The Death of Elizabeth: An Examination of the Element of Doubt in the Early Jacobean Plays of William Shakespeare from a New Historicist Perspective

Mehdi Chavoshvar[1], Seyed Ali Rouhani[2] , Amirreza Noori-Parto[3]

Receive Date: 03 April 2023, Accept Date: 27 September 2023
Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

Abstract

Before the death of Queen Elizabeth I, Shakespeare was primarily recognized as an Elizabethan author. Once the Queen was dead in 1603 and James I claimed the throne, Shakespeare's character, social position, and works underwent significant changes, making the Jacobean Shakespeare distinctly different from his Elizabethan one. One of the major themes in Shakespeare's plays during the early Jacobean period is the general uncertainty regarding the new political stances and the future of England ruled by James I__ an uncertainty that bears a striking resemblance to the death of Queen Elizabeth II in 2022. As new historicists claim, textuality of history as well as historicity of a text have both been of prime significance for long. Although the new historicist approach is applicable to any type of text or discourse from any period of time, Louise Montrose and Stephen Greenblatt have mainly used it to examine the Renaissance Literature of the 16th Century England. This paper aims to apply a new historicist approach to three early Jacobean plays of Shakespeare; Measure for Measure (1603), Timon of Athens (1605), and King Lear (1605), through which the element of uncertainty has been focused on, just as well as the mutual effectiveness of the eventfulness of the era and Shakespeare's plays on one another. It seems that not only did Shakespeare always base the main framework of his plays on a critical reflection of contemporary political events and dubious instabilities, but this type of reflective ideation sometimes even influenced the political and social events around him. He also seems to have been able to exempt himself of the potential government penalizations of the criticizing authors through his genius.

Keywords: Shakespeare, Jacobean Drama, Measure for Measure, Timon of Athens, King Lear, New Historicism, Greenblatt

1. MA in Dramatic Literature, Department of Performing Arts, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email: mehdichavoshvar@alumni.ut.ac.ir
2. Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: alirouhani@art.ac.ir
3. Ph.D. Candidate in Philosophy of Art, Department of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: amirreza.nooriparto@soore.ac.ir

مرگ الیزابت؛ واکاوی نوتاریخ‌گرایانهٔ عنصر تردید در نمایشنامه‌های ابتدای دورهٔ یاکوبی ویلیام شکسپیر[1]

مهدی چاوش‌ور[2]، سید علی روحانی[3]، امیرضا نوری‌پرتو[4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۵
صفحهٔ ۷۹ تا ۹۹
Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

چکیده

تا زمان حیات ملکه الیزابت انگلستان، شکسپیر یک نویسندهٔ الیزابتی محسوب می‌شد. پس از مرگ الیزابت در سال ۱۶۰۳ میلادی و آغاز سلطنت جیمز اول، شخصیّت، موقعیّت اجتماعی و نوشته‌های شکسپیر دچار دگرگونی شدند، به‌طوری‌که شکسپیرِ الیزابتی و شکسپیرِ یاکوبی تفاوت‌های زیادی با یکدیگر دارند. یکی از درون‌مایه‌های آثار اولیهٔ ویلیام شکسپیر در دورهٔ یاکوبی، تردید و عدم اطمینان از ماحصلِ فضای سیاسی جدید حاکم بر انگلستانِ تحتِ سلطنتِ جیمز اول است، فضایی که با مرگ الیزابت دوّم انگلستان در سال ۲۰۲۲ میلادی نیز به‌نوعی دیگر تداعی شده است. از دیدگاه رویکرد تاریخ‌گرایی نو، تاریخیّت متن و برمتنیّت تاریخ در سایهٔ بسترهای فرهنگی، سیاسی و اقتصادی معاصر و حتی پیشین یک متن همواره مورد ارجاع است. شیوهٔ خوانش نوتاریخ‌گرایانه به هر نوع متن ادبی و غیرادبی و در هر برههٔ زمانی و بستر تاریخی سرایت‌پذیر است؛ چه، این دیدگاه توسط لویی مونتروز و استیون گرین‌بلت بیشتر در مطالعهٔ متون ادبی دورهٔ رنساس و ادبیات دورهٔ الیزابتی قرن شانزدهم میلادی انگلستان مورد استفاده قرار گرفته است. در این مقاله سعی شده است با بازخوانی سه نمایشنامه از اوّلین آثار ویلیام شکسپیر در ابتدای دورهٔ یاکوبی یعنی *حکم در برابر حکم* (۱۶۰۳)، *تیمون آتنی* (۱۶۰۵) و *شاه لیر* (۱۶۰۵)، علاوه‌بر بازنگری جایگاه عنصر تردید، تأثیرپذیری و تأثیرگذاری متقابل شکسپیر و فضای سیاسی جدید حاکم بر انگلستان و رویدادهای معاصر او از دریچهٔ تاریخ‌گرایی نوین و متناظر با آرای استیون گرین‌بلت و بویی مونتروز مورد بررسی قرار گیرد. به نظر می‌رسد نه‌تنها شکسپیر همواره چهارچوب اصلی پی‌رنگ نمایشنامه‌های خود را بر مبنای بازتابِ انتقادی رویدادهای سیاسی و بی‌ثباتی‌های تردیدآمیز معاصر خود نگاشته است، بلکه این نوع ایده‌پردازیِ انعکاسی او گاهی تا حد تأثیرگذاری بر اتّفاقات سیاسی و اجتماعی پیرامون خود نیز پیش رفته است. همچنین با توجه به خفقان سیاسی حاکم بر آن دوره، شکسپیر با بهره‌گیری از هوشمندی و موقعیت خود توانسته است از پیگرد سلطنتی جیمز مصون بماند.

واژگان کلیدی: شکسپیر، ادبیات یاکوبی، حکم در برابر حکم، تیمون آتنی، شاه لیر، تاریخ‌گرایی نو، گرین‌بلت

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد آقای مهدی چاوش‌ور با عنوان «بررسی نوتاریخ‌گرایانه «تاریخ شدن متن» و «متن شدن تاریخ» در نمایشنامه‌های ابتدای دورهٔ یاکوبی ویلیام شکسپیر از منظر آرای استیون گرین‌بلت و لویی مونتروز» در رشتهٔ ادبیات نمایشی است که در دانشکدهٔ هنر دانشگاه بین‌المللی سوره با راهنمایی دکتر سید علی روحانی و دکتر امیررضا نوری‌پرتو در تاریخ ۱۴۰۲/۰۶/۲۲ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه نمایش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: mehdichavoshvar@alumni.ut.ac.ir

۳. دانشیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: alirouhani@art.ac.ir

۴. دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، گروه فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: amirreza.nooriparto@soore.ac.ir

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

درآمد

فضای غالب ادبی در دوران ویلیام شکسپیر را می‌توان کاملاً الیزابتی خواند. *شکسپیر* نیز به شدت تحت تأثیر همین فضا قرار داشت. او حتی پیش از آن‌که خود را به عنوان یک نمایشنامه‌نویس مطرح کند، به عنوان یک بازیگر در گروه‌های نمایشی در دربار ملکه نمایش‌هایی را اجرا کرده‌بود. (کریسپ، ۱۳۹۷ : ۳۶). با مرگ الیزابت[1] در سال ۱۶۰۳ میلادی در سن ۶۹ سالگی، پسرعموی او جیمز[2] ششم اسکاتلند راهی انگلستان شد تا تخت سلطنتی را تصاحب کند. (نتلتون، ۱۳۸۹: ۸۱). الیزابت مثل خواهر بزرگترش مری[3] وارثی نداشت و مرگ او بعد از ۴۴ سال حکم‌رانی، پایان سلطنت تئودورها[4] برای بیش از صد سال بر انگلستان و آغاز دورهٔ استیوارت‌ها[5] بود. ادبیات دورهٔ الیزابت سرشار از احساسات کشوردوستی و وفاداری به ملکه بود امّا این وفاداری در دوران پادشاهی جیمز دیده نمی‌شد، چراکه او در سیاست بسیار ضعیف، در عقاید علمی و ادبی بسیار کوته‌نظر و معتقد به خرافه بود (طالبی رستمی، ۱۳۹۵: ۵۳). از دیدگاه اسکاتلندی‌ها و انگلیسی‌ها، ۱۶۰۳ سالی است که تأثیر گسترهٔ اتفاقات آن تا به امروز باقی مانده است، به گونه‌ای که ما باید از انگلیس الیزابت به نیکی یاد کنیم چراکه بریتانیای یاکوبی چیزی برای بزرگداشت ندارد (Mason, 2004: 280). همین فضا باعث ایجاد تردید و نگرانی در بین مردم انگلستان شده‌بود. از همان روزی که الیزابت دیده از جهان بست، هاله‌ای از نگرانی و تردید بر انگلستان سایه گسترد و سربازان مسلح در خیابان‌های لندن گمارده شدند (موروا، ۱۳۶۶: ۲۸۰). همچنین تناقضاتی در مورد جایگاه و نظر جیمز در مورد دین نیز یکی دیگر از عوامل مورد تردید مردم انگلستان بود. جیمز یک کاتولیک نبود و به دلایل معنوی و سیاسی قصد داشت جایگاهی برای پروتستانیسم در انگلستان ایجاد کند (Thompson, 1979: 12). این تصور که جیمز اول از پیوریتان‌ها و پاپیست‌ها متنفر بود و سعی در میانه‌روی بین این دو جریان را داشت امری بدیع نیست، چراکه از نظر او هر دو دسته تهدیدی برای تاج و تختش محسوب می‌شدند (Fincham & Lake, 1985: 170). بااین‌حال گرایشات مذهبی همسر دانمارکی‌اش آن[6] همواره برای مورخان همچون یک معّما باقی مانده است (Loomie, 1971: 303). نظر جیمز در مورد قوانین حقوقی و ارزش‌های اساسی جامعه انگلستان نیز از دیگر موارد تردید بود. به عنوان مثال، جیمز سارقی که در مسیر حرکتش از اسکاتلند به انگلستان دستگیر شده بود را بدون محاکمه اعدام کرد (موروا، ۱۳۶۶: ۲۸۰) که این اقدام او با مجموعه هنجارها و ارزش‌های جامعه انگلستان کاملاً در تضاد بود. همچنین در زمان الیزابت سوپاپ‌های اطمینان زیادی در جامعه برای ایجاد آستانه تحمل بالاتری در مورد تضادها، ظلم و سرکوب اجتماعی وجود داشت (Bristov, 1988: 194) که جیمز با وضع قوانینی جدید فضای سیاسی و فرهنگی بسته‌ای را ایجاد کرد. در کتاب *تاریخ انگلستان* نوشته آندره موروا آمده‌است: «هانری هفتم و الیزابت در بهره‌گیری از افکار عمومی، نبوغ فوق‌العاده‌ای از خود نشان دادند. آنها از قبل، واکنش ملّت را در هر زمینه‌ای پیش‌بینی می‌کردند و تنها، راضی نگه‌داشتن افکار عمومی بود که به این پادشاهان بی‌سپاه، چنین قدرتی می‌بخشید.» به نظر می‌رسید که رویکرد جیمز به عنوان اولین شاه استیوارت کاملاً مخالف تئودورها بود.

از پایان قرن هجدهم تا کنون هیچ نمایشنامه‌نویسی بیش از ویلیام شکسپیر[7] بر تئاتر اروپا تأثیر نگذاشته است (کات، ۱۳۹۰: ۱۹۸). حتی آن‌هایی که آشنایی بسیار اندکی با کارهای *شکسپیر* دارند کم و بیش می‌دانند که در نمایشنامه‌های او ثبات و نظم اجتماعی اموری باارزش‌اند (ایگلتون،

۱۳۹۶: ۶). بااین‌حال فضای انگلستان یاکوبی سرشار از بی‌ثباتی، بی نظمی و بی قانونی بود. *شکسپیر* در زمان آغاز سلطنت جیمز نمایشنامه‌نویس شناخته شده‌ای بود. آثار او نیز بدون‌شک در ایجاد این فضای التهاب‌آور و تردیدآمیز پس از مرگ الیزابت بی‌تأثیر نبودند. در نمایشنامه‌های پیشین شکسپیر، لندنی‌ها تغییر رژیم، مرگ شاهان، دسیسه برای تاج و تخت و جانشینی‌های ناعادلانه را دیده‌بودند. در آثار قبلی او، بولینگبروک[۸] ریچارد دوم[۹] را از تخت شاهی به زیر کشید، ریچارد سوم انبوهی از رقیبان که بین او و تخت سلطنتی قرار داشتند را کنار زد و در *هملت*[۱۰]، فورتینبراس[۱۱] در نهایت به عنوان یک خارجی بر تخت پادشاهی نشست. به نظر می‌رسید انگلستان در دنیای واقعی نیز به شرایط مشابهی دچار شده‌بود.

آنچه در این مقاله مد نظر است بررسی عنصر تردید به عنوان مسئله اجتماعی غالب پس از به سلطنت رسیدن جیمز اول در شکل‌گیری آثار اولیه شکسپیر در ابتدای دورهٔ یاکوبی است. همچنین سعی شده است با بازخوانی نوتاریخ‌گرایانهٔ سه نمایشنامهٔ *حکم در برابر حکم*[۱۲] (۱۶۰۳)، *تیمون آتنی*[۱۳] (۱۶۰۵) و *شاه لیر*[۱۴] (۱۶۰۵)، میزان تأثیرپذیری شکسپیر از مجموع حوادث سیاسی و اجتماعی و سایر تحولات معاصرِ نگارش این آثار از طریق انطباقِ گام به گامِ رویدادها با پی‌رنگ و سایر عناصر اصلی نمایشنامه‌های نام برده مورد بررسی قرار گیرد. همچنین در ادامه تلاش شده است ابعاد و چهارچوب‌های تأثیرگذاری *شکسپیر* به عنوان شخصیّتی مهم و نویسنده‌ای در دربار شاه بر مجموعه رویدادهای سیاسی و اجتماعی معاصرش ترسیم شود. در نهایت چگونگی مصونیّت شکسپیر از عواقب احتمالی نگارش انتقادی در فضای بستهٔ سیاسی دورهٔ یاکوبی مورد بررسی قرار گرفته است.

تاریخ‌گرایی نو

هایدن وایت[۱۵] و استیون گرین‌بلت[۱۶] از دیدگاه‌های متفاوتی به تاریخ‌گرایی نو نگاه می‌کنند امّا نتایج یکسانی می‌گیرند؛ هر دو معتقدند که بررسی آثار و نتایج رویدادهای سیاسی از طریق مطالعهٔ متون ادبی امکان‌پذیر است. با وجود اینکه از زمان یونان باستان تا به امروز، ادبیات و تاریخ همواره رابطه‌ای نزدیک و انکارنشدنی با یکدیگر داشته‌اند، افلاطون شاعران را دروغگویانی خطاب می‌کند که تنها نظر مخاطب را از دنیای واقعی منحرف می‌کنند. بااین‌حال تنها تفاوتی که ارسطو میان روایات تاریخی و ادبی می‌بیند، قطعیّت روایت تاریخی و تخیّلی بودن دیگری است. از اواخر قرن بیستم میلادی این دویی و دایکاتومی تاریخ و ادبیات رنگ و بوی دیگری به خود گرفت و منشاء شکل‌گیری تاریخ‌گرایی نو گردید. تاریخ‌گرایی نو ناظر بر روایت بودن تاریخ است؛ از این رو که می‌توان تاریخ را دل یک متن ادبی نیز استخراج کرد. این که گزاره‌های ادبی نوعی تاریخ روایی است و هر گزاره روایی نیز خوانشی از تاریخ است، همسویی دو منشاء و هم‌مقصدی آن دو را اثبات می‌کند.

تاریخ‌گرایی نو به عنوان رویکردی پساساختارگرایانه، با برابرخوانی و تطبیق متون ادبی و تاریخی، رویکردی انتقادی نسبت به تاریخ و فرهنگ دارد. این رویکرد ماحصل تعامل با مارکسیسم و پساساختارگرایی است. مهم‌ترین منتقدین نگرش تاریخ‌گرایی نو استیون گرین‌بلت، لویی مونتروز[۱۷]، جاناتان گلدبرگ[۱۸] و استیون اورگل[۱۹] هستند و آرای میشل فوکو[۲۰] و لویی آلتوسر[۲۱] نیز در شکل‌گیری و تکامل آن تأثیرگذار بوده‌اند. این رویکرد فاقد یک روش واحد است و از جریان‌ها و مکاتب و مراجع گوناگون فکری متأثر می‌شود. در *به سوی بوطیقای فرهنگی*، گرین‌بلت از ارائه تعریفی مشخص برای تاریخ‌گرایی نو فاصله می‌گیرد و روی کارکردپذیر بودن آن تمرکز می‌کند:

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

«تاریخ‌گرایی نو یک عمل است و نه یک مکتب» (Greenblat, 2005: 18).

رویکرد تاریخ‌گرایی نوین پیدایش و تکامل خود را تا حد زیادی وامدار تفکرات میشل فوکو است. فوکو با ترکیب و کنار هم قرار دادن رویدادهای مختلف که در ظاهر با هم غیرمرتبط بودند، خطی بودن تاریخ را برهم زد و مفهومی با عنوان اپیستیمه دوران را برای مجموعه‌ای از عناصر تشکیل‌دهنده فضای شناختی یک دوره معرفی کرد. او اعتقاد داشت که تاریخ به هیچ وجه پدیده‌ای خطی نیست و نقطه آغازین و پایانی مشخصی ندارد و سیر هدفمندی را دنبال نمی‌کند، و در نتیجه روابط علت و معلولی ضرورتاً برای توجیه آن کارکردی نخواهد داشت. از دید او تاریخ مجموعه‌ای از روابط پیچیده از انواع گفتمان‌هاست که ارتباط، همسویی و انطباق آنها تصادفی نیست و الگویی خاص به نام اپیستمه تعاملات بین آنها را کنترل می‌کند.

کارکردها، عناصر و الگوهای اصلی این رویکرد که ناظر بر چگونگی قرائت متن در تاریخ‌گرایی نو هستند، از تنوع بالایی برخوردارند و چهار مورد اصلی مبیّن استراتژی‌های خوانش نوتاریخ‌گرایانهٔ متون را می‌توان از این قرار بر شمرد:

الف. تجزیه و تحلیل گفتمان

بسیاری از زبان‌شناسان، تحلیل گفتمان را به منزلهٔ «مطالعه زبان در عمل» (Paul Gee, 2011, 8) تعریف می‌کنند و دو گونهٔ گفتمان توصیفی[۲۲] و گفتمان انتقادی[۲۳] را برای آن در نظر می‌گیرند. گفتمان توصیفی دلالت بر کاربست‌های زبان در زندگی روزمره مردم عامه دارد، در حالی‌که در تحلیل انتقادی گفتمان، علاوه‌بر پرداختن به زبان، همواره مسائل سیاسی و اجتماعی نیز مورد بررسی قرار می‌گیرند (Paul Gee, 2011, 9). در این نوع از تحلیل منتقد مجاز است تا با تحلیل مسائل اجتماعی، به دو هدف مهم دست پیدا کند؛ نخست شناخت بهتر تاریخ اجتماعی و دوم، تلاش برای ایجاد تغییراتی در آن (Paul Gee, 2011, 9). از همین سو مجموعه آرای میشل فوکو در این زمینه بسیار مورد ارجاع است. در آرای فوکو، اصطلاح گفتمان یکی از اساسی‌ترین کلمات کلیدی است. بدیهی است که ارائهٔ تعریفی مستقل و همواره صحیح از «گفتمان» بسیار دشوار می‌نماید. در کتاب *باستان‌شناسی دانش*[۲۴] فوکو گفتمان را به عنوان مجموعه‌ای کلی از هر آنچه به صورت گروهی مشخص و متمایز از اظهارات، و گاهی اعمال، که تنظیم شده، بروز یافته یا مسئول برخی اظهارات دیگر است، توصیف می‌کند (Foucault, 1989, 80). به‌عبارتی دیگر، گفتمان هر آنچه گفته‌شده و بیان‌شده است که دارای معنی بوده و نیز تأثیری بر دیگر مسائل بگذارد (Mills, 2000, 53). در ادامه نیز این اظهارات، اظهاراتی را به وجود خواهند آورد که به نوبهٔ خود مسبب زایش اظهاراتی دیگر شوند. مسئلهٔ قدرت زمانی در تجزیه‌وتحلیل لحاظ می‌شود که برخی از اظهارات توصیه یا حمایت یا پررنگ می‌شوند و بعضی دیگر کم‌رنگ و ممنوع (Ayers, 2008, 150)، و بنیانِ دارندهٔ این نوع دخل و تصرف در انواع گفتمان، صاحب قدرت نامیده می‌شود. از همین رو، تحلیل گفتمان به معنی بررسی سه عنصر مهم و تأثیرگذار خواهد بود؛ وضعیت گوینده یا شخصی که اظهارات را صادر می‌کند و خود جزئی از یک شبکهٔ پیچیدهٔ اجتماعی است، محل صدور این اظهارات و این مهم که آیا این محل تا چه اندازه‌ای اجازهٔ صدور و وجود به این اظهارات داده است و دیگر اینکه، گوینده در چه جایگاه و مختصاتی نسبت به سایرینِ حاضر در این ساختار قرار داشته است (Foucault, 1989, 50-53). گفتمان تاریخی نیز، همچون هر نوع دیگر از گفتمان، قابل تجزیه

و تحلیل خواهد بود.

از منظر نوتاریخ‌گرایان، بررسی تاریخ یگانه‌راهِ نیل به گذشته است و درواقع یک گفتمان به مثابهٔ دستگاهی است که اثر یک نویسنده، پس از تولید، در آن و به وسیلهٔ آن فهمیده و درک می‌شود (Brannigan, 1998: 62). به عنوان مثال، گفتمان حاکمیت شاه جیمز اول پس از رسیدن به قدرت در انگلستان بدون تردید در شکل‌گیری آثار نمایشی آن دوره و نیز نظریات اومانیستی مور[۲۵] یا علم‌گرایی بیکن[۲۶] بی‌تأثیر نبوده است. بنابراین بدیهی است که برای بررسی گفتمان بازه‌ای خاص از تاریخ باید به مختصات ساختاری و اجتماعی فضایی که نویسندهٔ اثر ادبی در آن قرار داشته است توجه کنیم و گفتمان‌های جاری در آنها را بر مبنای الگوهای تاریخی و اجتماعی برآمده از مجموعه شواهد عینی و قرائن، بررسی کنیم.

ب. حکایت و عنصر توصیف غنی در روایت آن

حکایت همان تکهٔ گم‌شده و گزارش‌نشده از واقعیت است که هرگز وارد تاریخ نشده و از همین‌رو باید به بررسی آن پرداخت. حکایت عموماً ما را با روزمرگی در برشی مشخص از تاریخ همراه می‌کند که «رویدادها در آن اتفاق افتاده‌اند» (Greenblatt & Gallagher, 2000, 48) و به همین دلیل شاید بتوان حکایت را ضدتاریخ نامید، چراکه با پررنگ‌تر کردن رخدادهای جانبی و به‌حاشیه‌رانده‌شده، در روایت اصلی و کلی تاریخ دخالت می‌کند (Castle, 2007, 129). دیگر موضوع مورد مراجعه در مورد حکایت، فاصلهٔ آن از اثر یا نویسنده است. به عنوان مثال، روایت ممکن است در مورد یک آهنگر در حومه شهر یا یک نقاش معاصر باشد که ضرورتاً ارتباطی بین آنها و اثر مورد بحث وجود ندارد. با اتخاذ رویکردی از این دست می‌توان جریان غالب زندگی و سبک آن و نیز چگونگی دیدگاه‌های جاری در یک جامعه را به گونه‌ای منعکس کرد که در درک ما و مخاطب از آن زمان تأثیرگذار باشد.

منظور از توصیف غنی، روشی برای تحلیل فرهنگ است که با علم تجربی امکان‌پذیر نیست (Geertz, 1973, 5). برای بررسی دقیق فرهنگ، درواقع باید با بهره بردن از توصیف غنی به معنای اجتماعی دست یافت که در روزمرگی انسان‌ها وجود دارد (Geertz, 1973, 5). بنابراین، با در دست داشتن توصیف دقیق از یک رویداد، مثل خاطره‌ای که کسی از دیگری تعریف می‌کند، می‌توان به مجموعه‌ای از شرایط و مسائل اجتماعی اشراف پیدا کرد. با وجود اینکه خاطره همچون نمونه‌ای از توصیف غنی، نوعی تحلیل است که انجام آن با علم تجربی امکان‌پذیر نیست، تحلیل آن خاطره، اشراف علمی می‌طلبد. درواقع می‌توان با در اختیار داشتن حکایت، مجموعه جزئیات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی را شناسایی و تجزیه‌وتحلیل کرد. به عبارت کلی‌تر، اگر یک حکایت به صورت غنی مورد توصیف قرار گیرد، مجموعه شرایط اجتماعی و تاریخی که حکایت در بطن آن قرار دارد، ملموس‌تر و آشکارتر می‌شود.

ج. تحلیل مراحل زیست یک محصول ادبی

شاید نتوان یک اثر ادبی در حال نگارش را یک عمل اجتماعی نامید، اما همان اثر بلافاصله پس از انتشار به بافت اجتماعی معاصر خود می‌پیوندد و جنبهٔ اجتماعی می‌یابد. لازمهٔ تحلیل یک اثر ادبی و کیفیت خلق آن، بررسی کتاب‌شناختی آن است (MacGann, 1979, 993). درواقع باید به این مهم پی برد که نویسنده به چه منابع مطالعاتی دسترسی داشته و چه عناوینی از کتاب‌ها و مطالب را خوانده است. علاوه‌بر این، همان‌گونه که پیش‌تر نیز به اهمیت آن اشاره شد، شناخت زمانهٔ یک نویسنده نیز در شناسایی بهتر چگونگی پیدایش آثار

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

او مؤثر خواهد بود. در ادامه و پس از بررسی نقطهٔ زایش اثر، می‌توان با گذر زمان به میزان تأثیرگذاری و نفوذ آن در ساخت اجتماعی معاصرش پی برد، و بررسی این تأثیرگذاری اجتماعی بسیار مهم به نظر می‌رسد (Mac-Gann, 1979, 993). چگونگی دریافت یک اثر توسط خوانندگان یا گروهی به‌خصوص از آنها، معمولاً توسط یک تحلیل‌گر ادبی مشخص می‌شود. همچنین، حیات یک اثر ادبی ضرورتاً محدود به زمانهٔ خود نیست و در دوران‌های آتی در جهت‌هایی مختلف امتداد خواهد یافت. پاسخ دادن به سؤالاتی در مورد چرایی مقبولیت یا شهرت آثار مختلف همواره می‌تواند در ارائهٔ تحلیلی بهتر کارگر باشد. برای بررسی هر دو مرحلهٔ زایش اثر و حیات ادبی آن، تحلیل گفتمان اجتماعی دوره یا دوره‌های مورد بحث بسیار حیاتی است. در این دسته از تحلیل‌ها، به نظر می‌رسد که آثار ادبی و غیرادبی با هم در تعامل قرار می‌گیرند. همچنین نباید فراموش کرد که هر تحلیل جزئی نیز به‌طور بالقوه می‌تواند بخشی از یک کلِ با اهمیت باشد.

د. عدم قطعیت و شمول یک نقد یا تحلیل بر یک اثر

ارائهٔ تحلیلی همواره درست و قطعی از منظر تاریخ‌گرایی نو ممکن نیست و به نظر می‌رسد گزاره‌ای به عنوان گزارهٔ همواره‌درست وجود نداشته باشد. نوتاریخ‌گرایان از ارائهٔ تصویری کلی از یک اثر و یا از یک دوره از تاریخ همواره گریخته‌اند. اگر یک اثر ادبی را یکی از چندوجهی‌ترین و پیچیده‌ترین انواع بازنمایی شرایط اجتماعی و فرهنگی در نظر بگیریم، تجمع تمام زوایای آن در یک تحلیل مجرد غیر ممکن می‌انگارد. تحلیل نوتاریخ‌گرایان علاوه‌بر پیچیدگی و دوری از کلی‌گرایی‌ها و تعمیم‌یافتگی‌ها، مبتنی بر این مهم است که هم تاریخ و هم زندگی اجتماعی و بافت فرهنگی، سرشار از تناقض و برخورد و چنددستگی و چندصدایی هستند و از نظر آنها، تقلیل آنها به یک روایت کلی، گریز از واقعیت‌های تاریخ است. به همین دلیل است که در رویکرد تاریخ‌گرایی نو، هر تحلیل بر آن است تا به بررسی زاویه‌ای خاص از اثری خاص یا برهه‌ای خاص بپردازد. بااین‌حال تاریخ‌گرایی نو معمولاً نوعی خوانش و رویکرد عملی در نظر گرفته می‌شود و آن را فاقد مجموعه اصول و روش‌شناسی مشخص در نظر می‌گیرند (مکاریک، ۱۳۸۵، ۴۴۳).

تفاوت تاریخ‌گرایی نو با تاریخ‌گرایی سنتی

تایسن معتقد است تاریخ‌گرایان نوین در مسیر خود برای ارائه تفسیرهای معتبر با سختی‌هایی مواجه هستند. او این دشواری‌ها را ناشی از رویارویی تاریخ‌گرایی سنتی و تاریخ‌گرایی نوین می‌بیند. مهم‌ترین دلیل او برای این تقابل، عدم امکان ارائه تحلیل عینی است؛ از این رو که تاریخ‌نگاران مختلف هریک در زمان و مکان مشخصی زندگی کرده‌اند و نگرش آنها متأثر از تجربیات فردی‌شان در جامعه و فرهنگ زمانهٔ خود است. این تأثیرپذیری اجتناب‌ناپذیر، ناخودانگارانه و ناخواسته است و حتی در صورتی که ادعای اتخاذ رویکرد عینی از سوی یک تاریخ‌نگار مطرح شود، همچنان سویه‌هایی از اعمال آرای شخصی او در مورد تفاسیر نگاشته‌هایش قابل رویت خواهد بود. دیگر دلیلی که شاهد بر این مدعاست، صرفاً به پیچیدگی تاریخ در اصل و ذات بازمی‌گردد. چه، تاریخ‌نگاران زیادی تاریخ را به عنوان رشته‌ای پیوسته از مجموعه رویدادها و پدیده‌ها در نظر گرفته‌اند، درحالی‌که داشتن درک خطی از همه وقایع تاریخ، امروز ساده‌انگارانه می‌نماید: تاریخ‌گرایان نوین علّت‌های هر رویداد را چندگانه، چندلایه و در تعاملی چندشاخه و پیچیده با سایر رویدادها می‌بینند و اعتقاد دارند که هر رویدادی هم محصول فرهنگ

زمان خود است و هم بر آن فرهنگ تأثیرگذار است. دیگر دلیل ناظر بر این موضوع در نگاه تاریخ‌گرایان سنتی به تاریخ نهفته است. از دید آنها، تاریخ همواره پویاست و همچون بشر در حال پیشرفت است؛ حال آنکه از منظر تاریخ‌گرایی نو، هر برشی از تاریخ منحصراً مجموعه کدهای فرهنگی خود را داراست و ممکن است در زمینه‌هایی در حال پیشرفت و در دیگر زمینه‌ها در حال پسرفت باشد (ر.ک. تایسن، ۱۳۹۸: ۴۹۰-۴۹۱).

استیون گرین‌بلت و پایه‌گذاری تاریخ‌گرایی نو

بدون تردید تاریخ گرایی نو، به معنای امروزی آن در نقد نو، مرهون نظریات استیون گرین‌بلت است. او در مجموعه مقالاتی از جمله «بدیهه‌پردازی قدرت» و نیز در کتاب‌های پژوهش‌محورش همچون *خودسازی رنسانس*، به تبیین مبانی بنیادی تاریخ‌گرایی نو پرداخت. او با معرفی عنوان «بوطیقای فرهنگ» برای این روش، کمتر از اصطلاح تاریخ‌گرایی نوین استفاده کرد و بیشتر مطالعات خود را به بررسی متون دورهٔ الیزابت اختصاص داد. مکاریک در *دانشنامه نظریه‌های ادبی*، نطفهٔ اصلی شکل‌گیری تاریخ‌گرایی نو را مربوط به نشریهٔ «بازنمایی» می‌داند که گرین‌بلت به همراه گروهی دیگر از منتقدان هم‌دوره‌اش منتشر می‌کرد.

لویی مونتروز و تاریخ شدن متن و متن شدن تاریخ

لویی مونتروز، در *تعریف رنسانس: شعر و سیاست فرهنگ* ادعا کرد که تاریخ‌گرایی جدید با «متن بودن تاریخ و تاریخی بودن متون» سروکار دارد. در حالی که «تاریخ متون» به «ویژگی فرهنگی و تعبیه اجتماعی همه شیوه‌های نگارش» اشاره دارد، ریشهٔ یک متن در فضای اجتماعی-تاریخی، سیاسی و فرهنگی تولید آن، یا «متنی بودن تاریخ» به داستانی بودن آن اشاره دارد. همچنین برساخته بودن تاریخ، که فوکو در رویکرد باستان‌شناختی خود به تاریخ به عنوان آرشیو، آن را توضیح می‌دهد و استدلال می‌کند که مورخان قدیمی تمام ناسازگاری‌ها، تضادها و ناپیوستگی‌های تاریخ واقعی را پاک و یکنواخت می‌کنند و روایت تاریخی منسجمی را توسعه می‌دهند که با ایدئولوژی غالب آن دولت مطابقت دارد. بنابراین چیزی به نام تاریخ عینی وجود ندارد، زیرا تاریخ روایتی است که مانند زبان، در بستری تولید می‌شود و منافع اجتماعی، اقتصادی و سیاسی «گروه‌ها/نهادهای مسلط» بر آن حاکم است. این رویکرد تاریخ‌گرایی جدید، موازی با تصور دریدا[۲۷] است که واقعیت متن‌سازی می‌شود و ایده فوکو از ساختارهای اجتماعی که توسط شیوه‌های گفتمانی مسلط تعیین می‌شود. از این رو، تاریخ‌نویسان جدید به‌طور هم‌زمان به درک اثر از طریق بافت تاریخی آن و درک تاریخ فرهنگی و فکری از طریق ادبیات می‌پردازند. هایدن وایت در کتاب *فراتاریخ* پیشنهاد می‌کند که تمام «واقعیت‌های» تاریخی فقط به شکل روایت یا زبان به ما می‌رسند، جایی که مورخ حقایق را در یک توالی علّت و معلولی به هم پیوند می‌دهد. سلسله‌مراتب روایت به واقعیت‌ها بستگی ندارد، بلکه به تفسیر و ارزیابی مورّخ از واقعیت‌ها بستگی دارد. تاریخ‌گرایی جدید، پیرو فرمول‌بندی‌های وایت، پیشنهاد می‌کند که تاریخ همیشه با بستر کنونی مورّخ و با در نظر گرفتن نیاز آن نوشته می‌شود. تمام نگارش تاریخ در مورد تفسیر گذشته به خاطر حال است. تاریخ‌گرایی جدید در پی جلب توجه ما به «موقعیت» مورخ در ساخت تاریخ است. تاریخ‌گرایی جدید از منظر مونتروز همچنین استدلال می‌کند که تاریخ از دیدگاه‌ها و نگرش‌های متضاد تشکیل شده است. تاریخ‌گرایی نوین با رد همه روایات فراگیر تاریخ معتقد است که هر عصری دارای انشعابات و تنش‌هایی است و وظیفه مورّخ این است که با توجه به جنبش‌ها و لحظات

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

براندازانه، آنارشیک و متقابل، این روایت‌های متضاد از هر جامعه یا عصری را بیابد.

انگلستان ابتدای دورهٔ یاکوبی

دورهٔ یاکوبی انگلستان مرگ الیزابت اول در سال ۱۶۰۳ میلادی و روی کار آمدن جیمز اول از اسکاتلند، یعنی پایان سلسلهٔ تئودورها و آغاز سلسلهٔ استوارت‌ها، آغاز می‌شود. جیمز ششم پادشاه اسکاتلند و جیمز اول پادشاه انگلستان، در این زمان فقط سی و شش سال سن داشت. در کتاب *تاریخ انگلستان* نوشتهٔ آندره موروا به سال ۱۹۳۷ در مورد جیمز اول این‌طور می‌خوانیم: «... هیکلش نامناسب بود و از متانت و وقار نیز بهره‌ای نداشت. با وجود آنکه زبانش در دهانش جای نمی‌گرفت باز هم بسیار پرحرف بود. می‌گویند اینکه جیمز به جای الیزابت نشست مانند آن است که زنی به جای یک مرد نشسته باشد.» (موروا، ۱۳۶۶: ۲۸۱) او رساله‌هایی در باب حکمت الهی و افکار سیاسی خود نوشته بود و همواره سعی می‌کرد اثبات کند که «قدرت پادشاهان از سوی خداوند اعطا شده و رعایا نیز بدان جهت آفریده شده‌اند که از پادشاهان خویش فرمانبرداری کنند.» (موروا، ۱۳۶۶: ۲۸۱) بااین‌حال، تایید *الیزابت*، حمایت رابرت سسیل[۲۸] و شورای خصوصی، پادشاهی او را تأیید می‌کرد (شولتز، ۱۳۹۴: ۱۶۲).

جیمز از اینکه پادشاه انگلستان شده و از اسکاتلند بر قلمرویی ثروتمندتر و پیشرفته‌تر آمده بود بسیار خوشنود بود. او در اواخر عمر الیزابت با او رابطهٔ بسیار خوبی داشت و حتی نسبت به اعدام مادرش به دست الیزابت نیز اعتراض نکرده بود (شولتز، ۱۳۹۴: ۱۶۲). با وجود اینکه جیمز خود یک کاتولیک نبود، سعی کرد با کلیسای کاتولیک انگلستان از در سازش درآید چراکه این کلیسا، پادشاه را بزرگترین و عالی‌ترین مقام مذهبی می‌دانست (موروا، ۱۳۶۶: ۲۸۲). پیوریتن‌ها و کاتولیک‌ها با خوشبینی تصور می‌کردند که شاه جیمز در مقایسه با الیزابت بیشتر جانب آنها را رعایت خواهد کرد. پیوریتن‌ها امیدوار بودند سال‌های پادشاهی جیمز به عنوان شاه زمینه را برای اصلاحات آنها در انگلستان فراهم آورد؛ و کاتولیک‌ها تصور می‌کردند که جیمز به دلیل کاتولیک بودن مادرش، نسبت به آیین کاتولیک در اسکاتلند تسامح داشته و ظاهراً با اسپانیا از در دوستی در آمده است (Butler,2015: 23). جیمز نمی‌توانست هر دو گروه را راضی سازد و با کلیسای الیزابت سازگارتر بود. او در مراسم مذهبی دربار هامپتون در سال ۱۶۰۴ با حضور بیش از هشتصد واعظ پیورین که درخواست ترجمهٔ جدید از انجیل را داشتند روبه‌رو شد که این همایش سرانجام با نارضایتی آنها از شاه و انتقاد شاه از خواسته‌های آنها به پایان رسید و تنها نتیجهٔ سودمند آن، موافقت شاه با ترجمهٔ جدیدی از انجیل (*انجیل شاه جیمز* به سال ۱۶۱۱) بود (شولتز، ۱۳۹۴: ۱۶۳). با افزایش نارضایتی‌ها و شکاف بین جیمز و کاتولیک‌ها، توطئه‌هایی علیه شاه تازه بر تخت نشسته صورت گرفت. یک از معروف‌ترین این توطئه‌ها، توطئهٔ باروت[۲۹] نام داشت و «هدف از آن این بود که شاه و اعضای هر دو مجلس را درحالی که همگی در مجلس لردها اجتماع کرده بودند، به‌وسیلهٔ انفجار باروت از بین ببرند و پس از آن‌که کلیه رهبران پروتستان‌ها از بین رفتند، کاتولیک‌ها دست به قیام بزنند.» (موروا، ۱۳۶۶: ۲۸۳)

از سوی دیگر انگلستان دورهٔ یاکوبی در امور خارجی و روابط کشور با سایر کشورها در آرامش بود و جنگ با اسپانیا به تازگی خاتمه یافته بود. با وجود اینکه سلطنت طولانی ملکه الیزابت اول پر از جنگ، هیجان و آشفتگی بود، امّا در پایان آن وزرای او شروع به مذاکره برای حل و فصل و صلح کردند. اکنون آنها یک حاکم جدید داشتند که قبلاً

پادشاه اسکاتلند بود و اسکاتلند با اسپانیا در جنگ نبود و طبق قوانین بین‌المللی آن زمان، قاعدهٔ جنگ بین حاکم و حاکم مطرح بود و جیمز می‌توانست اعلامیه‌ای مبنی بر توقّف همهٔ اقدامات خصمانه در دریا صادر کند (Clark, 1975: 398). همچنین انگلستان در آن زمان دچار سنت‌های خرافه و جادو بود (Spoto, 2010: 67).

ادبیات، نظم و نثر دورهٔ یاکوبی نیز به‌طور فزاینده‌ای نسبت به دورهٔ سلطنت الیزابت رو به افول بود، به گونه‌ای که «شکوفایی واقعی ادبیات نوزایی با سلسله‌نوشته‌های شگفت‌انگیز آن در دورهٔ الیزابت فراهم آمد» (شولتز، ۱۳۹۴: ۱۵۸) و درحالی که پیش از سلطنت الیزابت انگلستان تئودوری تنها تعداد معدودی شاعر زبردست ازجمله جان اسکلتن (۱۴۶۰-۱۵۲۹)، تامس ویانت (۱۵۰۳-۱۵۴۲) و ارل سوری (۱۵۱۷-۱۵۴۲) را به خود دیده بود، «در روزان سلطنت الیزابت سه شاعر برجستهٔ قرن [شانزدهم] پدید آمدند: سر فیلیپ سیدنی، ادموند اسپنسر و ویلیام شکسپیر.» (شولتز، ۱۳۹۴: ۱۵۹)

پیشینهٔ پژوهش

نمایشنامه‌های یاکوبی ویلیام شکسپیر، در مقایسه با آثار الیزابتی او نسبتاً مهجور مانده‌اند. کریستوفر ورتهام در مقالهٔ مهم خود «شکسپیر، جیمز اول و مسئله بریتانیا» در سال ۱۹۹۶ میلادی، با بررسی سه نمایشنامهٔ یاکوبی *شاه لیر*، *مکبث*[۳۰] و *آنتونی و کلئوپاترا*[۳۱]، از مسئلهٔ اتحاد انگلستان با اسکاتلند و تشکیل بریتانیای بزرگ به عنوان یکی از موضوعات محوری *شاه لیر* یاد می‌کند، حال آنکه از دید او میل به سوی اتحاد بریتانیا تنها موضوعی فرعی در پی‌رنگ *مکبث* است، و داستان *آنتونی و کلئوپاترا* نیز کاملاً خارج از بستر این دست مسائل پیرامونی دنبال می‌شود. از نظر ورتهام، روند افسانه‌پردازی در تاریخ درتعامل با خلاف آن یعنی روند تاریخی‌سازی داستان‌های اساطیری، به عنوان یک عنصر دیالکتیکی، با اعتبار سیاسی آثار دوره و نیز سنت نمایشنامه‌نویسی یاکوبی بی‌ارتباط نبوده است. ورتهام معتقد است که این سه نمایشنامه، در مجموع نشان‌دهندهٔ دگردیسی ایجاد شده و ایدئولوژی جدید در سنت نمایشنامه‌نویسی در ابتدای سلسلهٔ تاریخی جدید در اوایل قرن هفدهم میلادی هستند.

کارا راش در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به سال ۲۰۲۲ میلادی در دانشگاه ویرجینیا تک امریکا با عنوان «نگرانی‌های بنیادین در درام یاکوبی»، گفتمان ادبیات مدرن و سیاست را به‌طور یکسانی مملو از زبان عناصر کلاسیک می‌داند. از نظر او، زبان غالب در نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر و جان فلچر که در اواسط سلطنت شاه جیمز نگاشته شده‌اند ناظر بر این نکته است که شکسپیر و فلچر چگونه امیدها و ترس‌های متزلزل مردم بریتانیا در مورد امیدهای جیمز برای توسعه امپراتوری و ناتوانی هم‌زمان او در حفظ سرزمین، امور مالی، وحدت و وجههٔ ملی قلمرو خود را نشان می‌دهند.

دیوید فارلی‌هیلز در سال ۱۹۸۸ در کتابش *درام یاکوبی*، از این دورهٔ ۲۵ ساله به عنوان پویاترین و درخشان‌ترین دورهٔ تئاتری که جهان به خود دیده است یاد می‌کند. از نظر او رویارویی شکسپیر با چالش‌های این دوره باعث خلاقیت بی‌بدیل او شده است. فارلی‌هیلز اعتقاد دارد که نگاه به شکسپیر به عنوان تنها شخصیت ممتاز دوره می‌تواند هم باعث دسته‌کم گرفته‌شدن چهره‌های ادبی تأثیرگذارِ دیگرِ این دوره شود و هم به غفلت از عواملی که آثار شگرف شکسپیر را شکل داده‌اند منجر شود.

گابریل لانزبری در سال ۲۰۲۰ میلادی در پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد خود در

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

دانشگاه پردو امریکا با عنوان «شاه، شاهزاده و شکسپیر: رقابت برای کنترل صحنه در دربار استیوارت‌ها» نیز به موضوع نسبتاً مشابهی می‌پردازد. از نظر او، هنگامی که در هر فصل تعطیلات، جدیدترین نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر برای پادشاه جیمز اول و دربارش ارائه می‌شد، همواره صحنه را با نمایش‌ها و مراسم تبلیغاتی با هدف تجلیل از پادشاه و مشروعیت بخشیدن به آرمان‌های سیاسی او همراه می‌کردند. بااین‌حال، بین سال‌های ۱۶۰۸ تا ۱۶۱۳، پسر پادشاه، شاهزاده هنری فردریک، سعی کرد از صحنهٔ دربار برای پیشبرد ایدئولوژی مخالف خود با شاه استفاده کند. تحقیق او با بررسی سرگرمی‌هایی که جیمز و هِنری آشکارا برای کنترل این مکانیسم اسطوره‌سازی و برای رقابت با یکدیگر انتخاب می‌کردند، به جزئیات شرایط بی‌ثباتی فزاینده‌ای که در حاشیه هر یک از آخرین نمایشنامه‌های شکسپیر که برای اولین بار در دربار اجرا می‌شدند، می‌پردازد و تلاش می‌کند آنها را بازسازی می‌کند. او نشان می‌دهد که این نمایشنامه‌ها، پس از اجرا در دربار، مستقیماً در جایگاهی مشخص در میدان این رقابت فزاینده قرار می‌گرفتند و قدرت نمایش تشریفاتی، رابطهٔ بین داستان و حکومت‌داری، و بی‌ثبات کردن معنای تحمیلی سلطنتی را مورد پرسش قرار می‌دادند.

علی حضرت‌پور در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود، «بررسی تأثیر اخلاق اجتماعی عصر نوزایی بر آثار شکسپیر به‌ویژه لیرشاه»، تلاش نموده تا با توجه به قابلیت‌های نظریهٔ تاریخ‌گرایی نوین، نشان دهد که چگونه مخاطب ادبیات، با درونی ساختن گفتمان‌هایی که تنظیم‌کنندهٔ رفتار او هستند، خویش را در زندانی محبوس می‌دارد. *حضرت‌پور* در این پایان‌نامه به بررسی حوزه‌های اخلاق و قدرت در درام شکسپیری پرداخته و پویایی برخی از اهم آثار وی را، در راستای تبیین اخلاق رنسانسی و تبلیغ سامانهٔ سلطنتی، تحلیل کرده است. روش مورد استفاده او در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. نگارنده همچنین سعی کرده است تا با تفسیر و بررسی اخلاقیات هریک از شخصیت‌ها و کانون‌های قدرت در نمایشنامهٔ *لیرشاه*، نشان دهد که این اثر، از پس فراز و فرود دراماتیک خویش، در نهایت تأییدکنندهٔ آن دسته از اخلاقیاتی است که مقوّم نظام سلطنتی باشند. او در نهایت بر این باور می‌رسد که بسیاری از ساختارهای ادبی و عناصر متون نمایشی به‌طور تنگاتنگی به بافت قدرت مرتبط و پیچیده‌اند.

سعید کاظمیان نیز در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود، مفهوم تئاتر سیاسی را در نمایشنامه‌های تاریخی ویلیام شکسپیر بررسی کرده و درون‌مایه‌های حفظ قدرت، توسعه قدرت و نمایش قدرت را مورد بحث قرار داده است. به عقیدهٔ او بررسی وشناخت عنصر قدرت کلید فهم مسائل سیاسی در یک اثر ادبی است. *کاظمیان* با بررسی افت‌وخیز سیاست و قدرت در نمایشنامه‌های تاریخی *شکسپیر*، اهداف و اندیشه‌های سیاسی شکسپیر در آثارش را مورد بررسی قرار داده و نتیجه می‌گیرد که تفکرات سیاسی نقش برجسته‌ای در شکل‌گیری نمایشنامه‌های تاریخی او داشته است.

همچنین، *قربانی و بزدوده* در مقاله‌ای با عنوان «واسازی تاریخ و نمایش قدرت در نمایشنامهٔ هنری چهارم»[۳۲] در دوفصلنامهٔ *نقد زبان و ادبیات خارجی*، به تبیین ابعاد مسئلهٔ قدرت در این نمایشنامه شکسپیر پرداخته‌اند. همچنین در این مقاله موضوع ماتریالیسم فرهنگی و اهداف آن از جمله برجسته نمودنِ آن دسته از صداهای سرکوب‌شده و به حاشیه رانده‌شده‌ای که مشروعیت و یکپارچگی گفتمان‌های غالب را از درون تهدید کرده و به چالش می‌کشند نیز مورد بحث قرار گرفته است. قربانی و بزدوده معتقدند که با وجود سرکوب طغیان علیه شاه در این نمایشنامه، و

نیز با وجود تأیید ایدولوژی‌هایی مثل الوهیت شاهان و مصونیّت آنان که در دورهٔ یاکوبی نیز شاهد تداوم آنها هستیم، صرفِ وجودِ گفتمانی هرچند مغلوب در متن باعث شنیده شدن آن می‌شود. از دید آنها متن نمایشنامه، هم گفتمان مسلط زمان شکسپیر را به تصویر کشیده و هم تناقضات و ابهامات موجود در آن را به‌طور ضمنی آشکار ساخته است.

در مقالهٔ «نقش جیمز اول در نمایشنامه حکم در مقابل حکم شکسپیر»، استیونسون، *دوک وینچنتو* را شخصیتی ایستا می‌بیند که شکسپیر بعدها با تکامل آن به شخصیت پراسپرو[۳۳] در نمایشنامهٔ یاکوبی دیگرش *طوفان*[۳۴] می‌رسد. همچنین نگارنده اعتقاد دارد که تعمّد شکسپیر در میل شخصیتِ دوکِ منفعل به سمت جیمز اول انکارناپذیر است. از دید او، علی‌رغم وجود این حجم از پیش‌زمینهٔ سیاسی در نمایشی کمدی که در آن مسائل اخلاق فردی ایزابلا[۳۵] و آنجلو[۳۶] در کانون دراماتیک هستند، همچنان ساختار دراماتیک و ذات کمدی آن به‌طور بنیادین و افراطی تغییر نکرده است. این مقاله نتیجه می‌گیرد که در ابتدای دورهٔ یاکوبی، فضای درام از ساختار رمانتیک فاصله گرفته و با تألیف‌ها و قانون‌گذاری‌های *جیمز اول*، آماده پذیرش چهارجوبی جدید با عنوان درام یاکوبی شده است و بی‌تردید، شکسپیر به عنوان نویسنده‌ای «به حق کاردان[۳۷]» در تشخیص آن موفق و در شکل دادن به آن مؤثر بوده است.

روش تحقیق

این پژوهش به صورت توصیفی-تحلیلی و با مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. در این پژوهش، پژوهشگر درصدد بوده ابتدا موضوع و زمینهٔ تاریخی آن را بازتعریف و توصیف کند و مفاهیم «تاریخ شدن متن» و «متن شدن تاریخ» و دیگر مفاهیم مرتبط با تاریخ‌گرایی نو و آرای استیون گرین‌بلت و لویی مونتروز به صورت توصیفی ارائه شوند و سپس چگونگی کارکرد و ارتباط آنها با متن سه نمایشنامهٔ مورد مطالعه و همچنین گفتمان‌های مرتبط متن، به شیوهٔ تحلیلی مورد مطالعه قرار گیرند. در همین راستا، بنیان‌های علمی و عناصر مهم نظریات نظریه‌پردازان و رویکردهای نگاه تاریخ‌گرایی نو به متن و واکاوی سایر مفاهیم کلیدی مورد بررسی قرار گرفته و در ادامه، پژوهشگر به دنبال یافتن ارتباطی منطقی و مشهود بین گفتمان‌های غالب سه نمایشنامه با یکدیگر و نیز در تناظر با رویدادهای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی معاصرِ آثار بوده است.

بحث و بررسی

حکم در برابر حکم

حکم در برابر حکم اولین نمایشنامهٔ *ویلیام* شکسپیر در دورهٔ یاکوبی است. این کمدی احتمالاً در سال ۱۶۰۴ میلادی نوشته شده است (نولز، ۱۳۹۳: ۳۹۹). این نمایشنامه را علاءالدین پازارگادی با عنوان *کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است* و علیرضا مهدی‌پور با عنوان *حکم در برابر حکم* ترجمه کرده‌اند. همچنین این اثر با عناوین *چشم در برابر چشم و قیاس برای قیاس* نیز ترجمه شده است. مأخذ احتمالی این اثر، نمایشنامه‌ای از *جورج وتستون*[۳۸] با نام *پروموس و کاساندرا*[۳۹] (پیش از ۱۵۷۸ میلادی) و نسخه‌ای دیگر از آن از همین نویسنده با عنوان *انحرافات اجتماعی*[۴۰] (۱۵۸۲ میلادی) است که شکسپیر برپایه آنها و با اعمال تغییراتی زیاد نمایشنامه خود را نگاشته است (Watt & Holzknecht, et al. 1977: 22).

در زمان حکومت دوک وینچنتو[۴۱] در وین به دلیل اهمال در اجرای قانون، هرج و مرج همه جا را فراگرفته است و دوک تصمیم می‌گیرد شهر را ترک کند و ادارهٔ امور را به دو تن از مردان بزرگ یعنی قائم مقام خود آنجلو و قانون‌دانی به نام اسکالوس[۴۲] بسپارد. نخستین قانونی

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

که آنجلو با تأیید اسکالوس برای اصلاحات اخلاقی و اجتماعی تعیین می‌کند، قانون مجازات اعدام برای روابط نامشروع است و اولین قربانی دستگیر شده نیز کلادیو[۴۳] است؛ نجیب‌زاده‌ای جوان که با دختری به نام ژولیت[۴۴] همبستر شده است. ایزابلای راهبه، خواهر کلادیو برای طلب عفو برای برادرش نزد آنجلو می‌رود و وقتی آنجلو و ایزابلا دوباره ملاقات می‌کنند، آنجلو به او پیشنهاد می‌دهد که با او همبستر شود تا برادرش را آزاد کند. در نهایت با ترفندهای دوک که به جای مسافرت به لهستان، درواقع با لباس مبدّل در شهر مانده است تا بر قانون‌گذاری و مدیریت قائم مقام خود نظارت کند، معشوقه قدیمی آنجلو یعنی ماریانا[۴۵] به عنوان عروسی جایگزین با آنجلو در تاریکی شب ملاقات می‌کند، کلادیو از مرگ رهایی می‌یابد و آنجلوی خائن پس از ازدواج با ماریانا به اعدام محکوم می‌شود. دوک نیز به ایزابلا پیشنهاد ازدواج می‌دهد.

جیمز اول به «نظریهٔ الوهیت پادشاهان» اعتقاد داشت (Carroll, 2003: 127) که در اشکال افراطی خود، دست‌آویزی به دست پادشاهان مستبد می‌داده است. او با استفاده از همین ذهنیت غالب، مشروعیت پارلمان را رد کرد و «حمایت از حقوق انحصاری پادشاهان» و «مصونیت او در برابر قوانین» و «تسلط بر رعیت» را در دست اقدام قرار داد (قربانی و بزدوده، ۱۳۹۴: ۱۵۵). او در رساله‌هایش اعتقاد داشت که رعایا تنها برای فرمانبرداری از پادشاهان خود خلق شده‌اند و از دید او شاه مافوق قانون قرار داشت و تنها در مواردی باید از قانون پیروی می‌کرد که خود صلاح بداند (موروا، ۱۳۶۶: ۲۸۱). بنابراین جیمز پادشاهی بود که با ایده‌های مجازات بازی می‌کرد، در جست‌وجوی حدود قدرت خود بود و معیار عملکرد خود را نیز عالی می‌دید. شکسپیر همه این درون مایه‌ها را گرفت و در نگارش *حکم در مقابل حکم* به‌کار برد. نمایش با تکرار وقایع بهار ۱۶۰۳، یعنی در لحظه تغییر رژیم آغاز می‌شود، جایی که دوک وین تمام قدرت خود را به معاون ناخوشایند خود آنجلو می‌سپارد. او که خود را به صورت یک فرد ناشناس با لباس مبدّل درآورده است، بقیه نمایش را با جاسوسی در شهرش سپری می‌کند. جهانی که *شکسپیر* در این نمایش به تصویر می‌کشد جهانی است که دوک کنترل آن را از دست داده است. به عبارت دیگر این نمایشنامه دربارهٔ رهبری، تغییر رهبری و معنای رهبری یک ملت است. رژیم جدید آنجلو شروع به اعمال تغییر در قوانین می‌کند. او یک جوان یعنی *کلادیو* را به خاطر روابط نامشروع به مرگ محکوم می‌کند که نشان‌دهندهٔ تندروی‌های *جیمز* اول در مورد اصلاح قوانین و دین است. در داستان نمایش دوکِ وین خود مردی فیلسوف، نجیب‌زاده و مهربان است که قوانین ساده‌ای وضع کرده است (Watt & Holzknecht, et al. 1977: 80) و او هرگز چنین رویکردی نداشت که اعدام را به عنوان مجازات بزه درنظربگیرد.

شکسپیر، جیمز و انگلستانِ *جیمز* را به شدت به چالش می‌کشد و قانون‌گذاری‌ها و بخشش‌های او و جایگاه حقوقی دربار را زیر سؤال می‌برد. این نمایشنامه به ما نشان می‌دهد که قانون و گوشت و خون را نمی‌توان به سادگی در مقابل هم قرار داد (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۷۲). زمانی که ایزابلا با امتناع از قربانی کردن عفّت خود در برابر نجات جان برادرش در برابر *آنجلو* می‌ایستد، به نظر می‌رسد که او یک قانون اخلاقی مطلق و نانوشته را بالاتر از قوانین حاکم درباری و حتی خواست و اراده انسان‌ها قرار می‌دهد. در صحنهٔ درخشانی از نمایش بحثی حقوقی بین ایزابلا و آنجلو شکل می‌گیرد و آنجلو از ایزابلا می‌خواهد که با او همبستر شود، در غیر این‌صورت برادرش اعدام خواهد شد:

آنجلو: در این‌صورت برادرتان باید بمیرد.

ایزابلا: این راه ارزان‌تر تمام می‌شود؛ چون

برادری بی‌درنگ بمیرد بهتر از آن است که روح خواهری برای نجات وی تا ابد مرده باشد.

آنجلو: در این‌صورت آیا تو همان‌قدر بی‌رحم نمی‌نمودی که حکم صادره به نظرت سخت و قابل سرزنش می‌نماید؟

ایزبلا: پستی در رهایی و بخشش آزادانه با هم شباهتی ندارند؛ ترحمِ مجاز شباهتی به رهایی نادرست ندارد. (۱۰۱۰)

در ادامهٔ همین صحنه، ایزابلا آنجلوی حاکم را با برادر محکومش کلادیو مقایسه می‌کند:

ایزابلا: من تنها یک زبان دارم، سرور مهربان؛ تمنا دارم با زبان قبلی با من سخن بگویید.

آنجلو: به صراحت می‌گویم که شما را دوست دارم.

ایزابلا: برادر من هم ژولیت را دوست می‌داشت، ولی شما می‌گویید که او باید بمیرد.

آنجلو: اگر عشق خور را به من بدهی، ایزابل، قول می‌دهم که او نمیرد. (۱۰۱۰)

چیزی که می‌بینیم، جهان نابسامان و غیرقابل مقایسه با قبل در نمایش است که کاملاً لحنِ انگلستانِ جیمز در آغاز حکومتش را به تصویر می‌کشد؛ جایی که شخصیت شاه و سلطنت او دست نیافتنی بود. شکسپیر قبلاً هرگز با چنین مجموعه‌ای از مسائل اجتماعی و مذهبی دست به گریبان نبوده است؛ جایی که عدالت به‌راحتی با بخشش اشتباه گرفته می‌شود و قوانین دقیق و دسته‌بندی شده حقوقی دیگر عملیاتی نیستند. بی‌گمان این نمایشنامه آیینه‌ای از نابسامانی‌های حقوقی، فساد اخلاقی، تغییرات نابه‌جای شاه جدید و حتی حس دلتنگی و نوستالژی برای ملکه پیشین را به نمایش می‌گذارد. با وجود این حجم از انتقاد، شکسپیر با در نظر گرفتن وین به‌جای لندنِ مدنظرش، توانست از عواقب احتمالی نوشتن این نوع نمایشنامه‌ها در امان باشد. این دستاورد بزرگ شکسپیر بود که می‌توانست الیزابت و جیمز را از باور اینکه شاهانِ داستان‌هایش اشاره به بی‌کفایتی، دیوانگی، زوال و بیماری‌های جنسی آنها دارند، دور نگه‌دارد (Bristov, 1988: 194). زمان و مکان نمایشنامه‌های شکسپیر از نظر استراتژیک جابه‌جا شده و در مکان‌های بسیار دور و خارج از انگلستان تنظیم شده بودند، و ساختار آنها با دقت و به‌گونه‌ای طراحی شده که اضطراب و تردید را به تصویر بکشد و شخصیت‌های اصلی را در سرگردانی تحتِ سیاست و سلطهٔ شاهان و متأثر از رهبری مبهم آنها نشان دهد (Moser, 2014: 75).

با این‌همه، تنها تغییر مکان رویدادهای داستانی برای جلب رضایت جیمز و ایمن بودن شکسپیر از مجازات انتقاد در فضای بسته انگلستان یاکوبی کافی نبود. جیمز از کشوری بدون تئاتر می‌آمد و در ابتدای سلطنتِ او گروه لُرد چمبرلین[۴۶] که شکسپیر برای آن می‌نوشت مورد توجه او قرار گرفت (استوارت، ۱۳۸۹: ۱۰۶). او به گروه بازیگری شکسپیر پروانه سلطنتی داد که این مدرک به آنها اجازه می‌داد تا از لقب «مردانِ شاه[۴۷]» برخوردار شوند (نتلتون، ۱۳۸۹: ۸۱). بدین‌ترتیب نام و لباس آنها تغییر کرد و شکسپیر و دوستانش باید به‌طور مرتب برنامه‌هایی برای سرگرم کردن شاه در دربار برگزار می‌کردند (نتلتون، ۱۳۸۹: ۸۱). این گروه در هر سال حدود ۱۳ نمایش در دربار جیمز اجرا کردند درحالی‌که در زمان الیزابت، اجراهای درباری آنها تنها به ۳ اجرا در سال محدود می‌شد (کریسپ، ۱۳۹۷: ۸۳). بنا براین شکسپیر به نوعی خادمِ دربار محسوب می‌شد و این مزیتِ نزدیکی به شاه، او را از خطرات احتمالی نجات می‌داد. شکسپیر هم

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

در لباس جدید خود کارهایی برای نشان دادن علاقه خود به جیمز انجام می‌داد. به عنوان مثال او بعدها تراژدی مشهور خود *مکبث* را با پس‌زمینه‌ای اسکاتلندی برای خوش‌آیند شاه جیمز بازنویسی و اجرا کرد (کریسپ، ۱۳۹۷: ۸۳). همچنین او پی‌رنگ نمایش *حکم در برابر حکم* را بر مبنای نمایشنامهٔ تاریخی *پروموس و کاساندرا* نوشته است که در آن پادشاه باز می‌گردد، شرارت را کیفر می‌دهد و پاکدامنی را پاداش می‌بخشد (Marowitz, 2001: 67) که این مورد هم به‌نوعی دلالت بر مدح جیمز در قامت پادشاهی عادل و کاردان دارد. از طرفی اشارات مختلف به ترحّم به عنوان موضوعی محوری در نمایشنامه نیز باید مورد پسند جیمز اول بوده باشد. جیمز در *هدیه سلطنتی*[۴۸] در قالب نامه‌ای خصوصی به پسر بزرگش هنری[۴۹]، او را به ترحّم دعوت می‌کند. *شکسپیر* به عنوان یک نویسندهٔ حرفه‌ای، به‌خوبی می‌داند که برای یک نویسندهٔ مبتدی مثل جیمز، هیچ چیز نمی‌تواند تملق‌آمیزتر از بازتاب نوشته‌های خودش باشد (Howarth, 1965: 31).

تیمون آتنی

یکی از نخستین اقداماتی که شاه برتخت‌نشسته انجام داد، برقراری صلح با اسپانیا بود (کریسپ، ۱۳۹۷: ۸۳). وقتی الیزابت درگذشت، بدهی خالص سلطنتی پس از پانزده سال جنگ با اسپانیا ۱۰۰۰۰۰ پوند بود، و تا سال ۱۶۰۸، انگلستان تحت حاکمیت جیمز برای چهار سال در صلح مانده بود امّا بااین‌حال بدهی خالص سلطنتی انگلستان به ۵۹۷۳۳۷ پوند (یعنی حدود شش برابر) افزایش یافته‌بود؛ هزینه‌هایی که او برای سرگرمی و خوش‌گذرانی صرف کرده و مبالغی که بی‌دلیل به افراد موردعلاقه‌اش پرداخت کرده بود (Bevington & Smith, 1999: 63). جیمز اندکی بعد از ورود به انگلستان توصیه‌های زیادی در مورد دوری از اسراف و دست‌ودل‌بازی‌های شاهانه دریافت کرد(Bevington & Smith, 1999: 63). این حجم از اسراف و ولخرجی‌های جیمز یکی دیگر از مواردی بود که به ایجاد فاز تردید و عدم قطعیت در بین مردم جامعه و نیز روشنفکران و نویسندگان آن دوره می‌انجامید. شکسپیر نیز با الهام از همین فضا و سایر تنش‌های پیرامونش، نمایش دیگری خلق کرد. اثر بعدی او، *تیمون آتنی*، احتمالاً یکی از سردترین نمایش‌های ویلیام شکسپیر است؛ نمایشی که شکسپیر الیزابتی هیچگاه نمی‌توانست نوشته باشد. موضوع این نمایشنامه پول و طمع و فساد ناشی از آن است. این نمایش در آتن باستان اتفاق می‌افتد امّا وقتی *تیمون* از شهر آتن با عناوین منفی مثل «بزدل و شرور» یاد می‌کند، همه در تماشاخانه گلوب[۵۰] می‌فهمیدند که شکسپیر به لندن ماتریالست خودشان اشاره می‌کند.

شکسپیر *تیمون آتنی* را در بین سال‌های ۱۶۰۵ تا ۱۶۱۰ (بیک‌پور، ۱۳۹۷: ۹۰) و با همکاری نویسنده جوان‌تر معاصر خود *توماس میلدتون*[۵۱] نوشته است (Minton, 2021: 21). این نمایشنامه نسبت به دیگر نمایشنامه‌های *شکسپیر* کمتر شناخته‌شده است و دلیل آن احتمالاً ساختار غیرطبیعی و نیز تمثیلی بودن آن است (Minton, 2021: 21). داستان *تیمون* به‌طور خلاصه پیش‌تر در *مارکوس انتونیوس*[۵۲] نوشته *پلوتارک*[۵۳] آمده است و شکسپیر قسمت‌هایی از داستان نمایشنامه مثل ضیافت آب گرم و مباشر وفادار را احتمالاً از *ضد انسان*[۵۴] لوسیان[۵۵] به عاریه گرفته است (Watt & Holzknecht, et al. 1977: 24).

تیمون آتنی داستانی دربارهٔ نجیب‌زاده‌ای بسیار بخشنده و دست‌ودل‌باز است که همهٔ اموالش را به دیگران کمک می‌کند. امّا در زمان تنگنا هیچ‌کدام از آن افراد به فریادش نمی‌رسند و تیمون از زندگی و دنیا بیزار می‌شود. نمایش در لحظهٔ تجارت یک

جواهرفروش، یک نقاش و یک شاعر با هم آغاز می‌شود که همه در مورد هنر و تجارت خود بحث می‌کنند. آنها به این نتیجه می‌رسند که چقدر گرفتن پول از ثروتمندترین فرد شهر، یعنی تیمون، آسان است. در زمان تنگ‌دستی و بحران، تیمون از دوستان و اطرافیانش کمک می‌خواهد ولی آنها او را رد می‌کنند و تیمون نابغه با ناامیدی از شهر فرار می‌کند. تیمون به دنیا پشت می‌کند و به جنگل‌های خارج از آتن می‌رود و سرانجام خود را می‌کشد.

هزینهٔ عظیم سرگرمی و هدیه دادن ممکن است از روی میل به سخاوت جلوه کند، امّا هر ناظر بی‌عاطفه‌ای باید بداند که هدیه دادن می‌تواند یک عملکرد سیاسی نیز باشد. هدیه‌دهنده عظمت خود را با مبلغی که می‌دهد تعریف می‌کند. این مطلب کاملاً در مورد جیمز صادق است. امّا جیب‌های عمیق تیمون مانند منابع مالی انگلستان بی‌انتها نبودند. شکسپیر به‌خوبی هزینه‌های بالای زندگی در دنیای پول‌محور لندن را به نمایش می‌گذارد. این نمایشنامه بازتابی از نگرانی‌ها و تردیدهای اقتصادی ابتدای دورهٔ یاکوبی است. در گذشت و مهربانی تیمون، انتزاع و فرمالیسم بی‌رحمانه‌ای است که از مرز محاسن ذاتی می‌گذرد و هر وقت که هوایی می‌شود، کورکورانه و بی‌هدف مازاد ثروتِ خود را پخش می‌کند. مردم‌گریزی توأم با عصبانیت و غرولندی که بعداً به آن دچار می‌شود، تنها تصویر وارونه‌ای از نیکوکاری پیشین اوست: محکوم کردن همهٔ افراد از دم همان‌قدر انتزاعی است که بی‌تفاوت به همهٔ آنها هدیه دادن. «همه» و «هیچ» بار دیگر در کنار هم و نه در مقابل هم قرار می‌گیرند. به نظر می‌رسد شکسپیر نه‌تنها از مجموعه حوادث زمان خود در نگارش پی‌رنگ *تیمون آتنی* الهام گرفته است، بلکه سعی در پیش‌بینی ماحصل شرایط نابسامان اقتصادی حاکم بر انگلستان جیمز در آینده را نیز دارد. بنابراین *تیمون آتنی* با وجود اینکه یک تراژدی است، به هیچ وجه همدلی قلبی ما را به‌درستی بر نمی‌انگیزد (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۱۷). چراکه این مسرف آریستوکرات تداعی کننده جیمز نامحبوب است. تیمون یادداشت تلخی را بعد از خودکشی از خود به یادگار می‌گذارد شاید اشارهٔ شکسپیر به سرانجام جیمز است:

آلکیبادس:(می‌خواند:) در اینجا کالبدی مفلوک آرمیده که روح مفلوک از بدنش پرواز کرده است. در جست‌وجوی نام من مباش. ای بدبختان پلیدی که زنده مانده‌اید، بلا بر شما نازل شود! من تیمون هستم که در اینجا آرمیده‌ام: وقتی که زنده بودم تمام زندگان را منفور می‌داشتم. از اینجا رد شو و هرچه می‌خواهی لعنت بفرست. رد شو و دیگر قدم به اینجا مگذار.

همچنین نمایشنامه در درون روایت اصلی خود، طرح یا پی‌رنگ نامرتبطی وارد می‌کند که در آن *آلکیبیادس*[۵۶] از سنا برای دوستی که در حال خشم مرتکب قتل شده تقاضای عفو می‌کند. منطقی است که اسراف‌کاریِ تیمون، شکسپیر را به یاد موضوع بخشش و عدالت بیاندازد، دقیقاً مشابه آنچه در *حکم در برابر حکم* می‌بینیم. اعضای سنا با همان منش صوری، مثل آنجلو، بر حکم مرگ دوست آلکیبیادس پافشاری می‌کنند که تیمون بر حمایت مالی بوالهوسانه‌اش از افراد می‌کند؛ قانون همان‌طور که پیش‌تر دیدیم نسبت به افراد خاص سرد و بی‌تفاوت است، و از همین رو رفتارش تقلید تمسخرآمیزی است از گشاده‌دستی کذایی تیمون.

شاه لیر

از دیگر اقدامات اولیه جیمز اول پس از رسیدن به تخت سلطنتی انگلستان، ضرب سکّه‌هایی جدید بود. در سال ۱۶۰۳ سکّه‌ای

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

با ارزش۲۰ شیلینگ اولین سکّه‌ای بود که جیمز پس از رسیدن به سلطنت ضرب کرد و روی آن خود را به عنوان پادشاه انگلیس، اسکاتلند، فرانسه و ایرلند توصیف کرد، امّا یک سال بعد، سکّهٔ دیگری ضرب شد که از نظر وزنی و اندازه و ارزش ظاهری کاملاً با سکّهٔ قبلی یکسان بود، امّا جمله جدید و کاملاً متفاوتی رویش نقش بسته‌بود: یک هویت سیاسی جدید جایگزین کلمه‌های انگلیس و اسکاتلند شد: «مگ بریت» یا «مگنا بریتانیا» (Smith, 1879: 186-7) که معنای تحت اللفظی آن معادل «بریتانیای کبیر» است. این مفهوم امروزه کاملاً آشناست امّا از نظر شکسپیر و معاصرانش این کار جیمز یک اقدام غیر منتظره و نامانوس و یک پیشنهاد رادیکال و بسیار جسورانه محسوب می‌شد.

اتحاد اسکاتلند و انگلیس ایده اصلی جیمز بود. امّا وقتی او این ایده را به پارلمان برد، واکنش‌های سیاسی و عمومی کاملاً منفی بود (Cuddy, 1989: 111). سخت بود که بفهمیم چه کسی بیشتر از این ایده متنفر است؛ اسکاتلندی‌ها یا انگلیسی‌ها. ملکه الیزابت کارهای زیادی در جهت پرورش احساس انحصارطلبانه انگلیسی و توسعهٔ برند انگلستان انجام داده بود و شکسپیر و نمایشنامه‌نویسان همکارش این موضوع را در نمایشنامه‌های تاریخی خود تقویت کرده‌بودند. بلندپروازی‌های شاه جیمز با مخالفت‌های عمومی روبه‌رو شد و بار دیگر نشان داد که او چقدر به خواسته‌های مردم خود بی‌توجه است. جیمز این‌بار نوعی بحران هویت ایجاد کرد و این تنش‌ها و اضطراب‌های جدید تردیدهای جدی‌تری را به انگلستان یاکوبی تحمیل کنند. تلاش‌های جیمز اول برای متحد کردن اسکاتلند و انگلیس از سال ۱۶۰۳-۱۶۰۸، که با مخالفت شدید و در نهایت موفقیت‌آمیز مجلس عوام انگلیس روبه‌رو شد، باعث باروری و پیشرفت انواع آثار ادبی ازجمله شعر و نمایشنامه شد؛ به‌طوری‌که هر یک از این آثار سعی در نظریه‌پردازی و تجسم بریتانیا به عنوان یک جهان سیاسی و اقتصادی تازه را داشتند (O'conner, 2016: 1).

پیش‌زمینهٔ منازعات مذهبی هم می‌تواند در نگارش *شاه لیر* تأثیرگذار بوده باشد. در اواخر دورهٔ سلطنت الیزابت، کاتولیک‌های انگلستان مورد آزارهای فراوانی قرار گرفتند و همواره به خاطر عدم حضور در مراسم نماز کلیسا، به پرداخت جرایم سنگین محکوم می‌شدند (موروا، ۱۳۶۶: ۲۸۲). آنها همچنین از مشاغل دولتی محروم بوده و حتی نمی‌توانستند بدون کسب اجازهٔ قبلی از مقامات شهری، منزل خود را ترک کنند (موروا، ۱۳۶۶: ۲۸۲). با رسیدن جیمز به سلطنت، کاتولیک‌ها انتظار بهبود شرایط را داشتند ولی روحیهٔ جامعهٔ کاتولیک کاملاً دچار سرخوردگی شد چراکه از نظر آنها جیمز با وعده‌های دروغ و وضع مجازات‌های غیرعادلانه فریب داده‌بود (Taunton & Hart, 2003: 703). بنابراین چشم‌انداز یک پادشاهی متحد سیاسی که جیمز با انرژی زیادی برای تحققش تلاش می‌کرد، با جامعه‌ای که اختلافات مذهبی آن با وجود گذشت هشتاد سال از اصلاحات انگلستان هنوز حل نشده بود، در تناقض بود.

با الهام از بار دراماتیک این فضا خیلی زود نمایش جدیدی در ذهن شکسپیر شکل گرفت. البته پیشینهٔ این داستان به یک نمایشنامهٔ قدیمی، کتاب *هولینشد*[۵۷]، *آئینه فرمانروایان*[۵۸] و *ملکه پریان*[۵۹] می‌رسید (گریر، ۱۳۸۱: ۱۲۵). شکسپیر داستان اصلی نمایشنامه را از نمایشنامه‌ای گمنام نوشته شده در حدود سال ۱۵۹۴ میلادی و منتشر شده در سال ۱۶۰۵ میلادی با عنوان *تاریخ وقایع‌نگاری اصلی شاه لیر و سه دخترش*[۶۰] گرفته است و داستان *گلاسستر*[۶۱] و پسرانش نیز از *آرکادیا*[۶۲] گرفته شده است (Watt & Holzknecht, et al. 1977: 24). می‌توان تصور کرد در زمان نوشتن

این نمایشنامه، کتاب‌های زیادی در مقابل شکسپیر باز بوده است. احتمالاً شکسپیر با ورق زدن صفحات ابتدایی این نمایشنامهٔ قدیمی و کشف این نکته که نویسندهٔ گمنام آن، چقدر بد و بی‌سلیقه یک آزمایش عشق پدرانه را به تصویر کشیده، متوجه شده است که چقدر بیشتر می‌تواند با این نمایشنامه کار کند و چقدر امکان ایجاد بار دراماتیک در چنین اثری زیاد است.

شکسپیر بدون شک تشابهات بین این نمایشنامهٔ قدیمی و اوضاع سیاسی پر تردید انگلستان جیمز را نیز به‌خوبی درک کرده است. *شاه لیر* شکسپیر به قلبِ فضای ملّی ایجاد شده توسط برنامهٔ مورد نظر جیمز می‌رود، امّا مثل همیشه شکسپیر از یک زاویهٔ مورب وارد می‌شود: نمایش در انگلیس متحد آغاز می‌شود که در آستانهٔ تقسیم‌بندی است، یعنی دقیقاً برعکس واقعیت. واقعیت‌گریزی دوبارهٔ شکسپیر که نشان‌دهندهٔ هوش اوست همچنان باعث مصون ماندنش از خطرات احتمالی ناشی از پرداختن به یک موضوع سیاسی معاصر می‌شود. لیر با داشتن نقشه‌ای پیش روی خود، پادشاهی خود را بین سه دخترش تقسیم می‌کند امّا از هرکدام خواستار نشان دادن عشق‌شان به پدر می‌شود. کوردلیا[۶۳] ی کوچک او تسلیم نمی‌شود و از این بازی تزویر روی می‌گرداند و تاوان صداقتش را می‌پردازد. از همین لحظه هبوط لیر به جهنمی از حسرت و خیانت آغاز می‌شود. شاه خیلی زود از دنیای دربارها و دادگاه‌ها و کاخ‌ها به یک بادگیر ساده و نازل رانده می‌شود و در آنجا با یک دیوانه همنشین می‌شود وسرانجام چشمان لیر به رنج فقرا باز می‌شود.

لیر با انگلستان یاکوبی صحبت می‌کند؛ جایی که بلاتکلیفی سال ۱۶۰۳ میلادی حل نشده باقی مانده‌بود و رهبری و سیاست‌های غیرقابل پیش‌بینی جیمز فقط اضطراب و سؤالات بیشتری را به وجود آورده بود که شکسپیر و دیگر نویسندگان دوره همچنان با آنها دست و پنجه نرم می‌کردند. در تشابه لیر و جیمز، برخی منتقدان باور دارند که اگر لیر مسبب مصائب خویش است، پس شخصیتی تراژیک ندارد (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۲۷) و از همین‌رو، تشبیه این دو موجب تقبیح شخصیت جیمز است. جیمز بی‌مهری دائمی نسبت به مردمش اتخاذ کرده بود، در اسراف‌ها و بذل و بخشش‌ها غرق شده بود و در خودشیفتگی بیش از حد پنهان شده بود. فقط *شکسپیر* می‌توانست اینقدر جسور باشد و چنین پایانی را برای چنین نمایشی در چنین زمانی در نظر بگیرد: دیدن شاه لیر با کوردلیا در آغوش و ناله‌های غم و اندوه، یکی از ناراحت‌کننده‌ترین و دلهره‌آورترین تصاویر در همهٔ نمایش‌های شکسپیر است. حتی با معیارهای نمایشنامه‌های دیگر شکسپیر، در پایان نمایش شمار اجساد مردهٔ روی صحنه غیرقابل باور است.

شکسپیر این‌بار از زمان و مکانی دور در نمایشنامهٔ خود استفاده نکرده است. شاید به این دلیل که این‌بار موردِ وقیح‌تر و حساس‌تری برای روایت دارد. او در *شاه لیر*، دنیای بعد از اتّحاد مورد نظر جیمز را به تصویر می‌کشد امّا برخلاف بیشتر تراژدی‌ها و نمایشنامه‌های تاریخی او، در پایان دنیا رو به بهبودی نمی‌رود؛ در *شاه لیر* نه جوان با اراده‌ای مثل فورتینبراس وجود دارد که بر تخت پادشاهی دانمارک بنشیند، نه اُکتاویوس[۶۴] خونسردی که آگوستوس سزار[۶۵] شود و نه نجیب‌زاده‌ای مانند *ملکوم*[۶۶] که «به میزهایمان غذا و به شب‌هایمان خوابی آسوده» ببخشد. دنیای درون *شاه لیر* کاملاً در حال فروپاشی و زوال است، مثل دنیای یاکوبی بعد از اتحاد موردنظر جیمز. حتی صحنه اول *شاه لیر* فضایی ناملموس دارد، فاقد انگیزه‌های روشن است و به‌طورکلی غیرعقلانی است (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۲۷)، و این هرج‌ومرج و غیرعقلانیت

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

ویژگی بارز انگلستان یاکوبی نیز هست.

در خلال نمایشنامه یکی از مهم‌ترین مواردی که عنصر تردید خود را در آن نشان می‌دهد حدیث نفس کوردلیا با خود است؛ جایی که در صحنه اول از پردهٔ اول، زمانی که دو خواهر چاپلوسی و دروغ را به حد کمال رسانده‌اند و کمر به فریب پدر بسته‌اند، کوردلیا تردید دارد که چه باید بکند. آیا باید همچون خواهرانش تملق‌های غیرمخلصانه را به پدر پیشکش کند یا حقیقتی واقع‌گرایانه را بازگو کند که در مقایسه با توصیفات خواهرانش بسیار بی آلایش می‌نماید:

کوردلیا: [با خود] کوردلیا چه باید *بکند؟ باید دوست بدارد و سکوت کند. (۱۲۲۲)*

این استیصال او یکی از بارزترین ارجاعات شکسپیر به تردید در نمایشنامه است. همچنین در مثالی دیگر در صحنهٔ اول از پردهٔ سوم، لرد کنت از احتمال لشگرکشی فرانسوی‌ها به انگلستان و سوءاستفاده آنها از افتراق به وجود آمده بین دو خواهر و خلأ حاکمیتی ایجاد شده سخن می‌گوید:

لرد کنت: آقا، من شما را می‌شناسم و به اعتماد همین شناسایی حاضرم راز مهمی را با شما در میان نهم. اگرچه در ظاهر این طور نیست، ولی اختلافی بین آلبانی و کورنوال پیدا شده، و مانند افرادی که سرنوشت به اوج عزتشان می‌رساند خدمتکارانی دارند که جاسوس فرانسه‌اند و اخبار و اطلاعاتی از کشور ما راجع به کدورتها و توطئه‌های دوک‌ها و فشاری که هر دوی آنها به شاه رئوف و پیر وارد می‌آورند... که همهٔ اینها محتملاً علائم ظاهری است. ولی به هر حال حقیقت این است که نیرویی از فرانسه به سوی این کشوری که چند دستگی در آن پید ا شده می‌آید و با اطلاع از بی‌قیدی ما، به همین زودی و با چابکی برای خود پایگاههای مخفی در بهترین بنادر ما خواهند یافت و عزم دارند به زودی پرچم خود را آشکارا برافرازند. (۱۲۵۹)

گفته‌های لرد کنت نیز بدون تردید بازگوکنندهٔ زبان حال شکسپیر است که بار دیگر به تردیدهای طبقهٔ روشنفکر و دلسوز نسبت به آیندهٔ انگلستان اشاره دارد. در جایی دیگر در صحنهٔ ششم از پردهٔ چهارم، لیر بر این باور است که هیچ‌کس نمی‌تواند او را برای جعل سکّه مورد تعقیب قرار دهد:

لیر: خیر، آنها نمی‌توانند مرا برای جعل سکه بازداشت کنند؛ زیرا من خودم پادشاهم. (۱۲۸۴)

این ذهنیت لیر با توجه به آنچه پیش‌تر در مورد فضای سیاسی پیرامون ضرب سکّه‌های جدید در انگلستان یاکوبی مطرح شد، بار دیگر علاوه‌بر دلالت بر تردید در مورد هرج و مرج اقتصادی احتمالی ناشی از تصمیمات اشتباه و سوءمدیریت جیمز اوّل، می‌تواند به خودکامگی او در بازی با قانون و زیر پا گذاشتن آن اشاره داشته باشد.

نتیجه‌گیری

شکسپیر پی‌رنگ نمایشنامه‌های یاکوبی خود را با بازتاب مجموعه وقایع سیاسی و اجتماعی معاصر خود شکل می‌داده است. او حتی در بعضی از موارد به‌طورمستقیم با ایجاد نوعی تناظر یک‌به‌یک از وقایع و شخصیت‌های داستانی و واقعی با یکدیگر، خطرات احتمالی نوشتن در خفقان سیاسی دورهٔ یاکوبی را به جان خریده است. انعکاس انتقادی شرایط سیاسی و اجتماعی ابتدای دورهٔ یاکوبی علاوه‌بر ادای رسالت اجتماعی نویسنده‌ای چون شکسپیر، باعث بلوغ سنت نمایشنامه در دورهٔ یاکوبی نیز شده است. البته شکسپیر با استفاده از هوش خود در تغییر زمان و مکان از انگلستان

یاکوبی به زمان و مکانی دیگر، و همچنین با بهره‌گرفتن از موقعیت خود به عنوان اولین نویسندهٔ درباری در انگلستان، با وجود نقد سیاسیِ حاکمیتِ یاکوبی، از عواقب احتمالی این نگرش انتقادی‌اش مصون مانده است. علاوه‌بر هوش و موقعیت، اقدامات ویژه و نگارش‌های شکسپیر برای خوش‌آیند جیمز اول نیز در این مصونیت بی‌تأثیر نبوده است. همچنین شکسپیر با در نظر گرفتن همین جایگاه بی‌بدیل، با پیچ و تاب پی‌رنگ آثارش و بعضاً با پیش‌بینی آینده در انتهای نمایشنامه‌ها، در پی تأثیرگذاری بر جریانات و رویدادهای سیاسی و اجتماعی پیرامون خود بوده است. علاوه‌بر موارد فوق، بی‌گمان شکسپیرِ ابتدای دورهٔ یاکوبی سعی در بازتاب تردید عمومی نسبت به آیندهٔ انگلستان جیمز در نمایشنامه‌های خود داشته و فضای هنری و ادبی معاصر خود را همچون اهرمی برای اعمال فشار غیرمستقیم به سلطنت و تصمیمات نابخردانه و دور از آیندنگری پادشاه به کار برده است. گفتنی‌است شکسپیر چهارچوب و شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش را بدون تردید از آثار به‌نام و بی‌نام پیش از خود به‌طور مستقیم تقلید کرده است، هرچند که این نوع تقلید در دوره‌ای که همهٔ نوشته‌ها و حتی نمایش‌های اجرا شده به مرحلهٔ چاپ نمی‌رسیدند نسبتاً رایج بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Elizabeth	2. James	3. Mary	4. The Tudors
5. The Stewarts	6. Anne	7. William Shakespeare	8. Bolingbroke
9. Richard II	10. Hamlet	11. Fortinbras	12. Measure for Measure
13. Timon of Athens	14. King Lear	15. Hayden White	16. Stephen Greenblatt
17. Louis A. Montrose	18. Johnathan Goldberg	19. Stephen Orgel	20. Michel Foucault
21. Louis Althusser	22. Descriptive discourse	23. Critical Discourse	24. Archeology of Knowledge
25. Thomas Moore	26. Francis Bacon	27. Jacques Derrida	28. Sir Robert Cecil
29. The Gunpowder Plot	30. Macbeth	31. Antony and Cleopatra	
32. Henry IV	33. Prospero	34. The Tempest	35. Isabella
36. Angelo	37. divine-right rectitude		38. George Whetstone
39. Promos and Cassandra		40. Heptameron of Civil Discourses	
41. Vincentio	42. Escalus	43. Claudio	44. Juliet
45. Mariana	46. Lord Chamberlain	47. King's Men	48. Basilikon Doron
49. Henry	50. Globe	51. Thomas Middleton	52. Life of Marcus Antonius
53. Plutarch	54. Misanthropos	55. Lucian	56. Alcibiades
57. Holinshed's Chronicle		58. The Mirror for Magistrates (1574)	
59. Faerie Queene	60. The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters		
61. Gloucester	62. Archadia	63. Cordelia	64. Octavius
65. Augustus Caesar	66. Malcolm		

فهرست منابع

- استوارت، فیلیپا (۱۳۸۹)، *زندگینامه ویلیام شکسپیر*، خسرو شایسته، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۶)، *ویلیام شکسپیر*، محسن ملکی و مهدی امیرخانلو، تهران: نشر مرکز.
- بیک‌پور، بهروز (۱۳۹۷)، *شیوه‌های خلق فضای تراژدی در آثار ویلیام شکسپیر*، تهران: انتشارات لطف‌اله بیک‌پور.
- تایسن، لُیس (۱۳۹۸)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نشر نگاه امروز.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۹)، *مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر*، علاءالدین پازارگادی، تهران: انتشارات سروش.
- شولتز، هارولد جی. (۱۳۹۴)، *تاریخ انگلستان*، عباسقلی غفاری فرد، تهران: نشر نگاه.

Doi: 10.22034/THEATER.2025.226626

• طالبی رستمی، مهسا (۱۳۹۵)، *بررسی الگوهای شخصیتی توسط بوکاچیو و شکسپیر: یک بررسی تطبیقی*، تهران: آیندگان.

• قربانی، سمیه و بزدوده، زکریا (۱۳۹۴)، واسازی تاریخ و نمایش قدرت در نمایشنامهٔ هنری چهارم، *دوفصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی*، دورهٔ دهم، شماره ۱۴، ۱۶۹-۱۴۹

• کات، یان (۱۳۹۰)، *شکسپیر معاصر ما*، رضا سرور، تهران: نشر بیدگل.

• کاظمیان، سعید (۱۳۹۰)، *مفهوم تئاتر سیاسی و شناخت آن در آثار شکسپیر*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

• کریسپ، پیتر (۱۳۹۷)، *شکسپیر*، رضا دادویی، تهران: انتشارات سبزان.

• گریر، جرمین (۱۳۸۱)، *شکسپیر*، عبداله کوثری، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

• مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه.

• موروا، آندره (۱۳۶۶)، *تاریخ انگلستان*، عنایت‌اله شکیبائی‌پور، تهران: انتشارات جمهوری.

• نتلتون، پاملا هیل (۱۳۸۹)، *ویلیام شکسپیر: نمایشنامه‌نویس و شاعر*، شعله آذر، تهران: نشر ققنوس.

• نولز، رونلد (۱۳۹۳)، *شکسپیر و کارناوال پس از باختین*، رویا پورآذر، تهران: انتشارات هرمس.

• Ayers, David (2008). *Literary Theory: a Reintroduction*. USA, UK, and Australia: Blackwell Publishing

• Bevington, David, and David L. Smith. (1999) "James I and 'Timon of Athens.'" *Comparative Drama*, vol. 33, no. 1, pp. 56–87

• Brannigan, John (1998) *New Historicism and Cultural Materialism*. Hong Kong: MACMILLAN PRESS LTD.

• Bristow, Charles. (1988) "'Canst Thou Not Minister to a Mind Diseas'd?': Shakespeare, the Theatre and the Elizabethan Psyche." *Journal of the Royal Society of Medicine*, vol. 81, no. 4, pp. 193–195.

• Butler, T. (2015) *The Cognitive Politics of Writing in Jacobean England: Bacon, Coke, and the Case of Edmund Peacham*. Huntington Library Quarterly, No. 78(1), 21–39.

• Carroll, William C. (2003) "Theories of Kingship in Shakespeare's England." *A Companion to Shakespeare's Works: The Histories*. Eds. Richard Dutton, and Jean E. Howard. Vol. 2. Oxford: Blackwell, 125-145.

• Castle, George (2007) *The Blackwell Guide to Literary Theory*. USA, UK, and Australia: Blackwell Publishing.

• Clark, G. N. (1957) JACOBEAN ENGLAND, 1603-1625. *Bulletin of the History of Medicine*, No. 31(5), 391–407.

• Cuddy, Neil. (1989) "Anglo-Scottish Union and the Court of James I, 1603-1625: The Alexander Prize Essay Proxime Accessit." *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 39, pp. 107–124.

• Farley-Hills, David. (1988) *Jacobean Drama*. London, MacMillan Press.

• Fincham, Kenneth, and Peter Lake. (1985) "The Ecclesiastical Policy of King James I." *Journal of British Studies*, vol. 24, no. 2, pp. 169–207.

• Foucault, Michel (1989) The Archeology of Knowledge. London: Routledge.

• Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc.

• Greenblatt, Stephen (2005) "Toward a Poetics of Culture" in Michael Payne (Ed). *The Greenblatt Reader*. 2nd Ed. New York. Infobase Publishing. pp. 18-29.

• Greenblatt, Stephen, and Catherine Gallagher (2000) *Practicing New Historicism*. USA: The University of Chicago Press.

• Howarth, Herbert. (1965) "Shakespeare's Flattery in Measure for Measure." *Shakespeare Quarterly*, vol. 16, no. 1, pp. 29–37.

- Lonsberry, Gabriel R (2020) *The King, the Prince, and Shakespeare: Competing for Control of the Stuart Court Stage*. Purdue University Graduate School. Thesis.
- Loomie, Albert J. (1971) "King James I's Catholic Consort." *Huntington Library Quarterly*, vol. 34, no. 4, p. 64.
- MacGann, Jerome (1979) "Keats and the Historical Method in Literary Criticism". *MLN*. Vol. 94, pp. 988-1032.
- Mason, Roger A. (2004) "Scotland, Elizabethan England and the Idea of Britain." *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 14, pp. 279–293.
- Marowitz, Charles. (2001) Roar of the Canon: *Kott and Marowitz on Shakespeare*. New York: Applause Books.
- Mills, Sara (2000) *Michel Foucault*. London and New York: Routledge.
- Minton, Gretchen E. (2021) "Ecological Adaptation in Montana: Timon of Athens to Timon of Anaconda." *New Theatre Quarterly*, vol. 37, no. 1, pp. 20–37.
- Moser, Jeffrey. (2014) "Review of "Shakespeare, the King's Man" by Steven Clarke." *Rocky Mountain Review*, vol. 68, no. 1, pp. 76–78.
- O'conner, Marie Theresa. (2016) "Why Redistribute? The Jacobean Union Issue and King Lear." *Early Modern Literary Studies*, Vol 19, No 1, pp. 1-27.
- Paul Gee, James (2011) *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method. Third Edition*. New York and London: Routledge.
- Rush, K. A. (2022) *Elemental Anxieties in Jacobean Drama*. (Masters Thesis). Virginia Tech.
- Smith, Aquilla. (1879) "Notes on the Irish coins of James I." *The Numismatic Chronicle and Journal of the Numismatic Society*, vol. 19, pp. 185–190.
- Spoto, S. I. (2010) Jacobean Witchcraft and Feminine Power. *Pacific Coast Philology*, No. 45, 53–70.
- Taunton, Nina, and Valerie Hart. (2003) "'King Lear', King James and the Gunpowder Treason of 1605." *Renaissance Studies*, vol. 17, no. 4, pp. 695–715
- Thompson, Craig R. (1979) *The English Church in the Sixteenth Century*. Washington: Folger Shakespeare Library.
- Watt, Homer Andrew, et al. (1977) *Outlines of Shakespeare's Plays*. New York: Barnes & Noble.
- Wortham, Christopher. (1996) "Shakespeare, James I and the Matter of Britain." *English: Journal of the English Association*, Volume 45, Issue 182, Pages 97–122.