واکاوی قدرت فوکویی و جامعهٔ زندان‌گونه در نمایشنامهٔ *پاسبان‌های مهربان* کاریل چرچیل

جلال فرزانه دهکردی *

مربی زبان انگلیسی، بخش زبان‌های خارجی، دانشگاه امام صادق (ع)، تهران، ایران

رامین فرهادی **

کارشناس ارشد زبان وادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، کرج، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۲/۷/۱، تاریخ تصویب: ۹۲/۱۰/۱۷)

چکیده

ماهیت تئاتر سیاسی دهه‌های هفتاد و هشتاد بریتانیا را می‌توان با پایداری آن در برابر گفتمان‌های ایدئولوژیک قدرت حاکم- به ویژه حزب نومحافظه‌کار مارگارت تاچر- بررسی کرد. نمایشنامه‌نویسان انگلیسی که از اندیشهٔ میشل فوکو تأثیر بسیار گرفته‌اند، با استناد به رویدادهای تاریخ، تلاش کرده‌اند در برابر پنداشت‌های آرمانی قدرت حاکم سکوت نکنند. از جملهٔ آنها، کاریل چرچیل است که در نمایشنامهٔ *پاسبان‌های مهربان* (۱۹۸٤) با تأثیرپذیری از کتاب *مراقبت و تنبیه* (۱۹۷۵) میشل فوکو و ترسیم فرانسهٔ پس از انقلاب ۱۷۸۹، سرآغاز قدرت بورژوازی و تداوم سیطرهٔ آن را تا امروز نشان می‌دهد. بنابراین، این گفتار، در پرتو تاریخ‌باوری نوین، تلاشی برای ترسیم رویکرد ضدقدرت و ضدتاچریسم چرچیل در *پاسبان‌های مهربان* است؛ و گفتار بررسی نیز می‌کند که چگونه در نمایشنامهٔ بالا قدرت حاکم اروپای غربی، شیوه‌های تنبیهی‌اش را از هراس‌افکنی مستقیم، مجازات و شکنجهٔ جسم، به هراس‌افکنی نامستقیم، نظارت بر افراد، در جامعه تغییر می‌دهد و از هرگونه اعتراض مدنی جلوگیری می‌کند.

واژه‌های کلیدی: کاریل چرچیل، میشل فوکو، سراسربین، قدرت انضباطی، گفتمان، نهاد بورژوازی، *پاسبان‌های مهربان*.

* تلفن: ۸۸۳۷۲۲۸۹-۰۲۱، دورنگار: ۸۸۳۷۲۲۸۹-۰۲۱، E-mail: jalal.farzaneh@gmail.com

** تلفن: ۸۸۳۷۲۲۸۹-۰۲۱، دورنگار: ۸۸۳۷۲۲۸۹-۰۲۱، E-mail: r.farhadi84@yahoo.com

مقدمه

تئاتر کنونی بریتانیا از ماهیتی سیاسی و ضدقدرت برخوردار است. این تئاتر رویکردی انتقادی نسبت به مواضع قدرت حاکم و افتخارات آرمانی آن اتخاذ کرده است، خیزش دانشجویان ۱۹٦۸ نیز بر روند رویکرد تأثیرگذار بوده است. این خیزش، اعتراضی بنیادی به قدرت‌های غربی بود که سیاست‌های امپریالیستی و سرمایه‌داری خود را بر جهان تحمیل می‌کردند، برای مثال: اعتراضات گسترده در آمریکا به خاطر جنگ ویتنام یا درگیری‌های خیابانی در بلفاست به اعتراض سلطهٔ استعماری انگلستان. نمایشنامه‌نویسان معاصر نیز با تأثیرپذیری از این خیزش و نوشتارهای ضدخودکامگی میشل فوکو، با استفاده از رویدادهای خاص تاریخی و سیاسی و بر صحنه بردن آنها به همراه دیگر امور اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی مرتبط، در واقع، از سیاست کلی یا مربوط به نهادی خاص از قدرت به شدت انتقاد کرده‌اند.

رخدادهای ۱۹٦۸ فرانسه بر ادبیات نمایشی معاصر بریتانیا تأثیر به سزایی گذاشت. از این تاریخ به این سو، حرفهٔ نمایشنامه‌نویسانی افراطی همچون هاوارد برنتون Howard Brenton و کاریل چرچیل Caryl Churchill آغاز شد. انتقاد از برخی چهره‌های مهم در تاریخ و ادبیات، رویکردی متداول برای آنها به شمار می‌آید. به عنوان نمونه، هاوارد برنتون در نمایشنامهٔ چرچیل *بازی The Churchill Play* (۱۹۷۸) چهرهٔ جدیدی را از وینستون چرچیل نخست‌وزیر انگلستان در جنگ جهانی دوم ترسیم می‌نماید. برنتن او را به عنوان رهبر فاشیسم انگلیسی در بریتانیای دههٔ هفتاد معرفی می‌کند. در زمان نمایشنامه که دههٔ هشتاد است، چرچیل از تابوت خود برمی‌خیزد و حیاتی دوباره پیدا می‌کند تا دولتی خودکامه را رهبری کند. در این‌باره، بون می‌نویسد که وینستون چرچیلِ برنتن دولتی فاشیستی را به راه می‌اندازد و از آنکه چرا نتوانسته آرمان‌های فاشیستی‌اش را زودتر یعنی در هنگام نخست‌وزیری گذشته‌اش در کشور اعمال کند، تأسف می‌خورد (۱۰۱). اگرچه خیزش دانشجویان نتوانست انقلابی در فرانسه یا کشورهای دیگر اروپایی پدید آورد، اما توانست دگرگونی‌هایی را در زمینه‌های گوناگون در تئاتر کنونی بریتانیا ایجاد نماید.

چرچیل در نمایشنامهٔ *پاسبان‌های مهربان Softcops* (۱۹۸٤) با ترسیم شیوه‌های نوین اعمال قدرت همانند مراقبت و انضباط بر جامعه به تماشاگران خود می‌گوید که چگونه پس از انقلاب فرانسه قدرت‌های اروپایی غربی، و همچنین انگلستان، توان هرگونه اعتراض مدنی به سیاست‌های خودکامه را از مردم سلب کرده‌اند، و جوامعی زندان‌گونه بنا نهادند. در واقع، هر

زمانی‌که انقلاب یا اعتـراض سیاسـی- مـدنی گـسترده‌ای در اروپـا روی داده اسـت، نخـستین کشوری که با استناد به راهبردهای انضباطی و مراقبتی توانسته توان اعتراض را از مردم بگیـرد، انگلستان است. این فرایند را می‌توان پس از جنگ داخلی انگلـستان (۹-۱٦٤۲) نگریـست کـه پس از آن دیگر اعتراض مدنی مهمی در ایـن کـشور رخ نـداده اسـت. یـا چنـان‌کـه پترسـون می‌گوید، پس از آنکه کلان‌شهرهای اروپایی درگیـر آشـوب‌هـا و اعتراضـات گـسترده شـدند، انگلستان تنها شاهد اندک اعتراضاتی در سطوح جامعه بود (۱۲).

بحث و بررسی

۱- قدرت، راهبردهای انضباطی، و جامعهٔ زندان‌گونه

میشل فوکو (۸٤-۱۹۲٦) یکی از منتقدانی است که با دیدگاه‌هایش تأثیرات به سـزایی بـر کارکرد تئاتر پس از وقایع سال ۱۹٦۸ گذاشت. از دههٔ هفتاد، فوکـو در بیـشتر نوشـتارهایش به منظور پیشبرد اهداف ضدایدئولوژیک خود، بارها بر دوگانهٔ قـدرت/ دانـش و مفهـوم گفتمـان قدرت اشاره کرد. او با روی آوردن به دوران تاریخ اروپا تـلاش کـرد ایـدئولوژی‌های قـدرت حاکم را از گذشته تا امروز بر خوانندگان آشکار سازد. به سخن دیگر، همان‌طور کـه همیلتـون می‌نویسد، «ادبیات گذشته این شرایط را [برای فوکو] فراهم آورد که قـدرت را در درون صـور سیطره‌افکنی کـه آن را مـشروع می‌کننـد تـا بـر جامعـه اعمـال گـردد، واکـاوی نمایـد» (۲۲). تبارشناسی نهادی از قدرت، از نمای کلی، درکنار چگونگی اعمال آن بر جامعه، رهیافتی اسـت که فوکو آن را سرلوحهٔ کارش قرار می‌دهد.

تأثیرگذارترین نوشتار او، *مراقبت و تنبیه: زایش زنـدان* (۱۹۷۵) اسـت. در ایـن کتـاب او جوامع را از نظر چگونگی اعمال قدرت به دو گروه پیـشامدرن و مـدرن تقـسیم می‌کنـد. اگـر اعمال قدرت از بالا به سطوح پایین جامعه صورت پذیرد، یعنـی قـدرت از پادشـاه آغـاز و به دیگر نهادهای زیردست حرکت کند، با قدرت سلطنتی royal power مواجه‌ایم. در این جامعـهٔ پیشامدرن، پادشاه است که مرجع اصلی قانون‌گذاری است (۱۹۷۷، ۹۵-۸۹). ارتکـاب جـرم به معنای بی‌حرمتی به پادشاه و مخدوش کردن سامانهٔ حکومتی اوست. کسی کـه در ایـن جامعـه مرتکب جنایتی شده باشد، با شدیدترین مجازات روبه‌رو می‌شود. اجرای مجازات او که به‌طور علنی در میدان‌ها شهر اجرا می‌شد، بسیار بی‌رحمانه بود و محکوم پـیش از آنکـه جـانش را از دست بدهد، به طرز اسفناکی شکنجه می‌شد. اما انقلاب فرانسه این روند را دگرگـون سـاخت، و نوع قدرت از سلطنتی به بورژوازی یا مردمی انتقال یافت چون این طبقات متوسـط و پـایین

فرانسه بودند که در برابر اشرافیت بپا خاستند. بنابراین، هرم قدرت واژگون شد و قدرت از پایین به سطوح جامعه اعمال شد (همان). به گفتهٔ آلتوسر Althusser، انقلاب فرانسه که پنداشت‌ها و نگره‌های جدیدی را در جوامع غربی سدهٔ نوزدهم حاکم کرد، قوانین جزایی و سامانهٔ دادگستری را هم اساساً دگرگون ساخت (١٦). بنابر سخن ضیمران، قوانین جدیدی که پارلمان فرانسه در سدهٔ نوزدهم وضع کرد در راستای بازداری افراد از ارتکاب جرم تعیین شدند نه مجازات خشونت‌بار علنی آنها (١٤٦). همچنین، برای آنکه هم از میزان خشونت و از مخارج برگزای مراسم مجازات کاسته شود، و هم از شورش احتمالی مردم جلوگیری شود، قدرت بورژوازی از راهبردهای انضباطی در جهت «تولید و کارایی اجتماعی» و «عبرت همگان» بهره گرفت (همان). در حقیقت، چیرگی بر جسم افراد به چیرگی بر روح و روان آنها تغییر یافت.

از جملهٔ این راهبردهای انضباطی می‌توان به انضباط، نظارت و مراقبت اشاره نمود. مفهوم انضباط، طبق تعریف فوکو، راهبرد یا شیوه‌ای است که قدرت مردمی آن را به کار گرفته تا تمرین‌ها و آموزش‌هایی را به تن آدمی بدهد و از آن فردی فرمانبردار بسازد (١٩٧٧، ١٣٨). بنا به سخن ضیمران، انضباط سبب این می‌شود که «اندام انسان چون اجزای ماشین به فرمان مافوق» به جنبش درآید (١٤٨). در کل، وجود و برقراری انضباط در کار بهینهٔ نهادهای گوناگون در جامعه همچون مدارس، کارخانه‌ها، و پادگان‌ها مفید است، اما در جوامع غربی، انضباط مفهوم دیگری هم پیدا می‌کند و آن نظارت بر افراد است که از راهبرد اصلی و مؤثر قدرت به حساب می‌آید. در کلامی دیگر، انضباط در سازوکار قدرت، زمانی کارآمد است که با مشاهده و مراقبت همراه باشد (فوکو، ١٩٧٧، ١٦٥). بنابراین، بهترین روش نظارتی و مهم‌ترین راهبرد انضباطی قدرت، طرح سراسربین Panopticon جرمی بنتام Jeremy Bentham است.

جرمی بنتام (١٧٤٨–١٨٣٢)، حقوق‌دان و اندیشمند انگلیسی، از نخستین پیشگامان حذف مجازات اعدام و اجرای اصلاحات در قوانین کیفری انگلستان بود. در این‌باره استامپف می‌گوید، او بر این باور بود که میزان و نوع مجازات تبیینی باید با توجه به نوع جرم انجام گرفته اعمال شود (٣٦٨). در واقع، مجازات باید به گونه‌ای در برابر جرم انعطاف‌پذیر باشد. اما چنان‌که اشاره شد، با آغاز سدهٔ نوزدهم چگونگی اعمال مجازات هم به طبع دستخوش دگرگونی اساسی شد. و در نتیجهٔ این دگرگونی، قدرت بورژوازی حضورش را در جامعه بیش از پیش مستحکم کرد، و چنین امری نیز باید با نظارت و مراقبت همه جانبه انجام می‌گرفت. در اینجاست که بنتام طرح سراسربین خود را ارایه می‌کند. او نخستین بار در سال ١٧٨٩، برای

انقلاب فرانسه، این طرح را برای نهاد زندان تکوین کرد، اما به دلایلی از ادامهٔ آن بازایستاد. در سال ۱۸۰۹، طبق اظهار مک Mack، او طرحی را که در هنگام انقلاب فرانسه رها کرده بود، بار دیگر از سر گرفت (٤٤٠). سمپل Semple نیز ذکر می‌کند که فرانسهٔ پس از انقلاب، نخستین جایی بود که طرح سراسربین در آنجا اجرا شد (۸-۱۰۷). برای اجرای این طرح، ساخت زندان هم به معماری جدیدی نیاز داشت. ساختار سراسربین بدین‌گونه است: دو استوانهٔ هم‌مرکز که استوانهٔ درونی ویژهٔ زندان‌بان‌ها و استوانهٔ بیرونی برای سلول های زندانی‌هاست. دیوارهٔ داخلی استوانهٔ بیرونی با میله‌های فلزی طراحی شده بود به گونه‌ای که فضای داخلی سلول برای نگهبان به‌طور کامل قابل مشاهده بود. از طرفی استوانهٔ درونی حاوی شمار زیادی حفره بود و زندانی هرگز متوجه نمی‌شد که زندان‌بان در هر لحظه از روز و از کدام حفره در حال نظارهٔ کدامین زندانی است. استفاده از سراسربین شامل چندین ویژگی مهم است، از جمله: پرهیز از اعمال خشونت چه از جانب زندان‌بان‌ها چه از طرف زندانی‌ها، کاهش هزینه‌های مربوطه، و کارکرد آسان و بهینه.

کوتاه سخن آنکه در اندیشهٔ فوکویی طرح سراسربین به استعاره‌ای از جامعهٔ غربی تبدیل می‌شود که افراد را همه روزه تحت نظارت قرار می‌دهند، خواه این نظارت با نصب دوربین در سطح معابر باشد، یا توسط رسانه‌های گروهی و تبلیغات هدفمند. ملوسی Melossi ذکر می‌کند که فوکو در *مراقبت و تنبیه* بر این مطلب تأکید می‌ورزد که روش سراسربین از اساسی‌ترین راهبردهای صنعتی‌گری و سرمایه‌داری جوامع مدرن است تا قدرت حاکم در این جوامع بتواند طرز فکر جدیدی از مراقبت اجتماعی به وجود آورد (٤٤). چنان‌که دلوز Deleuze می‌گوید، جوامع مدرن (از سدهٔ نوزدهم به این سو) به عنوان جوامع انضباطی و زندان‌گونه پنداشته می‌شوند که با نظارت بر افراد، این احساس را در ذهن‌شان ایجاد می‌کند که انگار چشمانی همواره آنها را می‌پایند (۷-۲۵).

۲- *پاسبان‌های مهربان*: پیدایش و پیروزی شیوه‌های نرم قدرت

استون و دیاموند Aston and Diamond دربارهٔ آثار نمایشی کاریل چرچیل می‌گویند که مسئلهٔ قدرت و اوضاع اجتماعی دو درونمایهٔ مهم در آثار او هستند (۱). به باور چرچیل، قدرت حاکم همیشه در مسیر سیطره‌افکنی و نفوذ بر زندگی مردان و زنان در جامعه گام برمی‌دارد. چرچیل در نمایشنامه‌هایش تنها بر حقوق زنان یا مسائل فمینیستی متمرکز نیست، بلکه انتقاد از همهٔ آن‌هایی که در انگلستان یا در دیگر کشورهای اروپایی همواره با خودکامگی

عرصه را بر مردم تنگ می‌کنند، موضوعات اصلی آثار او را تشکیل می‌دهند. بر فرض مثال، در نمایشنامهٔ *جنگل دیوانه Mad Forest* (۱۹۹۰)، او انقلاب سال ۱۹۸۹ رومانی را درگیر با مسایلی همچون خشونت و خودکامگی و پایان کمونیسم در آن کشور ترسیم می‌کند. با این همه، چرچیل در *پاسبان‌های مهربان* سیاست یگانه‌ای را دنبال می‌کند. در این نمایشنامه که تحت تأثیر فزایندهٔ کتاب *مراقبت و تنبیه* فوکو نوشته شده است، او زندان را به عنوان مقیاس کوچک‌تری از جامعه درنظر می‌گیرد که در آن قدرت خودکامهٔ طبقهٔ بورژوا با تکوین و آزمودن راهبردهای انضباطی سعی بر تسلط یافتن و مطیع ساختن افراد در جامعه دارند.

صحنه‌پردازی *پاسبان‌های مهربان*، فرانسهٔ انقلابی است که به سومین دهه از سدهٔ نوزدهم وارد شده است. چنان‌که اشاره شد، پیامد مهم انقلاب فرانسه، پیدایش قدرت بورژوازی و راهبردهای نوین انضباطی آن است. چرچیل با نشان دادن چگونگی زایش این قدرت به همراه راهبردهای جدید آن بر این مطلب تأکید می‌کند که هیچ تمایزی میان انگلستان خودکامهٔ نوین و فرانسهٔ انضباطی سدهٔ نوزدهم نیست که افراد را به سوژه‌های مطیع بدل ساخته‌اند و بر کردار و پندار آنها نیز سیطره افکنده‌اند (چرچیل، ۱۹۹۵، ۳). به‌طور خلاصه، *پاسبان‌های مهربان*، در واقع، شکواییه‌ای است در زمینهٔ تحت مراقبت افراد در جامعهٔ انگلستان که توان بروز هر نوع اعتراض اجتماعی از آن‌ها دریغ شده است.

همانند بندهای آغازین *مراقبت و تنبیه* که فوکو با توصیف مراسم علنی اعدامی در سال ۱۷۵۷ نوشتار خود را با آن شروع می‌کند، کاریل چرچیل هم به توصیف مجازات دزدی در ملاء عام در پاریس می‌پردازد که زندانیان و مردم هم در اطراف میدان نظاره‌گر آنند. دووال Duvall، به جرم دزدی محکوم شده است و هیئت مجازات‌کننده و چند چهرهٔ اصلی نمایشنامه او را برای مجازات بر صحنه می‌آورند. پیش از آغاز مراسم، پی‌یر Pierre و مدیر مدرسه را می‌بینیم که عهده‌دار گروهی از بزهکاران‌اند؛ آن‌ها، همچنین، در حال تبادل نظر دربارهٔ آماده‌سازی مقدمات مجازات دووال در مقابل مردم‌اند. فوکو می‌گوید هدف از برپایی این‌گونه مجازات یا شکنجه کردن محکومان در برابر دیدگان مردم، برانگیختن احساس هراس در مردم از ارتکاب جرم و جنایت است تا این هراس‌افکنی همچون عامل بازدارندهٔ جرم عمل کند (۱۹۷۷، ٤٥).

پی‌یر نمایندهٔ قدرت مردمی است، اما وزیر Minister که همواره در آرزوی اجرای مجازات و انجام اعدام در ملاء عام است، نمایندهٔ قدرت سلطنتی است. تفاوت بین این دو در نمایشنامه، با طرز فکرشان دربارهٔ چگونگی اعمال مجازات نمایان است. پی‌یر علت کار کردن

با بزه‌کاران نوجوان را به او چنین می‌گوید: «بچه‌ها با ذهن‌های لطیف» به خوبی «تأثیر» آموزش را به نسبت بزرگسالان دریافت می‌کنند (چرچیل، ۱۹۹۵، ۵). در نقطهٔ مقابل پی‌یر ، وزیر با تأسف به او پاسخ می‌دهد که چرا همچون گذشته دیگر مراسم شکنجه و اعدامی از طلوع تا غروب برگزار نمی‌شود: «وقتی بچه بودم، یادم میاد مجازات یه نفر تا شب طول می‌کشید. تازه می‌تونستی غذا و نوشیدنی هم بخری... مردم که سواد خوندن و نوشتن ندارن. نطق هم نمی‌خوان....اونا جلادی رو می‌خوان که تو کارش حرفه‌ای باشه. اونا عاشق وسایل شکنجه‌ان....مردم دنبال مدرسه نیستن. اونا یه جشن حسابی می‌خوان» (همان ۱۱). در مراسم مجازات دووال، اعتراضی از طرف مردم دیده نمی‌شود، اما وقتی‌که پی‌یر از دووال می‌خواهد نطقی ندامت‌گونه دربارهٔ دزدی و مجازات‌اش ایراد کند، در نطق او شکواییه‌ای نهفته است. در این نطق که چند بار با مداخلهٔ پی‌یر قطع می‌شود، دووال علت اصلی دزیدن را فقر و شرایط سخت خانواده‌اش بیان می‌کند (همان ۱۰). تأسف دووال برای فقری است که همین نهاد بورژوازی بر او تحمیل کرده است و نه برای از دست دادن دست راستش: «آدمیزاد هرگز دزدی نمیکنه مگه وقتی که شکمش خالی باشه» (همان).

پس از موفقیت در مجازات دووال، نوبت به لافایت می‌رسد که کارفرمای خود را بی‌رحمانه به قتل رسانده است. از او هم همانند دووال، پیش از آغاز مجازات خواسته می‌شود تا نطقی عبرت‌آموز ایراد کند، اما این‌بار نمایندگان قدرت با فردی که از سرناچاری به دزدی روی آورده است، روبه‌رو نیستند بلکه با قاتلی بسیار خونسرد رودرویند. او نه تنها از اعدام هراسی در دل ندارد، بلکه از آدم‌کشی خود هم تمجید می‌کند: «ببینم فکر می‌کنین پشیمونم؟... اصلاً پشیمون نیستم. تازه خوشحالم هستم. کشتن‌اش زیاد آسون نبود، ولی بلاخره کلک‌شو کندم. لافایت راستی راستی یه آدم کشته ها» (چرچیل، ۱۹۹۵، ۱۳). نطق او سبب برافروخته شدن جمعیت نظاره‌گر می‌شود. مردم خشمگین با حمله‌ور شدن به او و جلاد و ضرب و شتم آن دو، سکوی اعدام را به همراه تزیینات مشکی و سرخش از بین می‌برند. آن‌ها حتی با سربازان هم درگیر شده، و سرانجام، با شلیک‌های هوایی سربازان متفرق می‌شوند. بنابراین، یکی از دلایل مهمی که سبب برچیده شدن مجازات علنی شد، بنابر گفتهٔ فوکو، نافرمانی یا مخالفتی است که گاهی از طرف محکوم یا جمعیت نظاره‌گر صورت می‌گرفت؛ البته، این به نوبهٔ خود نوعی پایداری مردمی در برابر قدرت هم به شمار می‌آید (۱۹۷۷، ۶۳-۵).

از این حادثه به بعد، وزیر که همواره خواهان مجازات علنی بود، به ناچار به‌شیوه‌های دیگر مجازات علاقه نشان می‌دهد، و دربارهٔ آرمانشهری که پی‌یر درنظر دارد، سؤال‌هایی

می‌پرسد. آرمان‌شهر پی‌یر، «بوستان قوانین» (چرچیل، ۱۹۹۵، ۳۰) است که در آنجا محکومان را از قفسی آهنین، چندین متر بالاتر از سطح زمین به حالت معلق نگاه می‌دارند؛ در جای‌جای بوستان مردم زیادی به آرامی در رفت‌وآمدند، آنها با شمار زیادی از جرم‌ها هم بیگانه‌اند. اما این بینش رمانتیک پی‌یر با خردورزی او در تضاد است؛ همان‌گونه که دیاموند می‌گوید، پی‌یر «سالار خردوز برگزاری مراسم‌ها» و ارائه‌گر راهبردهای نوین «قدرت انضباطی و لطیف» است (۱۳۱). البته، در واقعیت هم طرح او به دور از اجراست. بدین‌سان، وزیر به ویدوک، مجرم سابقی که اکنون به سمت رئیس پلیسی شهر پاریس گماشته شده است، روی می‌آورد.

لوکس Lukes دربارهٔ هویت می‌گوید: «مفهوم هویت محصولی است که از روابط قدرت به دست می‌آید» (۱۰٦). ویدوک فردی است که هویت جدیدش را به قدرت مدیون است. در واقع، او یکی از گفتمان‌های جدید قدرت در نمایشنامه است که در تغییر چهره، جاسوسی و نفوذ در گروه‌های خلاف‌کار مهارت دارد. به سخن دیگر، او قدرتی است که به جهات مختلف در روابط اجتماعی و بین افراد حضور مستمر دارد و از ترفندهای زیادی برای به دام انداختن مجرمان بهره می‌جوید: «درست سر بزنگا خلاف‌کارها رو گیر می‌اندازم. با رئیس اونا رفاقت می‌کنم. انگار یه تازه وارد از شهرستانم. تازه از زندان در رفتم. حسابی باهاش رفیق میشم» (چرچیل، ۱۹۹۵، ۲۰). میلز در این‌باره می‌گوید که قدرت، همواره، در تغییر و به‌کارگیری گفتمان‌هایش در تلاش است؛ قدرت پیاپی راهبردهای نویی را تکوین و اعمال می‌کند (۱۹۹۷، ۱۰-۱٤). ویدوک در نخستین دیدارش با پی‌یر، با چندین تغییر چهره نه تنها او را فریب می‌دهد، بلکه می‌گوید «کلاً نمیتونم زندگیم رو بدون جرم ادامه بدم» (چرچیل، ۱۹۹۵، ۱۸). این سخن ویدوک یعنی آنکه گرچه او رئیس پلیس هست و باید برای اجرای قوانین و جلوگیری از جرم اقدام نماید، اما از اختیارات خود سوءاستفاده کرده و زندگی دوگانه‌ای را به عنوان پلیس/ مجرم همچنان دنبال می‌کند. در کلامی دیگر، بنا بر گفتهٔ کریتسزر او مأمور فاسد دستگاه قدرت و یکی از مصادیق خودکامگی و تباهی نزد چرچیل است. در حقیقت، او را می‌توان با افراد در رأس قدرت در انگلستان نوین همانند دانست (۱۲۹). با این همه، ویدوک جذب قدرت گشته، به بخشی از آن بدل شده، و نه تنها زندگی مجرمانهٔ پیشین خود را ترک نگفته، بلکه تحت عنوان قانون بدان هم مشروعیت بخشیده است (فوکو، ۱۹۸۰، ٤٥-٦).

نقطهٔ مقابل ویدوک، لسنر است. او تبهکاری رئوف است که به دام ویدوک افتاده و در بازداشت پلیس به سر می‌برد؛ اما او «قهرمان رمانتیک» و مردمی است (چرچیل، ۱۹۹۵، ۳). چهره‌ای که چرچیل از او در نمایشنامه ترسیم می‌کند، فردی است که اهل خواندن ادبیات

است و سرگذشت خود را هم به نگارش درآورده است. طبق اظهار فوکو، او نماد زیبایی‌شناختی جرم در ادبیات است (۱۹۸۰، ٤٥). لسنر خود را در زندان این‌گونه معرفی می‌کند: «من یه الگویم. اصالت دارم، یه شاعر نابغه‌ام که به عمد آدم کشتم» (چرچیل، ۱۹۹۵، ۲۳). این نحوهٔ معرفی، در حقیقت، پژواک فلسفهٔ روسویی دربارهٔ انسان نیک‌سرشت است که در آن، مفهوم گناه و مبدأ شرارت را می‌توان در مراحل بازپسین تکامل زندگی اجتماعی انسان نگریست (استامپف، ۱۹۸۸، ۲۹٦). لسنر هم همانند دووال به خاطر شرایط سخت موجود در جامعهٔ فرانسهٔ سدهٔ نوزدهم به سوی خلاف کشانده شد. به بیانی دیگر، این قانون‌شکنی، اعتراض و پایداری او در برابر گفتمان قدرت است. این درونمایه هنگامی تقویت می‌شود که شماری از سرمایه‌داران و ثروتمندان، لسنر را در زندان ملاقات می‌کنند. گفتگویی که میان او و آنها شکل می‌گیرد، درخور توجه است. در حالی‌که یکی از آن‌ها از اینکه چگونه شش خانوار مستأجر ناتوان از پرداخت اجاره را با نابودن کردن خانه‌هایش به گریز واداشته، سخن می‌گوید (چرچیل، ۱۹۹۵، ٢٤)، لسنر به او پاسخ می‌دهد که چگونه «یه نقاشی از ناپلئون، یه شال ابریشمی و خیلی چیزهای دیگه» را توانسته سال‌ها حفظ کند (همان). اما تفاوت در این است: یکی حاضر است حتی خانه‌های خود را نابود کند و رحمی به مردم ندارد، اما دیگری سعی در نگاه‌داری و ارزش نهادن به هنر و دیگر چیزها دارد. لسنر، همچنین، خطاب به لویی- فیلیپ، پادشاه فرانسه، این سخنان را به زبان می‌آورد:

> من یه همچین دزدی‌ام اعلی‌حضرت. می‌بینی که آدم پلیدی‌ام. پلیس خوبی میتونستم بشم. پولی رو خرج می‌کنم که کش رفتم. هیچ وقت هم اهمیتی به‌اون آدمی که پولشو زدم ندادم. وزیر خوبی میتونستم بشم. حقه‌بازم، حریصم و خیلی هم عوضی‌ام. خیلی‌ها فکر میکنن دیوونه‌ام. پادشاه محشری می‌تونستم بشم...هیچ وقت یه ذره آزادی هم نداشتیم، حتی واسه یه روز خدا. آزادی ارزش این خونریزی رو داره؟ قصد دارم خودمو بکشم، همش همین. یه خودکشی خاص و باشکوه با یه چاقوی تیز خیلی بزرگ... (همان ٢٦)

پیداست که لسنر به عمد جان کسی را گرفته تا با مرگ خود بدان آزادی که به دنبالهٔ آن است، دست یابد؛ او آزادی را در مرگ می‌جوید. تباهی، وجود خودکامگی و تیرگی در جامعه، سبب گرفتن چنین تصمیمی شده‌اند. چرچیل- نیز همانند جان گی در نمایشنامهٔ *اپرای گدایان* *The Beggar's Opera* (۱۷۲۸)- به شدت از وجود خودکامگی و فساد گسترده در جامعه انتقاد می‌کند، و دولتمردان انگلیسی را به صورت افرادی منفعت‌طلب و فاسد ترسیم می‌نماید.

سخنانی مانند «هیچ وقت هم اهمیتی بـه اون آدمـی کـه پولـشو زدم نـدادم» یـا «وزیـر خـوبی میتونستم بشم» از زبان لسنر، همان شکواییه‌های چرچیـل از دولـت تـاچر اسـت کـه از طریـق مالیات و راه‌های دیگر تنها به افزایش سرمایهٔ خود کمک کرد، نه پیشبرد سیاست رفـاه عمـومی که تاچر بارها از تحقق آن سخن گفته بود. پس، در اینجا، واژهٔ «وزیر» بر مارگارت تاچر اشـاره دارد. یکی از کارهایی که تاچر وعدهٔ تحقق آن را داده بود، رفاه عمومی بود. اما، همان‌طـور کـه فرای می‌گوید، رفاه عمومی در دولت تاچر هیچ‌گاه نه تنها به بازدهی مناسب در بریتانیـا دسـت نیافت، بلکه به بروز مشکلات اساسی همچون از بین رفتن ساختار خانواده (چون تکیهٔ تاچر بر فردگرایی بود)، بیکاری فزاینده، فروپاشی شمار زیادی از گروه‌های اقتصادی و تجاری کوچـک و محلی، و همچنین، فساد دولتی گسترده دامن زد (۱۰٦). همچنین، پتی نیز می‌گویـد در دورهٔ نخست‌وزیری بانوی آهنین بیش از صدها گروه نمایـشی در انگلـستان از فعالیـت بازایـستادند (۳۸۹). در حقیقت، رفاه عمومی او چیزی نبود جز «اقتصاد آبکی لیبرالیسم» (۲۲۷).

طبق گفتهٔ شریدان، لسنر به عنوان «قهرمان رومانتیـک مردمـی،» همچـون ماهیـت جنـبش رمانتیک، بر ضد دستگاه قضایی و بنیان جامعهٔ اواخر سدهٔ هجدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم تجلـی پیدا می‌کند (٤۲–۱٤۰)؛ بنابراین، او تهدیدی جدی برای جامعهٔ آرمـانی کـه بـورژوازی در پـی ایجاد آن است، محسوب می‌شود (فوکو، ۱۹۷۷، ۲۸٤). برخلاف دو مراسم مجازات پیشین کـه هر کدام به نحوی، اعتراضی را به همراه داشت، اعدام لسنر در خود زندان انجام گرفت. اما تنها فردی که از اعدام او ابراز تأسف می‌کند، پی‌یر است؛ چون او تأسف می‌خورد کـه چـرا «جـای لسنر در مرکز بوستانم خالی است... چه ارزش آموزشی بالایی میتونست داشته باشه...در مـورد مردم، من عاشق خرد اونام. به خاطر همینم معلم شدم. حسابی از طرح بوستان قـوانینم دلـسرد شدم» (چرچیل، ۱۹۹۵، ۳۰).

قدرت برای آنکه بتواند افراد را به تسلط خود درآورد، باید ابتدا بر جسم‌های آنـان چیـره شود و هویت‌های جدیدی را هم از آنان شکل دهد، یعنـی، افـرادی مطیـع از سـوژه‌های خـود بسازد (فوکو، ۱۹۷۷، ۸–۱۳٦). چنان‌که گفته شد، پی‌یر عهده‌دار گروهی نوجوان بزهکار اسـت. هنگامی‌که او درگیر مسائلی همچون برگزاری مراسم‌هاست، مـدیر بـا سـوژه قـرار دادن آن‌هـا، آموزه‌های انضباطی را به نوجوانان انتقال می‌دهد. پس از اعدام لسنر، با درخواست مدیر، پی‌یـر در کلاس او حاضر می‌شود تا افزون بر مشاهدهٔ اعمال انضباط شدید بر آنها، شـاهد چگـونگی خواندن حالات جسمی و رفتارهای بزهکاران برای پیش‌گیری از ارتکاب جرم احتمـالی باشـد. آن‌ها را همواره تحت مراقبت شدید و با سلسله مراتب خاصی نگاه می‌دارند: «هر کسی جایگاه

خاص خودشو طبق گروه‌بندی که قبلاً شده، داره» (چرچیل، ۱۹۹۵، ۳۱). همان‌گونه که اسمارت می‌گوید، قدرت با گفتمان انضباطی بر بدن‌های مسخر، حالات آن‌ها را مورد مطالعه قرار داده تا هرگونه علایم جرم را در آن‌ها بیابد و خنثی کند (۶۸-۹)؛ این در واقع، پیش‌گیری از وقوع جرم یا اعتراض احتمالی است؛ با این همه، همگی آن‌ها در بندند. در اینجا، مقصود اصلی چرچیل اشاره بر این مطلب است که زندان افزون بر آنکه گفتمان یا ابزاری کارآمد از قدرت بورژوازی در جامعهٔ مدرن است (فوکو، ۱۹۸۰، ۳۹)، نمونه‌ای از یک جامعهٔ کوچک با افرادی که در آن زندگی می‌کنند، هم هست: زندانیان، نگهبانان، و دیگر افراد ساکن.

پاسبان‌های مهربان این نکته را گوشزد می‌کند که همه تحت مراقبت و تسلط قدرت‌اند، همانند این سخن مدیر که «باید بدونی از اونا در هر لحظه‌ای از روز چی می‌خواهی» چون ذهناشون در هر لحظه‌ای از روز به یه چارچوب سفت و سخت سریع چفت میشه.» (چرچیل ۳۲). از این‌رو، انگارهٔ زندان در نمایشنامه به جامعهٔ بزرگ‌تر، یعنی انگستان و دیگر کشورهای اروپایی پیوند می‌خورد. سیطره‌افکنی قدرت، همان‌طور که گفته شد، به‌وسیلهٔ شیوه‌های گوناگونی انجام می‌پذیرد که کارامدترین آن‌ها طرح سراسربین جرمی بنتام است.

در اواخر نمایشنامه، دیدار پی‌یر با جرمی بنتام او را به تحقق آرمانی که در سر داشت، نزدیک می‌کند. بنتام با او از مدت زمان مجازات کردن سخن می‌گوید. به نظر او، هر چه مجازات در زمان کوتاه‌تری انجام گیرد، تأثیرش در جامعه بسیار اندک‌تر است و در عوض خشونت بیشتری اعمال خواهد شد؛ همانند «مجازات مرگ که باید برچیده شود» (چرچیل، ۱۹۹۵، ۳۷). اما در نمایشی که پی‌یر به این امید ترتیب می‌دهد که نشان دهد نمایش به کیفر رساندن فرد محکوم نیز می‌تواند هراس را در دل مخاطب بیفکند، بنتام که به عنوان نگهبان در محل حضور داشت، بدون آنکه دیده شود، پست خود را ترک گفته و از محل خارج می‌شود، به آرامی پشت سر پی‌یر قرار می‌گیرد و هدف اصلی سراسربین را به پی‌یر چنین اعلام می‌کند: «نیازی نیست همیشه تو رو ببینن. اونچه مهمه، اینه که احساس کنی همیشه تحت نظری. زندان‌بانا میان و میرن. کی می‌فهمه؟ مثل خطای دید یا یه کلک میمونه» (همان ٤٠). پی‌یر که طرفدار آموزش و ذهن‌پروری از راه بی‌خشونت است، تسلیم اندیشهٔ بنتام می‌شود. بنتام بر این باور است که هراس‌افکنی زمانی کارآمد و مفید است که سوژه همواره احساس تحت‌نظر بودن داشته باشد، یعنی، روان او آشفتهٔ نگاهی است که همواره به او می‌شود. چنین اندیشه‌ای با آلتوسر این‌گونه همراه می‌شود که ایدئولوژی افراد را به سوژه تبدیل می‌کند، و این امر توسط نهادی با گفتمان خاص خود صورت می‌پذیرد؛ آن‌ها را فراخوانده، و مجذوب خود می‌کند،

زیرا قدرت حاکم در جوامع امروز غربی همواره بر آن است که سلطه‌اش را بـر افـراد افـزایش دهد (۱۷۳).

در سطرهای پایانی نمایشنامه، پی‌یر که به آموزش آرمانی خود دست یافته اسـت، کـارش را گسترش داده و جدای از زندانیان، بر بیماران در بیمارستان‌ها و تیمارستان‌ها هم توجه نـشان داده است. او در کرانهٔ دریا به گردشگری برمی‌خورد که از «آسایش امنیت» و علاقهٔ فـراوان بـه خواندن «ادبیات پلیسی» سخن می‌گویـد (چرچیـل، ۱۹۹۵، ٤٨–٩). در واقـع، سـرآغاز ادبیـات پلیسی، در اوایل سدهٔ نوزدهم با ویدوک و لسنر بود. پس از آنکه لسنر اعدام شد، ویدوک خود زندگی‌نامهٔ لسنر را چاپ کرد. این دو از نظر زیبایی‌شناختی، همان دزد و پلیسی‌اند که بارها در آثار گوناگون ادبی و سینمایی پدیدار شدند (فوکـو، ۱۹۸۰، ٤٥–٦). بـا ایـن همـه، چرچیـل در *پاسبان‌های مهربان* فضای خوش‌بینی هم ایجاد می‌کند. در آوازی کـه گروهـی از محکومـان در حضور پی‌یر و زندان‌بان می‌سرایند، از آزادی و رهایی در آینده سخن می‌گویند: «دور از خانـه، دور از خانه/ گاهی می‌نالیم، گاهی هم شکوه می‌کنیم/ به چشمان ما بنگرید، شگفتا کـه/ قاضـی سیاه‌پـوش می‌میـرد، وقتـی به چـشمان مـا می‌نگـرد/ ... بچـه‌ها روزی زنجیرهایتـان را از هـم می‌درند/بر طبلی می‌کوبند/ بچه‌ها قوانین‌شان را زیر پا می‌گذارند/ روز ما سرانجام فرامی‌رسـد» (چرچیل، ۱۹۹۵، ۳٦–۷).

پاسبان‌های مهربان بیانگر این حقیقت است که قدرت بـورژوایی کـه زادهٔ انقـلاب ۱۷۸۹ است، تا به امروز تداوم دارد و توان هـر گونـه اعتـراض جـدی مـدنی را سـلب کـرده اسـت. زندانیان این اثر را می‌توان به مثابهٔ کل افراد جامعه دانست که تحت مراقبت قـدرت نظـاره‌گـر توسط سراسربین یا دیگر شیوه‌های نظارتی‌اند. سراسربینِ بنتام کارآمدترین ابـزار کنتـرل بـرای جوامع اروپایی به شمار می‌آید. به عنوان نمونه، استفاده از دوربین‌های مداربسته در معابر شـهر به بهانهٔ کنترل ترافیک، کارآمدی سراسربین را در روزگار کنونی نشان می‌دهد. همچنـین، میلـز طرح سراسربین را تنها مختص به زندان یا بیمارستان نمی‌داند، بلکه او مرکز شهر لندن را یـک نمونهٔ مهم از به‌کارگیری طرح سراسربین می‌داند که وجود دوربین‌های متعدد، نظارت دقیقی از اطراف را برای مرکز کنترل فراهم می‌آورد (۲۰۰۳، ٤٦).

نتیجه

کاریل چرچیل با نگاهی به *مراقبت و تنبیه* میشل فوکو، نمایشنامهٔ *پاسـبان‌هـای مهربـان* را نوشت. در این نمایشنامه، او نشان می‌دهد که امروزه آزادی انسان غربـی وهمـی بـیش نیـست

زیرا قدرت انضباطی بر زندگی مردم نفوذ توانمندی دارد و واقعیت را هم از نگاه خود تعریف می‌کند. در این اثر او بررسی می‌کند که چگونه قدرت بورژوازی پس از انقلاب فرانسه به‌طور گسترده‌ای بر جوامع اروپای غربی سیطره افکند. چرچیل جامعهٔ کوچکی همچون زندان را بر صحنه می‌برد و آن را به مثابهٔ کل جامعه می‌گیرد که در آن زندانیان نه تنها با مراقبت و تنبیه شدید نگهداری می‌شوند، بلکه به نمونه‌های آزمایشگاهی پی‌یر و مدیر تبدیل شده‌اند. چرچیل موازنهٔ تاریخی در نمایشنامه بین فرانسهٔ انقلابی اوایل سدهٔ نوزدهم و انگلستان کنونی سدهٔ بیستم را با این هدف انجام می‌دهد که اروپای امروز تفاوتی با آنچه در دو سدهٔ پیش بوده است، ندارد. همان شیوهٔ انضباطی و نظارتی که پی‌یر سرانجام با یاری بنتام بدان دست یافت، امروزه هم به‌کار می‌رود: همه تحت نظر هستند.

در پایان نمایشنامه شاهدیم که چگونه پس از آزمایش و خطای چند نظریه، مانند «بوستان قوانین» یا وانمود به شکنجه کردن محکوم برای هراس‌افکنی، سرانجام طرح سراسربین جرمی بنتام به عنوان کارآمدترین راهبرد نظارتی قدرت استفاده می‌شود. سراسربین در جوامع امروزی تنها در زندان به‌کار گرفته نمی‌شود، بلکه نسب دوربین‌های امنیتی یا کنترل ترافیک در مرکز شهری همچون لندن کار نظارت بر افراد را برای قدرت حاکم آسان می‌سازد. از جنگ داخلی از سدهٔ هفدهم به این سو، در انگلستان، جز وقوع چند جنبش اعتراضی نه چندان فراگیر، انگلیسی‌ها شاهد اعتراض جدی نبوده‌اند. هنگامی‌که بیشتر کلان‌شهرهای مهم اروپایی از جمله پاریس غرق در اعتراضات و حتی درگیری‌های خیابانی دانشجویان خشمگین علیه خودکامگی‌ها بودند، انگلستان کمترین مشکل را در این زمینه داشت. در این کشور، دولت‌ها، یکی پس از دیگری، با نظارت بر زندگی مردم و فراخواندن آن‌ها به سوی ایدئولوژی قدرت، نه تنها توان هرگونه اعتراض احتمالی را از میان برده‌اند، بلکه افکار عموم را هم با استفاده از رسانه‌های گروهی و تبلیغات جهت‌دار به بند کشیده‌اند. افزون بر این، چرچیل به شدت از سیاست کلی تاچریسم انتقاد کرده، زمینهٔ پیدایش خودکامگی آن را با ظهور خودکامگی و قدرت انضباطی در فرانسهٔ انقلابی برابر می‌داند. البته چرچیل تنها در *پاسبان‌های مهربان* به بحث قدرت و سیطرهٔ آن نمی‌پردازد، بلکه در دو نمایشنامهٔ عرش برین *Cloud Nine* (۱۹۷۹) و *فن Fen* (۱۹۸۳) هم از مسائلی مثل خودکامگی، قدرت، و در اولی، سیاست استعماری انگلستان به شدت انتقاد می‌کند.

Bibliography

Althusser, Louis. (1984). *Other Essays on Ideology*. London: Verso.

Aston, Elaine, and Elin Diamond, eds. (2009). *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: CUP.

Boon, Richard. (1991). *Brenton*: *The Playwright*. London: Methuen.

Churchill, Caryl. (1995). *Plays: Two*. London: Methuen.

Deleuze, Gilles. (1986). *Foucault*. Trans. Sean Hand. Minneapolis: University of Minnesota Press,

Diamond, Elin. (2009). "On Churchill and Terror." *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Eds. Elaine Aston and Elin Diamond. Cambridge: CUP. 125-43

Foucault, Michel. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. London: Allen Lane.

---. *Power/ Knowledge*. (1980). Ed. Colin Gordon. Brighton: Harvester.

Fry, Geoffrey. (2008). *The Politics of the Thatcher Revolution: An Interpretation of British Politics, 1979–1990*. Hampshire: Palgrave.

Hamilton, Paul. (2003). *Historicism*. 2nd ed. London and New York: Routledge.

Kritzer, Amelia Howe. (1989). "Theatricality and Empowerment in the Plays of Caryl Churchill." *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Kansas: KUP. Vol 17, No. 3. 125-31

Lukes, Steven. (2005). *Power: A Radical* View. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan.

Mack, M. P. (1962). *Jeremy Bentham: An Odyssey of Ideas 1748–92*. London: Heinemann.

Melossi, Dario. (2004). "Theories of Social Control and the State between American and European Shores." *The Blackwell Companion to Criminology*. Ed. Colin Sumner. Oxford: Wiley-Blackwell. 32-48

Mills, Sara. (1997). *Discourse*. London and New York: Routledge.

---. (2003). *Michel Foucault*. London and New York: Routledge.

Patterson, Michael. (2003). *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: CUP.

Pattie, David. (2006). "Theatre Since 1968." *A Companion to Modern British and Irish Drama*. Ed. Mary Luckhurst. Oxford: Wiley-Blackwell. 385-97

Semple, Janet. E. (1993). *Bentham's Prison: A Study of the Panopticon Penitentiary*. Oxford: OUP.

Smart, Barry. (2002). *Michel Foucault*. 2nd ed. London: Routledge.

Stumpf, Samuel. (1988). *Socrates to Sartre: A History of Philosophy*. 4th ed. London: McGraw-Hill.

Zeymaran, Mohammad. (1390/2011). *Michel Foucault: Danesh va Qodrat* (*Michel Foucault: Knowledge and Power*). 6th ed. Tehran: Hermes.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی