نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۷/۱۱/۱۰ «۲۱۱-۱۹۱» تایید: ۹۸/۰۲/۲٤

گستردگی هم‌زمان قدرت و مقاومت؛ خوانش فوکویی نمایشنامه پیروزی اثر هاوارد بارکر

جلال فرزانه دهکردی[۱]

چکیده

هاوارد بارکر ازجمله نمایشنامه‌نویسان صاحب‌سبکِ معاصر انگلستان است که روش‌های اِعمال قدرت بر جامعهٔ انگلستان را مورد انتقاد قرار می‌دهند. بارکر در نمایشنامه‌های دههٔ ۷۰ و ۸۰م. خود، افرادی را بازمی‌نمایاند که در شرایط انتقال قدرت قرار می‌گیرند و این تغییر برایشان فاجعه‌بار است. براین‌اساس، بارکر تئاترش را "تئاتر فاجعه" می‌نامد. شخصیت‌های نمایش‌های او با تغییر در شرایط سیاسی و اجتماعی هویت خود را بازتعریف و فردیت خود را بازیابی می‌نمایند. نمایشنامه پیروزیِ بارکر نیز اوضاع فاجعه‌بار دوران بازگشت سلطنت چارلز دوم را به صحنه می‌آورد. در این شرایط، قدرت فراگیر چارلز، مخالفان را به تبعیت از خود و یا نابودی سوق می‌دهد. به همین دلیل، آدم‌های نمایش ناگزیر به مقاومت در برابر این قدرت ویرانگر یا نابودی کامل هستند. این مقاومت با نظریه‌های میشل فوکو درباره "گستردگی هم‌زمان قدرت و مقاومت" و مفاهیم مربوط به "انقیاد" افراد و هویت‌یابی آنان قابل بررسی است؛ لذا فرضیه این نوشتار بر این پرسش قرار می‌گیرد که آیا راهکارهای افراد برای مقاومت در برابر قدرت و انقیاد ناشی از آن با نظریات فوکو همخوانی دارد؟ این پژوهش در نهایت نشان می‌دهد که نظریه‌پردازی‌های فوکو با رفتارها و جهت‌گیری‌های شخصیت‌های این نمایشنامه همخوانی دارد

واژگان کلیدی:بارکر- تئاتر فاجعه- انقیاد- پیروزی- گستردگی هم‌زمان قدرت و مقاومت- فوکو

۱. عضو هیئت علمی‌دانشگاه امام صادق (ع)
Jalal.farzaneh@gmail.com

۱. مقدمه

هاوارد بارکر[1] را می‌توان متعلق به نسلی از نمایشنامه‌نویسان انگلستان دانست که پس از وقایع انقلاب‌گونه ۱۹٦۸م. در غرب و با گرایش‌های سیاسیِ ضد سرمایه‌داری و امپریالیسم سر برآوردند (Grant 36). بارکر اگرچه در میان این نمایشنامه‌نویسان قرار می‌گیرد، زبان و شیوهٔ زیباشناختی خود را در نوشتن و اجرای نمایشنامه‌هایش ابداع کرده است. او این شیوه را "تئاتر فاجعه"[2] نامیده است. بارکر فاجعه را آنجایی می‌بیند که گونه‌هایی از فردیت در تقابل با سیاست، قواعد و محدودیت‌های اجتماعی و ترس‌های گوناگون قرار می‌گیرند (Barker, The Arguments 194). بارکر "حکومت‌های غربی را سازوکارهایی مراقبتی و نظارتی" می‌داند "که پیوسته تجربه‌های فردی را بازتعریف و بازنویسی می‌کنند و به آن‌ها نظمی‌دوباره می‌بخشند" (همان ۲۰۳). او معتقد است اگر حکومت‌های غربی نتوانند این تجربه‌ها را در ساختارهای تثبیت‌شدهٔ سیاسی و اجتماعی موجود استحاله کنند، دست به حذف کنشگران این تجربه‌ها می‌زنند (همان).

بدین‌ترتیب، در نمایشنامه‌های او خواسته‌ها و گرایش‌های افراد به‌عنوان نیروی محرکی بسیار قوی بروز پیدا می‌کند و همین امیال افراد را به کنش‌هایی برمی‌انگیزد تا به بازسازی هویتی بپردازند که سلطهٔ سیاسی بازتعریف و بازنویسی کرده است (Megson 494). در واقع، بارکر نیز مانند دیگر نمایشنامه‌نویسان معاصر سعی بر آن دارد تا با برساختن سوژه‌های خود در فضای نمایشی، فرآیند شکل‌گیری سوژهٔ غربی را توضیح دهد (پورآذر و سخنور ۷٤). به دیگر سخن، تئاتر فاجعه مردمانی را ترسیم می‌کند که در فرآیند انتقال قدرت سیاسی و اجتماعی ناگزیرند هویت خود را بازآفرینی کنند و به ساحت اجتماع بازگردند (Lamb 21). اینجاست که دوگانه قدرت/ مقاومت سر برمی‌آورد. از یک‌سو، فرد سعی می‌کند هویت مورد هجوم واقع‌شدهٔ خود را حفظ کند و از سوی دیگر، قدرت سعی دارد این هویت را در چارچوب خود بازتعریف کند یا به هر روش ممکن آن را از صحنه سیاسی خارج کند. پس از خیزش فراگیر ۱۹٦۸م. بارکربا مشاهده طرز برخورد حکومت‌های غربی با ناراضیان انگیزه‌ای برای تحلیل عملکرد قدرت و تشریح راهبردهای مقاومت در نمایشنامه‌های دههٔ ۷۰ و ۸۰م. پیداکرد.

همچنین، میشل فوکو[3] نظریه‌پرداز علوم اجتماعیِ معاصر معتقد است

1.. Howard Barker
2.. Theatre of Catastrophe
3.. Michel Foucault

نظریه‌پردازی‌هایش در حوزهٔ عملکرد قدرت متأثر از پرسش‌هایی بوده است که برای او در جریان خیزش‌های فراگیر ۱۹۶۸م. مطرح شده بودند (Foucault, Remarks 143-144). فوکو، به گفتهٔ خودش، در زمان این خیزش‌ها سازوکار قدرت را به مثابه شبکه‌ای از اَشکال و نهادهایی گسترده در پیکرهٔ اجتماع بررسی می‌کرده و در نهایت نیز به این نتیجه رسیده است که عامل انگیزش نارضایتی‌های اجتماعی، نه عملکرد مستقیم سردمداران حکومت، بلکه سازوکارهایی بوده‌اند که زندگی روزمرهٔ افراد را با اِعمال تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم و با استفاده از رسانه‌های جمعی سازمان‌دهی می‌کرده‌اند (همان ۱۴۵).

در واقع، فوکو و بارکر با تنفس در زیست‌جهانی مشترک، به نظریهٔ تقریباً مشابهی دربارهٔ سازوکار قدرت در جامعهٔ خود رسیده‌اند. این اشتراک‌نظر، اگرچه در آثار بارکر با ابزار خلق فضای نمایشی بیان می‌شود، در آثار فوکو با زبان علوم انسانی و شیوهٔ علوم اجتماعی مطرح می‌گردد؛ به دیگر سخن، در نوشته‌های هر دوی آن‌ها نوعی آسیب‌شناسی از سازوکارهای اِعمال قدرت و شیوه‌های مقاومت دیده می‌شود. بر همین اساس نویسندهٔ این مقاله هدف خود را بررسی سازوکار قدرت و شیوه‌های مقاومت در جامعهٔ نمادین نمایشنامه پیروزی قرار داده است و سعی می‌کند چگونگی عملکرد شخصیت‌های بارکر را با استفاده از نظریات میشل فوکو دربارهٔ دوگانه مقاومت/قدرت و عملکرد متقابل آن‌ها بررسی کند. با توجه به اینکه هم بارکر و هم فوکو در فضای زیستِ اجتماعی کم‌وبیش مشابهی به اندیشه دربارهٔ سازوکارهای سیاسی- اجتماعی قدرت پرداخته‌اند، این مقاله بر این فرضیه استوار است که نظریات فوکو می‌توانند برای نقد جامعه‌شناختی فضای نمادین این نمایشنامه به کار بسته شوند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

ازآنجاکه هاوارد بارکر در دهه‌های ۷۰-۹۰م. به تحلیل سازوکارهای اجتماعی-سیاسی حکومت‌های غربی، به‌خصوص انگلستان، پرداخته، رویکرد اصلی منتقدان به آثار او از چشم‌انداز جامعه‌شناسی سیاسی بوده است. دراین‌میان، تحلیل‌گرانِ اصلی نمایشنامه‌های او از جمله چارلز لم[1] و دیوید رابی در نوشتارهای خود علاوه بر مطالعهٔ زیبایی‌شناختیِ زبان و سبک آثارش، به چگونگی نگاه او به ساختار قدرت نیز نگاهی

1. Charles Lamb

کلی انداخته‌اند. لم در پژوهش خود، تأثر فاجعه و ارتباط جامعه‌شناختی آن با امیال و رفتارهای فردی را بررسی نموده، که البته تمرکز اصلی‌اش نیز بر نمایشنامهٔ دژ[1] بوده است (Lamb 95-157). از سوی دیگر، رابی نیز نمایشنامهٔ پیروزی را بیشتر از منظر تأثیر فاجعه بر رفتار فرد، بدون اشاره‌ای به نظریه‌های فوکو، بررسی می‌کند (Rabey 123-129).

از میان پژوهشگرانی که به‌طور خاص‌تر به پیروزی، نگاهی سیاسی- اجتماعی داشته‌اند، می‌توان به اریک ویسنگرابر اشاره کرد که مفهوم ویران‌شهر[2] و ارتباط آن با سیاست‌ورزی حاکمان را بررسی کرده است (Weissengruber 136-200). بریان هاموند نیز به نقش نمایشنامهٔ پیروزی در بازنمودن خرده‌روایت‌ها دربرابر کلان‌روایت‌های سیاسی و تاریخی پرداخته است و درون‌مایهٔ عبور از سوسیالیسم و حرکت به‌سوی فردگرایی را در نمایشنامهٔ پیروزی بررسی می‌کند (Hammond 18-20). در پژوهشی دیگر، آنتونی پنینو به موضوع بازیابی تاریخ برای بازکردن دوران مارگارت تاچر می‌پردازد و به مفهوم مقاومت اشاره‌ای کوتاه می‌کند، بدون آنکه به اندیشه‌های فوکو بپردازد (Pennino 110-115). همچنین، کرولین گریتزنر، با اینکه مفهوم مقاومت را در دیدگاه بارکر آن هم از منظر زیبایی‌شناختی تئودور آدورنو[3] بررسی کرده است، هیچ اشاره‌ای به نمایشنامهٔ پیروزی نمی‌کند (Gritzner 328-340). از سوی دیگر، شون کارنی، اگرچه به نمایشنامهٔ پیروزی در بخشی از کتاب خود پرداخته، رفتار افراد در برابر قدرت را از دیدگاه نسبیت اخلاق نیچه و دریدا بررسی کرده است (Carney 87-89).

با توجه به آنچه بیان شد، اگرچه مفهوم سیاسی- اجتماعی قدرت و نقش آن در رفتار فردی و اجتماعی شهروندان در نمایشنامه‌های بارکر بررسی شده، سازوکار مقاومت فرد در برابر قدرت، آن هم از دیدگاه فوکو، در نمایشنامهٔ پیروزی را بررسی نکرده اند؛ درحالی‌که تمرکز اصلی نمایشنامه‌های دهه‌های ۷۰ و ۹۰.م بارکر بر بازنمایی و نقد شیوه‌های اِعمال قدرت در جامعهٔ انگلستان بوده است. به این دلیل، مطالعهٔ این نمایشنامه‌ها با استفاده از نظریه‌پردازی‌های فوکو، برای پژوهش جامعه‌شناختی این آثار نقش مفیدی ایفا می‌کند؛ ازاین‌رو، نقد حاضر از نظر کاربست چارچوب نظری مطرح‌شده

1. *The Castle*
2. dystopia
3. Theodor Adorno

بر نمایشنامهٔ پیروزی رویکردی جدید به حساب می‌آید. درهرحال، در پژوهش حاضر هرجا که لازم بوده، از پژوهش‌های موجود برای نگاه انتقادی به این اثر بهره گرفته شده است.

۳. چارچوب نظری

مفهوم مقاومت را در اندیشهٔ فوکو نمی‌توان بدون در نظر آوردن نظریه‌پردازی‌های او دربارهٔ قدرت بررسی کرد. این نظریه‌پردازی‌ها کم‌وبیش پیرامون دو محور اصلی انقیاد[1] و گستردگی همزمان قدرت و مقاومت[2] شکل می‌گیرند.

۳-۱. انقیاد

درحالی‌که انقیاد در زبان روزمره به فرمان‌برداری محض معنی می‌شود ، این واژه در تعاریف فوکو به شکل‌گیری سوژه (فرد) در شبکهٔ قدرت و در فرآیندهای شکل‌گیری گفتمان‌های حاکم دلالت دارد. فوکو در ملاحظاتی دربارهٔ مارکس[3] تأکید می‌کند که از منظر یک نظریه‌پرداز اجتماعی همواره می‌اندیشیده است که چگونه شهروندان غربی در فرآیند شناخت مجموعه‌ای از پدیده‌های عینی که از پیش برایشان تعیین شده است، دخیل می‌شوند و همزمان با این فرآیند به خودشان به‌عنوان سوژه‌هایی در سیطرهٔ این شرایط معیّن و ثابت شکل می‌دهند (Foucault, Remarks 70-71).

ازاین‌رو، در فرآیندِ انقیاد تنها فرمان‌برداری محض مطرح نیست، بلکه فرد با شرکت در روند شکل‌گیری هویت خود در فرآشدی مداوم و تدریجی به هویت خود شکل می‌بخشد. در سامانهٔ مدرنیته، سوژهٔ غربی، اگرچه در نهایت درون شبکهٔ قدرت جای می‌گیرد، این فرآیند حاکمیت‌پذیری، همزمان هم کنش‌گرانه و هم منفعلانه است (Kelly 88). این فرآیند به این دلیل منفعلانه است که فرد رویه‌های گفتمانی را می‌پذیرد و ازاین‌جهت کنش‌گرانه است که در چارچوب این رویه‌ها اختیار عمل دارد. به همین دلیل است که دیوید کوزنز هُوی باور دارد که سوژه‌های فوکویی را نمی‌توان "زامبی‌هایی اجتماعی تهی از هرگونه عاملیت و آگاهی به حساب آورد" و عاملیتِ نسبی فرد در ساختن هویت اجتماعی او انکارشدنی نیست (Hoy 65).

1. assujettissement
2. co-extensiveness of power and resistance
3. *Remarks on Marx*

۲-۳. گسترگی هم‌زمان قدرت و مقاومت

فوکو به هنگام نظریه‌پردازی دربارهٔ ارتباط میان قدرت و مقاومت اعلام می‌کند: "هر آنجا که قدرت وجود دارد، مقاومت هم وجود دارد" (Foucault, The Will 95). در نتیجه، فوکو مقاومت را نیرو یا مانعی مستقل که "در موقعیتی بیرونی نسبت به قدرت قرار دارد" به حساب نمی‌آورد (همان). چنین اندیشه‌ای در واقع به گستردگی هم‌زمان قدرت و مقاومت در اندیشهٔ فوکو دلالت می‌کند. فوکو مقاومت را مستلزم فراگیر بودن قدرت می‌داند. او معتقد است اگر مقاومت وجود نداشته باشد، اِعمال قدرت نیز بی‌معنی است و در این شرایط تنها فرمان‌برداری محض است که وجود خواهد داشت (Foucault, Essential I 167).

به‌این‌ترتیب، فوکو مقاومت را "یکی از شرایط اصلی اِعمال و اجرای قدرت" می‌داند و معتقد است "از طریق ظهور نقاط مقاومت است که قدرت در سراسر حوزهٔ اجتماعی انتشار می‌یابد" (Dreyfus and Rabino 147). دیدگاه هم‌زمانی و همراهیِ قدرت و مقاومت از همین تفکر سرچشمه می‌گیرد. از سوی دیگر، فوکو بر این نکته نیز تأکید می‌کند که "مقاومت همیشه به موقعیتی که با آن کشمکش می‌کند، وابسته است" (Foucault, Essential I 168). به همین دلیل، اگرچه مقاومت در یک معنا لازمهٔ بروز قدرت است، در معنای دیگر، ماهیت خود را در تضاد با گونه‌هایی از روابط قدرت به دست می‌آورد (Kelly 108).

۴. بحث و بررسی

۱-۴. پیروزی و دوگانه قدرت/ مقاومت

در نمایشنامهٔ پیروزی فاجعه به شکلی تاریخی بازنموده می‌شود. این شرایط تاریخی مرحلهٔ گذار از دولت تذهیب‌طلبِ[1] اولیور کرامول[2] به دوران بازگشت سلطنت چارلز دوم را به نمایش درمی‌آورد. این نمایشنامه، سرزمین ویران‌شدهٔ انگلستانِ در حال گذار و مردمان مصیبت‌زدهٔ آن را ترسیم می‌کند. آدم‌های نمایشنامه پس از این تغییر فاجعه‌بار ناگزیرند با تغییرات سیاسی سازگار شوند و به ترمیم و بازسازی تعاملات اجتماعی خود بپردازند. اگرچه سوی دیگر این بازسازی و آشتی، با شکست بی‌چون‌وچرا در برابر قدرت و پذیرش آن همراه است، خود این سازگاری نیز بدون درد و خونریزی

1. puritan
2. Oliver Cromwell

برای شکست‌خوردگان امکان‌پذیر نمی‌شود. حکومت جدیدِ چارلز دوم کمر به انتقام از سرداران و طرفداران حکومت پیشین بسته است و در این راه از هیچ خشونت و جنایتی دست‌بردار نیست.

قدرت و شادخواری ناشی از آن چارلز دوم را به پادشاهی نیمه‌دیوانه تبدیل کرده است. در جای‌جای نمایشنامه می‌توان دید که چارلز دوم به می‌گساری و رفتارهای ناشایست می‌پردازد، همهٔ یاران پیشین اولیور کرامول را شکنجه و تهدید به مرگ می‌کند و سربازان و نیروهای امنیتی خود را برای گسترش قدرت خود در تمامی‌بخش‌های اجتماع می‌پراکند. نمایشنامهٔ پیروزی در واقع چگونگی رویارویی شکست‌خوردگان را در برابر این قدرت افسارگسیخته به تصویر می‌کشد و راهبردهای آنان برای مقاومت در برابر این افسارگسیختگی را می‌نمایاند. نمایشنامه با صحنهٔ نبش قبر ویکتور برادشاو[1]، مشاور برجسته و نظامی‌عالی‌رتبهٔ دستگاه حکومتی اولیور کرامول، آغاز می‌شود. چارلز دوم به مزدورانش دستور داده است مزار ویکتور برادشاو را بشکافند، استخوان‌های او را در گذر عموم آویزان کنند و سرش را برایش ببرند. بیوهٔ ویکتور، سوزان برادشاو، نیز آماج بی‌حرمتی‌ها و فشارهای اجتماعی قرارگرفته است.

پیرنگ فاجعه‌بار پیروزی پیرامون همین انتقال قدرت شکل گرفته است. در نمایشنامهٔ پیروزی، بازماندگان شکست‌خورده، به‌خصوص سوزان، نمودهایی از راهبردهای مقاومتی را به نمایش می‌گذارند که مغلوبان در شرایط انتقالِ قدرت از خود بروز می‌دهند. در پیروزی، تلاش سوزان برای جمع‌آوری استخوان‌های همسرش و دفن کردن مجدد آن‌ها در مکانی مطمئن، نمادِ مقاومت اوست. در واقع اگر نبش قبر ویکتور برادشاو و آویزان کردن استخوان‌هایش در مقابل رهگذران، عمل نمادینِ چارلز دوم برای نمایش قدرت خودش است، جمع‌آوری دوبارهٔ این استخوان‌ها نیز نشان مقاومتی است که بیوهٔ برادشاو در برابر قدرت و برای بازیابی هویت همسر و خانوادهٔ خود انجام می‌دهد.

در واقع، بارکر در پیروزی با ایجاد شرایطی فاجعه‌بار برای شکست‌خوردگان، دوگانهٔ قدرت/ مقاومت را پیش می‌کشد. در این نمایشنامه قدرتِ نوخاسته، تعدادی از شهروندان را به حاشیه می‌راند و آنان را ناگزیر می‌کند تا در این شرایط دگرگونی قدرت سیاسی و اجتماعی به بازسازی و بازتعریف خود در شبکه‌های جدید قدرت

1. Victor Bradshaw

بپردازند. به‌این‌ترتیب، تلاش افراد برای بازیابی خودِ جدید، نشانگر مقاومت نسبی آن‌ها در برابر قدرت است. این نوع رفتار با فرضیه‌های فوکو دربارهٔ انقیاد قابل تفسیر و تحلیل است. از سوی دیگر، همین فرآیند هویت‌یابی در شبکه‌های قدرت، نشانگر همسوئی قدرت و مقاومت است. این گزاره را نیز می‌توان با فرضیهٔ فوکو دربارهٔ هم‌زمانی قدرت و مقاومت واکاوی کرد. به‌این‌ترتیب، هر دو نظریهٔ بیان‌شده در چارچوب نظری این نوشتار با عملکرد شخصیت‌های نمایشنامه در شرایط انتقال قدرت سازگاری دارد.

۲-۴. هم‌زمانی قدرت و مقاومت در پیروزی

با توجه به چارچوب نظری این نوشتار، دو مؤلفهٔ اصلیِ نظریهٔ فوکو دربارهٔ قدرت به این صورت خلاصه می: نخست، مقاومت و کشمکش ناشی از آن پدیده‌هایی درونی در شبکهٔ قدرت و لازمهٔ پایدار ماندن قدرت هستند و سپس، در جریان همین مقاومت است که افراد هویت خود را در شبکه‌های قدرت بازتعریف می‌کنند (Pickett 458). بر اساس هرکدام از مؤلفه‌های بیان‌شده، رفتار و عملکرد سوزان در جریان سفرش برای جمع‌آوری باقیمانده‌های پیکر همسر خود، نشانگر توانمندی نسبی او به مقاومت در برابر قدرت است؛ اما در جریان همین مقاومت است که سوزان فراگیر بودن قدرت را می‌پذیرد و پی می‌برد هرگونه مبارزه‌طلبی و چالش آشکار با قدرت با مشت آهنین همراه خواهد شد.

به همین دلیل، سوزان تسلیم شدنِ اسکروپ[1]، مشاور پیشین همسر خود، به مأموران برای جلوگیری از نبش قبر شوهرش را به ترسو و منفعل بودن او نسبت نمی‌دهد. سوزان می‌داند که مزدوران پادشاه به‌راحتی می‌توانستند اسکروپ را با تهدید یا شکنجه وادار به فرمان‌برداری کنند؛ "آن‌ها ابتدا دستکش‌هایشان را نشان می‌دهند، سپس مشت خود را و کمی‌بعد هم چکمه‌هایشان را، پس از چکمه هم خدا می‌داند" (Barker, Col-lected 151). درنتیجهٔ آگاهی از فراگیری قدرت و خشونت ناشی از آن است که سوزان ارزش‌ها و سرافرازی پیشین خود را فراموش می‌کند: "شرم، وظیفه، وجدان و قدرت برای من دیگر تمام شده است– ازاین‌پس با هیچ‌کدام از این‌ها کاری نخواهم داشت..." او از همان آغاز می‌پذیرد که مقاومت براندازنده و آشکار در برابر قدرت امکان‌پذیر نیست (همان).

1. Scrope

ازاین‌پس، همهٔ ما باید بر روی زمین بخزیم، یا اینکه مانند خرگوش‌ها و سگ‌ها روی دست و پای خود راه برویم. دوران ایستاده راه رفتن تمام شده. حالا دیگر مردمان گناهکار و جاه‌طلب ایستاده راه می‌روند. من چهار دست و پا راه می‌روم و عوعو می‌کنم، بی‌سروصدا به‌سوی طعمه می‌روم، دم تکان می‌دهم و صبحانه‌ام را می‌دزدم و اگر تکه‌چوبی برایم برداشتند، فرار می‌کنم... (همان ۱۵۲-۱۵۱).

این سخنان سوزان، درحالی‌که بر فرمان‌برداری محض دلالت می‌کند، با تلاش او برای جمع‌آوری استخوان‌های همسرش و ورودش به دربار چارلز دوم برای رسیدن به این مقصود تناقض دارد. در واقع سوزان به‌جای آنکه همانند شکست‌خورده‌ای فرمان‌بردار گوشه‌ای بنشیند، دست روی دست نمی‌گذارد و دست به اقدامی‌هرچند به‌ظاهر بیهوده می‌زند. این رفتار تناقض‌آمیز را که هم‌زمان بر مقاومت در برابر قدرت و نهادینه شدن در شبکهٔ قدرت دلالت می‌کند، می‌توان با دیدگاه فوکو دربارهٔ گستردگی هم‌زمان قدرت و مقاومت تشریح کرد.

چنان‌که به‌اختصار بیان شد، فوکو مقاومت و قدرت را دو پدیدهٔ مرتبط با یکدیگر می‌داند. فوکو اگرچه اعلام می‌کند "هرجا قدرت باشد، مقاومت نیز هست"، در ادامهٔ همین گزاره این را نیز اضافه می‌کند که "مقاومت هیچ‌گاه نسبت به قدرت در شرایط بیرونی قرار ندارد" (Foucault, The Will 95). به دیگر سخن، اگرچه مقاومت را نمی‌توان نادیده گرفت، ماهیتش در خود قدرت نهادینه می‌شود. از سوی دیگر فوکو این نکته را نیز بیان می‌کند که "قدرت نمی‌تواند خود را بدون شورش‌ها و مقاومت‌های بالقوه اثبات کند" (Foucault, Essential III, 324). بر پایهٔ همین درهم‌تنیدگی قدرت و مقاومت است که تلاش‌های سوزان برای مقاومت در برابر دستگاه حکومتی چارلز دوم تشریح و توجیه می‌شود. سوزان نمی‌تواند به‌آسانی همهٔ ظلم و تعدّی نابخردانه‌ای را که بر او تحمیل شده است، بپذیرد؛ اما از سوی دیگر مطمئن است که ایستادگی تمام‌قد او در برابر حکومت چارلز دوم نیز با شکنجه وحشیانه و نابودی‌اش همراه است. از سوی دیگر ترک هرگونه مقاومت نیز به گم کردن هویت حقیقی‌اش خواهد انجامید؛ ازاین‌رو، مقاومت سوزان هرچند در ضربه زدن به حکومت بی‌تأثیر است، به بازسازی هویت خودش می‌انجامد.

سوزان، در جایی دیگر، ناکارآمدی مقاومت را برای براندازی قدرت به دِوُنشایر،

معشوقهٔ چارلز دوم، متذکر می‌شود. چارلز دوم از دونشایر[1] خواسته است که شهر خود را ترک کند و برای زندگی نزد او برود؛ اما دونشایر به‌خوبی می‌داند که این شاه نیمه‌دیوانه و هوس‌باز قابل اطمینان نیست. هنگامی‌که دونشایر دربارهٔ این موضوع با سوزان مشورت می‌کند، سوزان بی‌درنگ و تنها با کلمه "بله" او را تشویق به تبعیت از دستور پادشاه می‌کند. سوزان با گوشت و استخوان خود درک کرده است "نه" گفتن و مقاومت نتیجه‌ای جز نابودی و زجر ندارد.

بله، یعنی مقاومت نکردن. بله، یعنی حرکت در جریان آب. بله، یعنی هنگامی‌که باران می‌آید، راحت آرمیده باشی و هنگامی‌که آفتاب برمی‌آید، به‌راحتی بایستی. بله، یعنی اشتیاق. بله، یعنی تولد. بله، یعنی قدرت. من با مردی زندگی کردم که واژهٔ "نه" را همیشه درون سینهٔ خود داشت. نه گفتن او را مثل نِی باریک کرده بود و شیره‌اش را مکیده بود. نه، یعنی درد. بله، یعنی زندگی. نه، یعنی نازایی و بله، یعنی مادر طبیعت. بله، یعنی تا پیری زندگی کردن و نه، یعنی در جوانی مردن (Barker, Collected 174).

سخنان سوزان تجربه‌های او دربارهٔ بی‌تأثیری مقاومت در برابر قدرت را نشان می‌دهد. شکنجه، بی‌حرمتی، فقر و تنهایی، نتیجهٔ رویارویی او با قدرت بوده است؛ علاوه‌براین، او می‌داند که اگر مقاومتش علنی و متهورانه باشد، با سرکوبی خشن و وحشیانه روبه‌رو خواهد شد. در واقع چنان‌که فوکو اعتقاد دارد مقاومت در نهایت و به‌ناگزیر ماهیتی سازگار با قدرت می‌یابد و در چارچوب آن قرار می‌گیرد. "مقاومت در نهایت بخشی از آن رابطهٔ راهبردی‌ای است که قدرت آن را می‌سازد"، یا به‌گونه‌ای جامع‌تر، مقاومت همیشه به آن موقعیتی وابسته است که بر ضد آن کشمکش می‌کند" (Foucault, Essential I 168). مارک کِلی[2] در جملاتی ساده این دیدگاه فوکو را این‌چنین تشریح می‌کند:

بدون قدرتی که در کار من مداخله کند، من فقط دارم کار خودم را انجام می‌دهم؛ نه اینکه مقاومت می‌کنم. بدون چیزی که به‌صورت بالقوه در برابر قدرت مقاومت کند، قدرت فقط گونه‌ای فعالیت و کنش است؛ نه کنشی که بر کنش‌های دیگر حکم می‌راند یا اِعمال کنترل در مفهوم فوکویی آن ...؛ ازاین‌رو، مقاومت پاسخی سازگار با قدرت است که متناسب با قدرتی که در برابر آن مقاومت می‌کند، در نوسان است. حتی اگر این مقاومت شکلی از تسلیم باشد (Kelly 108).

1. Devonshire
2. Mark Kelly

اگرچه سهم سوزان از مقاومت شکلی از تسلیم است، ایستادگی اسکروپ در برابر قدرت شکلی دیگر دارد. اسکروپ سازشگری سوزان در برابر نظام سلطهٔ چارلز دوم را خیانت به هدف حکومت پیشین و همهٔ کشتگان و طرفدارانِ آن می‌داند. او مقاومت را در نپذیرفتن قدرت مطلق و پایداری کامل در برابر آن تعریف می‌کند و در نهایت نیز این پایداری به شکنجهٔ وحشیانه و مرگ زجرآورش ختم می‌شود. در یکی از میهمانی‌ها، چارلز دوم پیکر شکنجه‌شده و نیمه‌جان اسکروپ را به‌عنوان هدیهٔ نامزدی به درباریانش پیشکش می‌کند. در این صحنه، شکنجه‌گران لب‌های اسکروپ را بریده‌اند، اما اسکروپ از شعار دادن بر ضد شاه و طرفداری از حکومت پیوریتانِ کرامول خودداری نمی‌کند و با لبان بریده اعتقادش را فریاد می‌زند.

چارلز (به اسکروپ): حرف بزن، می‌تونی؟ به ما بگو چه چیزی دربارهٔ عملکرد پلید تاریخ می‌دونی؟ (دستش را قیف می‌کند تا بهتر بشنود. اسکروپ دمی‌درنگ می‌کند)، هاااااا؟ نمی‌شنوم، چی می‌گی، هاااااا؟

اسکروپ: آ آ آ –اا–اَاَاَ

چارلز: هاااااا؟

اسکروپ: ز ز ز...

چارلز: یه بار دیگه؟

اسکروپ: زززنن‌ددده باااد جُجُمممهه‌ّووووررریی و بَررر... آآآآبَ... رررری

چارلز: نه دیگه. این حرف‌ها قدیمی‌شده؛ نشده؟

اسکروپ: مممم... رررر... گگ بَبَررررر پپووولل و گُگُن اا ... و... سَلل‌طَطَنَاَ اَاَاَت (Barker, Collected 190-191).

پافشاری اسکروپ در تکرار شعارهای حکومت پیشین نشان می‌دهد که برخلاف سوزان که راه آسوده‌تر را برگزیده، اسکروپ حتی به بهای جان خود، قصد عقب‌نشینی ندارد. درهرحال، سوزان اعتقادی به این نوع از پایداری مصمم و حماسی ندارد: "فکر می‌کنی چه چیزی به دست آوردی؟ ... شرافت؟ ... من ابله‌های زیادی رو دیده‌ام که به دروازهٔ تاریخ]بیهوده[مشت کوبیدن" (Barker, Collected 191). از نظر سوزان، ایستادگی اسکروپ عملی پوچ و بیهوده است: "خیال می‌کنی چه چیزی به دست آوردی؟ مردونگی یا مثلاً یه چیز دیگه؟ تو فقط یه آدم به‌دردنخوری" (همان).

واقعیت این است که پافشاری اسکروپ بر سر مواضعش، به شکنجه و مرگ او ختم

می؛ اما این مرگ دردناک نیز تغییری در گستردگی قدرت ایجاد نمی‌کند؛ برعکس، چارلز دوم با نمایشی که اجرا می‌کند، آستانه بی‌رحمی‌و خشونت خود در تثبیت قدرتش را به نمایش می‌گذارد. اشارهٔ سوزان به بیهودگی ایستادگی اسکروپ بر این واقعیت دلالت می‌کند که مقاومت اسکروپ بی‌تأثیر است و فقط به مرگ او ختم می. مقاومت اسکروپ در برابر قدرت مطلقهٔ چارلز دوم، گونه‌ای از همان "نه" گفتن است که نتیجه‌اش را سوزان پیش‌بینی کرده بود. این "نه" گفتن به مرگ و شکنجه اسکروپ ختم می. باید این نکته را نیز در نظر گرفت که این انکار، اگرچه بر شکلی از مقاومت شدید در برابر قدرت دلالت می‌کند، بهانه‌ای به دست چارلز دوم می‌دهد تا این نافرمانی را به نمایشی برای تثبیت سیطرهٔ خود تبدیل کند و توجیهی نیز برای اقدامات بعدی‌اش به دست آورد (Kelly 109).

"نه" گفتن چنان‌که فوکو اعتقاد دارد، شکلی ساده و حالتی حداقلی از مقاومت است (Foucault, Essential I 168). این شکل از مقاومت، چنان‌که کِلی در نگاه به تفکرات فوکو دربارهٔ مفهوم مقاومت بیان می‌کند، شکلی از مقاومت خُرد[1] است. کِلی این نوع از پایداری را مقاومتی می‌داند که در سطح شخص و نه یک جامعه رخ می‌دهد و عموماً نیز به آن دلیل است که فرد چارهٔ دیگری جز مقاومت ندارد (Kelly, 108). دقت در مفهوم مقاومت خُرد مشخص می‌کند که اسکروپ نیز به‌صورت فردی دست به مقاومت می‌زند و به قدرت "نه" می‌گوید. بدون شک، سرانجامِ این "نه" گفتن نابودی است و به همین دلیل است که سوزان این انکار را عملی بیهوده می‌داند. در واقع، چارلز دوم با به نمایش شکنجه و اعدام اسکروپ در جشن نامزدی، بهانه‌ای پیدا می‌کند که قدرت خود را به رخ بکشد و به اطرافیانش پیغام دهد که رویارویی با او چنین سرنوشتی خواهد داشت.

این "نه" گفتن، اگر به افزایش قدرت چارلز دوم نینجامد، ضربه‌ای هم به او وارد نمی‌کند. کِلی معتقد است مقاومت خُرد دائماً در گسترهٔ قدرت در حال تولید شدن است و قدرت نیز به‌دلیل گستردگی کلان خود، آن را پیش‌بینی می‌کند و از آن سبقت می‌گیرد (همان ۱۱۰). این پیش‌بینی و سبقت تنها زمانی می‌تواند با مشکل مواجه شود که مقاومت از حالت خُرد خارج شود و تبدیل به مقاومتی فراگیر شود که آن‌هم دیگر مقاومت نیست بلکه شکل جدیدی از قدرت است که قدرت پیشین را کنار می‌زند. فوکو در مراقبت و تنبیه، هنگامی‌که دربارهٔ شکل‌گیری جامعهٔ انضباطی و کارکردهای سراسربین سخن

1. micro-resistance

می‌گوید، از انضباط به‌عنوان ابزاری یاد می‌کند که می‌تواند "بر تمامی‌نیروهایی تسلط یابد که از رهگذر ساخت یک کثرت سازمان‌یافته شکل می‌گیرند" (Foucault, Discipline and Punish 219).

عملکرد اسکروپ و سوزان هر دو گونه‌هایی از مقاومت خُرد هستند که یکی به خودی شدن سوزان، و دیگری به شکنجه و مرگ اسکروپ منجر می‌گردد. به همین دلیل است که همان‌طور که عنوان فرعی نمایشنامه نشان می‌دهد عملکرد سوزان و اسکروپ واکنش‌هایی هستند که این دو در برابر گزینه‌های پیشِ روی خود اتخاذ می‌کنند؛ اما پادقدرت یا همان مقاومت کلان در جبهه‌ای دیگر در حال پیشروی است و حکومت چارلز دوم را به‌صورتی پنهانی دگرگون می‌کند. این پادقدرت با تغییر شرایط اقتصادی–اجتماعی شکل می‌گیرد و در شیوهٔ زیست مردمان نقش می‌بندد.

۳-۴. انقیاد و پیروزی

ارتباط میان دو مفهوم قدرت و مقاومت را در نمایشنامهٔ پیروزی می‌توان با بررسی چگونگی واکنش شخصیت‌های نمایشنامه در برابر قدرت حاکم مطالعه کرد. به‌وسیلهٔ این واکنش‌هاست که افراد نمایشنامه به حفاظت از خود در شبکه‌های سیاسی و اجتماعی قدرت می‌پردازند و از این طریق "خود" را بازتعریف می‌کنند. این فرآیندها، اگرچه نشان‌دهندهٔ تبعیت نهایی افراد و حاکمیت‌پذیری آن‌هاست، بر روندی دلالت می‌کند که طی آن افراد در بازسازی خود در شبکه‌های قدرت دخیل می‌گردند. این روند را می‌توان با نظریات فوکو دربارهٔ شکل‌گیری سوژه در مناسبات قدرت و فرآیند انقیاد آن مطالعه کرد.

انقیاد واقعی از نظر فوکو فرآیندی است که طی آن سوژه "الزام‌های قدرت را خود عهده‌دار می‌شود و این الزام‌ها را به‌صورت خودانگیخته بر خود اِعمال می‌کند؛ او مناسبات قدرت را بر خود حک می‌کند". در این مناسبات قدرت فرد به بنیان و اساس انقیاد خویش یا فاعل انقیاد خود بدل می‌شود (Foucault, Discipline and Punish 202-203). در روند انقیاد فوکویی "افراد در شکل‌دهی به خود دخیل می‌گردند و هنجارها را می‌پذیرند؛ این هنجارپذیری، امّا، فردیت را سرکوب نمی‌کند، بلکه آن را تولید می‌کند" (Hoy 65).

در نمایشنامه پیروزی دوشخصیتی که در شرایط انتقال قدرت به بازتعریف خود

می‌پردازند، سوزان و بال[1] هستند. بال یکی از شوالیه‌هایی بوده که پس از روی کار آمدن کرامول، هویت و جایگاه خود را در شبکه‌های قدرت از دست داده و حالا پس از روی کار آمدن چارلز دوم، در جستجوی جایگاه و قدرت پیشین خود است؛ بااین‌حال، طبقهٔ جدید سرمایه‌داری برای بال و دیگر شوالیه‌ها ارزشی قائل نیست. بال و همکارانش، اگرچه در سرکوب و مجازات یاران کرامول با چارلز دوم همکاری کرده‌اند، ازاین‌پس دیگر به کار سرمایه‌داران نوخاسته نمی‌آیند و باید آهسته‌آهسته از صحنهٔ سیاست زدوده شوند. سرسپردگی کامل حکومت جدید به خواسته‌های سرمایه‌داران جدید و بورژوازی حاصل از آن، بال را در خشم و افسردگی فرومی‌برد: "من هم‌رزم‌های خود را در جنگ از دست داده‌ام.... ملت دارد غرق می‌شود. پس این من هستم که باید پادشاه را نجات دهم" (Barker, Collected 185)؛ ازاین‌رو، بال برای اصلاح امور، خشم خود را بر سر هامبرو[2]، بانکدار نوکیسهٔ دربارِ چارلز دوم و نماد استقرار نظام سرمایه‌داری جدید، خالی می‌کند و او را در مهمانی پادشاه به قتل می‌رساند.

در نتیجه، رویارویی نیروهای نوخاسته با نیروهای بازنشستهٔ پیشین آغاز می‌شود. بازماندگان نظام فئودال پیشین دیگر به کار نظام نو نمی‌آیند و باید یا از صحنه قدرت زدوده شوند یا اینکه با ساختار جدید سازگار گردند. بال در نهایت مانندِ اسکروپ شکنجه می‌شود و در هم می‌شکند. در انتهای نمایش بال را می‌بینیم که بقچهٔ استخوان‌های همسر سوزان را در دست گرفته و درحالی‌که سوزان ریسمانی به گردنش انداخته، او را به دنبال خود می‌کشد تا به منزل سوزان برسند. این صحنه نشان می‌دهد که خطر امثال بال دیگر برطرف شده و سوزان نیز حالا دیگر آرام گرفته و به خانه و زندگی‌اش بازمی‌گردد. بارکر دربارهٔ سخت‌کُشی اسکروپ و شکنجه و درهم‌شکستن بال به دگردیسی‌هایی اشاره می‌کند که شخصیت انسان‌ها به هنگام مواجهه با قدرت دچار می‌شوند.

"قربانیان قدرت حکومت، بال و اسکروپ، نقش خود را عوض می‌کنند؛ بال تبدیل به حیوانی خانگی و آرام می‌شود که طنابی بر گردنش انداخته‌اند؛ حال‌آنکه اسکروپ شعارهای خود را بر سر شکنجه‌گرانش فریاد می‌زند" (Barker, The Arguments 219).

با نگاه به دیدگاه‌های فوکو دربارهٔ نقش قدرت در جامعهٔ انضباطی می‌توان نتیجه

1. Ball 2. Humbro

گرفت که اگرچه شکل‌گیری فرد در چنین جامعه‌ای را قدرت راهبری می‌کند، این هدایت با هنجارمند کردن افراد صورت می‌گیرد. در واقع در جریان این هنجارپذیریِ منفعلانه است که فردیت افراد شکل می‌گیرد، اما این فردیت، فردیتی از پیش تعیین‌شده است (Hoy 65). این انقیاد و اغفال دربارهٔ سوزان و بال صدق می‌کند. سوزان در روند این تسلیم و انقیاد شخصیتی جدید برای خود تعریف می‌کند. او کلفت معشوقهٔ پادشاه می‌شود و از پست‌ترین خدمت‌ها فروگذاری نمی‌کند. چنین است که معشوقهٔ پادشاه به او می‌گوید: "تو هر آنچه را که من در یک مستخدم می‌پسندم، داری؛ کمبود کامل اعتمادبه‌نفس" (Barker, Collected 184). فوکو معتقد است فرد همواره با عملکرد قدرت تولید می‌شود ؛ به دیگر سخن، فرد، در چارچوب مناسبات دوسویهٔ دانش/ قدرت "زادهٔ روش‌های تنبیه، مراقبت، مجازات و اجبار است" (Foucault, Discipline and Punish 29). فرد جدیدی که در سوزان و بال متولد می‌شود، زادهٔ همین انقیاد است. سوزان خود مناسبات قدرت را می‌پذیرد و فردیت جدیدش را تعریف می‌کند. بال مناسبات را نمی‌پذیرد و با مجازات و اجبار تبدیل به حیوانی خانگی می‌شود و در اختیار دشمن پیشین خود، یعنی سوزان، قرار می‌گیرد.

چنان‌که جودیث باتلر[1] نیز اعتقاد دارد، انقیاد از نظر فوکو بر فرآیندی دلالت می‌کند که طی آن فرد تابع قدرت می‌شود و هم‌زمان با این فرآیند هویت خود را نیز می‌پذیرد (Butler 2). در فرآیندی مشابه، سوزان نیز به سیطرهٔ قدرت سیاسی چارلز دوّم درمی‌آید و تبدیل به مخالفی رام در حوزهٔ سیاسی حکومت او می‌شود. بااین‌حال، اگر انقیاد را در مفهوم ضمنی آن، یعنی فرآیند برساختن هویت فرد در شبکه‌های سیاسی–اجتماعی قدرت در نظر بگیریم، سوزان هویت جدید خود را در همین فرآیند مقاومت و در زیست‌جهان سیاسی–اجتماعی پیرامونش بازمی‌آفریند. در واقع، سوزان ارتباط خود با همسر مردهٔ خود را از طریق جستجوی استخوان‌های پراکندهٔ او همواره حفظ می‌کند تا با این روش هویت خود را بازآفرینی کند (Zimmermann 226). چنین است که تغییر منشِ سوزان را باید کنشی سیاسی به حساب آورد که او را از به حاشیه رانده شدن نجات می‌دهد (Angel-Perez 137).

در اندیشهِ فوکو، این طراحی دوبارهٔ خویشتن[2] "ممکن نمی‌شود مگر اینکه فرد به‌مثابه سوژه‌ای اثرپذیر بازسازی گردد" (Kelly 88). به دیگر سخن، سوزان در این

1. Judith Butler
2. self-fashioning

فرآیند به‌شکلی تناقض‌آمیز فاعلیت خود را تعریف می‌کند؛ درحالی‌که خود به فردی منفعل تبدیل شده است. چنان‌که بارکر نیز تأکید می‌کند سوزان برای جمع‌آوری تکه‌های فروپاشیدهٔ همسرش، خانه و زندگی خود را ترک می‌کند تا در پایان، آگاهی جدیدی نسبت به خود به دست آورد (Barker, The Arguments 57).

باآنکه سوزان در آخرین صحنهٔ نمایشنامه پی می‌برد که جمع‌آوری تکه‌پاره‌های پیکر همسرش کاری بی‌ثمر بوده است، در فرآیند انجام همین کار است که او آگاهانه عادات و اصول زندگی پیشین خود را دور می‌ریزد و شخصیتی را در خود بازتعریف می‌کند که با سیاست‌های حکومت جدید سازگار باشد(همان).

از سوی دیگر، این بازتعریف کردنِ خود بر این دیدگاه فوکو نیز دلالت می‌کند که سازوکار قدرت هرگونه فاعلیتی را در خود حل می‌کند و در نتیجهٔ این قدرت است که همیشه در برابر مقاومت پیش‌دستی می‌کند. صحنهٔ نهایی نمایشنامه این نکته را بیشتر تقویت می‌کند. در این صحنه، سوزان و بال در نهایت روبه‌روی خانهٔ سوزان و کنار یکدیگر آرام می‌گیرند؛ به‌این‌ترتیب، تلاش شکست‌خوردگان و رهاشدگان برای بازیابی هویت خود یکسان است. در انتهای نمایش، بال که آرمان‌گرایی سلطنت‌طلب است و سوزان که همسر پیوریتانی تندروست، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. آشتی میان دو قطب متضاد بر فراموشی هویت قدیم و ساختن هویتی جدید در هر دو جبهه دلالت می‌کند. از نظر رابی، این همگراییِ نمادین نشان می‌دهد که هر دوی این شخصیت‌ها، صرف‌نظر از "پیش‌داوری‌های خود دربارهٔ محدودیت‌ها، تندروی‌ها و ناهماهنگی‌ها"، به کنشگرانی تبدیل می‌شوند که در مسیر فعلیت بخشیدن به شخصیت خود گزینه‌های موجود را در واکنش به شرایطِ پیرامون خود انتخاب می‌کنند (Rabey 138).

به همین دلیل رابی باور دارد که در بخش پایانی نمایشنامه، زندگی در "روح و جانِ بال و سوزان خاموش نمی‌شود. .. و در میان همهٔ این تصاویر تکه‌تکه‌شده و فروپاشیدهٔ فلسفی، نمایشی و انسانی، امیدهایی برای بازسازی باقی مانده است" (همان). در واقع، هویت جدید سوزان مبتنی بر زنده ماندن و بقاست؛ به دیگر سخن، مقاومت عقلانی به سوزان می‌آموزد که از توحش چارلز دوم بگریزد، استخوان‌های همسرش را کنار یکدیگر دفن کند و زندگی جدیدی را آغاز کند (Pennino 114). بی‌دلیل نیست که خود بارکر نیز اعتقاد دارد کمتر پیش می‌آید که آدم‌های نمایشنامه‌هایش شخصیت خودشان را که با رنج فراوان به دست آورده‌اند، از درخشش بیندازند (Barker, The Arguments

219). او عنوان فرعی نمایشنامه را "انتخاب‌هایی به هنگام واکنش" گذاشته است تا بر امکان‌پذیری همین انتخاب‌های هرچند منفعلانه تأکید کند. در واقع، سوزان در مقام انسانی که در یک نمایش پسامدرن ترسیم شده است، در قلمرو خاکستری و تمیزناپذیر قدرت عملکرد خود را پیدا می‌کند (منتخبیِ بخت‌ور ۲۵۹).

۵. نتیجه‌گیری

بارکر در نمایشنامهٔ پیروزی تاریخ دوران بازگشت سلطنت چارلز دوم را دست‌مایهٔ خود قرار می‌دهد تا چگونگی انقیاد افراد در برابر سلطه و همچنین، روش‌های مقاومت آن‌ها در برابر قدرت را بازنماید. در پیروزی حکومت جدید چارلز دوم، افرادی را نظیر سوزان برادشاو که در ساختار حکومت پیشین بوده‌اند، به انقیاد خود درآورده و در چارچوب قدرت مسلط خود بازتعریف می‌کند. چارلز دوم همچنین افرادی نظیر بال را که در سلطنت مطلقهٔ پدرش عملکردی اثرگذار داشته‌اند و حالا بی‌استفاده و مزاحم هستند، از گردونهٔ قدرت خارج می‌کند. هر دوی این گروه‌ها ناگزیرند در برابر این قدرت فراگیر مقاومت کنند. این مقاومت، چنان‌که توضیح داده شد، نه‌تنها به واژگونی قدرت نمی‌انجامد، بلکه به تثبیت آن نیز کمک می‌کند. این در حالی است که این افراد ناگزیر می‌شوند در گسترهٔ این قدرت حاکم هویت جدیدی برای خود تعریف نموده و در چارچوب این قدرت به افرادی رام و مطیع تبدیل شوند.

به‌این‌ترتیب، در این مقاله دو نظریهٔ اصلی میشل فوکو دربارهٔ قدرت و مقاومت، یعنی بازتعریف افراد در فرآیند انقیاد و گستردگی هم‌زمان قدرت و مقاومت در نمایشنامهٔ پیروزی پیگیری و مطالعه شد. سوزان برادشاو که در جستجوی استخوان‌های همسر خود سرزمین سوخته و ازهم‌پاشیدهٔ انگلستان را درمی‌نوردد، اگرچه با بقچهٔ استخوان‌ها به خانه بازمی‌گردد، در نهایت می‌پذیرد که آری گفتن به قدرت آسودگی و آرامش به همراه خواهد داشت و مقاومت نیز مادامی‌که به قدرتی فراگیرتر از سلطهٔ موجود تبدیل نشود، تنها هویتی جدید برای فرد می‌آفریند. این انقیاد در شخصیت بال که در ابتدا دشمن خونین سوزان و خانواده‌اش بوده است نیز قابل مشاهده است. او در انتهای نمایشنامه به حیوانی رام در دستان سوزان تبدیل می‌شود. این در حالی است که اسکروپ نیز به‌گونه‌ای وحشتناک شکنجه و نابود می‌گردد. این‌چنین است که گونه‌های مختلف مقاومت یا جزئی از قدرت می‌شوند و در ساختار آن تحلیل می‌روند یا اینکه از

صحنه محو می‌گردند.

در نتیجه سوژه‌های فوکویی نمایشنامهٔ پیروزی یک‌به‌یک، همان راهی را طی می‌کنند که در نظریهٔ فوکویی انقیاد (تعریف‌شدگی سوژه در روابط قدرت) نامیده می‌شود. دامنهٔ مقاومت افراد در پیروزی تا آن اندازه وسیع است که آنان اجازه یابند به بازتعریف هویت خود در چارچوب روابط قدرت بپردازند. با توجه به پژوهش حاضر به نظر می‌رسد مطالعه و بررسی روابط قدرت سیاسی- اجتماعی در دیگر آثار بارکر با توجه به مبانی نظری میشل فوکو به شناخت و تحلیل بهتر انتقادات بارکر به جامعهٔ غربی یاری برساند.

The Co-extensiveness of Power and Resistance: A Foucauldian Reading of Howard Barker's Victory

Jalal Farzaneh Dehkordi[1]

Abstract

Introduction: *Since the late 1960s, Howard Barker's theatre has occupied a significant position in British drama. During these years he has developed his own aesthetics in writing and performing his plays; naming it "the theatre of catastrophe". According to Barker "what lies behind the idea of catastrophe is the sense of other varieties of the self, repressed or obscured by politics, social convention or fear" (The Arguments 194). Accordingly, in his mature plays, including Victory, his oppressed characters try to (con)figure their "desire as an overwhelming impetus to action" for groping, "blindly but determinedly, towards self-reconstruction" (Megson 494).*

Background Studies: Among the researchers who have had sociopolitical look at Barker's plays, Weissengruber has studied the concept of dystopia in the Western polity, especially on The Castle (1988). Hammond, also, has pointed to the notion of moving from socialism towards individualism in Victory, but he does not consider Foucault's ideas about power and resistance (18-20). Moreover, Pennino highlights the impressions of staging Thatcher's age in victory. He, also, touches slightly the concept of resistance in Victory without bringing Foucault's ideas to the fore (110-115). Accordingly, the writer of the article tries to study the mechanism of power and resistance in the political behavior of characters in Barker's Victory (1983) based on Foucault's

1. Faculty member, Emam Sadegh University. Tehran-Iran

theories of power and resistance.

Methodology and Argument: *Foucault's theories of power/resistance can be, more or less, summarized around the two concepts of "co-extensiveness of power and resistance" and "subjectivization". Foucault emphasizes that during his career as a sociologist he has occupied himself with the ways western citizens have constituted "themselves as subjects under fixed and determinate condition" (Remarks 70). According to him, subjectivization is not the subjugation of the subject. Therefore, Foucauldian subjectivization refers to the subjects' constitution of themselves in an active process of self-fashioning "even if this constitution is not possible in practice without also being constituted as a passive subject" (Kelly 88). Foucault also believes that "where there is power, there is resistance", but "this resistance is never in a position of exteriority in relations of power (The Will 95). In Victory, Susan Bradshaw's attempts for collecting her puritan husband's bones who is killed by Charles II's soldiers is a symbol of resistance. Such endeavor while is seemingly useless represents the "co-extensiveness of power and resistance" in Victory. In this play, although Susan accepts that the period of her relieved reign is over, she continues to regain her new self while ignoring and welcoming all abuses. Susan, indeed, struggles for redefining her lost identity. Her strategies of resistance are, however, incorporated in power and make a new Susan out of her.*

Conclusion: In this article, it was clarified that the Barkerian characters in Victory have to find their way towards redefining their subjectivities. A process which is named, in Foucauldian parlance, "subjectivzation", and emerges only in the "co-extensiveness of power and resistance". Such self-fashioning, being passive and active at the same time, is a form of Foucauldian subjectivization. While Susan is successful in gathering her husband's remnants, or perhaps parts of her identity, she enters the process of subjectivization and a new Susan is born. In contrast to Susan, Scrope and Ball decided not to resist but to fight against the system and ended in physically or mentally annihilation.

Keywords: *Barker, Theatre of Catastrophe, Subjectivization, Victory, Co-extensiveness of Power and Resistance, Foucault*

References:

Angel-Perez, Elizabeth. "Facing Defacement: Barker and Levinas". In Theatre of Catastrophe, eds. Gritzner and Rabey. London: Oberon (2006): 136-149.

Barker, Howard. Collected Plays. New York: John Calder Publishers, 1990.

Barker, Howard. The Arguments for a Theatre. Manchester: Manchester University Press, 1993.

Butler, Judith. The Psychic Life of Power: Theories in Subjection. Stanford: Stanford University Press, 1977.

Carney, Sean. The Politics and Poetics of Contemporary English Tragedy. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

Dreyfus, Hubert L. and Paul Rabino. Michel Foucault; Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Foucault, Michel. Essential Works I (Ethics: Subjectivity and Truth). New York: The New Press, 2000.

Foucault, Michel. Discipline and Punish, the Birth of Prison. New York: Vintage, 1977.

Foucault, Michel. Essential Works III (Power). New York: The Nw Press, 2000.

Foucault, Michel. Remarks on Marx. New York: Semiotext(e), 1981.

Foucault, Michel. Will to Knowledge (History of Sexuality Vol I). Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1976.

Grant, Steve. "Barker's Bite". Plays and Players (Nov, 1975): 36-39.

Gritzner, Karoline. "(Post) Modern Subjectivity and the New Expressionism: Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment". Contemporary Theatre Review 18.3. (Autumn 2008): 328–340.

Hammond, Brean S. "Is Everything History? Churchill, Barker, and the Modern History Play". Comparative Drama 41.1 (Spring, 2007): 1–23.

Hoy, David Couzens. Critical Resistance: From Poststructuralism to Post-Critique. London: The MIT Press, 2004.

Kelly, Mark G. E. The Political Philosophy of Michel Foucault. New York: Routledge,

2009.

Lamb, Charles. The Theatre of Howard Barker. London: Routledge, 2005.

Megson, Chris. "Howard Barker and Theatre of Catasrophe". In A Companion to Modern British and Irish Drama. ed. Mary Luckhurst. Plackwell (2006): 488-498.

Montakhabi Bakhtvar, Narges. "Language, Ethics, and Identity in Postmodern Theater" Critical Language and Literary studies, vol. 13, no. 17, (2016), pp. 245- 268.

Pennino, Anthony P. Staging the Past in the Age of Thatcher. New York: Palgrave, 2018.

Pickett, Brent L. "Foucult and Politics of Resistance". Polity 28.4 (Summer, 1996): 445-466.

Pourazar, Roya, and Jalal Sokhanvar. "Postdramatic Characterization in the Liminal Space of the Contemporary Theatre." Critical Language and Literary studies, vol. 10, no. 14, (2015), pp.45-77.

Rabey, David Ian. Howard Barker: Politics of Desire. New York: Palgrave, 1989.

Weissengruber, Erik P. "Utopia and Politics in the Theatre of Howard Barker." Diss. U of Minnesota, 1988.

Zimmermann, Heiner. "Images of Death in Howard barker's Theatre". In Theatre of Catasrophe. Eds. Gritzner and Rabey, London: Oberon (2006): 211-230.