خوانشی هگلی از نمایشنامهٔ *ژان قدیس* اثر جورج برنارد شاو: تأثیر رویکرد دیالکتیکی در یک بازآفرینی تاریخی

مریم سلطان بیاد*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، ایران

ناهید احمدیان **

دانشجوی دکترای زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۰/۸/۲۲، تاریخ تصویب: ۹۱/۳/۳۱)

چکیده

جورج برنارد شاو ایرلندی، یکی از نخستین نویسندگانی است که مقولهٔ بازآفرینی تاریخی را به شکلی متفاوت از هم‌اندیشان معاصر و پیش از خود، در درام‌های تاریخی قرن بیستم به تصویر می‌کشد و رویکرد چالش برانگیزتری نسبت به سنت دستیازی به تاریخ در راستای پردازش داستانی نمایشی ارائه می‌دهد. در این راستا نگاه شاو به فلسفهٔ تاریخ در دههٔ ۱۹۲۰، با نمایشنامهٔ *ژان قدیس*، به اوج بلوغ خود می‌رسد و شباهت نزدیکی با اندیشهٔ فلسفی فردریش ویلهلم هگل، فیلسوف آلمانی قرن نوزدهم، و رویکرد او به روند تکاملی فلسفهٔ تاریخ غرب پیدا می‌کند. در این مقاله تلاش شده است تا نمایشنامهٔ *ژان قدیس* از منظر فلسفهٔ تاریخ هگل که در *فلسفهٔ حق* و *فلسفهٔ تاریخ* او آمده، تحلیل شده و با استناد به متون نگارشی این دو نویسنده، همانندی‌های آنان در ارائهٔ نگاهی ایده‌آل‌گرایانه و پوزیتیویستی به مقولهٔ تاریخ ارائه شود.

واژه‌های کلیدی: ژان قدیس، فلسفهٔ تاریخ، درام تاریخی، جورج برنارد شاو، هگل ، دیالکتیک.

* تلفن: ٦١١١٩٠٥٣-٠٢١، دورنگار: ٨٨٦٣٤٥٠٠-٠٢١، E-mail: msbeyad@ut.ac.ir

** تلفن: ٦١١١٩٠٥٣-٠٢١، دورنگار: ٨٨٦٣٤٥٠٠-٠٢١، E-mail: nahmadian@ut.ac.ir

مقدمه

شاید به تعبیری بتوان نیمهٔ نخست قرن بیستم را بستر دگرگونی‌های تکوینی بسیاری در گستره‌های دانش انسان اروپایی دانست- دوره‌ای که سال‌های گذر فرهنگ و آگاهی اروپایی از جایگاهی سنتی و مبتنی بر قطعیت‌های شناخت‌شناسانه (در سال‌های پایانی عصر ویکتوریا) و ورود به پدیدارشناسی‌های نسبی و کوآنتومی دهه ۱۹٦۰ به بعد را به نمایش می‌گذارد. تاریخ به عنوان شاخه‌ای از دانش علوم انسانی نیز در همین دوران دستخوش چنان تغییر نگرشی در سامانهٔ شناخت‌شناسانهٔ خود می‌شود که در نهایت آنچه در پایان قرن نوزدهم از آن به عنوان دانش طبقه‌بندی شده، قطعی و توافقی دربارهٔ گذشته یاد می‌شد، تبدیل به مجموعه‌ای از داده‌های پراکنده، غیر قابل استناد و تعبیرگرایانه می‌شود. این چرخش صد و هشتاد درجه‌ای از تاریخی قطعی به تاریخی نسبی، خود ریشه در فلسفهٔ تاریخی دارد که در بستر وقایع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اروپا در قرن نوزدهم شکل گرفت و با جبهه‌گیری علیه نگاه‌های شکاکانهٔ عصر روشنگری به مقولهٔ تاریخ، بنیان‌گذار رویکردهایی شد که یکی پس از دیگری و با طی زنجیرهٔ رشد خود (در پایان قرن نوزدهم) زمینه را برای نخستین تزلزل‌های شناخت‌شناسانه در ماهیت تاریخ فراهم آورد. ناگفته پیداست که این تغییر نگرش به نوبهٔ خود در دیگر شاخه‌های علوم انسانی (ادبیات در اینجا) پژواک پیدا کرد و برای مثال، در گسترهٔ درام‌نویسی سبب شد تا نمایشنامه‌نویسان اقبال بیشتری به تاریخ نشان دهند و آفرینش‌های ادبی تازه‌ای در گسترهٔ نمایشنامه‌نویسی به ثبت برسد[1]. در چنین فضایی بود که درام تاریخی نیز به تبع تأثیرپذیری از فلسفهٔ تاریخ بالید و از آغاز قرن بیستم با رشدی آهسته اما پیوسته، تا پایان دههٔ شصت به قلب ماهیت درام‌های تاریخی مالوف و معهود قرن نوزدهم پرداخت. در این میان جورج برنارد شاو، نمایشنامه‌نویس ایرلندی در این دگردیسی ادبی نقش مهمی ایفا می‌کند. آنچه در این میان نسخه شاو را از درام پیشینیان متفاوت می‌کند، تمایزات محتوایی و سبکی است که یکی از نمایشنامه‌های او با نام *ژان قدیس* به لحاظ رویکرد تاریخی از خود نشان می‌دهد و از این لحاظ قرابت چشمگیری با کیفیت پوزیتیویستی و دیالکتیکی اندیشهٔ فلسفی هگل و نیز تفاوت‌های تفکری او با پیشینیان هم‌صنف خود پیدا می‌کند. اکثر پژوهش‌هایی که بر روی این

۱- برای بررسی سیر تکوین و تغییر در درام‌نویسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل اوایل قرن بیستم مراجعه کنید به *درام قرن بیستم* (*Twentieth Century Drama*) اثر بمبر گسکوین (Bamber Gascoigne) و سیری بر *نمایشنامه‌نویسی اواخر قرن نوزدهم از ۱۸۵۰ تا ۱۹۰۰* (*A History of Late Nineteenth Century Drama:1850-1900*) نوشتهٔ آلاردیس نیکول (Allardyce Nicoll)

نمایشنامه انجام شده‌اند یا بیشتر بر نقدهای فمینیستی استوارند و یا به بررسی مقولهٔ تاریخ از دیدگاه شاو و تمایز او از هم‌صنفان رمانس‌نویس او می‌پردازند.[۱] آنچه در ادامه می‌آید تلاشی است در راستای نشان دادن این واقعیت که چگونه شاو – هم به لحاظ محتوایی و هم فرم گرایانه– از رویکرد دیالکتیکی هگل در راستای ایجاد دگرگونی در سنت‌های درام تاریخی سود می‌جوید و به این ترتیب پایه‌گذار نگرشی در تاریخ گرایی پسامدرنیسم می‌شود که در دهه شصت به اوج بلوغ خود می‌رسد.

بحث و بررسی

جورج برنارد شاو (۱۹۵۰–۱۸۵۶) که در طول زندگی دراز مدت خود نزدیک به پنجاه نمایشنامه نوشته و یادداشت‌های بسیاری از خود به جا گذاشته، به لحاظ تاریخی در آستانهٔ دو دورهٔ فرهنگی مهم در تاریخ اروپا جای می‌گیرد: دورهٔ سنت‌گروی‌های ویکتوریایی و دورهٔ سنت‌شکنی‌های نوگرایانه. او نیز همگام با سیر تحولات شناخت‌شناسانه ای که در تاریخ – هم به مثابهٔ دانشی در گسترهٔ علوم انسانی و هم به معنای عصر زیست شناختی شاو – رخ می‌دهد از قافلهٔ درام‌نویسان تاریخی باز نمی‌ماند و در این میان به نگارش پنج نمایشنامهٔ تاریخی می‌پردازد: *مرد سرنوشت* (۱۸۹۷)، *قیصر و کلئوپاترا* (۱۸۹۸)، *جزیرهٔ دیگر جان بول* (۱۹۰٤)، *در دوران طلایی شاهنشاه چارلز نیک سرشت* (۱۹۳۹) و *ژان قدیس* (۱۹۲۳). در این میان *ژان قدیس* را می‌توان به لحاظ تغییر نگرشی که شاو در رویارویی با شخصیت و حوادث پیرامون این قدیسهٔ فرانسوی به تصویر می‌کشد، نقطهٔ گذرگاهی مهمی در تاریخ درام تاریخیِ بریتانیا قلمداد کرد. این درام، داستان ژاندارک، دختری دهقان‌زاده از روستای دُمرمی (Domremy) از توابع لُرِن (Lorraine) در قرن پانزدهم میلادی را به تصویر می‌کشد که مدعی شنیدن الهامات شهودی در قالب صداهای قدیسانی است که به او فرمان می‌دهند فرانسه را از دست اشغالگران انگلیسی آزاد و شاهزادهٔ فرانسه، چارلز، را در کلیسای جامع رَم (Rheims) به عنوان پادشاه فرانسه تاج‌گذاری کند. طی دیداری با شاهزادهٔ فرانسه، که اینک به انزوا کشیده شده و فرانسه را در آستانهٔ سقوط می‌بیند، ژان موضوع الهامات آسمانی را با او در میان می‌گذارد و از او لشکری می‌طلبد تا به نبرد با انگلیسی‌ها که بخش بزرگی از فرانسه را در دست گرفته‌اند و هر

۱– برای مطالعه بیشتر در این زمینه رجوع کنید به مجموعه مقالات گردآوری شده در کتاب *شاو و تاریخ* (***Shaw and History***) به کوشش گیل کی لارسن (Gale K. Larson) و *فمنیست فابیانی: برنارد شاو و زن* (***Fabian Feminism: Bernard Shaw and Women***) به کوشش رودل وایـن تروب (Rodelle Weintraub).

روز بر فتوحات خود می‌افزایند، برود. با وجود تردیدهای بسیاری که دربارهٔ صحت ادعای ژان و قابلیت‌های نظامی او وجود دارد، چارلز می‌پذیرد و ژان در نبردهـای متعـددی (کـه طـی آن استعداد جنگاوری خود و نیز باور سربازان به خودش را به اثبات می‌رسـاند) موفـق مـی‌شـود، شهر رَم را از دست اشغالگران انگلیسی آزاد کند و چارلز را در سال ۱٤۳۰ در کلیسـای جـامع این شهر به تخت سلطنت بنشاند. اما این پایان کار ژان نیست: تصمیم او بـرای ادامـهٔ نبـرد تـا آزادی کامل پاریس هم از سوی دربار و هم از سوی کلیسای کاتولیک فرانسه با مخالفـت‌هـای بسیاری رو به رو می‌شود و این همسو با تلاش هـای مجدانـهٔ انگلیسـی‌هـا بـرای بـه اسـارت درآوردن و کشتن اوست. سرانجام ژان در یکی از نبردهایش از اسب به زیر کشیده می‌شـود و به اسارت در مـی‌آیـد. در دادگـاهی فرمایشـی در رُوان (Roven) پـس از چنـد مـاه تفتـیش و بازجویی، ژان متهم به جادوگری و بدعت در دین می‌شود و در نهایت در میدان همان شهر در تاریخ سی ام می ۱٤۳۱ سوزانده می‌شود.

این رخداد تاریخی، پیش از جورج برنارد شاو نیز دست مایهٔ درام‌نویسانی چون شکسـپیر (درنمایشنامهٔ *هنری ششم* (٤-۱۵۹۲))، شیلر (در *دوشـیزه اورلان* (۱۸۰۱))، تـام تیلـور (Tom Taylor) (در *ژاندارک*(۱۸۷۱)) و پرسـی مـک کـی (Percy MacKaye) (در *ژانـدارک*(۱۹۰٦)) شده بود. اما به رسمیت شناختن مقام قدیسی ژانـدارک توسـط کلیسـای واتیکـان رم در سـال ۱۹۲۰ بهانه‌ای می‌شود تا شاو به بازنویسی دراماتیک ایـن واقعـهٔ تـاریخی بـه سـبک و سـیاقی متفاوت‌تر از پیشینیان خود بپردازد. مک دونالد به نقل از آلبرت بر این باور اسـت کـه رویکـرد متفاوت شاو به مقوله زیبایی‌شناسی هنر، در کل متأثر از اندیشه‌ورزی او در آثار ریچار واگنـری (Richard Wagner) بود که تحت تأثیر دیالکتیک هگلی، از روش‌شناسی‌ای پیروی می‌کـرد کـه می‌توانست در خدمت اهداف زیبایی‌شناسانه شاو باشد. (مکدونالد ٦٤) همـین موضـوع سـبب شد تا شاو تحت تأثیر دیالکتیکی استوار بر اصل نهاد و برابر نهاد موجود در اندیشه هگلـی بـه آفرینشی تکوینی و مبتنی بر اندیشه جدلی در این نمایشنامه نایل گردد.

اندیشه ورزی هگل (۱۸۳۱-۱۷۷۰) هم‌زمـان بـود بـا حاکمیـت بـه جـا مانـده از فلسـفهٔ شکاکانه و بدبینانهٔ عصر روشنگری (کانت (Kant)، ولتر(Voltaire)، رابرتسـون (Robertson) و هیوم (Hulme)) از یک سو و به بار نشستن آرای رمانتیـک هـای ایـده‌آل‌گرایـی چـون فیختـه (Fischter) و شـلینگ (Schelling) از سـوی دیگـر. طلایـه‌داران فلسـفهٔ تـاریخ در عصـر روشنگری، اعتقادی به خردگرایی تاریخی نداشتند و تاریخ را فاقـد بنیـان‌هـای علمـی، عینـی، باورپذیر و تجربی می‌دانستند؛ به همین دلیل در بدترین موضع خود علیه آن (هیوم و گیبن) بـا

دیدهٔ تحقیر و شک به آن می‌نگریستند و در بهترین حالت (کانت) باور داشتند که تنها رویکـرد ممکن به تاریخ، رویکردی اخلاقی و زیبایی‌شناسانه است، امـا امکـان بررسـی تجربـی تـاریخ وجود ندارد[1] (وایت ۵۵). نتیجهٔ چنین رویه‌ای آن شد که در عصر روشنگری، با مقولهٔ تاریخ به شـکل آیرونیـک، مکـانیکی، شـکاکانه و نسـبی برخـورد شـد[2]. در مقابـل ایـن گـروه، (پیشـا) رمانتیک‌هایی چون روسو (Rousseau)، هردر (Herder) ، مـوزر (Moser) و بـرک (Burke) از روش «درون حسی» (Mythical) به عنوان روش مکاشفهٔ تاریخ سود می‌جستند. این روش کـه مبتنی بر باورهای فراتاریخی و خیالی بود، برای تاریخ روحـی متـافیزیکی قایـل بـود و تـلاش می‌کرد بسیاری از مسائل شناخت‌شناسانه و هستی‌شناسانهٔ تاریخ را از موضعی فرا تجربـی، بـر اساس پیش‌فرض‌های شهودگرایانه توضیح دهد. (همیلتون ۵-۳۰) چنین رویکـردی بـه تـاریخ، خوش‌بینانه، شهودی، فاقد بنیان‌های علمی و مبتنی بر تجربه‌های فردگرایانهٔ تکرارناپذیر بـود و ماهیتی «رومانس وار» (Romance) و «کمیک» (comic) به آن می‌داد. پیرنگ‌سازی‌های رمانسـی که درصدد توضیح روند روایت داستان از طریق نمایش خودآگاهی فردی و اسـتعلای نمـادین قهرمان از جهان تجربه و نیز غلبهٔ او بـر جهـان مـاده بودنـد (وایـت ۸)، سـبب مـی‌شـدند تـا کارگزاران تاریخی صاحب موجودیتی مفرد، فراتر از تاریخ و حاکم بر آن شوند. در نوع تعدیل یافته‌تری از پیرنگ‌سازی، طرح کلی تاریخ و تمایلات ایدئولوژیکی آن بـه صـورت کشـمکش بین فرد در تقابل با جهان تجربه نشان داده می‌شد که در نهایت آشتی تضادها، یا با غلبهٔ فرد بر جهان ماده و یا با روش مسالمت‌آمیز برد/ برد به پایان می رسید (همان ۹).

هنگامی که جورج برنارد شاو در اوایل دههٔ بیسـت قـرن بیسـتم دسـت بـه قلـم شـد تـا نمایشنامهٔ *ژان قدیس* را به تصویر بکشد، میراث به جا مانده از رویکردهای نمایشی به تـاریخ از همین روش سود می‌جستند و این همان چیزی بود که شاو تلاش کـرد تـا بنیـان آن را زیـر سؤال ببرد. رویکرد درام‌های تاریخی قرن نوزدهم مبتنی بر مناظر پرطمطـراق، القـاء هیجانـات رمانتیک، استفاده از گویش‌های کهن و قدیمی، رفتارهای مبالغه‌آمیز و نمایشی در دکور، صحنه و نیز پردازش‌های پر زرق و برق بود (هاربن ۲۲) که بی‌شـباهت بـه اپـرا و ملـودرام از آب در

۱- از نظر کانت تاریخ کمکی به درک مشکل طبیعت انسان نمی‌کند، زیرا چیزی یاد مـا نمـی‌دهـد کـه نتـوانیم از مطالعهٔ انسان‌هایی که به صورت فردی یا گروهی زندگی می‌کنند، به دست آوریم. اما پاسخ این مسئلهٔ اخلاقی کـه هدف انسان از زندگی کردن چیست در تاریخ وجود دارد (وایت ۵۷).

۲- در این زمینه رجوع کنیـد بـه کتـاب *درآمـدی بـر فلسـفهٔ تـاریخ* (*An Introduction to the Philosophy of History*) نوشتهٔ ویلیام هنری والش (William Henry Walsh).

نمی‌آمد. تنها امتیازی که درام‌نویسان تاریخی به آن متوسل می‌شدند تا پیرنگ داستان را به اسناد تاریخی نزدیک‌تر کنند، پرداخت درست لباس و صحنه و صحت محل وقوع داستان بود. نوآوری شاو در این بود که بر این قهرمان فرا زمینی خط بطلان کشید و به ظن پیکاک از نشانه‌شناسی‌های تاریخی اروپایی بریتانیایی، «رمانتیک‌زدایی» کرد (پیکاک ۲۲). پرداخت‌های شخصیتی ژان تا آن زمان همگی کلیشه‌ای و تک بعدی بودند؛ آنها در بهترین حالت زنی ترحم‌انگیز، عاشق پیشه، زیبا، ساده و سانتی‌مانتال را به تصویر می‌کشیدند و در بدترین حالت از او زنی روسپی، جادوگر، اهریمنی و اغواگر می‌ساختند (هاربن ٢٤). شاو دربارهٔ ژانی که شکسپیر در نمایشنامهٔ هنری ششم به تصویر کشیده می‌گوید «کمپانی بدنام شکسپیر به او که تلاش کرده بود از ژان شخصیتی زیبا و رمانتیک بسازد، گفته بود که وطن‌پرستی انگلیسی هیچ وقت اجازهٔ تصویرپردازی همدلانه از یک فاتح فرانسوی که سربازان انگلیسی را شکست می‌دهد، به او نخواهد داد، مگر آن که او تمام اتهامات کهنه‌ای را که علیه ژان اقامه شده بودند– جادو گری و روسپیگری– و او در ارتکاب آنها دچار گناه شده بود، به تصویر بکشد» (والتونن ۱۸۷) او همچنین دربارهٔ ژان، پرداخته شدهٔ شیلر بر این باور بود که تمام حقیقت تاریخی ژان فدای رمانتیسیسم افسارگسیختهٔ نویسندهٔ آن شده است. (هاربن ۳۳) شاو به شدت با چنین نگاه‌های افراطی و تصنعی، نه تنها دربارهٔ شخصیت ژان، بلکه در مورد دیگرانی که موجب مرگ او شده بودند، مخالف بود. او از کلیشه‌های ملو دراماتیکی که از ژان موجودی تک بعدی، ایده‌آل و رمانتیک می‌ساخت، گریزان بود و تلاش می‌کرد او را واجد ویژگی‌های یک انسان واقعی کند.

ناگفته پیدا است که شاو علیه شناخت‌شناسی شهودی، فردگرایانه و رومانس مانندی می‌شورد که از ژان موجودیتی ساخته بود که به لحاظ شخصیت‌پردازی فاصله‌ای پر نشدنی با دخترک دهقان بی‌سوادی داشت که به دنبال عملی کردن آرزوهایی بود که در قالب سروش‌های آسمانی می‌شنید. در این راستا، روش‌شناسی ای که شاو در پیش گرفت تا علیه این نگاه ملودراماتیک پیشینیان خود بتازد، همانندی نزدیکی با روش دیالکتیکی هگل در هماوردی با دو موضع شکاکیت روشنگری و رومانتیسیسم فرا تجربی عصر خود دارد. در ادامهٔ آن چه که خواهد آمد، تلاش شده تا هم پیرنگ‌سازی داستان *ژان قدیس* در سطح محتوا و صورت اثر و هم فلسفهٔ تاریخی شاو در به کارگیری این روش از منظر فلسفهٔ تاریخ هگل که در سه اثر مهم او به نام‌های *پدیدارشناسی ذهن* (۱۸۰۷)، *فلسفهٔ حق* (۱۸۲۱) و *فلسفهٔ تاریخ* (۱۸۳۷) آمده، مورد بررسی قرار گیرد تا نتیجه‌گیری شود که تغییر نگرش شاو و موضع‌اش

نسبت به تاریخ، همچون هگل و رویکرد منحصر به فردش (در ترکیب میراث عصر روشنگری و رمانتیسیسم با یکدیگر)، هر دو متفکر را در آستانهٔ گذر از مقاطع مختلفی نسبت به مقولهٔ تاریخ – به مثابهٔ شاخه‌ای از علوم انسانی– قرار می‌دهند، اولی درگسترهٔ درام تاریخی و دیگری در رهگذر فلسفهٔ تاریخ.

بنیان فلسفی اندیشهٔ هگل بر موضوع هستی‌شناسانه و انتزاعی « وجود غایی» (Ultimate Being) استوار است و منظورش از آن، بعد پدیدارشناسی چیزی است که در شکل غیر انتزاعی و ماده‌مند از آن با نام «موجودیت» و «امور واقع» یاد می‌کنیم. وجود غائی به وسیلهٔ ذهن و یا خرد در موجودیت اشیاء و امور واقع متبلور می‌شود و وظیفهٔ فلسفه این است که خرد برتر یا ذهن برتر را در بطن جهانی که می‌شناسیم، شناسایی کند. (کوژو ٤–١٥٠) هگل بر این باور است که آن چه ما در ادیان از آن به عنوان «خدا» یاد می‌کنیم چیزی جز بیانی نمادین از حقیقت‌هایی عقلانی نیست. پس هر گاه از خدا یاد می‌کنیم در واقع از همان موجودیت غائی سخن می‌گوییم با این تفاوت که پروسه آفرینش در ادیان رسمی، با روند آفرینش در اندیشهٔ هگلی تفاوت دارد. آفرینش هگلی یک روند تکوینی پیوسته و دو سویه از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر است که در آن هم موضوع مورد آفرینش و هم آفرینندهٔ آن در پروسهٔ آفرینش مشارکت فعال دارند. هم‌اندیشی آفریده/آفریدگار در روند آفرینش تکوینی، همان روش‌شناسی دیالکتیکی هگل است. بر پایه دیالکتیک هگل وقتی ایده‌ای در ذهن وجود دارد، در واقع بخش سوبژکتیو «ذهن برتر» به صورت بالقوه موجود است. (وود ۳۷۲) این پندار ذهنی بر آن است تا با آفرینش در قالب امور واقع، به این ایده عینیت بخشد یا به تعبیری دیگر، آن را به منصهٔ ظهور برساند. اما این روند آفرینش دو سویه و تکوینی است به این معنا که ابتدا آفریدگار (به معنای عام آن) چیزی را می‌آفریند که تمام و کمال و بی‌نقص نیست. گفتمانی بین آفریدگار (ایدهٔ ذهنی) و آفریده (تبلورعینی) برقرار می‌شود که طی آن تبلور عینی کمبودها و راه جبران آن را به ایدهٔ ذهنی متذکر می‌شود. این ایدهٔ ذهنی از طریق چنین هم‌اندیشی دست به آفرینش دیگری می‌زند تا آفریده‌ای تکامل‌یافته تر از نوع نخستین آن تولید کند. این روند همچنان ادامه می‌یابد تا سرانجام به مطلوب غایی که ذهنی ایده‌آل و به معنای کامل تبلوریافته است، برسد. به نظر لمون، از این رهگذر سه نتیجه حاصل می‌شود: نخست آن که موجودیت برتر وجودی استعلایی و فرامادی ندارد و در واقع از طریق تبلور یافتن بر ماده عرض اندام می‌کند. دوم این‌که روند تبدیل تدریجی «ایدهٔ ذهنی» به «تبلور عینی» پروسه‌ای هدفمند است و در نهایت به نوعی از تجسم‌یافتگی می‌رسد که کامل و بی‌نقص است. سوم آن که آنچه در این میان اهمیت

دارد، نه آفریدهٔ عینی، بلکه «تنش تغییر» ی است که از طریق هم‌کنشیِ دو سویه بین دو قطب به وجود می‌آید و درک متعالی‌تری از حقیقت ارائه می‌دهد. (لمون ۲۰۶)

از همین روزنه می‌توان به نخستین و شاید مهم‌ترین مسأله‌ای که در نمایشنامهٔ *ژان قدیس* به چالش کشیده می‌شود پرداخت و آن الهاماتی آسمانی است که ژان مدعی است از طریق صدای کاترین و مارگارت قدیسه دریافت می‌کند. ماهیتی که شاو به این صداها می‌بخشد، متفاوت از رویکردهای شهودی است که در آن این صداها یا هویتی کاملاً متافیزیکی می‌یافتند و از بعدی دینی، تجربه‌ناپذیر، فردانگارانه و غیر قابل اثبات بررسی می‌شدند و یا با شکاکیتی اومانیستی و روشنگرانه اصل موجودیت آنها زیر سؤال می‌رفت و انکار می‌شدند. از عرش به فرش کشیدن این صداها از حالتی استعلایی و شهودی به تجربه‌ای ذهنی/ عینی که در هر فردی امکان ظهور دارد، تمرین عملی شاو در راستای نزدیکی به آرای هگل دربارهٔ «موجودیت غایی»، «ذهن برتر» و «خرد برتر» است. در جایی از نمایشنامه در صحنهٔ اول وقتی کاپیتان رابرت دوبودریکو (Robert de Baudricourt)، ملاک نظامی قلعهٔ وَنکولور (Vancouleurs)، دربارهٔ صداهای ژان از او می‌پرسد، می‌خوانیم:

رابرت: صداها؟ منظورت چیه؟

ژان: من صداهایی می‌شنوم که به من میگن چی کار کنم. این صداها از طرف خدا میان.

رابرت: اونا از طرف تخیلت میان.

ژان: خب معلومه! پیام‌های خدا این جوری به ما میرسن[1]. (صحنهٔ اول، ۵۹)

در جایی دیگر در صحنهٔ پنجم پس از تاج‌گذاری چارلز در کلیسای جامع رَم، ژان عزلت گزیده را در گوشه‌ای از محراب می‌بینیم که مشغول دعا است. ژنرال دونووا (Dounois)، جوان بیست و هفت ساله‌ای که فرماندهی ارتش فرانسه را بر عهده دارد نزد او می‌آید:

ژان: میخوام چیزی بهت بگم جک. من صداهامو از زنگ ناقوسا می‌شنوم. نه امروز وقتی همشون به صدا در اومدن: اونا جز یک مشت دنگ دنگ چیزی نبودن. اما اینجا تو این گوشه، جایی که ناقوسا از آسمون میان و پژواکشون ادامه پیدا میکنه، از تو مزرعه‌ها از یه جایی تو دوردست‌ها، از گوشه و کنار طبیعت میان. صداهای من اونجاهان ... وقتی ناقوس بزرگ به صدا دربیاد، صدا میگه: «خدا فرانسه را حفظ خواهد کرد»: همون موقع‌اس که مارگارت و کاترین قدیسه و حتی بعضی وقتا میکائیل مقدس چیزهایی به من میگن که نمیتونم پیش‌بینی

۱- ترجمه نقل قول‌هایی که از نمایشنامه ارائه می‌شود از مؤلفان است.

کنم. بعدش، اوه بعدش ...

دونووا :[با مهربانی اما بدون دلسوزی حرف‌اش را قطع می‌کند] ژان، بعدش ما هر چی رو که دلمون بخواد تخیل کنیم، از اون صداها می‌شنویم. وقتی دربارهٔ اون صداها حرف می‌زنی معذب و نگران می‌شم. اگه واسه حرفایی که میزنی دلایل عقل پسندی نمی‌آوردی، فکر می‌کردم مغزت تکون خورده.. (صحنهٔ پنجم، ۳-۱۰۲)

اگر فرض کنیم در نسخه‌های پیشین این واقعه صداهایی که ژان با واسطه و از طریق قدیسانی چون مارگارات، کاترین و میکائیل دریافت می‌کند، همان صدای خدا در مفهوم سنتی و دیرین آن باشد، شاو در اینجا نه خدای دینی، که «موجودیت غایی» هگلی را به تصویر می‌کشد. این «موجودیت غایی» که کیفیتی انتزاعی دارد، با تجسم یافتن در ماده و حتی ارائهٔ سازوکاری تجربه‌پذیر، خود را از موجودیتی ذهنی به تبلوری عینی می‌رساند، اما در عین حال، منکر دوگانگی آفریدگار/ آفریده (صداها/ تخیل) نمی‌شود. رابرت در گفت و گوی اول و دونووا در گفت وگوی دوم، نمایندگان شکاکیت و بدبینی ذهنی عصر روشنگری هستند و این‌گونه استدلال می‌کنند که «نگرهٔ (ایدهٔ) برتر» یا «موجودیت غایی» در خوش‌بینانه‌ترین حالت، هویتی استعلایی دارد و نمی‌تواند در ماده تجسم یابد. این نگاه که رویکردی باورناپذیر به مقولهٔ صداها دارد در تعارض آشکاری با باورهای ژان است. رابرت و دونووا هر دو، تخیل را از مصالح ماتریالیسم می‌دانند و تلاش می‌کنند بین «صدا» و «تخیل» تضاد آشتی‌ناپذیری برقرار کنند. این در حالی است که ژان به دنبال همزیستی مسالمت‌آمیز نگرهٔ ذهنی خود (صداها) و تبلور عینی آن (تخیل) است. وقتی او می‌گوید «پیام‌های خدا اینجوری به ما میرسن» یا دلایل منطقی و عقل‌پسند برای دونووا دست و پا می‌کنند، در واقع تلاش می‌کند تا همان روند دیالکتیک هگلی را به منصهٔ ظهور برساند: روندی که بر اساس آن صداها در قالب تخیل عینیت می‌یابند. شاو نیز در پیش‌گفتاری که یک سال پس از نگارش این اثر برای آن نوشت، بر این مطلب صحه می‌گذارد. او صداها را «به لحاظ تکنینی» فرا طبیعی می‌داند و باور دارد که آنها صرفاً زاییدهٔ تخیل پویای ژان اند: «آنها [صداها] هیچ‌گاه به او پیشنهادی نمی‌دادند که به اندازهٔ قانون جاذبه‌ای که از ذهن خلاق نیوتن سر زد، از هوش مادرزادی اش سر بر نیاورده باشند.» (پیشگفتار ۱۵) شاو در عین حال به اصحاب تاریخ هشدار می‌دهد که مکاشفات او را با حال یک دیوانهٔ ماه زده یا یک مست اشتباه نگیرند. او باور دارد که صداهای ژان، صرفاً نمادهایی دراماتیک از عقل سلیم اویند، اما در عین حال عقل سلیم او زاییدهٔ فشاری است که به جهت «تمنای تکاملی» فرابشری در او بوجود آمده بودند (فیلدن ۳-۶۲).

نمونه‌هایی از این دست در نمایشنامه فراوانند و تقریباً هر کجا که اشاره‌ای به کرامت‌های به ظاهر فراتجربی ژان می‌شود، دیالکتیک نگرهٔ ذهنی/ تبلورعینی بر قرار می‌شود تا از این طریق روند تولید معجزات دینی، صورتی پوزیتیویستی به خود بگیرد. از دیگر نمونه‌های این رویکرد، برای مثال می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که شاهزادهٔ فرانسه جای خود را با یکی از مشاوران ارشدش عوض می‌کند تا دریابد آیا ژان می‌تواند با قدرت‌های فرا طبیعی خود او را از میان جمع تشخیص دهد یا خیر. استدلالی که اسقف اعظم در این باره به زبان می‌آورد، در خور توجه است: «او چیزی را می‌داند که همه در شینون (Chinon) می‌دانند: که دُفَن (Dauphin) [شاهزاده] بد قیافه‌ترین و بد لباس‌ترین آدم دربار است و آن مرد با ریش آبی [که به جایش نشسته] ژیل دورا (Gilles de Rais) است.» (صحنهٔ دوم، ۷۰) در ادامه وقتی لاترموی دربارهٔ ماهیت معجزه از او می‌پرسد، وی پاسخ می‌دهد:

اسقف اعظم: دوست من، معجزه اتفاقی است که سبب ایمان آوردن می‌شود. این هدف و طبیعت معجزه‌هاست. شاید برای آدم‌هایی که شاهد آن هستند خیلی محیرالعقول باشد و برای آدم‌هایی که آن معجزه‌ها را می‌آورند خیلی ساده. این مهم نیست: اگر این اتفاق‌ها سبب شود مردم ایمان بیاورند، می‌شوند معجزه‌های واقعی.

لاترموی: منظورت این است که حتی اگر حقه‌بازی باشند؟

اسقف اعظم: حقه‌بازی‌ها سبب گمراهی می‌شوند. اگر واقعه‌ای باعث ایمان آوردن شود، گمراهی ندارد: پس آن چیزی که تو از ان سخن می‌گویی حقه‌بازی نیست، معجزه است...خب کلیسا باید مردم را به خاطر روح‌شان کنترل کند، همان گونه که شما باید محض خاطر جسم شان به ایشان حکومت کنید. برای این کار، کلیسا باید همان کاری را کند که شما انجام می‌دهید: ایمان مردم را با شعر بپروراند و زنده نگه دارد.

لاترموی: شعر؟ من اسمش را می‌گذارم شیادی.

اسقف اعظم: در این صورت در اشتباهید. حکایت‌ها، به این خاطر که وقایعی را که هیچ وقت اتفاق نیفتاده توصیف می‌کند، دروغ نیستند. معجزه‌ها هم اغلب اوقات تمهیدات بسیار ساده و معصومانه‌ای دارند که یک کشیش به وسیلهٔ آن از ایمان مردمش محافظت می‌کند، و شیادی به حساب نمی‌آیند...(صحنهٔ دوم، ۱-۷۰)

اسقف اعظم وجود معجزه را انکار نمی‌کند، ولی تعریفی که از آن ارائه می‌دهد، تعریفی است انداموار (organic) که معنای ایده‌آل ذهنی (معجزه) را با تجسم بیرونی آن (ایمان) در هم تنیده می‌پندارد. این درحالی است که لاترموی می‌پندارد معجزات باید چارچوب و فرمولی

خارج از قواعد بازی‌های دنیای ماتریالیستی داشته باشند و به همین دلیل وقتی اسقف اعظم استدلالی منطقی مبنی بر این‌که ژان چگونه دُفن را تشخیص خواهد داد ارائه می‌کند، می‌پذیرد که کاری که احتمالاً ژان خواهد کرد معجزه نیست. نگاه لاترموی به مقولهٔ معجزه شبیه به نگاه سنت عبری به این مقوله است: به این ترتیب که باید نیرویی استعلایی به فراخور شرایط، بدون هیچ زنجیره‌ای منطقی از علت‌ها و معلول‌ها، فردگرایانه، خودمختار، مستقل و فراتجربی در سازوکار علیت‌های مکانیکی دخالت کند و مانند ارابهٔ خدایان از ناکجا آباد سر رسیده و با اعمال امور غیرعقلانی، توازن و نظم ایمانی را به انسان‌ها بازگرداند. موضع اسقف اعظم درست در نقطهٔ مقابل این جریان رمانس‌وار قرار می‌گیرد. آنچه اسقف اعظم به زبان می‌آورد، به زیبایی واجد نشانه‌شناسی های پوزیتیویستی هگل است که طی آن تلاش می‌کند با دیالکتیک «تغییر تنش‌ها» به حقیقت دست یابد: این شیوه‌ای است آیرونیک و نه صرفاً ارائه‌ای استعاری از ماهیت معجزه.

وایت بر این باور است که رویکرد استعاری به مفاهیم، رویکردی «بازنمودی» (representational) است که طی آن می‌توان پدیده‌ای را بر اساس شباهت‌ها یا تفاوت‌هایش، از پدیده‌ای دیگر بازشناخت. روش‌شناسی استعاری بر پایهٔ مقایسه یا تشبیه استوار است و در آن دو مفهوم ذهنی یا عینی هر یک با حفظ خود مختاری گسترهٔ خود و بدون آسیب رساندن، تحریف یا تغییر مفهوم دیگر، هم زیستی طولی با یکدیگر دارند. (وایت ۳٤) در گفتگوی بالا وقتی اسقف اعظم معجزه را پدیده‌ای تعریف می‌کند که برای مردم محیرالعقول و برای اصحاب معجزه ساده است، لاترموی چنین استدلال می‌کند که شیادی هم در نهایت واجد همین کیفیت است و می‌تواند به شکل نادرستی سبب گمراهی مردم شود. روند مفهوم‌سازی ذهن لاترموی به شدت استعاری است: او دو واژهٔ کاملاً مستقل و متضاد (شیادی/ معجزه) را صاحب گستره‌های خودمختاری می‌پندارد که هرگز نمی‌توانند در هم ادغام شده، به هم تشبیه شوند و همزیستی مسالمت‌آمیزی در کنار هم پیدا کنند. از نظر او شیادی، «گمراهی» به همراه دارد و رهاورد معجزه «ایمان» است. نتایج استنتاج شده از این دو مفهوم نیز تضاد آشتی‌ناپذیری با هم دارند: گمراهی و ایمان هرگز نمی‌توانند در هرمنیوتیک‌شان با یکدیگر همپوشانی داشته باشند. این در حالی است که کلام اسقف اعظم و نگاه او واجد تمام ویژگی‌های «سلبی» (negational) موجود در آیرونی است: در آیرونی مفاهیم در دو سطح بازنمودی و کنایی با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند و هدف گوینده از استناد به این شیوه، رسیدن به سطح کنایی ارتباط واژگانی است. (وایت ۳۵) در این شیوه مفاهیم در دو سطح بازنمودی و

کنایی رابطهٔ ستیزمندانه‌ای با یکدیگر دارند و کنار هم جمع نمی‌شوند. آن چه در سطح بازنمودی یا تحت‌الفظی تأیید می‌شود در سطح کنایی نفی می‌شود و بالعکس. در این چیدمان، گستره و قلمروهای معنایی مفاهیم با یکدیگر امتزاج پیدا می‌کنند و سبب تحریف، تغییر و در نهایت چیزی می‌شوند که ذهن طبقه‌بندی شده و دانشنامه‌ای لاترموی آن را مشکوک می‌پندارد. به همین دلیل است که امتزاج دو واژهٔ آشتی‌ناپذیر «معجزه» و «شیادی» به وسیلهٔ تأثیری که هر دو بربیننده می‌گذارند (یعنی ایمان آوردن) در گفتمان اسقف اعظم کاملاً امکان‌پذیر است، زیرا ماحصلِ هر دو در نهایت سلطه و کنترل کنش‌های مخاطب است. درست همین جا است که دیالکتیک هگلی سر بر می‌آورد، زیرا «تنش تغییر» سبب به وجود آمدن سطوح مختلف معنایی می‌شود که این معانی هر چند در سطح لغوی با یکدیگر سر ناسازگاری دارند اما در عرض و به صورت کنایی همپوشانی پیدا می‌کنند و بین‌شان گفتگو برقرار می‌شود- همان چیزی که اسقف اعظم از آن با «شعر» یاد می‌کند.

رویکرد «تغییر تنش» در دیالکتیکی که شاو به آن توسل می‌جوید در خور توجه است. پرسشی که مطرح می‌شود، این است که آیا ژان و رویاهایش در تحقق بخشیدن به فرانسه‌ای آزاد با ملیتی مستقل نماینده «آزادی ذهنی» هگلی‌اند که در تعارض با کلیسای واتیکان و نظام فئودالی انگلستان و شاهنشاهی فرانسه (که به نوبهٔ خود از حکومت‌های قانونی و بنابراین حق تجسم‌یافتهٔ هگلی هستند) قرار می‌گیرد یا خیر. شاو نشان می‌دهد که ژان در راستای تحقق بخشی به نگرهٔ ذهنی خود و تجسم بخشی به آن در دنیای واقع، ارزش‌ها، باورها، و آزادی‌های عینیت یافتهٔ کلیسا و نظام فئودالی را به چالش می‌کشد و همین سبب می‌شود از نگاه نهادهای رسمی دچار «شرارت» (عینیت بخشی به میل فردی به بهای سرکوب خیر عام) (وود ۱۸۸) شود. در صحنهٔ دادگاه اشاره می‌شود که ژان دستخوش شرارت هگلی می‌شود. یکی از شرارت‌هایی که به ژان نسبت می‌دهند «غرور» اوست:

اسقف اعظم: ... وقتی تو برای اولین بار اینجا آمدی، به کلیسا احترام می‌گذاشتی و جرأت نمی‌کردی طوری که امروز حرف میزنی سخن بگی. تو با لباس فروتنی آمدی؛ و چون خدا بر اساس این کارت به تو برکت داد، تو روح خودت رو با گناه غرور لکه‌دار کردی. تراژدی کهن یونانی یک بار دیگر سر بر داشته. این همون تکبره.

چارلز: بله. اون فکر میکنه از همه بهتر میدونه.

ژان: [ناراحت، اما ساده‌لوحانه نمی‌تواند تأثیر سخنانش را برروی دیگران دریابد] اما من بهتر از هرکدوم شماها که ظاهرا میدونین، میدونم؛ متکبر هم نیستم: من هیچ وقت حرف

نمی‌زنم جز این‌که بدونم حق بامنه.

بلوبیرد، چارلز: [با هم] هاها! نگفتم!

اسقف اعظم: از کجا میدونی که حق با توئه؟

ژان: من همیشه میدونم. صداهای من–

چارلز: وای صداهای تو.. صداهای تو.. چرا اون صداها به من نازل نمی‌شن؟ من پادشاهم، نه تو. (صحنه پنجم، ٦–١٠٥)

اما این «ظلم»ی هگلی است که او درباره خویشتن مرتکب می شود. آن هنگام که ژان مؤلفه‌های نهادهای قانونگذار را به لرزه درمی‌آورد و تلاش می‌کند تا نگرهٔ ذهنی خود را عینیت بخشد، دچار «شرارت» هگلی می‌شود.

پرسشی که در این میان مطرح می‌شود، این است که چرا وزنهٔ عدالت‌خواهی در این نمایشنامه به سمت مخالفان ژان سنگین‌تر از همتایان رمانتیک پیشین اوست. هاربن بر این باور است که شاو تعصب فردی را مثلاً در شخصیت کوشون کمرنگ می‌کند، زیرا بر آن است تا حقیقت تاریخی بزرگتری را آشکار سازد. هدف او نشان دادن نیروهای سیاسی و دینی بزرگی است که با سیمای دادخواهانه سپر بلای نهادهایی هستند که این افراد نمایندگان آنند (هاربن ٤٠). به همین دلیل است که کوشون بی‌حرمتی ژان به خودش را بی‌حرمتی به کلیسا می‌داند و یا چارلز به این دلیل خود را برای شنیدن صداها محق‌تر می‌داند که سرکردهٔ یک نظام سلطنتی است و بنابراین بهترین نمایندهٔ ملت فرانسه برای برقراری ارتباط مستقیم با خداست.

آنچه شاو دراینجا به تصویر می‌کشد، گامی است در جهت اقبال به سمت ساختاری که وایت آن را مجاز مرسلی (synecdochic) می‌نامد. در مجاز مرسل، رابطهٔ بین اشیا، رابطهٔ جزء به کل است. در این نوع ارتباط، نگرش خردجهانی/ کلان جهانی (microcosm/macrocosm) برقرار می‌شود؛ به این صورت که هم‌کنشی قطب‌های معنایی، نمادگونه است: یکی از قطب‌ها که صورتی عینی دارد (در مثال بالا چارلز و یا اسقف اعظم) به صورت نمادین القا کنندهٔ کیفیتی انتزاعی‌تر و ذهنی‌تر (نظام سیاسی حاکم بر فرانسه و نظام دینی کاتولیک) است. این‌گونه رابطه‌ها «تلفیقی» (integrative) محسوب می‌شوند و به همین دلیل است که صور عینی (چارلز و اسقف اعظم) خود را نماینده (نماد) نظام‌هایی که از آن برخاسته‌اند می‌بینند. وقتی ژان خود را اصلح‌تر از اینان می‌پندارد، به تعبیری خود را نه برتر از خود چارلز و اسقف اعظم، بلکه برتر از نهادهای کلیسایی و سلطنتی تلقی می‌کند. این در حالی است که در نمونه‌های ملودراماتیک و رمانس‌واری که توسط افرادی چون شیلر و تیلور و مک کی ارائه

می‌شود، افراد موجودیتی فرد- محورانه دارند و سخنگوی گروه خاصی نیستند. شاید به همین دلیل است که شخصیت‌های این‌گونه قصه‌ها تک بعدی و کلیشه‌ای از آب در می‌آیند (برای مثال، اسقف اعظم و یا مفتش تبدیل به شخصیت «شرور» (villain) می‌شوند) در حالی که در نمایشنامهٔ شاو با چند بعدی شدن شخصیت‌ها آنها واجد ویژگی‌های «شخصیت مخالف» (antagonist) می‌شوند.

داستان به اینجا پایان نمی‌گیرد: هگل در *فلسفهٔ حکومت* و *تاریخ* (۱۸۳۷) و *فلسفهٔ حق* (۱۹۷۱) که در آن به تبیین روح جهان (World Spirit) و گذر تاریخی آن از مقاطع تکوینی (در قالب ساختارهای سیاسی) از مبتدی‌ترین تا تکامل یافته‌ترین صورت آن (که غایت (telos) تاریخ تعریف می‌شود) می‌پردازد، به کلیدواژهٔ مهمی که در واژه نامهٔ *ژان قدیس* بازنمود پررنگی دارد، می‌پردازد: ناسیونالیسم. از نظر هگل، حکومت سامانه‌ای است که در آن آزادی به عالی‌ترین بازنمود خود می‌رسد و بر این اساس «بالاترین حق را بر فرد دارد، فردی که متعالی‌ترین وظیفه‌اش این است که عضوی از این حکومت باشد.» (*فلسفهٔ حق* ۱٥٦) بنابراین آزادی فردی، در عینیت یافته‌ترین حالت آن در «میهن‌پرستی» تجسم می‌یابد- میلی که در برترین شکل آن در احساس تعلق و تعهد به یک حکومت شکل می‌گیرد (لمون ۲۱۲). هگل حکومت را «کل اخلاقی» ای می‌داند که مرکز و بنیان دیگر جنبه‌های عینی زندگی مردم- همچون هنر، قانون، اخلاقیات، دین و علم- است (همان ٤). در سایهٔ همین حکومت ملی است که «روح یک ملت» معنا پیدا می‌کند و تبدیل به فردیت واحدی می‌شود که واجد ویژگی‌های فرهنگی منحصر به فرد است. از نظر هگل حکومت‌ها نیز در گذرشان در طول تاریخ، روند تکاملی طی می‌کنند و در هر گام به تدریج به ایده‌آل‌ترین نوع حکومت (که هگل تجسم‌یاقته‌ترین آن را در حکومت پروسایی عصر خویش می‌داند) نزدیک می‌شوند. این حرکت آگاهمند به سمت تکامل نهایی و عینیت یافتنِ آرمانی‌ترین نگرهٔ آزادی ذهنی، جنبه‌ای از جهان واقع است که دوام آن بر انرژی سازنده‌ای که در خودآگاهی انسان‌ها وجود دارد، استوار است. هگل این پدیده را «روح جهان» (Zeitgeist) می‌نامد. «تاریخ جهان... نمایش روح جهان در روند به سرانجام رساندن دانشی است که بالقوه در او وجود دارد.» (*فلسفهٔ تاریخ* ۱۰۹).

ژان نیز در نمایشنامهٔ *ژان قدیس* مشمول تمام ویژگی‌های «روح جهان» ی است که تلاش می‌کند با عنیت بخشی به نگرهٔ ذهنی خود، تاریخ جهان را به غایتش نزدیک کند. نگرهٔ ذهنی او از آزادی، فرانسه‌ای آزاد و مستقل به پادشاهی چارلز است و در این راه از هیچ کوششی

فروگذار نمی‌کند. «روح جهان» هگلی در قالب «نیروی زندگی» (Life Force) در فلسفه و شخصیت‌های شاو سر بر می‌آورند. شاو خود در جایی می‌گوید «کار من آن است که به روح جهان (Zeitgeist[1]) تجسد بخشم.» (پیترز ٤) این تجسد بخشی در قالب «نیروی زندگی» اتفاق می‌افتد. همانگونه که روح جهان از نظر هگل کیفیتی متافیزیکی و استعلایی دارد، برای شاو نیز نیروی زندگی واجد این ویژگی انتزاعی است. شاو «نیروی زندگی» را یک موجودیت غیرمادی تعریف می‌کند که با حلول در زنانگی و مردانگی انسان‌ها آنها را به شکل تکوینی و تدریجی به سوی ایده‌آل شان سوق می‌دهد (اسپرینکورن ١٤). نیروی زندگی شاو بر اصل آزمون و خطا استوار است و در این میان به سمت تکاملی که هنوز به آن نائل نشده، پیش می‌رود (فیلدن ٦٣). این نگاه شاو به خوبی یادآور دیالکتیک آزمون- و- خطا محور هگل است که در روش‌شناسی تکاملی تاریخ به کار گرفته می‌شود. از این رهگذر اندیشه‌های هر دو نویسنده به غایت‌مندی (teleology) سوق می‌یابد. در همین راستا ژان نیز تلاش می‌کند تا در قالب یک روح جهانی هگلی، یا یک نیروی زندگی شاویی، نهاد سیاسی وقت (فئودالیسم) را که در آن دوران تبلور عینی آزادی قرون وسطایی بود به چالش بکشاند و کل اخلاقی جدیدتر و تکامل‌یافته‌تری را بنیان گذارد. موری در این باره می‌گوید: «امتیاز ویژهٔ ژان این بود که او امکان پیدایش یک ملت فرانسوی زبان را که خودمختار و خودمحور بود درک می‌کرد و به همین دلیل این پیام را که خو ومنش آنها از میان نرفته است، در قلب فرانسویان مهر کرد. از سوی دیگر، اصحاب کلیسا با مفهوم ذهنی امپراتوری جهانی و کلیسای جهانی، اندک اهمیتی به تمایلات و دعاوی ملی نمی‌دادند.» (هاربن ٥٠) در صحنهٔ اول وقتی رابرت از ژان می‌پرسد آیا تا به حال سربازان انگلیسی را هنگام جنگیدن دیده است یا نه، ژان پاسخ می‌دهد:

ژان: اونها فقط آدمن. خدا اونها رو درست مثل ما آفریده فقط بهشون کشور خودشون و زبون خودشونو داده؛ خدا نمیخواد که اونها به کشور ما بیان و زبون ما رو حرف بزنن.

رابرت: کی این مزخرفات رو تو کله ات فرو کرده؟ مگه نمیدونی که سربازا مطیع اوامر اربابای فئودال شونن و این هیچ ربطی به اونا یا تو نداره که طرف دوک برگاندیه یا پادشاه انگلستان یا شاه فرانسه. زبون شون چه ربطی به این قضیه داره؟

ژان: من یه ذره هم چیزی رو که گفتی نمی فهمم. همّهٔ ما مطیع اوامر خدای آسمونییم و اون به ما مملکت خودمون و زبون خودمونو داده و ازمون خواسته ازشون منحرف نشیم. اگه

١- این واژه که از کلیدواژه‌های هگلی است، به همان صورت آلمانی مورد استفادهٔ شاو قرار می‌گرفت.

این طوری نبود کشتن یه مرد انگلیسی تو جنگ، قتل به حساب میومد.... (صحنهٔ اول، ٦٠-٥٩)

آنچه شاو در اینجا با نام «خدا» از آن یاد می‌کند، از نگاه شاو همان نیروی زندگی است که در واژه‌شناسی هگل از آن با «روح جهان» یاد می‌شود. والتونن می‌نویسد: «خدا، آنگونه که شاو او را درک می‌کند، یک موجود استعلایی که قادر است در روند نظام‌مند طبیعت دخالت کند نیست.. خود شاو می‌گوید: «خدا یک نیروی قادر متعالی که بتواند بدون حضور ما به امور نظم ببخشد، نیست.» ... او ما را آفریده تا این‌کار را برایش انجام دهیم. در واقع، این روشی است که او به وسیله آن کارش را سر و سامان می‌دهد- یعنی از طریق ما.» (والتونن ۱۹۰) این دیدگاه یادآور نگاه پوزیتیویستی هگل است که بر مبنای آن وجود غایی (Ultimate Being) در موجودیت اشیا و امور واقع متبلور می‌شود و چیزی به نام خدا به مثابه وجودی استعلایی که جهان را با نیروهای فرامادی هدایت می‌کند نیست. (کوژو ١٦٣) ژان به مثابهٔ روح جهانی که تجسم مادی پیدا کرده به دنبال عینیت بخشیدن به ایده‌آل ذهنی «حکومت ملی» است، او به کمک «نیروی زندگی» درونش مناسبات نظام فئودالی و کاتولیکی را به هم می‌ریزد تا از این رهگذر قلمروهای جدیدتری را برای تاریخ تکوینی روح جهان تعریف کند. برای رسیدن به این مهم، ژان از نشانه‌شناسی های ناسیونالیستی سود می‌جوید. او به زبان‌های مستقل دو کشور فرانسه و انگلستان استناد می‌کند؛ وقتی رابرت از او دربارهٔ زادگاهش می‌پرسد پاسخ می‌دهد: «چه فرقی میکنه؟ همه ما فرانسوی حرف می‌زنیم.» (صحنه اول، ۵۸) در جای دیگری از نمایشنامه، کوشون که از اصحاب کلیسا است، تبین می‌کند که چگونه اصلاحات دینی نیز می‌تواند در راستای عینیت بخشی به مؤلفه‌های ناسیونالیستی قرار گیرد.

کوشون: ... من هیچ احساس همدلی نسبت به گستاخی های او ندارم. اما به عنوان یک روحانی نظر عوام را درباره او می‌دانم. و درست همین جاست که با یکی از خطرناک‌ترین ایده‌ها آشنا می‌شویم: فرانسه برای فرانسه زبان‌ها، انگلیس برای انگلیسی‌ها، ایتالیا برای ایتالیایی زبان‌ها، اسپانیا برای اسپانیایی‌ها و همین طور تا آخر... وقتی این دختر تهدید می‌کند که انگلیسی‌ها را از خاک فرانسه می‌تاراند، بدون شک دربارهٔ تمام محدوده‌ای حرف می‌زند که در آن به زبان فرانسه گویش می‌کنند. از نظر او مردمی که به زبان فرانسه حرف می‌زنند، همان چیزی هستند که کتاب مقدس از آن با «ملت» یاد کرده است. ... می‌توانم به شما بگویم که این رویه اساساً ضدکاتولیک و ضد مسیحی است؛ برای این‌که کلیسای کاتولیک فقط یک قلمرو می‌شناسد و آن قلمرو پادشاهی مسیح است. این قلمرو را به ملت‌های مختلف تقسیم کن تا مسیح از تاج و تختش خلع شود. مسیح را از تاج و تختش پایین بکشید و آن وقت به من

بگویید چه کسی بین گلوهای ما و شمشیرها می‌ایستد؟ دنیا در آتش جنگ و خونریزی خواهد سوخت. (صحنهٔ سوم، ۹–۹۸)

این گفتگو نشان می‌دهد که چگونه مؤلفه‌های انقلابی دینی هم‌راستا با مؤلفه‌های یک انقلاب سیاسی در خدمت پیش برد «روح جهان» به سوی غایت آن به کار گرفته می‌شود. از نظر کوشون تلاش ژان در ارزش‌بخشی به «زبان» یک ملت به عنوان سنگ بنای یک کشور مستقل، به تجزیهٔ قلمرو مسیحیت به ملت‌های مختلف می‌انجامد و این رویکرد سرانجام انسجام و یکپارچگی آنچه او «قلمروی پادشاهی مسیح» می‌نامد از هم می‌گسلد و سبب تجزیه و در نهایت فروپاشی نظام سیاسی– دینی کاتولیک می‌شود. این همپوشانی در تحولات دینی و سیاسی به آن دلیل است که خیزش‌های ناسیونالیستی، بخشی از همان حرکت تکاملی روح جهان به سمت غایت بهبود یافتهٔ خود است و این امکان‌پذیر نیست جز آن‌که همین تغییر نگرش، در نهادهای دینی صورت گیرد. به کلام دیگر، تغیر نهاد سیاسی امکان‌پذیر نیست مگر آنکه تغیر نهادگونه‌ایی در مؤلفه‌های دینی رخ دهد و درست همین جاست که ژان باید به عنوان سخنگوی هر دو مکتب ناسیونالیسم و پروتستانیسم سوزانده شود تا ریشهٔ تغیر در هر دوجا بخشکد.

نتیجه

شاو از جمله نویسندگانی است که به خوبی نیاز جامعه و عصر خود را به درانداختن طرحی نو در گسترهٔ درام درک می‌کرد. او توانست با نگاه‌های محافظه‌کارانه‌اش، رویکردی به درام انگلیسی را پایه‌گذاری کند که نه تنها باورهای مالوف، مطمئن و امن ویکتوریایی را به چالش می‌کشاند، بلکه همزمان و به شکل جسورانه‌ای اصول و قواعد نگرشی نو را بنیان می‌نهاد. نمایشنامهٔ *ژان قدیس*، هم به لحاظ محتوای اثر و هم به لحاظ رویکرد ساختاری، یکی از نمونه‌های موفق این تلاش است. ژان، قهرمان نمایشنامه که در تجربه‌های پیشین این واقعه‌زنی غیرواقعی و دور از روزمرگی نشان داده می‌شد، در *ژان قدیس*، در قالب تصویری رئالیستی و نزدیک به واقعیت جامعهٔ انگلستان در دهه ۱۹۲۰ به نمایش در می‌آید، زبانی آیرونیک و جدی به خود می‌گیرد و ساختارهای توریستی و دورنمامحور اقتباس‌های پیشین را به هم می‌ریزد. به این ترتیب نوعی از درام تاریخی شکل می‌گیرد که در عین پایبندی به اصول تاریخی پوزیویستی، پایه‌های نگرشی تحول‌جویانه را بنیان‌گذاری می‌کند. از همین رهگذر است که به ظن مکدونالد شاو توانسته بنیانی در آراء زیبایی‌شناختی خود برجای گذارد که با

تعدیل سانتی مانتالیسم تصنعی اسلاف خود، به درام مارکسیستی نزدیک‌تر شود (مکدونالد ۷۳). در این مقاله تلاش شد نشان داده شود چگونه رویکرد انقلابی شاو در به کار گیری اندیشهٔ جدلی هگل سبب به ریختن مؤلفه‌های پذیرفته شده در این درام تاریخی می‌شود. در این راستا، تلاش شد تا با استناد به معنای هگلی واژگانی همچون «غایت نهایی»، «شرارت»، «روح جهان»، «ناسیونالیسم» و «پروتستانیسم» به تبیین اندیشهٔ دیالکتیکی شاو پرداخته شود.

Bibliography

Carr, E. H. (2008). ***What is History?***, New York: Penguin Group.

Fielden, J. (1957). "Shaw's Saint Joan as Tragedy". ***Twentieth Century Literature***, 3:2, pp. 59-67.

Hamilton, P. (2003). ***Historicism***. London and New York: Routlege.

Harben, N. (1988). ***Twentieth Century English History Plays, from Shaw to Bond***. London: Macmillan Press Ltd.

Hegel, G. W. F. (1966). ***The Philosophy of History***, trans. J. Sibree, New York: Dover Publications.

---. (1962). ***Philosophy of Right***, trans. T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press.

Kojeve, A. (1980). ***Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit***. London: Cornell University Press.

Lemon, M. C. (2003). ***Philosophy of History, a Guide for Students***. New York: Routledge.

McDonald, J. (2010). "Shaw among the Artists", ***A Companion to modern British and Irish Drama, 1880-2005***, Mary Luckhurst (ed.). West Sussex: Wiley-Blackwell Publishing Ltd.

Peacock, D. K. (1991). ***Radical Stages, Alternative History in Modern British Drama***. New York: Greenwood Press.

Peters, S. (2000). "Shaw's life: a Feminist in spite of himself", ***Cambridge Companion to Geroge Bernard Shaw***. Christopher Innes (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.

Shaw, G. B. (1970). ***Saint Joan: A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue***. Middlesex: Penguin Books.

Sprinchorn, E. (1993). "Shaw and Strindberg". ***Shaw***, 13, pp. 9-24.

Waltonen, K. (2004). ""Saint Joan": From Renaissance Witch to New Woman", ***Shaw***. 24, pp. 188-203.

White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*. London: The John Hopkins University Press.

Wood, A. W. (2003). *Elements of the Philosophy of Right*, H. B. Nisbet (tran). Cambridge: Cambridge University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی