ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۱۰۵-۱۲۸

تراژدی قدرت:
بررسی تطبیقی داستان «بهرام چوبین» و تراژدی مکبث

بهروز محمودی بختیاری،* دانشیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
رضا عباسی، عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه زابل
مهدی امیری، عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه زابل

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۱/۱۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۴/۷

چکیده

داستان «بهرام چوبین» از *شاهنامهٔ* فردوسی و نمایشنامهٔ مکبث اثر ویلیام شکسپیر، به‌سبب وجوه مشترکی که دارند از جمله در شخصیت‌پردازی، عمل دراماتیک و نوع رویکرد به مقولهٔ قدرت، موضوع شماری از بررسی‌های تطبیقی بوده‌اند؛ با این حال جست‌وجویی عمیق‌تر در لایه‌های درونی این دو روایت، چالش مشترک میان خود درونی و خود بیرونی دو قهرمان را نیز آشکار می‌سازد که به واکنش آنها در وسوسهٔ رسیدن به قدرت انجامیده است؛ قدرتی که مشروعیتش موجه نیست و اگرچه این تمایل به قدرت در وجود دو قهرمان، به‌ظاهر ریشه در تقدیر دارد، در اصلْ وسوسه‌ای است درونی که نمودی بیرونی پیدا کرده و به سقوطی تراژیک ختم شده است. در این پژوهش با مقایسهٔ این جنبهٔ مشترک در این دو اثر برآنیم تا در پاسخ به این پرسش‌ها که مکبث و بهرام چوبین از چه روی وفاداری به پادشاهان زمان خود را کنار گذاشته و راه خیانت پیموده‌اند؛ در این راه، از کدام ابزارها برای رسیدن به قدرت بهره برده‌اند؟ و چرا به‌رغم لیاقت فراوانی که از خود نشان داده‌اند به‌صورتی تراژیک قدرت را از دست داده و سقوط کرده‌اند؛ نشان دهیم که این دو قهرمان در چالش میان خواسته‌های درونی و شرایط بیرونی تصمیم گرفتند متناسب با آرزوی درونی‌شان و نگرش شایسته‌سالارانهٔ مبتنی بر لیاقتِ رسیدن به قدرت، سر به شورش بگذارند و بر جایگاه پادشاهی تکیه بزنند.

کلیدواژه‌ها: تراژدی، قدرت، بهرام چوبین، *شاهنامهٔ* فردوسی، *مکبث*، شکسپیر.

---

* Email: Mbakhtiari@ut.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی، داستان بهرام چوبین و نمایشنامهٔ مکبث[1] به‌صورت کلی مقایسه و بررسی شده‌اند. در برخی از این پژوهش‌ها شخصیت‌ها و بستر و وقایع این دو داستان را مقایسه کرده و نتیجه گرفته‌اند که هر دو قهرمان با توجه به شرایط مکانی و زمانی و شخصیتی، در برابر پادشاهان زمان خود طغیان کرده‌اند (ر.ک. پوریوسف ۱۳۸۵). این دو داستان را از جهات دیگری مانند کهن‌الگوها و ساختار بیرونی و درونی نیز تحلیل کرده‌اند (ر.ک. جعفری و چوقادی ۱۳۹۰). آنچه در میان این نوشته‌ها کمتر بررسی شده نوع برخورد دو قهرمان با مقولهٔ قدرت است؛ هرکدام از قهرمانان راهی برای رسیدن به قدرت برگزیده‌اند و در این راه، کارهایی کرده‌اند که با ویژگی‌های شخصیتی‌شان متناسب است. با این وصف، این پرسش به ذهن می‌آید که تفاوت برخورد این قهرمانان با موضوع قدرت از کجا ناشی می‌شود؟ در نوشته‌های قبلی، بیش از هر چیز، حسّ جاه‌طلبی دو قهرمان عامل اصلی رسیدن به قدرت تلقی شده است، اما نگاهی دیگر به دو اثر نشان می‌دهد که این حس را نبایست مهم‌ترین علت شورش دو قهرمان دانست. هریک از قهرمانان با وعده‌ای از طرف موجوداتی ماورایی وسوسه شده‌اند و علیه حاکمان زمانشان شورش کرده و قدرت را به دست گرفته و با پایانی تراژیک، قدرت را از دست داده‌اند. بررسی نوع نگاه تراژیک به مقولهٔ قدرت‌طلبی در دو اثر نیز در تحقیقات قبلی عمدتاً مغفول مانده است. از آنجا که داستان بهرام چوبین یک داستان تراژیک محسوب می‌شود و مهم‌ترین اصل یک تراژدی یعنی سقوط قهرمان از اوج به زیر بر اثر خطای تراژیک را در خود دارد، و نمایشنامهٔ مکبث نیز به این اعتبار یک تراژدی است بررسی عوامل تراژیک این آثار نیز شایسته است. در این نوشته به این جنبه از دو اثر بیشتر از منظر دراماتیک توجه کرده‌ایم و با نگاهی جدید به شخصیت دو قهرمان، رسیدنشان به قدرت را از جوانب مختلف تحلیل کرده‌ایم.

اگر دسته‌بندی فراسوا یوست را برای انواع تأثیرات و شباهت‌های ادبی مد نظر داشته باشیم پژوهش پیش رو در حوزهٔ بررسی تطبیقی مضامین، و مایه‌های غالب و

---

[1] *Macbeth*

تیپ‌ها مطرح‌شدنی است (سایر اجزای این تقسیم‌بندی عبارت‌اند از بررسی تطبیقی تأثیرات ادبی، تشابهات و اقتباس ادبی، مکتب‌ها و جریان‌های ادبی، و انواع ادبی. ر.ک. انوشیروانی ۱۷-۲۷). پراور (۹۳-۹۵) برای مطالعهٔ مضامین و بُن‌مایه‌های مشترک سه دلیل اساسی اقامه می‌کند: نخست اینکه بررسی مضمون‌ها و بن‌مایه‌ها به ما کمک می‌کنند تا ببینیم نویسنده‌ای چه موضوعی را برگزیده و چگونه از این موضوع در دوران‌های مختلف استفاده کرده‌اند. دوم اینکه مضمون‌شناسی به ما کمک می‌کند روح جوامع مختلف را در دوران‌های مختلف بررسی و مقایسه کنیم. در نهایت باید گفت که مضمون‌شناسی اطلاعات قابل توجهی در سبک‌شناسی و مطالعهٔ ژانرهای ادبی هم ارائه می‌کند و نشان می‌دهد چگونه برخی مضامین در سبک‌ها و ژانرهای مشخصی بازتولید شدنی‌اند و برخی دیگر در ظروف دیگری بازنمایی شده‌اند.

در این نوشته ابتدا با چند تعریف از مقولهٔ تراژدی، رابطهٔ آن را با قدرت بیان می‌کنیم و پس از آن به طرح دو اثر و پیوندشان با رویکرد ساختاری قدرت در تراژدی می‌پردازیم. در ادامه با توجه به ویژگی‌های شخصیتی قهرمانان، عمل دراماتیک دو قهرمان در رسیدن به قدرت و چگونگی از دست دادن آن واکاوی می‌شود. در پایان کوشش شده است با مقایسهٔ نحوهٔ مواجههٔ قهرمانان با وسوسهٔ قدرت، نگرش دو نویسنده به تراژدی قدرت نمایانده شود.

۲. دانایی، انگیزه، و رنج تراژیک

به تعریف ارسطو «تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیلهٔ کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌حسب اختلافِ اجزا مختلف. و این تقلید به‌وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد نه اینکه به‌واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد. شفقت و هراس را برمی‌انگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود» (ارسطو[1] ۱۲۱). او تراژدی را تقلید از رفتار کسانی می‌داند که از انسان‌های معمولی اجتماع برترند؛ به عبارتی کسانی که از طبقات

[1] Aristotle

بالای یک جامعه‌اند که گاه شامل خدایان و خدای‌زادگان می‌شود و گاه شامل پادشاهان و سرداران (همان ۱٤۰).

در تراژدی کهن جبری سنگین فراسوی فرایافت و توان انسانی استیلا دارد که این جبر در راستای انتخاب قهرمان عمل می‌کند (ناظرزادهٔ کرمانی ۲٤).

تراژدی، نمایش اعمالی مهم و جدی است که در مجموع به ضرر قهرمان اصلی تمام می‌شوند؛ یعنی هستهٔ داستانی (Plot) جدی به فاجعه (Catastrophe) منتهی می‌شود. این فاجعه معمولاً مرگ جانگداز قهرمانان تراژدی است؛ مرگی که ابداً اتفاقی نیست بلکه نتیجهٔ منطقی و مستقیم حوادث و سیر داستان است.

در همین زمان بود که آیسخولوس[1] در یونان باستان در تراژدی *پرومته در زنجیر*، پرومته را مقابل خدایان قدرت‌طلب و خودخواه یونان قرار داد تا با ربودن آتش که نمادی از دانایی بود به آن رنج دهشتناک دچار شود. با خلق این اثر، تلاش برای دانستن به‌عنوان یکی از دغدغه‌های تراژدی‌نویسان پدیدار شد. بعد از آن سوفوکلس[2] با مسائلی چون ارتباط با خدایان، تقدیر، آزادی و اراده و سرنوشت، راه را برای تراژدی‌نویسان بعد از خود هموار کرد و اوریپید[3] با رجحان اندیشه به وراثت خداگونه، سه ضلع هرم تراژدی در یونان را کامل کرد. در آثار هر سه تراژدی‌نویس، دانایی انگیزه‌ای برای حرکت قهرمان بود که در نهایت به سقوط او ختم می‌شد. قهرمان با یافتن دانایی انگیزه‌ای برای عملی کردن تصمیم‌های خود می‌یافت و در جدال با سرنوشت خود به رنجی تراژیک می‌رسید چراکه پس از تلاش و کشمکش‌های فراوان به این بازشناخت نائل می‌شد که نمی‌توان سرنوشت را تغییر داد و باید تسلیم آن شد، اگرچه پس از سقوط، جایگاهی آرام و بدون دغدغه می‌یافت. شاید مرگ هدیه‌ای از جانب خدایان یونانی برای قهرمان بود. این موضوع در تراژدی *ادیپ شاه* و *آنتیگونه* کاملاً مشهود است. در این باره گفته شده که «فاجعه عملی نابودکننده و دردناک است. پس از آنکه ادیپ از زشتی سرنوشت خویش باخبر می‌شود، چشمانش را کور می‌کند و مانند

---

[1] Aeschylus
[2] Sophocles
[3] Euripides ائوریپیدس

گدایان به راه می‌افتد» (وِینی[1] ۷۵). آنچه نویسندهٔ این جملات از آن غافل شده جاودانه شدن ادیپ و عروج اوست که در نمایشنامهٔ بعدی سوفوکلس یعنی *ادیپ در کلنوس* که ادامهٔ نمایشنامهٔ اول است اتفاق می‌افتد. پس قهرمان تراژدی در حقیقت با آرامشِ بعد از توفان پاداش خود را خواهد گرفت.

از نظر ارسطو قهرمان یک تراژدی دو بار خود را می‌شناسد؛ یک بار زمانی که هدفش را برای رسیدن به آرزویی انتخاب می‌کند و دیگر بار زمانی که سقوط می‌کند و در اثر واقعه‌ای دردانگیز به یک بازشناخت می‌رسد (ر.ک. ارسطو ۱۲۳). این دانایی که در هر تراژدی متناسب با جهان‌بینی نویسنده به قهرمانش داده می‌شود خود انگیزه‌ای برای آغاز چالش و گره داستانی یا نمایشی است. در جای خود به موضوع دانایی و آغاز عمل دراماتیک مکبث و بهرام خواهیم پرداخت.

«در زمان شکسپیر، تراژدی را داستان سقوط شخصیتی مشهور تعریف می‌کردند که از موفقیت به فلاکت می‌افتد و در بدبختی، زندگی خود را به پایان می‌رساند» (ر.ک. محمدی بارچانی ۸۱). این سقوط نتیجهٔ همان رنج تراژیکی است که قهرمان داستان با دانایی نسبت به جایگاه و انگیزه‌اش و عمل‌کردن به آن انگیزه دچارش می‌شود.

در تعاریف جدیدتر از تراژدی، حس تراژیک به‌عنوان عنصری مهم و لازم در خلق تراژدی و رنج تراژیک مورد توجه قرار گرفته است. حس تراژیک همان امر یا پدیدهٔ تراژیکی است که انسان در زندگی مشاهده می‌کند. محمدی بارچانی به نقل از لیچ[2] می‌نویسد:

> حس تراژیک زندگی دلالت بر این امر دارد که موقعیت‌ها به‌ناچار تراژیک‌اند و همهٔ انسان‌ها در موقعیتی اهریمنی قرار دارند که اگر از این واقعیت آگاه باشند از این موضوع رنج می‌برند (ر.ک. همان‌جا).

فردوسی اگرچه قالب نمایشنامه را برای نوشتن داستان بهرام چوبین انتخاب نکرده، اصول مهم تراژدی کهن را در اثر خود رعایت کرده است. این اصول عبارت‌اند از شخصیت‌های برتر اجتماعی و نظامی، وقایعی بزرگ که منجر به تغییر و تحولات یک

---

[1] Michelle Wayne میشل وِین
[2] Clifford Leech

جامعه می‌شوند، سقوط قهرمان بر اثر خطای تراژیک که ریشه در خصوصیات شخصیتی و جبر ماورایی (تقدیر) دارد. در این نوشته نیز از منظر همین اشتراکات میان نمایشنامهٔ مکبث و داستان بهرام چوبین مطالعه‌ای تطبیقی انجام شده است. میشل وینی در پاسخ به سؤال «تراژیک چیست؟» می‌گوید:

> تراژیک به جلوهٔ خاصی از جهان و زندگی اطلاق می‌شود که در آن انسان با نیروهایی که در او غالب‌اند و سرانجام نابودش می‌کنند یا دست کم ناتوانی و تیره‌روزی‌اش را آشکار می‌سازند در کشمکش است (۸٤).

یکی دیگر از تعاریف تراژدی که ناظرزادهٔ کرمانی (۲٤) ارائه کرده در هر دو اثر به‌خوبی دیده می‌شود: تراژدی آغازی والا و سرورانگیز دارد اما آهسته آهسته به سوی بلاها و فجایع سنگین پیش می‌رود. با مطالعهٔ داستان بهرام و نمایشنامهٔ مکبث متوجه می‌شویم که ابتدا پیروزی‌های دو سردار در جنگ، آنها را بیش از پیش به جایگاه بالای اجتماعی و سیاسی سوق می‌دهد اما هرچه به پایان دو اثر نزدیک می‌شویم اتفاقات هولناک تمامی فضا را در بر می‌گیرد و نبرد دو سردار با نیروهای برتر، راهی جز مرگ برای آنها به همراه ندارد.

شکسپیر[1] و فردوسی با کمی فاصله گرفتن از تعریف ارسطو تراژدی خاص خود را خلق می‌کنند که دارای درازی و اندازهٔ معینی نباشد و قلم نویسنده روایت‌ها را در وحدت مکانی و زمانی و موضوعی ننگارد. اما همانند نظر ارسطو واقعهٔ دردناک، افزون بر دانایی، که منجر به رنج تراژیک می‌شود در آثار هر دو نویسنده دیده می‌شود. حس تراژیک در آثار دو نویسنده، نشئت‌گرفته از رازی است که چون برملا می‌شود محرکی است برای آشکار شدن ماهیت ذاتی قهرمان و حرکت یا عمل شخصیت به سمت صحنه‌ای جهان‌شمول؛ پس از برملایی راز، قهرمان دست به عمل می‌زند و فاجعه اتفاق می‌افتد. این حس در آثار شکسپیر و فردوسی قابل کشف و بررسی است؛ زمانی که هملت پس از ملاقات با روح پدر، از راز قتل او به دست عموی خود آگاه می‌شود حس تراژیک او را فرامی‌گیرد، چراکه هم پدر را در غل و زنجیر دیده و به علت

[1] William Shakespeare

گناهانش مستحق مرگی نابهنگام، و هم اینکه خود را صاحب جایگاه شاهی و تنها وارث پدر برای گرفتن انتقام از نزدیک‌ترین شخص زندگی‌اش یعنی مادر و عمویش شناخته. در نمایشنامهٔ *مکبث* نیز، زمانی که جادوگران، مکبث را از راز پادشاه شدنش آگاه می‌کنند وی خود را میان خوبی‌های دنکن شاه و حس قدرت‌طلبی اهریمنی‌اش درمانده می‌یابد و حس تراژیک، او را در بر می‌گیرد. در *شاهنامه* نیز گاهی این حس در دو طرف داستان یعنی دو نیروی درگیرشونده به وجود می‌آید؛ حس تراژیکی که رستم از فکر کشتن اسفندیار شهریار ایران دارد و حس تراژیکی که اسفندیار برای دربند کردن پهلوان ایران‌زمین دچارش می‌شود، از این دست‌اند. در داستان بهرام نیز همین‌گونه است؛ حسی که برای نجات ایران از دست دشمنان خارجی و داخلی در بهرام چوبین دیده می‌شود و حسی که هرمزشاه را برای راندن بهرام از قدرت ـ به‌رغم تمام لیاقت‌هایش ـ در بر می‌گیرد، احساساتی تراژیک‌اند. با تعمیم این نمونه‌ها به نظر می‌رسد در هر داستان تراژدی دو حس تراژیک وجود دارد که هریک بدون دیگری شکل‌دهندهٔ تراژدی نیست. آنچه باعث تبدیل این حس‌ها به عمل می‌شود دو چیز است: اول حقی که شخصیت‌های تراژدی برای خود قائل‌اند و این حق باعث آغاز عمل تراژیک می‌شود. دوم رازی که شخصیت‌ها پس از آگاهی از آن دست به عمل تراژیک می‌زنند. هگل[1] معتقد است:

> عالی‌ترین نوع تراژدی آن است که موضوع آن کشمکشی باشد که هر دو طرف منازعه در آن صاحب حق‌اند. هریک بر اثر اعمالی که از آنها سر می‌زند دچار مصیبتی می‌شوند، ولی در آنچه می‌کنند حق به جانب آنهاست (ر.ک. ۱۶۰).

این تعریف تراژدی با داستان بهرام همخوان‌تر است تا *مکبث*، چراکه در داستان بهرام، هرکدام از سه شخصیت، یعنی هرمز شاه و خسرو پرویز و بهرام از لحاظی متفاوت و در جایگاه خود مستحق داشتن قدرت‌اند: هرمز شاه ایران است و فرّهٔ ایزدی دارد، خسرو بعد از کور شدن پدر جانشین قانونی اوست و بهرام به‌دلیل نجات ایران از دشمنان خارجی، خود را شایستهٔ مقام پادشاهی می‌داند. اما مکبث حق و پاداش خود را

---

[1] . Georg Wilhelm Friedrich Hegel

دریافت کرده است. او بهانه‌ای ندارد چراکه دنکن پادشاهی لایق و قدرشناس است و مکبث با جاه‌طلبی و قتل او سقوط می‌کند.

می‌توان این‌گونه بیان کرد که قهرمان تراژدی ابتدا از موقعیت خود آگاه می‌شود، حس تراژیک او را فرامی‌گیرد، انگیزه‌اش برای رسیدن به موقعیت و کشف بیشتر، بیدار می‌شود، خود را صاحب حق می‌داند، دست به عمل تراژیک می‌زند و سرانجام دچار رنج تراژیک می‌شود و سقوط می‌کند. همان‌طور که اشاره شد افشای راز، دومین عامل تبدیل شدن حس تراژیک به عمل تراژیک است؛ رازی که آگاهی از آن، قهرمان تراژدی را به رنج تراژیک دچار می‌کند و حتی به‌نوعی آغاز عمل دراماتیک داستان نمایشنامه است؛ آن‌چنان که لوکاچ[1] دربارهٔ وقوع تراژدی گفته است:

> در تراژدی، جان‌های عریان با تقدیرهای عریان گفت‌وگو می‌کنند، و هم جان انسان و هم تقدیر عریان او از آنچه به ذات درونی‌شان تعلق ندارد پیراسته می‌شوند. از این رو تراژدی در لحظه‌ای آغاز می‌شود که نیروهای مرموز، ذات و عصارهٔ آدمی را بیرون می‌کشند و او را به سوی ذاتی بودن می‌رانند و حرکت تراژدی نیز چیزی نیست جز آشکارتر شدن هرچه بیشتر ماهیت ذاتی و حقیقی او، یعنی ذات آدمی (۳۷).

فردوسی داستان تراژیک خود را با این نوع از اصول تراژدی‌نویسی منطبق کرده و حس تراژیک، رنج تراژیک و نقص تراژیک را با عنصر دانایی در قالب ساختار داستانی تراژیک در هم آمیخته و به اثر خود ساختار تراژیک داده است. شکسپیر هم در آثاری چون *شاه لیر* و *هملت* و *مکبث*، با آگاه کردن قهرمانان خود از رازی پنهان، آن‌هم به دست موجوداتی ماورایی یا نوعی از محارم راز نظیر دلقک‌ها، ارواح و جادوگران، آنها را در مسیری قرار می‌دهد که وسوسهٔ درونی خود را به عمل بیرونی تبدیل کنند و خود با انتخاب، و نه جبر، پای در راه سقوط بگذارند. شاید همین انتخاب است که تراژدی شکسپیر را کمی از جبر و سلطهٔ تقدیر یونانیان در تراژدی فاصله می‌دهد. در نگاهی به ساختار نمایشی *مکبث* می‌توان گفت که در این نمایشنامه، طرح و توطئه با دانستن آغاز می‌شود. این دانش که در بعضی مواقع رنگ راز به خود می‌گیرد، شاید همان انگیزه و آنیمایی درونی باشد که در ذات قهرمانان هست و فقط کافی است با یک پیشگویی یا

---

[1] . Gyorgy Lukacs

محرکی از اطراف به عمل قهرمان تبدیل شود. فردوسی نیز، در داستان بهرام چوبین، به خلق این نوع تراژدی دست زده است. او با آگاه کردن هرمز از انگیزهٔ اصلی بهرام توسط پیشگویان چالش میان شاه و سردارش را رقم می‌زند و از سوی دیگر با آگاه شدن بهرام چوبین از سرنوشت شاهی خود توسط زنی که گویی از پریان است، تصمیم به پادشاه شدن را در بهرام به اوج می‌رساند و دقیقاً بعد از ملاقاتی که بین او و زنی پری‌گونه اتفاق می‌افتد بهرام به تاج‌گذاری مصمم می‌شود و از همین راه، تراژدی سقوط وی رقم می‌خورد.

در اینجا بهتر است با شرح منبع دانایی به رابطهٔ آن با انگیزهٔ عمل دو قهرمان بپردازیم. یکی از عواملی که در شکست و سقوط قهرمان تراژدی در آثار تراژدی‌نویسان مورد توجه قرار گرفته دانشی است که به‌واسطهٔ سازوکارهایی ماورایی مانند جادو یا پیشگویی باعث تصمیم‌گیری و عمل داستانی یا نمایشی قهرمان می‌شود و در پایان موجبات سقوط او را فراهم می‌کند.

به عقیدهٔ یونگ[1] بُعد ناخودآگاه روان، همچون بُعد خودآگاه چهار کارکرد دارد:

۱) ناخودآگاه شخصی: مجاور «ایگو»[2] یا خود قرار دارد و شامل تجاربی می‌شود که زمانی آگاه بوده‌اند ولی سرکوب شده‌اند.

۲) عقده: مجموعهٔ متشکل و سازمان‌یافته‌ای از احساسات، تفکرات، ادراکات و خاطرات است که در ناخودآگاه شخصی مستقرند. عقده ممکن است خودمختار شود و کنترل تمام شخصیت را به دست گیرد. اگر چنین شود شخص تمام وجود خود را در خدمت ارضای آن عقده قرار می‌دهد.

۳) ناخودآگاه جمعی یا اشتراکی: این مفهوم یکی از مفاهیم ابتکاری و بحث‌انگیز نظریهٔ شخصیت یونگ است. از نظر او ناخودآگاه جمعی، قوی‌ترین و بانفوذترین سیستم روان است. ناخودآگاه جمعی انبار خاطرات نژادی است و مخزن همهٔ تجاربی است که طی تکامل انسان، به‌وسیلهٔ نسل‌ها تکرار شده است.

---

[1] Carl Jung
[2] ego

٤) ارکی‌تایپ: ارکی‌تایپ در زبان فارسی به کهن‌الگو و انواع قدیمی ترجمه شده است. ارکی‌تایپ‌ها عبارت‌اند از عناصر سازندهٔ ناخودآگاه. این‌ها تجربیات و معلوماتی‌اند که در طول تاریخ بشری از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند. مثلاً میان انسان جاودانگی یک صورت ازلی است که در اسطوره‌ها به صورت‌های مختلف منعکس شده است (کریمی ۱۳۸٤: ٤۸)، و سه کارکرد ناخودآگاه شخصی، ناخودآگاه جمعی و ارکی تایپ ممکن است با قلمرو خودآگاه یکپارچه شود، اما کارکرد عقده همچنان به بند ناف ناخودآگاهی وابسته می‌ماند و این امر سبب شکست‌پذیری قهرمانان حتی با وجود رویین‌تنی آنها می‌شود. با اینکه سه کارکرد ناخودآگاه با خودآگاه یکپارچه می‌شوند، از آنجا که ریشه‌های آنها همچنان در ناخودآگاه باقی است در شرایطی خاص می‌توانند از ساحت خودآگاهی جدا شده و با کارکرد چهارم که همان عقده است یگانه شوند که در این صورت، کهن‌الگوی پیر دانا به‌عنوان یکی از کارکردهای ناخوداگاه در اختیار عقده و در سویهٔ شیطانی و گمراه‌کنندهٔ خود تجلی می‌کند (ر.ک. یاوری ۱۲٤). به گفتهٔ جعفری (۱۲۸) آنچه در داستان بهرام باعث می‌شود که سه کارکرد روان ناخودآگاه بهرام از بین برود و پیر دانای او به شکل منفی خود را نشان دهد بی‌مهری هرمزشاه است. البته آنچه از دید جعفری پنهان مانده این است که بهرام تا قبل از بی‌مهری هرمز به او وفادار است و شاید بی‌لیاقتی پادشاه در بزرگداشت پیروزی‌های بهرام بوده که انگیزهٔ قدرت‌طلبی بهرام را تقویت کرده است. شورش بهرام تا حدی ریشه در تفکر شایسته‌سالاری او دارد (در بحث قدرت نامشروع، مفصل به این موضوع خواهیم پرداخت). بدبینی هرمز به فرماندهٔ دلیر و شجاع خود که با نظر پیشگویان ـ که آنها نیز نمودی از عنصر منفی پیر دانا هستند ـ آغاز می‌شود، به‌نوعی محرکی برای برانگیزش حس قدرت‌طلبی بهرام است. این بهانه، پس از دیدار بهرام با زنی در قصر که از جنبه‌های اسطوره‌ای داستان بهرام چوبین *شاهنامه* است تبدیل به اوج عمل داستانی بهرام یعنی شورش او می‌شود. در حقیقت، آن زن آنیمای درونی بهرام است و به عبارتی آرزویی که بهرام برای پادشاهی در سر دارد و بی‌لیاقتی و خودخواهی هرمز، در کنار قدرنشناسی او، مجموعاً محرکی می‌شوند تا قهرمان داستان، عمل اصلی داستان را صورت دهد.

در نمایشنامهٔ مکبث اما، داستان به شکل دیگری پیش می‌رود. مکبث سرداری است که نه‌تنها مورد غضب پادشاه نبوده بلکه پادشاه او را تشویق کرده و به بالاترین منصب‌ها رسانده است. پیر دانای مکبث دیگر پادشاه نیست. این پیر که مانند پیر دانای بهرام جنبه‌ای منفی دارد به دو شکل انسانی و ماورایی خود را نشان می‌دهد. شکل انسانی آن لیدی مکبث و شکل ماورایی آن جادوگران‌اند. مکبث در ملاقات با جادوگران در حقیقت با آنیمای درونی خود برخورد می‌کند و اینکه چرا برعکس بهرام که آنیمای درونی‌اش زنی پری‌شکل است با جادوگران روبه‌رو می‌شود دلیل جاه‌طلبی همراه با خیانت مکبث است. انگیزهٔ درونی مکبث با اخلاق جوانمردی مغایر است چراکه همان‌گونه که گفته شد دنکن‌شاه پاداش دلاوری‌های او را به‌خوبی داده است و کشتن پادشاه و دوستان نزدیک مکبث در کمال قساوت، عملی زشت می‌نماید. فضای تراژیک مکبث مطابق با تعریف شوپنهاور[1] است که براساس آن: «در تراژدی فاجعه را عنصری به بار می‌آورد که شرارت‌های بی‌حدش گاه نهایت مرزهای امکان را درمی‌نوردد» (کافمان[2] ۱۶۰).

۳. قدرت نامشروع، نقص و سقوط تراژیک

زمانی که ارسطو در رسالهٔ *بوطیقا* یکی از اصول تراژدی را سقوط قهرمان و تنزل مقام و منزلت او و در نهایت، مرگ وی مطرح کرد قدرت و تراژدی رابطه‌ای نزدیک یافتند. تا قبل از اینکه نویسندگانی چون هنریک ایبسن[3] و استریندبرگ[4] تراژدی نو را شکل دهند بیشتر تراژدی‌ها داستان پادشاهان یا سردارانی صاحب‌منصب بود که بر اثر نقص تراژیک، مقام و منزلت خود را از دست می‌دادند. از این رو، از دست دادن قدرت، خود نوع مهمی از تراژدی محسوب می‌شود. قدرت را نوعی استعداد و قابلیت انجام کار دانسته‌اند که به تحمیل اراده و تسلط یکی بر دیگری یا یک گروه بر گروه دیگر می‌انجامد. قدرت نوعی ظرفیت و عمل بالقوه است. با دخالت عامل زمان، نوعی

---

[1] Arthur Schopenhauer
[2] Walter Kaufmann
[3] Henrik Ibsen
[4] August Strindberg

تفکیک بین نیروی بالقوه و بالفعل اتفاق می‌افتد. در کل، نیروهای بالقوه ظرفیت مادی و معنوی مستعد برای خدمت به یک شخص یا نظام صاحب قدرت هستند و نیروهای بالفعل وسایل و امکانات موجود برای استفادهٔ یک شخص یا نظام صاحب قدرت (آقاگل‌زاده ١٦). بهرام و مکبث هیچ‌کدام کامل نیستند و این از ذات تراژدی بودن دو اثر نشئت می‌گیرد. هر دو در جمع‌آوری نیروهای بالقوه و بالفعل دچار مشکلاتی‌اند و ایدئولوژی اجتماعی که یکی از لوازم هنجارسازی قدرت است با آنها همراه نیست.

اگرچه دانایی قهرمان تراژدی در کنار استعدادهای او در فکر و عمل، باعث افزایش انگیزهٔ وی در رسیدن به خواسته‌های درونی‌اش می‌شود، در راه رسیدن به اهداف موانعی وجود دارد که چالش یا کشمکش قهرمانان را با خود و اطرافیان و شرایط موجود باعث می‌شود. این موانع شکلی دیگر از نقص‌های تراژیک‌اند؛ نقص‌هایی که در دو سوی درون و بیرون شخصیت قهرمان تراژدی، او را از رسیدن به هدف بازمی‌دارند یا از بالا به زیر می‌کشند. این عیب یا نقص در بیشتر تراژدی‌ها ارثی یا شخصیتی است، اما نقص مشترکی که در این دو اثر به چشم می‌آید نقصی است که قهرمانان از نظر باورهای اعتقادی و اجتماعی مردم زمان خود دارند. شاخصهٔ اصلی نقص دو قهرمان در باور مردم زمانشان، نداشتن اصل و پشت شاهی است که به‌صورت بازخوردی منفی در فرایند عمل نمایشی دو سردار خود را نشان می‌دهد. عدم باور و اعتماد عمومی باعث کاهش نیروی مادی و پایگاه اجتماعی قدرت آنها می‌شود به‌گونه‌ای که خدمات فراوانشان از یاد می‌رود. حتی در میان سایر سرداران و صاحب‌منصبان نیز این اعتقاد، یعنی نامشروعی قدرت مکبث و بهرام به چشم می‌خورد. این باورها و آداب و رسوم می‌تواند در جایگاه شخص بازی مخالف واقع شود؛ «شخص بازی مخالف، به خلاف شخص بازی محوری که ناگزیر باید آدمی باشد، می‌تواند در قالب آدمی، طبیعت، آداب و رسوم، مجموعهٔ افکار و عقاید، یا حتی یک نظام اجتماعی عرضه شود چراکه لازم نیست شخص بازی مخالف یا نیروی مخالف دارای خواست و اراده باشد» (مکی ۸۲). در نمایشنامهٔ مکبث و داستان بهرام چوبین، این نقص تراژیک، که خود نوعی نیروی مخالف محسوب می‌شود، هم ارثی و شخصیتی است و هم در باورهای اجتماعی ریشه دارد. قدرتی که مکبث و بهرام به‌دنبال آن‌اند هدفی است که در رسیدن به آن، دو مانع

بزرگ وجود دارد؛ اول ناسازگاری این قدرت با باورهای اجتماعی و اعتقادی مردم، و دوم وظیفهٔ سرداری دو قهرمان که نوعی کشکمش فرد با خود را به همراه دارد. کشمکش دو سردار در رفع این موانع دو نوع از قدرت را در ساختار داستانی روبه‌روی هم می‌نهد؛ تراژدی مکبث و بهرام چوبین جدال بین قدرت مشروع و قدرت نامشروع است. مکبث و بهرام هر دو در جامعه‌ای زندگی می‌کنند که شاه، متولیان امور مذهبی، سرداران و زمین‌داران، قدرت را تقسیم کرده‌اند. در رأس این ساختار قدرت، شخص پادشاه قرار دارد و به عبارتی، قدرت هرکدام از طبقات اجتماعی اعتبار و مشروعیتش را از پادشاه می‌گیرد. در این بین، قدرت سرداری که پادشاه بر او غضب کرده مشروعیتی ندارد.

این نکته نیز قابل توجه است که پادشاهان هم برای مشروعیت‌بخشی به قدرت سیاسی‌شان نسب و ساختار نظام خود را به پادشاهان اسطوره‌ای یا محبوب نسبت می‌دادند. در اسکاتلند، دنکن‌شاه خود را از نسل ریچارد شیردل می‌دانست (مقدادی ۹۵). در دورهٔ ساسانی نیز، نظام مطلوب را به پادشاهان پیشدادی و کیانی نسبت می‌دادند (کریستنسن[1] ٦٩). مکبث و بهرام که مقام و منصبشان از پادشاه است سعی دارند پای از دایرهٔ قدرتشان بیرون کنند و به طبقات بالایِ قدرت راه بیابند، اگرچه نوع نگرش مکبث و بهرام به پذیرش مسئلهٔ قدرت کاملاً متفاوت است؛ بهرام با وسوسهٔ پریان و پیشگویی آنان و پس از آگاهی به آشفتگی دربار هرمز، خود را شایستهٔ منصب شاهی می‌داند، اما مکبث که خود مورد لطف و عزیز پادشاه است تنها به پیشگویی جادوگران و وسوسهٔ همسرش شورش می‌کند.

در آثار شکسپیر، قدرت ابعادی گوناگون و همه‌جانبه می‌یابد. شکسپیر یکی از زوایای دیدش را به جنبهٔ بیرونی نبرد برای قدرت یعنی نبرد میان انسان‌ها اختصاص می‌دهد. او به‌محض بیان مختصاتی بیرونی از نبرد انسان‌ها برای تصاحب قدرت، دوربین ذهنی‌اش را به درون انسان‌ها می‌بَرَد و حالات درونی قهرمان یا فرد مغلوب را با دقت و مهارت به تصویر می‌کشد. وی ظفرمند و مغلوب را از درون بررسی می‌کند و تمناها و احساسات درونی آنها در اوج غلیان به واضح‌ترین شکل ممکن افشا می‌شود.

[1] Arthur Christensen

مسائل مورد مناقشهٔ دو طرف معمولاً خود، انگیزه و محرک‌های بعدی را برای طرف‌های نبرد آماده می‌کند (مقدادی ۱۲۰). تضاد و ستیز در هر دو سردار دو صورت بیرونی و درونی دارد. در درون، ستیز فرد با خود است و در بیرون، دو نوع ستیز فرد با دیگری و فرد با جامعه در هر دو اثر قابل شناسایی است. چنان‌که پیشتر اشاره شد نیروی مخالف هر عاملی است که در راه رسیدن شخصیت محوری به هدفش مانع شود. ستیز فرد با خود میان دو جنبه از شخصیت قهرمان صورت می‌گیرد. در این نوع ستیز، نیروی مخالف بخشی از خود شخصیت است که در برابر بخش دیگرش مقاومت می‌کند (ر.ک. قادری ٤٤). بهرام و مکبث هر دو در نظامی پرورش یافته‌اند که مقام شاهی پادشاهان زمانشان را به‌واسطهٔ نژاد پذیرفته‌اند. افزون بر این، مقامی که دو قهرمان دارند (مقام سرداری) تحفهٔ پادشاه است. زمانی که به علت عوامل یادشده حس درونی‌شان به قدرت‌طلبی مایل می‌شود نوعی کشمکش درونی بین احترام به قدرت مشروع و الطاف شاهی از سویی و قدرت‌طلبی از سوی دیگر به وجود می‌آید که وجه اشتراک آغاز تعلیق نمایشی در هر دو اثر است. بهرام و مکبث از طرفی با دیگری و جامعهٔ خود نیز وارد ستیز می‌شوند. فرزندان دنکن و سرداران وفادار به او، در کنار باورهای اجتماعی، دو نیروی مخالف بیرونی در فرایند نیل به قدرت و حفظ آن برای مکبث‌اند و خسرو پرویز و درباریان وفادار به نظام ساسانی، در کنار باورهای مردم ایران در آن دوره، نیروهای مخالف بیرونی برابر بهرام را تشکیل می‌دهند. در اینجاست که گفتهٔ لوکاچ دربارهٔ تعارض و تقابل قهرمان تراژدی با خواسته‌های درونی از طرفی، و باورهای بیرونی و آداب و رسوم از طرف دیگر محقق می‌شود (ر.ک. لوکاچ ۳۷).

فردوسی و شکسپیر در برخورد دو قهرمان با مسئلهٔ قدرت، دانسته یا نادانسته شبیه تراژدی‌نویسان یونانی عمل کرده‌اند. قهرمانان تراژدی‌های یونانی اسیر جبری‌اند که ریشه در تقدیر دارد. سرنوشت قهرمانان نمایشنامهٔ یونانی جای دیگری رقم می‌خورد و آنها به‌رغم تمام تلاش و نیروی خود سقوط می‌کنند و در برابر تقدیرشان زانو می‌زنند (ر.ک. برکت[1] ۱۳٦۳). فردوسی و شکسپیر علاوه بر جبر وراثت، جبر محیط را نیز بر

[1] oscar bracket

قهرمانانشان تحمیل می‌کنند. نگاه این دو نویسنده یادآور نظریهٔ هاینتس کیندرمن است که براساس آن، «امر تراژیک می‌تواند از همهٔ آن چیزهایی سرچشمه بگیرد که به انسان نشان می‌دهد نمی‌تواند زندگی‌اش را در اختیار بگیرد؛ چیزهایی مانند زمان، جبرهای مربوط به زیست‌شناسی [وراثت] و حتی قراردادهای اجتماعی که در برابر فرد قرار می‌گیرند» (کیندرمن[1] ۸۶).

قدرت مشروع در باور مردم جامعهٔ مکبث و مردم زمان بهرام قدرتی است که دنکن‌شاه و هرمزشاه وارث آن‌اند. اما آیا این مشروعیت فقط به‌خاطرِ داشتن خون پادشاهی است؟ به نظر آموزگار، نمایشنامهٔ مکبث تبلیغ‌نامه‌ای است برای دستگاه سلطنت جیمز جوان و تازه‌کار انگلستان. در این نظر، شکسپیر مبلغ سنت‌های اجتماعی و سیاسی دستگاه سلطنتی بوده است که سال‌ها از او و آثارش حمایت کرده و با نوشتن این نمایشنامه خواسته حقی را که بر گردن دارد ادا کند و تأکید کند کسی که پادشاه را خائنانه می‌کشد سرانجام در اوج تنهایی کشته می‌شود (ر.ک. آموزگار ۱۳۵۳). اما باید گفت که اگر شکسپیر با چنین هدفی مکبث را خلق می‌کرد این اثر تاریخ مصرفی مشخص می‌داشت و این همه سال به آن توجه نمی‌شد. در هیچ قسمت از نمایشنامهٔ مکبث، حتی اشاره‌ای استعاری در مدح شاه نمی‌یابیم. شکسپیر دنکن را به‌عنوان یک انسان کامل می‌ستاید؛ انسانی که پای‌بند به اخلاق است. آنچه برای نویسندهٔ مکبث اهمیت دارد انسانی شریف است که در مقام پادشاهی قرار گرفته، نه پادشاهی که به انسانیت مقام داده است. مکبث هم از همین رو محکوم به نابودی است چراکه مقام انسانی را زیر پا نهاده است. در آثار شکسپیر، پادشاهان هیچ‌گاه خوب مطلق نیستند. آنها یا در برابر آرمان‌های انسانی و اخلاقی سر تسلیم فرود می‌آورند و از این رو شایستهٔ ستایش‌اند، یا به اصول انسانی پشت می‌کنند و بنابرین به عقوبت شکست و سقوط دچار می‌شوند. چنان‌که گفته‌اند، در آثار شکسپیر، شاهان و سلاطین یا بدون منطق سنت‌های گذشته را مبنی بر قدرت خون‌ریز می‌پذیرند و شرایط حال و آینده را درک نمی‌کنند، یا با سیاست، خود را با آرمان‌های جهان امروزی تطبیق می‌دهند (ر.ک. هلر

[1] Haintz kinderman

۲۰۰۲). البته باید اشاره کرد که دنکن متفاوت‌ترین پادشاه در آثار شکسپیر است چراکه انسانی کامل و تا حد بسیار، نمایانندهٔ آرمان‌های انسان‌گرایانهٔ شکسپیر است.

نیز باید به خاطر داشت که «در زمان شکسپیر، نگاه مردم نسبت به شخصیت و جایگاه شاه طور دیگری بوده است. در آن زمان، شاه سایهٔ خدا بود و مردم دوران الیزابت به یک پایگان هستی باور داشتند که در بالای آن، خدا و سپس فرشتگان و شاهان، و در پله‌های پایین‌تر، انسان و جانوران قرار داشتند» (مقدادی ۱۲٤). دوران رنسانس دوران انتقال از قرون وسطی به «روزگار جدید» بوده است. در این دورهٔ دویست و هشتاد و پنج ساله، عقل‌ورزی و تخریب دیوار میان الهیات و فلسفه بسیار فراگیر می‌شود و اخلاقیات جای ویژه‌ای در نگرش و باورهای مردمی می‌یابد. مردم آن روزگار به پیروی از انجیل بر آن بودند که خداوند انسان را به صورت خود آفریده است و در پایگان هستی جایگاه انسان میان فرشتگان و جانوران است. وضعیت کواکب نیز در سرنوشت و کردار انسان اثرگذار تلقی می‌شد. بنابراین، مردم آن دوران به نظمی جهانی باور داشتند که در رأس آن خدا و شاه بود، چنان‌که اگر کسی همچون مکبث این نظم را بر هم می‌زد، هم برای خود و هم برای ملتش نگون‌بختی به بار می‌آورد. در نمایشنامهٔ *مکبث*، احساس مردم نسبت به دنکن و پسرش ملکم، عشق و اعتماد است و نسبت به مکبث، وحشت و نفرت. دنکن و ملکم هیچ‌گاه دروغ نمی‌گویند (از نگرش‌های مذهبی به قدرت) و مکبث راست نمی‌گوید، و به همین دلیل مردم بر این باورند که پادشاهی دنکن و فرزندش باعث سازگاری و همدلی در اسکاتلند می‌شود و به قدرت رسیدن مکبث چیزی جز آشفتگی، تیره‌روزی و ناهنجاری برای کشور ندارد. شکسپیر در *مکبث*، پادشاه آرمانی خود را مقابل سرداری لایق اما جاه‌طلب قرار می‌دهد. دنکن همچون فرشته‌ای است نماد اخلاق کامل که مکبث با از بین بردن او در سرازیری سقوط می‌افتد. شکسپیر در خلق شخصیت مکبث به‌دنبال خلق انسانی است با همهٔ خصوصیات انسانی، از شجاعت گرفته تا حسادت و قدرت‌طلبی و این همان تفکر رنسانسی است. دغدغهٔ شکسپیر در *مکبث*، دفاع از قدرتی است که بر پایهٔ اخلاق استوار باشد. این قدرت اخلاق‌محور تنها به نژاد و تبار شاهی متعلق نیست، چراکه در نمایشنامهٔ *ریچارد سوم*، رگ و ریشهٔ شاهی نمی‌تواند پادشاهی را که از دایرهٔ اخلاق

خارج شده نجات دهد. روی سخن شکسپیر نه با مردم که با دستگاه سلطنتی است که سرداران و شاهزادگان انگلیسی در آن رفت‌وآمد دارند و سودای قدرت در سر می‌پرورانند. قدرت مشروع از نظر شکسپیر قدرت اخلاق‌محور است؛ قدرتی که علاوه بر حمایت خداوند و کلیسا حمایت اخلاق اجتماعی را نیز با خود داشته باشد.

فردوسی نیز در *شاهنامه* تا حدی به همین شیوه عمل کرده است. هرکدام از شخصیت‌های *شاهنامه* متناسب با جایگاه خود دارای وظایفی‌اند که اگر آنها را بر پایهٔ اخلاق انجام ندهند به فنا محکوم‌اند. دربارهٔ بهرام گفته شده که چون وی پا از دایرهٔ وظایف پهلوانی بیرون نهاد محکوم به مرگ شد. در این نظر، بهرام به دو علتِ تخطی از قوانین پهلوانی و تخطی از مقدسات ملی ایران یعنی جلوس بر جایگاه شاهی بدون داشتن فرهٔ ایزدی محکوم به مرگ بود (ر.ک. جعفری و چوقادی ۱۰). با این حال و در قبال این دیدگاه باید توجه داشت که داستان بهرام در اصل داستانی تاریخی است. فردوسی ایدهٔ داستان بهرام را از تاریخ ایران گرفته بود و باید به اصل تاریخی آن در سرنوشت بهرام وفادار می‌ماند. از طرفی او حماسه‌سرا بوده و از این رو قرار نیست صرفاً به روایت تاریخ بپردازد. به این منظور، فردوسی پهلوانی تاریخی را به شکلی حماسی و اسطوره‌ای آفریده است. وی تا جایی که لازم بوده از ویژگی‌های حماسی و پهلوانی استفاده کرده و هر جا که می‌بایست به تاریخ وفادار می‌بوده آن ویژگی‌های پهلوانی را در قالب روایت تاریخی بیان کرده است. دوم اینکه فردوسی در جایی که لازم است حق را به بهرام می‌دهد و هیچ‌گاه او را به این علت که در برابر ناحق‌گویی هرمز ایستاده سرزنش نمی‌کند. این‌طور نیست که چون بهرام فرهٔ ایزدی ندارد مستحق نابودی است. فردوسی نیز مانند شکسپیر هر شخصی را که از دایرهٔ اخلاق فراتر رود محکوم به شکست می‌داند. این موضوع در بی‌وفایی و قدرنشناسی هرمز که مقدمات سقوط او را فراهم می‌کند کاملاً آشکار است. به عبارتی، این‌طور نیست که ایزد همیشه از پادشاه و شاهزاده دفاع کند. برای نمونه در داستان اسفندیار و رستم، شاهزاده حمایت نیروهای ماورایی را از دست می‌دهد و جایی که اسفندیار پا از دایرهٔ اخلاق فراتر می‌گذارد سیمرغ که نمایندهٔ نیروهای ماورایی است از رستم دفاع می‌کند.

در *شاهنامه*، پهلوان دارای فرهٔ پهلوانی است و گماشتهٔ پادشاه نیست بلکه آفریدهٔ بی‌واسطهٔ پروردگار است و هرگاه فره‌مند دیگر یعنی پادشاه، پا را از گلیم خویشکاری فراتر نهد پهلوان که فرهٔ خاص خود را دارد در برابر سنت‌شکنی پادشاه می‌ایستد (ر.ک. دوستخواه ۲۱٦). از طرفی، زمانی که بهرام مقابل خسرو پرویز قرار می‌گیرد نیروهای آسمانی (سروش) به مدد خسرو می‌آیند چراکه در جایگاه قدرت، پس از هرمز، پادشاهی متعلق به فرزند اوست و بهرام قرار است بدون دلیل، خسرو فره‌مند را از بین ببرد. سوم اینکه قدرتی که بهرام مدعی آن است قدرتی است که سال‌ها به شکل بالقوه در لایه‌های مختلف نظام سرداری مانده و در این فرصت به حالت بالفعل تبدیل شده است. داستان بهرام تقابل دو اندیشه در نظام قدرت‌طلب است؛ شاهانی که همواره از سرداران لایق به‌عنوان ابزاری برای آسایش خود و حکومتشان بهره می‌برند و سردارانی که لیاقت خود را برتر از پادشاه می‌دانند و سعی دارند خود در رأس ساختار قدرت قرار بگیرند.

شکسپیر نیز در آثارش تاریخ را بر اسطوره ارجح می‌دارد و به همین دلیل است که قهرمان او بیشتر رنگ انسان‌های اجتماعی دارد تا قهرمانان اسطوره‌ای. او هم مانند فردوسی قدرتی را که وعدهٔ جادوگران باشد محکوم به شکست می‌داند، چراکه فضای آن دوره از جامعهٔ شکسپیر رو به رنسانسی دارد که در پی حذف خرافات و نیروهای غیرعقلانی در اجتماع است. بهرام و مکبث هر دو دل به جادو بسته‌اند. این دلبستگی، خود به‌عنوان یک نقص تراژیک دیگر، در هر دو اثر دیده می‌شود. به عبارتی می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین عوامل پیش‌برنده در هر دو اثر نیروهای غیرانسانی است. پیشگویی جادوگران، وعدهٔ پادشاهی پریان و نجات پادشاه توسط ایزدان، همگی نشان از نقش مهم نیروهای ماورایی در فرایند رسیدن به قدرت دارد. بنابراین علاوه بر نقص در باور اجتماعی برای پذیرش قدرت توسط سردارانی که خون پادشاهی ندارند، نقص در اخلاق به‌صورت تبعیت از دستور جادوگران و پریان نیز عاملی دیگر در تراژدی‌های مکبث و بهرام چوبین است. البته رفتار مکبث در خیانت به پادشاه قدرشناس کمی با طغیان بهرام در برابر هرمزی که منتظر حذف بهرام از دایرهٔ قدرت است و پیروزی‌های او را قدر نمی‌نهد متفاوت است. مکبث به پادشاه خیانت می‌کند و بهرام به جایگاه

پادشاهی. شکسپیر به‌دلیل خلق یک پادشاه کامل و عادل قدرت موجهی را به نمایش می‌گذارد. او با تاریک کردن صحنهٔ نمایشنامه پس از مرگ شاه دنکن، به‌نوعی مرگ او را خاموش شدن نور انسانی می‌داند. در حقیقت، در فضای قدرتی که شامل اصول اخلاقی نیست ممکن است جنایت‌های پی در پی صورت گیرد. اما فردوسی در بعضی مواقع با بیان غیراخلاقی بودن کار هرمز در ناسپاسی نسبت به پیروزی بهرام، سعی دارد تا حدی طغیان بهرام را موجه جلوه دهد.

از نگاه دیگر، هر دو قهرمان به‌جای پیروی از قراردادهای اخلاقی و قانونی، غریزه را سرمشق خود قرار می‌دهند؛ غریزه‌ای که مصلحت‌اندیشی را کنار می‌زند و تنها به رسیدن به پادشاهی برمی‌انگیزد. قدرت غریزه‌محور منجر به آشوب و قتل می‌شود. در این نوع قدرت، چیزی جز جنون و کشتن مطرح نیست. مکبث اطرافیان شاه و سرداران وفادار به او را قتل عام می‌کند و بهرام با حیله موجبات سقوط هرمز و قتل او را فراهم می‌سازد.

این خصلت غریزی، رنگ و بوی قدرتی فردمحور به دو اثر داده است. شکسپیر در مکبث شخصیت‌هایی خلق می‌کند که حتی معرفی نمی‌شوند. آنها تنها برای اینکه کشتگان مکبث شوند آفریده شده‌اند و فقط به نمایشِ شکل غیراخلاقی قدرت کمک می‌کنند. اما در داستان بهرام، ستیز فرد با فرد بر سر قدرت مهم‌ترین بخش داستان و عمل دراماتیک است و همان‌قدر که به ستیز بهرام با دیگران (هرمز، خسرو پرویز، بندوی و ...) پرداخته می‌شود، ستیز آنها با بهرام برای ماندن در جایگاه قدرت نیز به تصویر درمی‌آید. به همین دلیل، مسئلهٔ قدرت و قدرت‌طلبی در بین شخصیت‌های داستان بهرام گسترده‌تر است. اما در نمودار عمل نمایشی و رابطهٔ شخصیت با نیروهای پیش‌برنده موضوع برعکس است. مکبث در وسوسهٔ رسیدن و ماندن در قدرت، مشاور و نیرویی بیرونی به نام لیدی مکبث دارد. «لیدی مکبث می‌کوشد تا شک و تردید شوهر خود را به مدد منطقی کاذب تعلیل نماید و به این طریق است که جنایت را امکان‌پذیر می‌کند. رابطهٔ میان این دو شخصیت که در ضمن آن، یکی می‌کوشد تا عوامل مبهم نهفته در فکر دیگری را روشن و آشکار کند از خصوصیات هنر شکسپیر در بنای نمایشنامه‌های اوست و نظیر آن را در رابطهٔ میان یاگو و اتللو نیز می‌توان دید. لیدی

مکبث با در هم شکستن بنیان شرافتمندی و جوانمردی مکبث سعی دارد از آن برای نیل به مقصد دیگری استفاده کند و این رابطه در تراژدی مکبث، به وقایع داستان، نیروی خاص می‌بخشد و به تحول تدریجی آنها مدد می‌رساند؛ تحولی که از لوازم ایجاد، اثری است تمام و کمال» (شادمان ۳۵).

بهرام مانند بیشتر پهلوان‌های *شاهنامه* تنهاست. او در رسیدن به قدرت، چیزی جز فکر و فن جنگاوری ندارد و کاملاً خودمحورانه پیش می‌رود؛ اما مکبث با همراهی همسرش عمل می‌کند. زن اوست که افکار مشوش و درهم وی را روشن می‌سازد و با دریافت نامه‌های شوهرش که ملاقات با جادوگران در آنها درج است مطلب مهمی بیان می‌کند که مبتنی بر دو فکر به هم پیوسته است؛ نخست آنکه مکبث خود نمی‌داند چه می‌خواهد و زن او این مطلب را به اختصار هرچه تمام‌تر بازگو می‌کند: تو نمی‌خواهی در بازی دغل کنی و با این همه، مایلی به‌ناحق ببری. دوم آنکه شرط لازم توفیق در عمل، از میان برداشتن فاصله‌ای است که میان عمل و اراده جدایی می‌افکند، زیرا تنها اراده است که عمل را ممکن می‌کند و لیدی مکبث بر آن است که تفرقه را در وجود شوهر سست عزم خود از میان بردارد. رابطهٔ میان این دو تن به نحوی است که در ضمن آن، یکی می‌کوشد عوامل مبهم نهفته در فکر دیگری را روشن و آشکار کند (ر.ک. هاشمیان و بهرامی‌پور ۱۷٤). اگرچه بهرام نیز زنی به نام گردیه در کنار خود دارد، وی هیچ‌گاه سودای شاهی را در روح و ذهن بهرام نمی‌پرورد.

دو قهرمان، پس از شکست در برابر عوامل بیرونی، به‌رغم انگیزه‌های قوی درونی، مرگ را می‌پذیرند و تراژدی را کامل می‌کنند. جالب است که هر دو نویسنده هنگام مرگ دو قهرمان جملاتی شبیه به هم از زبان آنها بیان می‌کنند و هر دو مرگ را تسلیمی در برابر چالشی از پیش ساخته می‌دانند و آن را پایان راه خویش‌رفته می‌بینند.

چنین است کار سرای سپنج — چو دانی که اندر نمانی به رنج
که و مهتران خاک را زاده‌ایم — به بیچاره تن مرگ را داده‌ایم

«آنچه در مکبث سنجیده می‌شود میزان تلخی کشنده‌ای است که مکبث در لحظهٔ تسلیم خود می‌مکد و شاید اصلی‌ترین پیام این نمایشنامه نشان دادن تلخی تسلیم

محض در برابر کشمکشی آگاهانه باشد» (آموزگار ۳). سقوط تراژیک دو قهرمان با آگاهی تمام از تمام جبرهای موجود است. آنها در برابر تقدیر خود قد علم کردند. مکبث با توجه به پیشگویی جادوگران، مطمئن است به دست کسی کشته خواهد شد که از رحم مادر زاده نشده باشد و بهرام که در کشور دشمن جای کرده، اطمینان دارد دست خسرو پرویز و افرادش به او نخواهد رسید. اما تراژدی قانون خود را دارد و هر دو قهرمان، به شکلی غافلگیرکننده به مرگ می‌رسند. مکبث توسط مکدافی که از پهلوی مادر به دنیا آمده و بهرام توسط مردی از سرزمین دشمن به قتل می‌رسند. داستان قدرت‌طلبی دو سردار با نموداری دراماتیک از یک طرف و تراژیک از طرف دیگر به پایان می‌رسد و هر دو قهرمان مرگ را پایانی ناگزیر می‌دانند.

مکبث در آخرین جملات خود، زندگی انسانی را نمایشی پرهیجان اما بی‌مفهوم، و انسان را بازیگری بینوا معرفی می‌کند و بهرام نیز در آخرین جملاتش جهان را سرایی چندروزه، و تن دادن به مرگ را پایانی برای همه می‌داند. گویی دو قهرمان با دیدن شبح مرگ به این آگاهی رسیده‌اند که باید در برابر تقدیر تسلیم شوند و مرگ با بستن چشم سر آنان، چشم دلشان را به حقیقتی که تا لحظهٔ مرگ به دنبالش بوده‌اند باز می‌کند.

> برای تراژدی، مرگ یا همان مرز اصلی همواره واقعیتی ذاتی و درونی است که با هر رخداد تراژیک رابطه‌ای جدایی‌ناپذیر دارد. دلیل این امر فقط آن نیست که در اصول اخلاقی و نظام ارزشی تراژدی، حکم مطلق ضرورتاً این است که هرچه آغازی دارد باید در حیات خود سرانجام به مرگ رسد... سوای تمامی این دلایل و بسیاری از دلایل منفی دیگر، مرگ به معنایی دیگر واقعیت و ذات درونی تراژدی است. تجربهٔ مرز بین زندگی و مرگ همان بیداری جان و رسیدن به آگاهی است. جان از خود آگاه می‌شود، زیرا بدین شکل محدود گشته است. جان تنها بدین سبب که محدود است و فقط تا آنجا که محدود است به خودآگاهی می‌رسد (لوکاچ ٤٤).

با توجه به این نظر، گفتنی است که اگرچه بهرام و مکبث در تقابل و تعارض با پدیده‌های جهان و جامعهٔ خود قرار گرفتند و در نبرد با آنها نابود شدند، در لحظات مرگ به بصیرت‌هایی رسیدند که باعث یگانگی با سرشت انسانی‌شان شد. این

تراژدی‌ها احساسی را به مخاطب منتقل می‌کنند که او را به بازشناخت رمز و راز زندگی می‌رساند.

٤. نتیجه‌گیری

داستان زندگی پر فراز و نشیب بهرام چوبین و مکبث نشان‌دهندهٔ نبرد آدمی برای ارضای غریزهٔ قدرت‌طلبی است. این دو قهرمان برای رسیدن به قدرت، شورشی را آغاز می‌کنند که به پیروزی در آن امیدی نیست، چراکه باورهای جامعه، آنها را تنها به‌عنوان سردارانی پذیرفته که وظیفهٔشان حفاظت از کشور و جایگاه پادشاهی است. قدرتی که آنها به‌دنبال آن‌اند ریشه در اخلاق و منش خدمتگزاری به کشور نیز ندارد. به همین دلیل، جنگ با باورهای اعتقادی از یک سو و پشت‌کردن به جهان اخلاقی از سوی دیگر برایشان نتیجه‌ای جز سقوط در پی نمی‌آورد. این کشمکش باعث می‌شود سایر لیاقت‌های مکبث و بهرام نیز فراموش شود و جامعه‌ای که قهرمانان را به‌عنوان سردارانی بزرگ پذیرفته، در مقام پادشاه نپذیردشان، و در پایان، آنها را تنها بگذارد و حتی برضدشان برخیزد. تنها یاریگر این دو سردار، جادو و خرافه است؛ جادو و خرافه‌ای که نه در عقل و علم ریشه دارد، نه در میان مردم اجتماع، وجهه و اعتبار. جادویی که تنها غریزه و خوی قدرت‌طلبی دو قهرمان را پررنگ‌تر و سپاهی خیالی در کنار آنها مجسم می‌کند و با این توهم، آنها را به کام مرگ می‌کشاند. مکبث جاه‌طلبی صرف را سرلوحهٔ کار خود می‌کند و بهرام در کنار جاه‌طلبی، به شایسته‌سالاری و پیروزی‌هایش در جنگ ایمان دارد. اما هیچ‌کدام از این ابزارها در برابر باورهای جامعه و ایمان به جایگاه شاهی توان مقاومت ندارند و تراژدی را برای مکبث و بهرام رقم می‌زنند. در خلال این نبرد، فردوسی و شکسپیر اعلام می‌کنند که تخطی از دایرهٔ اخلاق، تبعاتی در پی دارد؛ اخلاقی که فروگذاری آن ممکن است به تزلزل قدرت و نابودی منجر شود. آدمی در نظر این دو نویسنده محکوم به شکست در جنگ مقابل اصول فطری است و هر شخص و قدرتی اگر غریزه را با اخلاق درنیامیزد سقوط خواهد کرد.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس. «تحلیل گفتمان مفهوم قدرت ملی و نسبت آن با بازنمایی قدرت ملی در هنرهای نمایشی.» همایش قدرت ملی در آیینهٔ هنرهای نمایشی، دانشگاه هنر (خرداد ۱۳۹۳): ۱۳ـ۳۷.

آموزگار، پرویز. «فلسفهٔ فکری شکسپیر و استنتاج‌های اجتماعی او در *مکبث*.» *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. ۸۸ (۱۳۵۳): ۱ـ۱٤.

ارسطو. *فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/۱ (بهار و تابستان ۱۳۸۹، پیاپی ۱): ٦ـ۳۸.

برکت، اسکار. *تاریخ تئاتر*. ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور. جلد اول. تهران: مروارید، ۱۳٦۳.

پراور، زیگبرت سالمن. *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*، ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. چاپ اول. تهران: سمت، ۱۳۹۳.

پوریوسف، محمدکاظم. «مقایسهٔ داستان بهرام چوبین با نمایشنامهٔ *مکبث*.» *نامهٔ فرهنگستان*. ۳۱ (۱۳۸۵): ۸ـ۱۹.

جعفری، طیبه و چوقادی، زینب. «تحلیل کارکرد کهن‌الگوها در بخشی از داستان بهرام چوبین.» *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. ۹ (۱۳۹۰): ۱۲۳ـ۱۳٤.

دوستخواه، جلیل. *برخورد با تراژدی قدرت در شاهنامه*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۰.

شادمان، فرنگیس. «مقدمه.» ر.ک. شکسپیر. *مکبث*. ترجمهٔ فرنگیس شادمان.

شکسپیر، ویلیام. *مکبث*. ترجمهٔ فرنگیس شادمان. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷٦.

ـــــــــ . *مکبث*. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: آگه، ۱۳۸٦.

صناعی، محمود. «فردوسی، استاد تراژدی.» *نامهٔ فرهنگستان*. ۲٦ (۱۳۸٤): ۱٤۰ـ۱۷۰.

عناصری، جابر. «تراژدی دو سردار نگون‌بخت.» *چیستا*. ۲۳ (۱۳٦٤): ۱۸۹ـ۱۹۵.

قادری، نصرالله. *آناتومی ساختار درام*. تهران: نیستان، ۱۳۸۰.

کاظمی، سید علی‌اصغر. *روابط بین‌الملل در تئوری و در عمل*. تهران: قومس، ۱۳۷۲.
کافمان، والتر. «هگل و تراژدی باستان.» ترجمهٔ مراد فرهادپور. در *مجموعه مقالات ۳/ تراژدی*. تهران: سروش، ۱۳۷۷.
کریستنسن، آرتور. *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمهٔ رشید یاسمی. تهران: صدای معاصر، ۱۳۸٤.
کریمی، یوسف. *روان‌شناسی شخصیت*. تهران: پیام نور، ۱۳۸٤.
کیندرمن، هاینتس. *تاریخ تئاتر در اروپا*. ترجمهٔ سعید فرهودی. جلد اول. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳٦۵.
لوکاچ، گئورگ. «متافیزیک تراژدی.» ترجمهٔ مراد فرهادپور. در *مجموعه مقالات ۳/ تراژدی*. تهران: سروش، ۱۳۷۷.
لیچ، کلیفورد. *تراژدی چیست؟* ترجمهٔ هلن اولیایی‌نیا. اصفهان: نشر فردا، ۱۳۸۸.
محمدی بارچانی، علی‌رضا. «امر تراژیک، شاخصهٔ فلسفی تراژدی.» *حکمت و فلسفه*. ۱ (۱۳۸۷): ۷۹ـ۱۰۳.
مقدادی، بهرام. «مقدمه.» ر.ک. شکسپیر. مکبث. ترجمهٔ داریوش آشوری.
مکی، ابراهیم. *شناخت عوامل نمایش*. تهران: سروش، ۱۳٦٦.
ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد. «درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی.» مجلهٔ *نمایش*. ۲۸ (۱۳۷۸): ۲۱ـ۲٤.
وینی، میشل. *تئاتر و مسائل اساسی آن*. ترجمهٔ سهیلا فتاح. تهران: سمت، ۱۳۷۷.
هاشمیان، لیلا و بهرامی‌پور، نوشین. «داستان رستم و اسفندیار و نمایشنامهٔ مکبث.» *ادبیات تطبیقی*. ۱۲ (۱۳۸۸): ۱٦۳ـ۱۷۵.
یاوری، حورا. *روان‌کاوی و ادبیات*. تهران: سخن، ۱۳۸٦.

Heller, Agnes. *The Time is Out of Joint*. New York and Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.