نویس هدفی مناسب برای آزمایش‌گری و ازآن‌خودسازی دیگر نویسندگان بود.

شکسپیر در نقش یک شمایل منعطف فرهنگی، در حوزه‌های غیرادبی نیز مورد آزمایش‌گری و ازآن‌خودسازی قرار می‌گرفت. نمونهٔ جالبِ این مورد، گفتمان ضدایدئولوژیکی است که در قلب بزرگداشت شکسپیر در جشن سیصدسالگی تولد او شکل گرفت. در میان هیئت‌های ایدئولوژیکی که در دههٔ ۱۸۶۰ میلادی تشکیل شد، هیئتی به نام «هیئت شکسپیری قشر کارگر» به وجود آمد که ابتکار آن کاشت یک درخت بلوط یادگاری «به یاد کارگران انگلستان» بر تپهٔ پریمروز[1] توسط ساموئل فلپس،[2] بازیگر نقش‌های شکسپیر، بود. این هیئت مورد استقبال چشمگیر صدهزار نفر قرار گرفت که در سال ۱۸٦٤ تا تپهٔ پریمروز راهپیمایی کردند؛ اما این هیئت، «آمالی به جز شکسپیر در سر داشت» (دیکسون ۲۰۱۵: ۲۵). درواقع، سازمان‌دهندگان آن به‌بهانهٔ بزرگداشت شکسپیر خواستار برپایی «جشنوارهٔ کار و اصلاحات دموکراتیک بودند تا لحن ساختارمحور و امپراطوری‌محور "هیئت ملی شکسپیر" را به چالش بکشند» (مک‌اوُی ۲۰۱٦: ۱۱۳). نکتهٔ حائز اهمیت این است که این هیئت به‌عنوان یکی از اولین جنبش‌های بزرگ کارگری در انگلستان در همان قهرمانی (شکسپیر) پناه گرفت که روابط قدرت قصد داشت با او صداهای مقاومتی را به حاشیه براند.

شکسپیرِ قهرمان در موارد بسیاری نمایانگر ایدئال‌های طبقهٔ کارگر بود. حتی این قهرمان با دریافت عضویت در طبقهٔ کارگری در دسترس‌تر نیز شد. در کتاب *شکسپیر برای مردم، خوانندگان طبقهٔ کارگر: ۱۸۰۰ تا ۱۹۰۰*[3]، اندرو مرفی[4] به این نکته می‌پردازد که چگونه «ممکن بود شکسپیر به همان آسانی که محافظه‌کاران از او بهره می‌بردند، توسط ساختارشکنان تجهیز شود» و چگونه «نویسندگان طبقهٔ کارگر در طول قرن [نوزدهم] خواستار بهره‌برداری از شکسپیر برای پیشبرد دستور کاری ساختارشکنانه (در معنای کلی) بودند» (۲۰۰۸: ۱۳۷). مرفی به مجله‌ای وابسته به جنبش منشورگرایی[5] با عنوان *آگهی منشورگرایی*[6] اشاره می‌کند که در آن شکسپیر در قامت پسر یک قصاب معرفی می‌شد تا نهایتاً نتیجه گیرد که به نبوغ طبیعی به‌عنوان «گوهری کاملاً متداول میان فقرا» نگریسته می‌شد. همچنین، مرفی به مثال‌هایی دیگر همچون ادعای مری اسمیت[7] که «شکسپیرِ نجیبِ ما فرزند مردی

1. Primrose Hill
2. Samuel Phelps
3. *Shakespeare for the People: Working Class Readers, 1800-1900*
4. Andrew Murphy
5. Chartism
6. *Chartist Circular*
7. Mary Smith

فقیر بود»، شخصیت‌پردازی جان هریس که شکسپیر را «شریف‌ترین پسر حزب کارگر» می‌نامد و تحسین شکسپیر توسط جیمز براتون[1] که او را «مرد شگفت‌انگیز! ... / برخواسته از تولد غیراشرافی/ بلکه از زایشی محقر» می‌خواند، اشاره می‌کند (۱۳۷). این مصادرهٔ طبقه‌محور شکسپیر منجر به هم‌ذات‌پنداری هرچه صمیمانه‌تر با این نمایشنامه‌نویس می‌شد. مرفی بخش‌هایی از شعر شاعری به نام اِی. گارلند[2] را مثالی مناسب از چنین هم‌ذات‌پنداری‌ای می‌یابد: «من حقی دارم، حق خویشاوندی را طلب می‌کنم،/ باآنکه مقام و عناوین نمی‌توانند نام محقرم را مطلا کنند،/ این [طلب] از طبقهٔ اوست، طبقه‌ای که متکبران طرد می‌کنند؛/ زیرا خودِ شکسپیر، شاعر مردم بود» (به نقل از مرفی ۱۳۸).

این‌گونه مصادره‌های طبقهٔ کارگری درحقیقت استرداد فرهنگی شکسپیر بود تا در تنازع طبقاتی علیه طبقهٔ حاکم، نویسندهٔ سابقاً مصادره‌شدهٔ ایدئولوژیک به ابزاری ضدایدئولوژیک تبدیل شود. آنتونی تیلور[3] اشاره می‌کند:

> در اواسط قرن نوزدهم، مباحثی دربارهٔ مالکیت و تصرف شکسپیر به وجود آمد که به‌طور معناداری در گفتمان‌های نژادی پس از آن نیز نمایان گشت. در این دوران، شکسپیر به‌عنوان بخش مهمی از موضوعات جدید ادبیات انگلیسی وارد برنامه‌های درسی دانشگاهی شد. [...] همان‌طور که جی. اس. میل اشاره نمود، این [شکسپیر]، یک شکسپیر غیردموکراتیک بود که به‌جای آنکه «داستان‌گویی» برای اکثریت باشد، نقش یک معلم برای اقلیت را داشت؛ اما، فقدان اطلاعات موثق دربارهٔ جزئیات زندگی شخصی شکسپیر سبب شد تا اصلاح‌طلبان به بازسازیِ یک شکسپیر تخیلی مبادرت بورزند که این امر آنان را قادر ساخت تا فانتزی‌های عامهٔ مردم را بر جزئیات پراکندهٔ زندگی‌نامهٔ او فرافکنی کنند و او را با کمترین شواهد و مدارک ممکن، به‌عنوان «پسر این سرزمین» بازپس بگیرند (۲۰۰۲: ۳۶۲).

ازآنجاکه شکسپیر را فاقد تحصیلات دانشگاهی می‌پنداشتند و پس‌زمینهٔ خانوادگی او را محقر می‌دانستند، طبقهٔ محروم از تحصیلِ کارگر، او را مایهٔ تسلی و هدفی مناسب برای هم‌ذات‌پنداری یافت و نسخهٔ محبوبِ آثارش را در گردهمایی‌ها می‌خواند؛ به‌عنوان مثال، ابیات پیشترذکرشده از گارلند در آغاز یکی از این گردهمایی‌ها در سال ۱۸۶۶ خوانده می‌شد؛ جایی که گاه تا هزار نفر شرکت می‌کردند (مک‌اوُی ۱۱۰). برای طبقهٔ کارگر، «[شکسپیر] سخنگوی گذشته‌ای طلایی و اساطیری برای مردمان عوام پیش از صنعتی‌سازی بود؛ [یعنی] آنچه آن‌ها دوران

1. James Bruton
2. A. Garland
3. Antony Taylor

"انگلیسی‌های آزاد متولدشده" می‌نامیدند» (۱۱۰). اقدامات تندروهای طبقهٔ کارگری در سهم‌خواهی طبقاتی خود از شکسپیر، رفته‌رفته این نمایشنامه‌نویس را تبدیل به شاعر مردم نیز کرد.

از قرن بیستم تا به امروز، با اوج‌گیری اقتباس و ظهور رویکردهای سنت‌گریز مدرنیسم و پسامدرنیسم، شکسپیر و آثار او ازجملهٔ مهم‌ترین محورهایی بوده‌اند که اقلیت‌سازی در آن‌ها صورت گرفته است. نمایشنامهٔ *مک‌برد!*[1] (۱۹۶۷) نوشتهٔ باربارا گارسن[2] که اتفاقات نمایش مکبث را با حواشی مربوط به ترور جان اف. کندی، سی‌وپنجمین رئیس‌جمهور آمریکا، پیوند می‌زند، فیلم *کتاب‌های پروسپرو*[3] (۱۹۹۱) اثر پیتر گرینوی[4] که با رویکردی اقتباسی به نمایشنامهٔ *طوفان* (۱۶۲۳)، خلاقیت سینمایی را به اوج می‌رساند و فیلم *اُ*[5] (۲۰۰۱) به کارگردانی تیم بلیک نلسون[6] که *اتللو* (۱۶۰۳) را به فضای یک دبیرستان امریکایی می‌برد، ازجمله بارزترین تولیداتی هستند که سنت شکسپیری را قلمروزدایی می‌کنند. این ازآن‌خودسازی اقلیتی در نمایشنامهٔ *بینگو* نوشتهٔ ادوارد باند به اوج خود می‌رسد؛ جایی که شخصِ شکسپیر در قامتی کاملاً متفاوت از تصویرسازی‌های اکثریتی ظاهر می‌شود.

پرترهٔ سیپریانی و *بینگو*، نوشتهٔ باند

باآنکه نقاشی و نمایشنامه دو سبک مجزای ارائهٔ مفاهیم با فنون و رویکردهای خاصِ خود هستند، در مواردی می‌توان آن‌ها را به موجب تصویری که از یک مفهوم یا یک شخص ارائه می‌دهند، مورد بررسی تطبیقی قرار داد. پرترهٔ قرن هجدهمی سیپریانی با عنوان *گام‌های مصمم شکسپیر در منظرهٔ طوفانی* (تصویر ۱) و نمایشنامهٔ قرن بیستمی باند با عنوان *بینگو*، ازجملهٔ این مواردند که هرکدام تصویری منحصربه‌فرد، اما ریشه در دغدغه‌ها و شمایل‌سازی‌های زمانهٔ خود، از ویلیام شکسپیر ارائه می‌کنند.

نقاشی دیواری سیپریانی یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های مصادرهٔ اکثریت‌گرای شکسپیر است. در این اثر، شکسپیر با قلمی در یک دست و کتابی در دست دیگر و با چشمانی مصمم و سلطه‌گر که به آسمان دوخته شده، در دل طبیعت بازنمایی شده است. این پرتره در سال ۱۷۶۶ توسط هنری داوکینز[7]، عضو پارلمان بریتانیای کبیر،

1 *MacBird!*
2 Barbara Garson
3 *Prospero's Books*
4 Peter Greenaway
5 '*O*'
6 Tim Blake Nelson
7 Henry Dawkins

سفارش داده شد تا به‌عنوان دکور در اتاق موسیقی منزل او نصب شود (ریچی و سابور ۲۰۱۲: ۱). بار دیگر، تصویر فرهنگی شکسپیر توسط حکومت و عوامل آن تعیین می‌شود و بار دیگر، نمایشنامه‌نویس با طبیعت تداعی می‌شود. ریچی و سابور مصادرهٔ موجود در پرترهٔ سیپریانی را مورد بحث قرار می‌دهند و به مدرن‌سازی شکسپیر از طریق ملبس‌کردن او با شنل بلند و کفش‌های گره‌خورده با روبان که هر دو از کدهای پوششی قرن هجدهمی است، اشاره می‌کنند. آن‌ها نتیجه می‌گیرند که در پرترهٔ سیپریانی:

> شکسپیر هم ازلحاظ تاریخی دور است و هم این اطمینان خاطر را می‌دهد که [چهره‌ای] آشناست؛ یعنی یک نمایشنامه‌نویس در آغاز دوران مدرنیته که به‌عنوان نماد فرهنگ قرن هجدهم مصادره شده است. اینکه شکسپیر سوژه‌ای مناسب برای تزئینات داخلی یک خانهٔ ییلاقی مدرن محسوب می‌شد، نشان از اهلی‌نمودن او در آن دوران دارد: شاعر بزرگ بخشی از زندگی روزمره شد و اغنیا برای نشان‌دادن ذوق و بصیرت خود می‌توانستند به او متوسل شوند. در سال ۱۷۷۰ [...] شکسپیر برخلاف گذشته صرفاً در بافت‌های ادبی یا تئاتری فراخوانده نمی‌شد؛ بلکه او در دنیای وسیع‌تر رها شد و در اشکال مختلف فرهنگ قرن هجدهم نفوذ کرد (۲ـ۱).

پرترهٔ سیپریانی، «شاعر بزرگ» را با طبیعت، ابدیت و اشرافیت پیوند می‌زند. همان‌گونه که عنوان اثر اشاره می‌کند، در دل طبیعت طوفانی، گام‌های شکسپیر محکم و استوار است. نگاه مصمم «شاعر بزرگ» این اطمینان را می‌دهد که طبیعت طوفانی را با قلم خود رام می‌کند؛ از این‌رو، کتابی که در دست اوست، خود طبیعت است؛ طبیعتی که توسط نبوغ شکسپیر، در قالب ادبیات فاخر، مهار و بازنمایی می‌شود. پشت سر شکسپیر، چیزی شبیه معبد و در کنار او مجسمهٔ شیری قرار دارد که می‌توان آن‌ها را نماد فرهنگ و هنری دانست که توسط چشمان و قدرت سلطه‌گر انسان قرن هجدهمی خلق شده‌اند. با توجه به تداعی شکسپیر با طبیعت و قدرت، پرترهٔ سیپریانی را می‌توان نمایندهٔ رویکرد ایدئولوژیک به شکسپیر دانست که نقش نشانه‌ای «ناسالم» را دارد که شمایل فرهنگی شکسپیر را بیشتر در خدمت استیلا درمی‌آورد تا رستگاری. درحالی‌که این تصویر مثالی بارز از شمایل‌سازی اکثریت‌گرای «شاعر بزرگ» است، تصویرسازی ادوارد بانکس از شکسپیر در نمایش *بینگو: صحنه‌هایی از پول و مرگ*، نمونهٔ موفقی از شمایل‌سازی اقلیت‌گرا از شکسپیر است.

تصویر ۱. جیووانی باتیستا سیپریانی، *گام‌های مصمم شکسپیر در منظرهٔ طوفانی*، نقاشی دیواری در استندلینچ پارک، حدوداً ۱۷۷۰ (ریچی و سابور ۲۰۱۲: ۲)

هنگامی که باند در مقدمهٔ بینگو به نحوهٔ به‌کارگیری تخیل خود در توصیف مرگ شکسپیر می‌پردازد، او هوشمندانه به تصویر متعالی و مقدس شکسپیر در ذهن سنت‌گرایان اشاره می‌کند: «منتقدین سنت‌گرا اغلب بر این باورند که شکسپیر [در صورت داشتن خودرو] آن‌قدر خوب می‌راند که هیچ‌گاه تصادف نمی‌کرد» (۱۹۸۷: ٤). در ادامه، باند با آگاهی کامل از تصویر ایدئال شکسپیر در طول اعصار متمادی، راه خود را جدا می‌کند و اعلام می‌دارد: «اعتراف می‌کنم که برخلاف شیوهٔ مورخان، هیچ علاقه‌ای به زندگینامهٔ واقعی شکسپیر نداشتم. بخشی از نمایش دربارهٔ رابطهٔ هر نویسنده‌ای با جامعهٔ خود است» (٤). این استدلال آغازین سریعاً رسالت خودانگاشتهٔ باند را معین می‌کند: اقلیت‌سازی سنت شکسپیری به‌منظور ایجاد تجربهٔ جدیدی از شکسپیر به‌طوراخص و نگاهی نو به مسئلهٔ نویسنده به‌طور اعم.

در پس‌زمینهٔ شمایل‌سازی اکثریت‌گرای شکسپیر که «شاعر بزرگ» را به نماد

نظـم و سلسـله‌مراتب تبدیـل می‌کنـد، بانـد، مسـئولیت هنرمنـد درقبـال جامعـه را بررسـی می‌کنـد. از همـان آغـاز، بانـد بـا عنوانـی کـه بـرای نمایـش خـود انتخـاب می‌کنـد، تصویـر اکثریت‌گـرای شکسـپیر را قلمروزدایـی می‌کنـد. واژهٔ «بینگـو» کـه نوعـی بـازی بـا کارت اسـت و شـانس و اقبـال نقـش مهمـی در آن دارد (مریـام وبسـتر، «بینگـو»)، جنبـه‌ای تصادفـی بـه زندگـی شکسـپیر می‌دهـد. درحقیقـت، بانـد برخـلاف شـخصیت‌پردازی تمامیت‌گـرای شکسـپیر، ایـن نویسـنده را بـا اتفـاق و شـانس تداعـی می‌کنـد تـا نشـان دهـد کـه زندگـی او براسـاس حـوادث، و نـه براسـاس منطـق، شـکل گرفتـه اسـت. ایـن رویکـرد بـا عنـوان فرعـی نمایـش، یعنـی *صحنه‌هایـی از پـول و مـرگ*، بیشـتر و بیشـتر مـورد تأکیـد قـرار می‌گیـرد:

> بانـد بـا اشـاره به‌عنـوان فرعـی نمایـش اظهـار مـی‌دارد «می‌خواهـم از نمایـش قاعده‌منـد فاصلـه بگیـرم و بدین‌منظـور *بینگـو* را «صحنه‌هایـی از چیـز» نامیـدم. ایـن صحنه‌هایـی از چیـزی، صرفـاً داسـتانی را بیـان نمی‌کننـد؛ بلکـه امیـدوارم نقـش جملـه‌ای تأثیرگـذار را بـر بیننـدگان داشـته باشـند؛ جملـه‌ای کـه مخاطـب را دعـوت بـه تکمیـل آن کنـد (بـه نقـل از هـی و رابرتـس ۱۹۸۰: ۱۹۸).

بانـد مشـخصاً خـود را از چهارچوب‌هـای منظـم و الگوهـای مکانیکـی نمایشـی جـدا می‌کنـد تـا بـه مخاطـب محوریـت بخشـد. او درحقیقـت تـلاش می‌کنـد بـا واسـازی[1] الگوهـای ازپیش‌تعیین‌شـده و دعـوت مخاطـب بـه مشـارکت در فراینـد تفسـیر، تئاتـر را از نشـانه‌ای «ناسـالم» بـه نشـانه‌ای «سـالم» تبدیـل کنـد. بانـد در اظهارنظـری دیگـر دربـارهٔ عنـوان فرعـی اعـلام مـی‌دارد: «از چـه لحـاظ پـول بـا مـرگ مرتبـط اسـت؟ چـه ارتباطـی بیـن نـان یـا اگـر دوسـت داریـد پـول و عشـق وجـود دارد؟ اگـر نخوریـد، نمی‌توانیـد عشـق بورزیـد. در *بینگـو* پـول همیشـه بـه مـرگ ختـم می‌شـود» (۱۹۸). تداعـی زندگینامـهٔ شکسـپیر بـا پـول و مـرگ بـه ایـن معناسـت کـه بانـد می‌خواهـد جنبـهٔ مـادی زندگـی او را روایـت کنـد؛ اقدامـی کـه نقطـهٔ مقابـل بازنمایـی ایدئـال شکسـپیر اسـت.

بانـد پـس از آنکـه بـا عناویـن اصلـی و فرعـی سـرنخ‌هایی بـه مخاطـب خـود می‌دهـد، نمایـش را بـا تصویـری پوچ‌گونـه از شکسـپیر آغـاز می‌کنـد: «پوچـی و سـکوت. شکسـپیر وارد می‌شـود. او یـک بـرگ کاغـذ بـا خـود دارد. بـر روی نیمکـت می‌نشـیند. در سـکوت بخشـی از کاغـذ را می‌خوانـد» (۱۵). همان‌گونـه کـه لیـن بردلـی[2] اشـاره می‌کنـد، مخاطـب از همـان آغـاز بـا تصویـری آشـنا مواجـه می‌شـود (۲۰۱۰: ۱۳۷). به‌خاطـر تشـابه بازیگـر روی صحنـه بـا تصاویـر همه‌جاحاضـر شکسـپیر در رسـانه‌ها، مخاطـب سـریعاً فـردی را کـه بازیگـر او را نمایندگـی می‌کنـد، تشـخیص می‌دهـد. مخاطـب ازآنجاکـه شکسـپیر را به‌عنـوان نویسـنده می‌شناسـد، به‌احتمـال زیـاد بـرگ کاغـذ را متـن نمایـش یـا

1. deconstruction
2. Lynne Bradley

شعر تلقی می‌کند (۱۳۷). درحقیقت، آنچه مخاطب بر روی صحنه می‌بیند، یادآور تصویری آشنا، چیزی شبیه به تصویر شکسپیر در پرتره سیپریانی است. باند پس از ارائهٔ این تصویر آشنای اکثریت‌گرا، با نشان‌دادن این حقیقت که کاغذ مدنظر حاوی پیام‌های مقدس و ابدی که از تخیل «شاعر بزرگ» نشأت می‌گیرد نیست؛ بلکه مدرکی برای تضمین منافع مالی شکسپیر است، به واسازی آن می‌پردازد.

معنای واسازی‌شدهٔ کاغذ در دیالوگ‌های بین شکسپیر و ویلیام کوم، زمین‌داری ثروتمند که قصد حصارکشی اراضی اشتراکی برای منافع شخصی خود را دارد، مورد تأکید بیشتری قرار می‌گیرد. شکسپیر که دغدغهٔ اموالش را در کشمکش‌های مربوط به حصارکشی دارد، کاغذ را به کوم می‌دهد و تأکید می‌کند «من امنیت می‌خواهم. من دیگر نمی‌توانم آینده‌ام را تأمین کنم. پدرم در پیری ورشکسته شد» (باند ۲۱). بردلی با اشاره به این دیالوگ استدلال می‌کند «این برگ کاغذ شکسپیر را بازتعریف می‌کند و این کار را با تصویرپردازی او در بافت اجتماعی ـ اقتصادی به‌عنوان یک تاجر منفعت‌طلب، زیرک و ازلحاظ‌اجتماعی محافظه‌کار به انجام می‌رساند» (۲۰۱۰: ۱۳۸). برخلاف انتظارات، شکسپیرِ باند، شمایلی مقدس ندارد و تداعی‌گر فرهنگ متعالی و ایده‌های ابدی نیست؛ بلکه او انسانی تهی با ویژگی‌های بارز خودخواهی و مادی‌گرایی است. در بازنمایی اقلیت‌گرای شکسپیر توسط باند، واسازی توسط تناقض موجود میان محتوای نوشته‌های شکسپیر و طرز زندگی او حاصل می‌شود؛ نکته‌ای که به‌صراحت توسط باند ذکر می‌شود: «نمایش‌های شکسپیر نشانگر نیاز به سلامت روان و تجلی سیاسی آن، یعنی عدالت هستند؛ اما او چطور زندگی کرد؟ رفتار او در نقش یک ملاک او را بیشتر به گونریل شبیه می‌کرد تا لیر» (به نقل از شوئینکا ۲۰۰۰: ۸۳). باند در مباحث مربوط به حصارکشی ولکوم[1] که نمایش بینگو حول آن روایت می‌شود، اعلام می‌دارد:

> بخش اعظمی از درآمد او از اجاره‌هایی (یا عشریه‌هایی) به دست می‌آمد که برای اراضی اشتراکی در ولکوم در نزدیکی استراتفورد پرداخت می‌شد. برخی ملاکان برجسته خواستار حصارکشی این زمین‌ها شدند [...] و این احتمال وجود داشت که حصارکشی، اجاره‌های شکسپیر را تحت تأثیر قرار دهد. او یا باید طرف ملاکان یا طرف فقرایی را می‌گرفت که زمین و معیشتشان را از دست می‌دادند. او طرف ملاکان را گرفت. آن‌ها ضمانتی در مقابل ضرر و زیان به او دادند ـ و این ضمانت، سندی خنثی نیست؛ زیرا فحوای آن این است که اگر افرادی که به مقابله با حصارکشان برمی‌خیزند برای کمک به سویش آیند، او مجبور به امتناع می‌شود. از قضا، مردم از او کمک خواستند و او کاری نکرد (٦).

1. Welcombe enclosure

استدلال‌های باند در مقدمهٔ بینگو در اجرای نمایش به روی صحنه می‌آیند. برگ کاغذ در نقش نشانه‌ای اکثریت‌گرا با دلالت‌های معصومیت، ابدیت و طبیعت به نشانه‌ای اقلیت‌گرا و «سالم» تبدیل می‌شود که مخاطب بر روی آن تصمیم می‌گیرد که شکسپیر را چگونه بخواند. این نشانه حاکی از آن است که نمایشنامه‌نویس بزرگ جنبه‌ای مادی نیز دارد و او همانند تمامی انسان‌های خودخواه ممکن است به‌خاطر منافع شخصی خود، منافع جمعی را نادیده بگیرد:

شکسپیر: کل شهر با تو مخالفت خواهد کرد. بسیاری از خرده‌ملاکان اجاره‌نامهٔ کتبی ندارند [...].

کوم: [...] اما قبل از آن شورای شهر با من مخالفت خواهد کرد. آن‌ها نمی‌خواهند منبع تغذیهٔ فقرای جدید باشند؛ درحالی‌که به انتظار زمانی نشسته‌اند تا با حقایق کنار بیایند. قرار است برای کمک به تو نامه بنویسند.

شکسپیر: چه کسی به تو گفت؟

کوم: دوستانم در شورا. تو یکی از بزرگ‌ترین اجاره‌بگیرها هستی. برایت احترام قائلند. احتمالاً فکر می‌کنند که دوستانی در لندن داری. تو می‌توانی با موفقیت علیه من پرونده‌سازی کنی.

شکسپیر: ما به رودخانه آمده‌ایم.

کوم: [...] حاضری با من توافق کنی؟

شکسپیر: تو سود زیادی خواهی کرد. تو استطاعت ضمانت من در مقابل ضرر را داری و اعضای شورای شهر.

کوم: از مردم یا اجاره‌نشین‌ها حمایت نکن.

شکسپیر: من از منافع خودم محافظت می‌کنم. نه تو را حمایت می‌کنم، نه با مردم می‌جنگم (۲۰ـ۱۹).

شکسپیرِ باند با صداقت تمام اعتراف می‌کند که دغدغهٔ هیچ‌کس یا هیچ‌چیز، جز منافع شخصی خود را ندارد. او درحالی به تصویر کشیده می‌شود که به‌وضوح به‌خاطر منافع خود با سرمایه‌داران مذاکره می‌کند و ذره‌ای دغدغهٔ مردمانی را که برای آن‌ها نمادپردازی می‌شود، ندارد:

شکسپیر: نکتهٔ دیگر. بیش از یکصد جریب زمین‌های خود من آنجاست. دنبال آن هم هستید؟

کوم: نه، نه. ما به زمین شخصی شما کاری نداریم. (۲۱)

شکسپیر که در سنت ادبیات انگلیسی توسط روابط قدرت به نشانه‌ای «ناسالم» تبدیل شده است، در نمایش باند جنبه‌ای مادی می‌یابد. نتیجتاً، انتظارات بیننده از شکسپیر به‌طور جدی به چالش کشیده می‌شود و همان‌گونه که بردلی اشاره

می‌کند، «این ناهمگونی [مخاطب] را وادار می‌کند تا نقش فعال‌تری در فرایند تفسیر به خود گیرد» (۲۰۱۰: ۱۳۹). مخاطب که در شخصیت‌پردازی آشنازدایی‌شدهٔ شکسپیر توسط باند در تقابل دوگانهٔ ایدئالیسم و مادی‌گرایی محصور است، به تجربهٔ نسخهٔ جدیدی از شکسپیر دعوت می‌شود. شکسپیر باند برخلاف گذشته، تصویری یکپارچه ندارد؛ بلکه بازنمایی باند دارای علامات سؤالی است که هرکدام سؤالات جدیدی دربارهٔ نمایشنامه‌نویس بزرگ مطرح می‌کند. این دقیقاً همان اتفاقی است که دلوز و گتاری آن را اقلیت‌سازی ازطریق قلمروزدایی ادبیات اکثریت می‌نامند.

اقلیت‌سازی شکسپیر توسط باند، مسئلهٔ مهم رابطهٔ بین هنرمند و جامعهٔ خود و همچنین مسئولیت‌های اخلاقی بر دوش او را مطرح می‌کند. با توجه به اهمیت دیرینهٔ فرهنگی شکسپیر در جامعهٔ بریتانیا و ادبیات جهان، این نمایشنامه‌نویس می‌تواند نقطهٔ شروع مناسبی برای بررسی رابطهٔ مذکور باشد. باند ازطریق قلمروزدایی یکی از نمادهای برجستهٔ فرهنگی، این سؤال را مطرح می‌کند که آیا چهره‌های فاخر ادبی، منبعی برای رستگاری جمعی هستند یا خود آن‌ها به تداوم بردگی خدمت می‌کنند. با توجه به اینکه باند سوژهٔ خود را در پس‌زمینهٔ شمایل‌سازی غالب «شاعر بزرگ» به تصویر می‌کشد، او اثبات می‌کند که واقف به ازآن‌خودسازی ایدئولوژیک شکسپیر در طول اعصار مختلف است؛ اما او صرفاً به این افشاگری قانع نیست و در طول نمایش با چالش‌های متعددی که مخاطب را با آن‌ها مواجه می‌کند به قلمروزدایی شکسپیر که اکنون نماد هنرمند بی‌مسئولیت است، بیشتر و بیشتر دامن می‌زند. به همین دلیل است که صحنه‌های متعددی در بینگو وجود دارد که به خودمحوری شکسپیر می‌پردازد و او را به‌خاطر خودخواهی‌اش مورد عتاب اطرافیانش قرار می‌دهد؛ به‌عنوان مثال، دختر شکسپیر به نام جودیث به‌شدت از رفتار خودخواهانهٔ پدرش با مادرش اظهار انزجار می‌کند:

> جودیث: چطور می‌توانم به او اجازه دهم که خوشگذرانی کند درحالی‌که همسرش... ؟ او زندگی سختی داشته است پدر. تو به این مسائل توجه نمی‌کنی. تو باید یاد بگیری که افراد احساسات دارند. آن‌ها رنج می‌کشند. زندگی، آن‌ها را به مرز شکنندگی می‌برد... . خبر داری که احترام مردمان این شهر را نمی‌توان به‌سادگی خرید. همه‌مان می‌توانیم بنشینیم و فکر کنیم (شکسپیر ساکت است). اگر جرأت صحبت دربارهٔ مسائل مهم را یابم، احساس گناه می‌کنم. حال باید خفه شوم؛ یا باید از هوای مناسب برای باغبانی بپرسم. می‌دانی چرا مادر مریض است؟ برایت اهمیتی دارد؟ (باند ۳۲).

اظهارات جودیث را می‌توان تبلور درون‌مایهٔ نمایش دانست. درحقیقت، آنچه او به زبان می‌آورد، همان چیزی است که باند تلاش می‌کند به تصویر بکشد. جودیث

تلاش می‌کند که پدر خود را نسبت به عواقب بی‌مهری و سنگدلی آگاه سازد؛ اما شکسپیر به‌نظر راهی جز سکوت ندارد؛ زیرا مطالبات جامعهٔ سرمایه‌داری قلب او را به سنگ تبدیل کرده است. باند در مقدمهٔ نمایش، به این مسئله اشاره می‌کند: «جامعهٔ مصرف‌گرا بر اعضای طماع، متظاهر، شکم‌پرست، حسود، اسراف‌گر، خودخواه و بی‌رحم استوار است. ما به‌طور رسمی درس اخلاق می‌دهیم؛ اما اگر همهٔ ما "خوب" شویم، اقتصاد فرومی‌پاشد. ثروتمندان توان تحمل ده فرمان را ندارند» (۷). استدلال باند بر این است که جامعهٔ مصرف‌گرا بالذات غیراخلاقی است و مردمان درون آن محکوم به زندگی غیراخلاقی‌اند؛ اما به نظر می‌آید که باند تحمل مشارکت هنرمندان در این فرایند غیرانسانی را ندارد؛ هنرمندانی که از آن‌ها انتظار مقاومت در برابر وضعیت موجود می‌رود؛ درنتیجه، او شکسپیر را به‌واسطهٔ هشدارهای اطرافیانش وادار به ابراز پشیمانی برای سوءرفتارهایش می‌کند:

شکسپیر: آنجا خانه است. مردمانی که مسئول آن‌ها هستم. باغ خیلی بزرگ است. زمان می‌گذرد. از پیرشدنم در شگفتم.

جانسون: تو همیشه گوشهٔ عزلت را برگزیدی. مطمئناً از من خوشت نمی‌آمد. یا آنچه می‌نوشتم. بنشین. از نوشتن متنفرم. انگشتان سفید چاقی که جوهر سیاه کثیف را تخلیه می‌کنند. لکه‌ها. سایه‌ها. گه. سکوت (۴۵).

بن جانسون، نمایشنامه‌نویس همکار شکسپیر، همان کاری را با او می‌کند که جودیث می‌کند. باند ازطریق این شخصیت‌ها تلاش می‌کند شکسپیر را وادار به دیدن خودخواهی خود کند؛ او را با مسئولیت‌های فراموش‌شدهٔ خود مواجه و بی‌توجهی او در قبال دیگران را به او گوشزد کند. شکسپیر که تاحدی متأثر از این تذکرهاست رفته‌رفته با عوام احساس همدردی می‌کند:

زنده‌ماندن چه ارزشی دارد؟ از رنج‌هایی که دیده‌ام متحیرم. اَشکالی که ازدحام شوربختی‌اند و هنگامی که پا بر رویشان می‌گذارید، ناگهان متفرق می‌شوند. زنان با ساک خرید خود، قدم بر گودال خون می‌گذارند. گشنگی‌دادن به مردم چه ارزشی دارد. یاوه‌گویی آن‌هایی که زندانی‌ها را تحویل می‌دهند. لبخند آن‌هایی که بیش از نوک چاقو را نمی‌بینند. متحیر. چطور می‌توانم به آن بازگردم. چه کاری آنجا از من برمی‌آید؟ حال با خودم سخن می‌گویم. می‌دانم هیچ‌کس گوش نمی‌دهد. (۴۰)

شکسپیر، هنرمندی که به قیمت جان فقرا و با تکیه بر منافع شخصی به رذالت‌های نظام سرمایه‌داری خدمت می‌کرد، اکنون به موجودی نادم تبدیل شده است و از گذشتهٔ خود شرم دارد. شکسپیر، نمادی که با طبیعت، عظمت و ابدیت تداعی شده است، اکنون هنرمندی مالیخولیایی است که باید به‌خاطر ترجیح منافع

شخصی بر مسئولیت‌های اخلاقی خود در قبال منافع عمومی رنج بکشد. باند نه‌تنها خطاهای شخصیت محوری خود را نمی‌بخشد؛ بلکه او را به‌خاطر غفلتش به شدیدترین شکل ممکن تنبیه می‌کند و با این کار نشان می‌دهد که با جدیت تمام عدالت ادبی را در بینگو اجرا می‌کند:

چه مدت است که مرده‌ام؟ کی می‌افتم؟ در جست‌وجوی انگشترهایی که در انگشتان فقرا است... خطاها... کاری انجام شد؟ (قرص دیگری می‌خورد.) سال‌ها انتظار... خوردن، مرده‌شوری‌کردن... کاری انجام شد؟... کاری انجام شد؟ (به قرصی در دستش نگاه می‌کند). شِکَر مرده (آن را می‌خورد) کاری انجام شد؟ (٦٥).

باند با قرصی که جانسون به شکسپیر می‌دهد، شخصیت محوری واسازی‌شدهٔ خود را در حال خودکشی و مرگ رها می‌کند. جودیث، بی‌توجه به پدرِ درحال‌احتضار خود، اتاق را به‌خاطر پول یا مدارکی که ممکن است برایش منفعت داشته باشد، زیرورو می‌کند؛ درحالی‌که در همان اتاق «شکسپیر می‌نالد و به خود می‌لرزد» و سرانجام جان می‌سپارد (٦٦). پایان رقت‌انگیز شکسپیر، تنبیه هنرمندی است که اخلاقیات را فدای خودپرستی و مادیات می‌کند. باند با جدیت تمام عدالت را در حق نویسنده‌ای ادا می‌کند که از او مراقبت از عامهٔ مردمان خود انتظار می‌رود؛ اما درعوض، همان مردمان را قربانی منافع شخصی خود می‌کند.

اقلیت‌سازی شکسپیر توسط باند، هم ارائه‌گر تجربه‌ای جدید از این نماد فرهنگی است و هم به نویسندگان معاصر هشداری می‌دهد. در مقدمهٔ نمایش، باند اعلام می‌دارد: «بینگو را نوشتم؛ زیرا فکر می‌کنم تناقضات موجود در زندگی شکسپیر شبیه به تناقضات موجود در ماست» (٦). این بدان معناست که اقلیت‌سازی باند به‌منظور فراهم‌سازی فرصتی جهت درک بهتری از خود صورت می‌گیرد. در بحبوحهٔ وقایع پرآشوب دهه‌های ٦٠ و ٧٠ میلادی قرن بیستم، به نظر می‌رسد باند رابطهٔ بین نویسنده و جامعه‌ای را که بدان تعلق دارد، بررسی می‌کند تا به همکاران نویسندهٔ خود هشدار دهد تا راه شکسپیرِ متصورشدهٔ خود را نروند. باندِ مارکسیست، نگران کوم‌های معاصری است که پنجه‌های آن‌ها بر سرمایه و ثروت، هم فرهنگ و هم فعالان حوزهٔ فرهنگ را به بردگی می‌کشد. باند خاطرنشان می‌کند که کوم چهره‌ای تاریخی است که در تمام دوران تکرار می‌شود و مسئولیت اخلاقی نویسندگان این است که قلم خود را به او نفروشند.

نتیجه

تصاویر و تعاریفی که از شکسپیر در تاریخ، نقدهای ادبی، نقاشی‌ها، آثار ادبی و غیره ارائه می‌شوند، نوعی بازنمایی از شکسپیر هستند که درحالی‌که تظاهر به اصالت و

همانندی با شخصِ شکسپیر می‌کنند، با شکسپیر حقیقی تفاوت‌های بسیار دارند. درواقع، حقیقت تاریخی شکسپیر و نیت‌های او را نمی‌توان در این تصاویر و تعاریف یافت؛ بنابراین، ژست آن‌ها در ارائهٔ «تصویر حقیقی» شکسپیر و بازتولید نیت‌ها و معانی مدّنظر او را نباید باور و درونی‌سازی کرد و همواره باید با یک فاصلهٔ نقادانه به آن‌ها نگریست. هنگامی که این فاصله با قراردادن بازنمایی‌ها در بافت تاریخیشان همراه شود، کارکردهای ایدئولوژیک آن‌ها نمایان می‌شود. بازنمایی‌های شکسپیر در طول تاریخ، منحصربه‌فرد و متنوع‌اند؛ اما می‌توان آن‌ها را به دو دستهٔ اکثریت‌گرا و اقلیت‌گرا تقسیم کرد: دستهٔ اول، از شکسپیر، شمایل فرهنگی می‌سازد تا او را درجهت نقد محافظه‌کارانهٔ سیستم قرار دهد؛ درحالی‌که دستهٔ دوم، شمایل ضدایدئولوژیک از شکسپیر تولید می‌کند تا با تکیه بر اعتبار و جایگاه این نویسنده، او را به نقطهٔ آغازی برای گریز از تبعیض‌های سیستم تبدیل کند. میراث حقیقی شکسپیر، علامات سؤال فراوانی است که دربارهٔ مسائل مختلفی همچون ذات قدرت و جایگاه انسان مطرح می‌کند؛ اما آنچه ادبیات اکثریت ارائه می‌کند، سؤالات جدید نیست؛ بلکه پاسخ‌های محافظه‌کارانه به سؤالات محافظه‌کارانه است که در قالب چیستی و نیت‌های شکسپیر ارائه می‌شود. پرتره سیپریانی یکی از مثال‌های بارز شمایل‌سازی اکثریت‌گرای شکسپیر است که با طبیعی‌سازی شمایلِ سیستم‌محور این نویسنده او را به نشانه‌ای «ناسالم» تبدیل می‌کند که درنهایتِ امر به همبستگی طبقاتی و حفظ وضعیت موجود یاری می‌رساند. درمقابل، نمایش باند اقلیت‌گراست؛ زیرا با خلاقیت خود، سؤالات جدیدی دربارهٔ شکسپیر مطرح می‌کند. نمایشنامهٔ بینگو، شمایل شکسپیر را در نقش نشانه‌ای «ناسالم» به چالش می‌کشد و از مخاطب خود می‌پرسد: آیا زندگی شکسپیر، جنبهٔ مادی ندارد؟ آیا شکسپیر، در نقش نمونهٔ ایدئال نویسنده، مسیر رستگاری خلق را هموار می‌کند یا ابزاری برای سرکوب خواسته‌های به‌حقِ عامه است؟ رسالت نویسنده درقبال حقوق مردم خود چیست؟ نمایش باند نیز با ژست ارائهٔ «تصویر حقیقی» شکسپیر نمایان می‌شود؛ اما طبیعی‌سازی باند، نوعی راهبرد مرکزگریز است که به قلمروزدایی سنت محافظه‌کار منجر می‌شود و نهایتاً رسالت حقیقی نویسنده، یعنی گذر از خودمحوری به نوعِ‌دوستی را متذکر می‌شود. شمایل‌سازی‌های مذکور را می‌توان در اقتباس‌های نمایشی ایرانی نیز بررسی کرد. با توجه به کثرت اقتباس‌های شکسپیر در ایران، پرسش مهمی که در پژوهش‌های ایرانی می‌تواند مطرح شود، جایگاه اکثریت‌گرا یا اقلیت‌گرای شکسپیر در این اقتباس‌هاست. آثاری همچون *هملت* نوشتهٔ محمد چرمشیر، *هملت، تهران ۲۰۱۷* نوشتهٔ کیومرث مرادی و *شاه‌لیر* نوشتهٔ مسعود دلخواه، ازجمله نمونه‌های معاصرند که می‌توان نوع نگاه به شکسپیر را در ادبیات نمایشی ایران، در آن‌ها جست‌وجو کرد.

بیانیه‌ها و اعلامیه‌ها

بیانیه رساله/پایان‌نامه

این مقاله برگرفته از پایان نامه دکتری دانشگاه شیراز با عنوان *اقتباس‌های نمایشی گزیده‌ای از تراژدی‌های شکسپیر در ایران* با راهنمایی دکتر علیرضا انوشیروانی در رشته زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه شیراز است.

بیانیه حمایت مالی

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و پژوهشی استفاده نکرده است.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسنده، این مقاله تعارض منافع ندارد.

بیانیه استفاده از هوش مصنوعی

هیچ استفاده‌ای از هوش مصنوعی نشده است. تمامی مراحل پژوهش، شامل گردآوری منابع، تحلیل، تفسیر و ارزیابی داده‌ها، به طور کامل توسط نویسندگان انجام شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱ اصطلاح «شاعر بزرگ» ترجمهٔ the Bard است. واژهٔ bard به‌معنای خنیاگر است؛ یعنی شاعری که اشعار حماسی می‌سراید و (گاهی با ساز و آواز در مراسم رسمی) می‌خواند. واژهٔ the Bard به لقبی برای شکسپیر تبدیل شده است تا توصیف‌گر عظمت و بزرگی باشد.

۲ برای اهمیت مسئلهٔ نژاد و جنسیت در *اتللو*، ر.ک. Newman, 1987: 157.

۳ برای مبحث رابطهٔ قدرت و ادبیات، ر.ک. Sinfield, 1992: 21.

٤ برای مباحث تنازع طبقاتی و ایدئولوژی، ر.ک. ۱۳۹۷: ٤٧-٤٤.

۵ اشارهٔ ایگلتون به کتاب *Mythologies*، نوشتهٔ بارت است که او در دوران پساساختارگرایی خود نوشته است.

٦ کلام‌محوری (logocentrism) نوعی تفکّر و شناخت است که اساس آن بر محوریت مطلق یک مفهوم والا مانند خداوند بنا نهاده شده است. برای تعریف مبسوط این مفهوم، ر.ک. Habib, 2005: 650.

۷ در تفکر دریدایی، «مدلول متعالی» اشاره به مفاهیمی دارد که به‌حدی قدرت مطلق یافته‌اند که نمی‌توان آن‌ها را به پرسش کشید. برای تعریف مبسوط این مفهوم، ر.ک. Habib, 2005: 133 and 656.

۸ یکی از شهرهای اقماری کلان‌شهر سیدنی در استرالیا.

منابع

اسدی امجد، فاضل؛ فرهادی، رامین (۱۳۹۰). «اسلام و سیاست در ادبیات نمایشی دورهٔ الیزابت:

نمایشنامه‌های *تیمورلنگ* و *اتللو*.» *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۶: ۶۲، صص. ۲۲ـ۵.

بزدوده، زکریا؛ امیری، سیروس (۱۳۹۲). «*رام‌کردن زن سرکش*: نقد فرهنگی بر شیوه‌های سرکوب صدای زن در دورهٔ رنسانس.» *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۸: ۱، صص. ۳۵ـ۲۳.

بیاد، مریم؛ قیطاسی، سجاد (۱۳۹۴). «مقاومت زن در برابر ایدئولوژی مردسالار در نمایشنامهٔ *قصهٔ زمستان* از شکسپیر با توجه به نظریه‌های استفان گرین‌بلات و آلن سینفیلد.» *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۰: ۲، صص. ۲۳۰ـ۲۱۷.

جاویدشاد، مهدی؛ حدائق، بهی (۱۳۹۷). «"گیله‌مرد" بزرگ علوی: علیه ایدئولوژی یا ابزاری ایدئولوژیک؟» *نقد ادبی*، ۱۱: ۴۳، صص. ۶۱ـ۳۹.

Bate, J. (1997). *The Genius of Shakespeare*. London: Picador.

"bingo." *Merriam-Webster.com*. 2019. https://www.merriam-webster.com (30 October 2019).

Bond, E. (1987). *Plays: 3: Bingo; The Fool; The Woman; Stone*. London: Methuen Drama.

Bradley, L. (2010). *Adapting King Lear for the Stage*. London: Ashgate.

Buruma, I. (1998). *Anglomania: A European Love Affair*. New York: Vintage Books.

Cartmell, D. (2012). "100+ years of adaptations, or, adaptation as the art form of democracy." In D. Cartmell (Ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (pp. 1-13). Oxford: John Wiley & Sons.

Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. London and New York: Routledge.

Decker, C. (2012). "Shakespeare editions." In G. Marshall (Ed.), *Shakespeare in the Nineteenth Century* (pp. 16-39). Cambridge: Cambridge University Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1980, reprinted in Continuum in 2004) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. by Brian Massumi. London: Continuum.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). "What is a minor literature?" translated by Robert Brinkley, *Mississippi Review*, 11(3), 13-33.

Dickson, A. (2015). "'The wrong thing in the right place': Britain's Tercentenary of 1864." In C. Jansohn & D. Mehl (Eds.), *Shakespeare Jubilees: 1769-2014* (pp.

13-31). Münster: LIT Verlag.

Eagleton, T. (2008). *Literary Theory: An Introduction* (Anniversary ed.). Hoboken: John Wiley & Sons.

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

Ferguson, M. (1993). "Transmuting Othello: Aphra Behn's *Oroonoko*." In M. Novy (Ed.), *Cross-cultural Performances: Differences in Women's Re-visions of Shakespeare* (pp. 15-49). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Foulkes, R. (2006). *Performing Shakespeare in the Age of Empire*. Cambridge University Press, Cambridge.

Gibson, R. (2016). *Teaching Shakespeare* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Greenblatt, S. (Ed.). (2012). *The Norton Anthology of English Literature* (Vols. 1-2). New York: Norton.

Greenslade, W. (2012). "Shakespeare and politics." In G. Marshall (Ed.), *Shakespeare in the Nineteenth Century* (pp. 229-251). Cambridge: Cambridge University Press.

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

Hay, M., & Roberts, P. (1980). *Bond: A Study of His Plays*. London: Eyre Methuen.

Kahn, C. (2001). "Remembering Shakespeare Imperially: The 1916 Tercentenary." *Shakespeare Quarterly* 52.4: 456-478.

Lootens, T. A. (1996). *Lost Saints: Silence, Gender, and Victorian Literary Canonization*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Lynch, J. (2012). "Criticism of Shakespeare." In F. Ritchie & P. Sabor (Eds.), *Shakespeare in the Eighteenth Century* (pp. 41-59). Cambridge: Cambridge University Press.

McCoy, R. C. (2013). *Faith in Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.

McEvoy, S. (2016). *Theatrical Unrest: Ten Riots in the History of the Stage, 1601-*

2004. London and New York: Routledge.

Murphy, A. (2008). *Shakespeare for the People: Working Class Readers, 1800-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.

Newman, K. (1987). "'And wash the Ethiop white': Femininity and the Monstrous in *Othello*." In J. E. Howard & M. F. O'Connor (Eds.), *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology* (pp. 143-163). New York and London: Methuen.

Reed, I. (1986, reprinted in Dalkey in 2000). *Reckless Eyeballing*. Illinois: Dalkey Archive Press.

Ritchie, F., & Sabor, P. (Eds.). (2012). *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shaw, P., & Marshall, G. (2012). "Shakespeare and Poetry." In G. Marshall (Ed.), *Shakespeare in the Nineteenth Century* (pp. 113-128). Cambridge: Cambridge University Press.

Sinfield, A. (1992). *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oakland: University of California Press.

Sinfield, A. (1994a). "Introduction: reproductions, interventions." In J. Dollimore & A. Sinfield (Eds.), *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism* (pp. 154-157). Manchester: Manchester University Press.

Sinfield, A. (1994b). "Shakespeare and Education." In J. Dollimore & A. Sinfield (Eds.), *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism* (pp. 158-182). Manchester: Manchester University Press.

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

Sommer, T. (2018). "Shakespearean Negotiation: Carlyle, Emerson, and the Ambiguities of Transatlantic Influence." In P. E. Kerry, A. D. Pionke & M. Dent (Eds.), *Thomas Carlyle and the Idea of Influence* (pp. 129-145). Maryland: Rowman & Littlefield.

Soyinka, W. (2000). "Shakespeare and the living dramatist." In C. M. S. Alexander

& S. Wells (Eds.), *Shakespeare and Race* (pp. 80-99). Cambridge: Cambridge University Press.

Taylor, A. (2002). "Shakespeare and Radicalism: the uses and abuses of Shakespeare in nineteenth-century popular politics." *The Historical Journal* 45.2: 357-379.

Thompson, J. M. (Ed.). (1990) *Twentieth Century Theories of Art*. Montreal: McGill-Queen's Press-MQUP.

Trivedi, P. (2017). "Shakespeare and Asian classics." In S. Keilen & N. Moschovakis (Eds.), *The Routledge Research Companion to Shakespeare and Classical Literature* (pp. 258-270). London: Taylor & Francis.

Vol.6, No.12
Fall & Winter 2026
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2026.9695.1679

Received: 06/07/2025 **Accepted: 12/10/2026**

From Cipriani's Portrait to Bond's Play: Shakespeare in Majoritarian and Minoritarian Conflict

Mahdi Javidshad[1]

Abstract

Giovanni Battista Cipriani's eighteenth-century portrait entitled *Shakespeare Striding through a Storm-Ridden Landscape* and Edward Bond's twentieth-century play entitled *Bingo: Scenes of Money and Death* each represent a unique picture, rooted in their contemporary concerns and iconization, of William Shakespeare. Cipriani and Bond's works can be taken as the representatives of two opposing approaches, namely conservative and radical, to Shakespeare: The former appropriates "the bard" politically for the maintenance of the ruling class's interests, while the latter appropriates Shakespeare socially to oppose the avaricious nature of the capitalist system. In this article, these works are incentives to discuss class struggle in Shakespearean appropriations. To this end, Gilles Deleuze and Félix Guattari's concepts of "minoritarian" and "majoritarian" and Roland Barthes' notion of "naturalization" are applied as the theoretical framework of the study to help understand the possibility of appropriation and also deconstruction of the author for political and social aims.

Keywords: sign, timelessness, naturalization, deterritorialization, *Bingo*

1. Assistant Professor of English Language and Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran javid@guilan.ac.ir

How to cite this article:
Mahdi Javidshad. "From Cipriani's Portrait to Bond's Play: Shakespeare in Majoritarian and Minoritarian Conflict". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 6, 12, 2026, 491-526. doi: 10.22077/islah.2026.9695.1679

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).