نشریهٔ ادبیّات پایداری
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال هفتم، شمارهٔ سیزدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین براساس نظریهٔ گفتمان باختین

(علمی- پژوهشی)

ناصر محسنی نیا[۱]
راحله اخوی‌زادگان[۲]

چکیده

این مقاله گفتگوی میان شاهکار جان آزبرن با عنوان «با خشم به گذشته بنگر» را با جنبش مردان خشمگین به تصویر کشیده و برای دست‌یابی به این هدف، نویسندگان با در نظرگرفتن منشأ، زمان و دلایل تشکیل این جنبش ارائه داده، خصوصیّات آن را مطرح نموده‌اند و از دیگر سو، چگونگی تقسیم‌بندی رمزهای اثر به عنوان یک سبک بررسی شده‌اند. در نگاه اوّل، معنی و مفهوم مردان جوان خشمگین بدیهی جلوه می‌کند؛ ولی حقیقت آن است که این اصطلاح ذهن را درگیر پرسش‌های خاصّی می‌نماید، از جمله؛ آیا نامیده شدن این گروه تحت عنوان «خشمگین» دلیل خاصی دارد؟ دلایل تشکیل این گروه و اهدافشان چه بود؟. از آنجا که این جنبش پاسخی است به تاریخ آن زمان، بدون شک عکس‌العمل‌های بسیاری را از طرف مردم و جامعه برانگیخته است و بدین جهت گرفتار یک گفتمان مستمر شده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات مقاومت معاصر انگلیس، نمایشنامهٔ آزبرن، جنبش مردان جوان خشمگین، قرن ۲۰، نظریهٔ گفتمان باختین.

---

[۱]. دانشیار دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین: n_mohseninia@yahoo.com

[۲]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات انگلیسی: rakhavizadegan۱@ut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۷/۸ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۹۳/۱۰/۰۶

۱- مقدّمه

در طول سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۵، مردم بریتانیا متحمّل تغییرات گسترده و پردامنه‌ای شدند. یکی از این تغییرات مهم تغییر در طبقات اجتماعی مردم بود. اگرچه بریتانیا از نظر اقتصادی و روحی پیروزی کسب نموده بود؛ امّا همچنان در شرایط ناگواری به‌سر می‌برد. فروپاشی اقتصادی به کمک طرح مارشال شروع به بهبودی نمود؛ امّا این بهبودی فرآیندی کاملاً تدریجی بود. خسارت دیگر بریتانیا از دست دادن مستعمراتش بود. بریتانیا باید از مصر، برمه، و فلسطین و بالاخره هند عقب‌نشینی می‌کرد، و سرانجام بعد از پذیرش و اذعان انگلیس به استقلال این کشورها پس از ۵۰ سال به عنوان یکی از قدرت‌های اصلی دنیا، بریتانیا به ملّتی نسبتاً کوچک و فقیر مبّدل می‌شد. البته این شرایط موقّتی بود و دیری نپایید.

دو جنگ جهانی، بحران اقتصادی، آثار روانی جنگ، شرایط ناگوار زندگی، تلاش برای بازسازی، از دست‌دادن مستعمرات، بحران کانال سوئز در سال ۱۹۵۶ که بدنبال امتناع مصر از تمدید سلطهٔ انگلیس برکانال سوئز پیش آمد و سرانجام در سال ۱۹۵۸ مبارزه برای خلع سلاح هسته‌ای در سایهٔ بمب ئیدروژنی آغاز شد؛ اینها وقایعی بودند که زندگی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بریتانیا را تحت تأثیر قرار دادند؛ به گونه‌ای که از دههٔ ۳۰ مجموعهٔ خاصّی از رفتارها به آنها منسوب شد و از همه مهم‌تر ادبیات انگلیسی را در قرن ۲۰، از نظر محتوا و کیفیّت تحت تأثیر قرار داد.

از آن جا که در دهه‌های۵۰ و ۶۰ میلادی ارزش‌های عرفی و سنّتی زیر سوال قرارگرفت و با عصبانیّت و تلخی مورد حمله قرار گرفتند، این سال‌ها، سال‌های اعتراض نامیده شدند، فضای تلخ و خشم‌آلود در میان جوانانی که احساس می‌کردند مورد خیانت دولت قرار گرفته‌اند، بیشتر از همه جا موج می‌زد. این جوانان، سنگینی سیستم طبقاتی را بر روی شانه‌هایشان حس می‌کردند. آنچه بیشتر از هر موضوع دیگر ناراحت‌کننده بود این بود که آنها بعد از جنگ بزرگ شده بودند و با وجود این که از مادهٔ آموزشی۱۹۴۴سود برده بودند هنوز طبقهٔ محقّر اجتماع محسوب می‌شدند. حتّی بعد از فارغ‌التحصیل شدنشان

از دانشگاه موقعیّت اجتماعی آنها عوض نشده بود؛ زیرا آنها دریافتنند که جوایز هنوز متعلّق به آن دسته از افرادی است که دانشگاه دولتی و نیز تحصیلات «اکسبریج» داشته باشند. ارزش‌های اجتماع به نفع آنها تغییر نکرده بود و هنوز همه چیز برای مردم طبقهٔ متوسّط راکد بود. «انگیزهٔ قهرمانانهٔ آنها نابود شده بود. پیامد جنگ جهانی دوّم نسل جدید را به‌طور عجیبی تهی و سرگردان باقی گذاشته بود» (دیچز،۱۹۶۹: ۱۱۳-۱۱۲). احساس نسل جدید جوانان تحصیل کردهٔ بریتانیایی عدم تعلّق به محیط، بیهودگی و از همه مهم‌تر حسّ ناامیدی بود؛ زیرا رؤیای آنان ویران شده بود و چیزی جز «انسان‌های وامانده» نبودند.

۱-۱-بیان مسئله

بنابر آنچه درمقدمهٔ تحقیق گفته شد، در برهه ای از تاریخ، ادبیّات بریتانیا، برای بازتاب جنبه‌های مختلف جامعه، وارد صحنه شد تا بنا بر قول سارتر، ادبیّات خوب یا ادبیّات متعهّد؛ یعنی ادبیّاتی که نسبت به طبقات ضعیف یک جامعه احساس مسئولیت می‌کند در جامعهٔ آن روز انگلستان پا به صحنه نهد (سارتر،۱۳۴۸: ۴۱۸) و بنا به گفتهٔ کادن در این زمان شاعر و نویسندهٔ رئالیست، علاقه‌مند است تا زندگی روزمرّه، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و جنبش‌های روزگار خویش را به تصویر بکشد (کادن،۵۵۴: ۱۹۸۴). نویسندگان برای اینکه خشم و تلخ‌کامگی جوانان را ترسیم کنند، رئالیسم و روش‌های آن را دست‌مایهٔ کار خود ساختند. نویسندگان، تمایلی به ترسیم زندگی ایده‌الی که همه چیز در آن به خوبی به پایان می‌رسید نداشتند، آنها از به تصویر کشیدن شخصیّت‌های طبقات بالا، سخنان و رفتارهای درباری دست کشیدند و در عوض زندگی مردم عادی و متوسّط را به نمایش گذاشتند. این تحقیق به دنبال واکاوی و پیدا کردن ریشه ها و چگونگی شکل گیری ادبیّات متعهد انگلستان و دستیابی به عناصر پایداری یکی از آثار این دوره است.

۱-۲-پیشینهٔ تحقیق

گرچه در مورد ادبیّات متعهد، ادبیّات مقاومت و پایداری ایران و دیگر ملل, تاکنون تحقیقات زیادی صورت گرفته، در خصوص «گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین» تحقیقی جامع و علمی به انجام نرسیده است.

۱-۳- ضرورت و اهمیّـت تحقیق

اهمیّت این تحقیق از نظر ما به دو دلیل اساسی بر می‌گردد؛ اول اینکه جان آزبرن یکی از نمایشنامه‌نویسان انگلیسی است که سال‌های زیادی به او پرداخته نشده است. اگرچه او پدر نمایشنامهٔ مدرن است و از همه بالاتر پدر جنبش مردان جوان خشمگین، امّا با این همه نمایشنامه‌هایش کمتر مورد مطالعهٔ دانشجویان قرارگرفته است؛ ازاین‌رو، مقالات زیادی در ارتباط با نمایشنامه‌های او به تحریر نگردیده است و در ضمن تئوری‌های باختین در مورد نمایشنامه‌های شکسپیر اجرا شده و نه نمایشنامه‌های مدرن. در این صورت این تحقیق اوّلین خوانش باختینی از نمایشنامه‌های جان آزبرن است و می‌تواند در مورد نمایشنامه‌های مدرن، نمایشنامه‌نویسان ایران بعد از انقلاب، به خصوص نمایشنامه‌های مرتبط با دفاع مقدس نیز به عنوان یک الگوی مناسب مورد استفاده قرار گیرد.

دومین دلیل، این است که خوانش باختینی از نمایشنامهٔ *با خشم به گذشته بنگر* درک این نمایشنامه را جذاب‌تر می‌کند. انتظار بر آن است که از این طریق مسایلی که منتقدان بدان نپرداخته‌اند آن هم به دلیل اهمیّت‌ندادن آن‌گونه که شایستهٔ این نمایشنامه‌نویس است، مشخص شده و شرح داده شود.

در طول این پژوهش خواهیم دید که شخصیّت‌های نمایشنامه، نثر ساده‌ای را به کار می‌گیرند تا مسایل متفاوتی از جمله سیاست، مذهب، فلسفه، اعتراضات اجتماعی و مسایل

بسیار دیگری را برای خواننده و تماشاگر به اجرا گذارند (تراسلر،۱۹۶۹: ۲۵). نمایشنامه‌های آزبرن معمولاً تک‌گفتاری فرض می‌شوند و به وسیلهٔ قهرمان داستان به خواننده انتقال می‌یابند. اگرچه، هدف این پژوهش اثبات عکس این باور است؛ از این رو، قصد دارد تا نشان دهد که این نمایشنامه عناصر لازم برای خوانش گفتگوی باختینی را داراست.

۲- بحث

۲-۱-آزبرن و گروه خشمگین

این گروه بزرگ نویسندگان و به خصوص نویسندگان دههٔ ۵۰ به سه گروه تقسیم می‌شوند، بی‌طرف‌ها، عاطفی‌ها و قانون‌گذاران. همان‌گونه که ذکر شد این یک جنبش جدیدی بود که نویسندگان دههٔ ۱۹۵۰ به‌پاخاستند تا حرکت و خیزش ادبی معترض «مردان جوان خشمگین» را تایید کنند. تنها دو نمایشنامه‌نویس، جان آزبرن و آرنولد وسکر در این گرایش شرکت کردند. از آنجا که نگارندگان این مقاله متوجّهٔ آزبرن که متعلّق به گروه دوّم، عاطفی‌ها، بوده‌اند؛ لذا خصوصیّات دیگر گروه‌ها به طور اجمالی ذکر شده است.

۱-بی‌طرف‌ها قسمت اعظمی از رمان‌نویسان تحصیل کردهٔ اکسبریج بودند که بدگمانی خود را به دولتمردان نشان می‌دادند. آنها به طبقهٔ متوسط تعلق داشتند و به دانشگاه‌های طبقات بالا می‌رفتند و دلیل بی‌طرفی‌شان ناامیدی و تنبلی بود.

۲-قانون‌گذاران، همان‌طور که از نامشان پیداست خود را قانون‌گذار می‌دانستند و تا حدّ زیادی در باورهایشان متعصّب بودند. این گروه بسیار کوچک و بیشتر از فلاسفهٔ اصالت وجود که شامل کالین ویلسن، استوارت هولرید و بیل هاپکیس بودند تشکیل شده بود. معمولاً آزبرن جزو گروه دوّم ناراضی‌ها که عاطفی‌ها نامیده می‌شدند قرار دارد. نویسندگان این گروه به طبقهٔ پایین یا کارگر تعلّق داشتند. آنها فارغ‌التحصیلان دانشگاه‌های «آجر قرمز» یا حتّی «کاشی سفید» بودند.

نتیجهٔ عمده این است که ناراضی‌های جدید احساس نابرابری دارند.آنها یک گروه جدید بی‌ریشه، بی‌ایمان و عاری از طبقهٔ اجتماعی هستند و همچنین بدون جذابّیت بوده‌اند که از نتایج احساس گم شدن و ناچیز شمردن است- آنهایی که در دریای اجتماعی آرام گرفته‌اند.

آنها باهوش و تحت نفوذ مکتب کلبیون برندوی گستاخ هستند در نتیجه نمی‌توانند در رضایت‌مندی غوطه‌ور شوند (آلسوپ،۱۹۸۵: ۱۹).

این مردم از وضعیّت خود عصبانی بودند، زیرا فردیّت و به هم پیوستگی طبقاتی هویت‌شان پایمال شده بود. اکنون که به خشم و بازتاب این واژه در کارهای گروهی از نویسندگان اشاره شد نگارندگان قصد دارند تا واژهٔ «جوان» را مورد بررسی قرار دهند.

۲-۲- سبک‌پردازی آزبرن از جنبش مردان جوان خشمگین

در بررسی *با خشم به گذشته بنگر* اثر مهمّ آزبرن، نگارندگان به خوبی دریافتند که گفتگوی آشکاری میان نوع پردازش آزبرن از خشم و گروه مردان خشمگین خودنمایی می‌کند. البتّه باید توجّه داشت که در هر سبک‌پردازی علی‌رغم شباهت‌ها، تفاوت‌هایی نیز وجود دارد. یکی ازاین تفاوت‌ها این است که آزبرن این گفتمان را در قالب نمایشنامه و تئاتر مطرح می‌کند؛ در حالی‌که این نوع سبک پیش از آزبرن در میان رمان‌نویسان رواج داشت. در حقیقت آزبرن اولّین نمایشنامه‌نویسی است که توانسته است با موفقیّت در این زمینه کار کند؛ علاوه بر این، او تنها نویسنده‌ای است که شجاعانه توانسته کلمهٔ «خشم» را در تیتر داستانش بکار برد و بدین‌ترتیب، خشم را به هنر مبّدل کند؛ زیرا این خشم است که به نمایشنامه‌اش شور و هیجان می‌دهد. قبل از اینکه پیش‌تر برویم، ضرورت دارد تا تعریفی از سبک‌پردازی باختین ارائه دهیم تا نشان داده شود این اثر آزبرن با جنبش مردان جوان خشمگین مکالمه‌ای سازگار و هماهنگ ترتیب می‌دهد.

یکی از نزدیک‌ترین اشکال دو آوایی سبک‌پردازی است؛ بدین دلیل به آن دو آوایی گفته می‌شود که در برگیرندهٔ دو وجدان زبانشناسی فردی است. «سبک‌پرداز، شخصی است که مطالب را به نمایش می‌گذارد و سبک‌پرداز، شخصی است که در گفتمان نمایش داده‌شده‌است (باختین،۱۹۸۸: ۳۶۳)؛ به بیانی دیگر سبک‌پردازی زمانی واقع می‌شود که سبک‌پرداز یا نویسنده فکر یا گفتمان دیگر/ متن پردازش‌شده را در جهت یکسان (در همان سمت) دوباره استفاده می‌کند؛ به گونه‌ای که هدفش همان گفتمان

پردازش شده است (زاپان ۷، لاج،۱۹۹۰: ۹)؛ اما، این بار با مفهومی جدید؛ زیرا بر اساس حوزهٔ علاقه‌مندی‌های خود، بعضی از عناصر را پر رنگ و از پرداختن به برخی دیگر اجتناب می‌کند، این به نوبهٔ خود «تصویری آزاد از زبان دیگری است که نه تنها زبان پردازش شده، بلکه زبان و قصد هنر پردازشگر را در بر دارد» (باختین،۱۹۹۰: ۶۳، ۳۶۲).
از آنجا که نویسنده با توجّه به علاقه‌اش روی عناصری از متن دیگری تکیه می‌کند، از خود می‌پرسیم پس چگونه و از چه جهاتی اهداف آنها مشابه و متفاوت از متن یا مبحث پردازش شده می‌باشد. قابل ذکر است که تفاوت‌ها بسیار اندک و شباهت‌ها به مراتب بیشتراند.

برای اثبات اینکه *با خشم به گذشته بنگر*، سبک‌پردازیی است از مفهوم خشم از جنبش مردان جوان خشمگین، شیوه‌هایی که ما را متوجّهٔ عناصر متن پردازش شده می‌کند شناسایی، آنگاه در متن پردازشگر مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ امّا قبل از آن، اهداف آزبرن به موازات اهداف مردان جوان خشمگین بررسی می‌شود تا تفاوت در اهدافشان بینش جدیدی را در آثارشان ایجاد کند. «دو وجدان زبانشناسی فردی» در متن پردازشگر موجود است، یکی هشیاری زبانی آزبرن پردازشگر و دیگری، پردازش شده، یعنی همان جنبش مردان جوان خشمگین (همان:۳۶۲) از این‌رو، این نمایشنامه با جنبش اواسط قرن ۲۰ یک گفتگوی موافق برقرار می‌کند؛ امّا این چگونه ممکن است؟ ابتدا آزبرن / پردازشگر یک نمایشنامه‌نویس است؛ در حالی‌که جنبش مردان جوان خشمگین معّرف رمان‌نویسان در این قالب بود. اگرچه آزبرن و این جنبش هم دوره هستند، آزبرن هیچ‌گونه قصدی برای نوشتن در این قالب به خصوص نداشت؛ زیرا شاهکار او تنها در هفده روز خلق شد. از آنجا که برای آزبرن و همچنین جنبش مذکور، محتوا بر ساختار ارجحیّت داشت؛ از این رو، قصد داریم تا چگونگی اقتباس و استفادهٔ مجدّد مضامین جنبش ذکر شده، آن هم در جهتی همسو امّا با مفهومی جدید توسط آزبرن را در این نمایشنامه مورد بحث و بررسی قرار دهیم؛ بنابراین، مضمون به عنوان عنصر پردازش شده مورد بحث قرار می‌گیرد.

قبل از اعمال تئوری باختین، خلاصه‌ای از نمایشنامه به دلیل اهمیّت بسیار زیاد آن در تاریخ تئاتر بیان می‌شود. تمامی این اتفاقّات در میدلندز، در یکی از آپارتمان‌های یک اتاق خوابه در انگلیس شروع می‌شود. جیمی پورتر ۲۵ ساله از طبقهٔ کارگر با همسرش آلیسون

که از طبقهٔ متوسّط زندگی می‌کنند. جیمی، مردی تحصیل‌کرده است مغازهٔ شیرینی‌فروشی کوچکی را با دوستش کلیف که با این زوج زیر یک سقف زندگی می‌کند، می‌چرخاند. آلیسون دختر یک سرهنگ ارتش بریتانیا در هند است. کلیف هم مانند،جیمی از طبقه‌ی کارگر است. مطالعه، نوشیدن، و حرف زدن برنامهٔ روزمرهٔ آنهاست. جیمی با اطرافیانش بر سر پذیرش دنیا بحث می‌کند. او همیشه آلیسون و خانواده‌اش را با عصبانیتش مورد سرزنش قرار می‌دهد؛ امّا این خشم، هیچ‌گاه فیزیکی جلوه نمی‌کند. همسرش هرگز در خشم او شرکت نمی‌کند. در پردهٔ دوم شخص جدیدی به نام هلنا معرفی می‌شود، او بازیگر و دوست آلیسون است. جیمی از آمدن هلنا و ماندنش با آنها رضایت ندارد. هنگامی که هلنا وضعیت آلیسون را مشاهده می‌کند با پدر او تماس می‌گیرد تا او را با خود به خانه ببرند؛ از این رو، آلیسون خانه‌اش را ترک می‌کند و هلنا جایش را می‌گیرد، کلیف هم خانهٔ جیمی را به دنبال جایی دیگر برای زندگی ترک می‌کند. آلیسون در مقابل تمامی این اتفاقّات بدون هیچ‌گونه عکس‌العملی می‌گذرد؛ امّا زمانی که هلنا و جیمی قصد دارند تا متأهل شوند آلیسون از راه می‌رسد. هلنا معتقد است که این خانه متعلّق به آلیسون است؛ به همین دلیل، آنجا را ترک می‌کند و آلیسون از جیمی طلب بخشش می‌کند. آنها دوباره در دنیای خیالیشان زندگی را ادامه می‌دهند، هیچ‌کس نمی‌داند که این خیالپردازی آنها تا کی ادامه خواهد داشت.

۲-۳- سبک‌پردازی آزبرن از مضمون خشم

در جریان نمایشنامه، جیمی به عنوان مرد جوان خشمگین بسیاری از مردم و مسائل زندگی آنها را مورد حمله قرار می‌دهد. خشم جیمی مطلبی است که به موضوعات و مسائل عدیده‌ای اشاره دارد، برخی از این مسائل که ما آنها را در نظر گرفته‌ایم، عبارتند از؛ مذهب، کشمکش‌های طبقاتی، هنرستیزی، و سیاست. خشم، همان چیزی است که به نمایشنامه انرژی و روح می‌بخشد؛ زیرا خشمی که آزبرن به تصویر می‌کشد در قالب بی‌ارادگی یا نفرت نیست؛ بلکه به دلیل عشق به وطن و مردم آن است. همین یک خشم

مقّدس است که ما نمونه‌های بسیار زیادی از آن را در شعر مقاومت ایران در دورهٔ مشروطه و دورهٔ انقلاب اسلامی به خصوص در حوزهٔ هشت سال دفاع مقّدس مشاهده می‌کنیم.

در هر حال اعتراض جیمی از همان ابتدا قابل مشاهده است، زمانی که از آلیسون می‌پرسد که چرا نسبت به این موضوع که نیمی از روزنامه به زبان فرانسوی است، بی‌توجه است. رفتار آلیسون که مشغول اتو کردن لباس‌هاست و به او گوش نمی‌دهد، او را عصبانی‌تر می‌کند. این نمایانگر تنش موجود در زندگی این دواست و مهمتر از همه بیانگر بی‌توجّهی و بی‌انگیزه‌بودن آلیسون نیز هست. اگرچه این دو، تنها سه سال است که ازدواج کرده‌اند، امّا نبود رابطه و گاهی رابطهٔ تحمیلی، جیمی را به خشم می‌آورد. در سراسر نمایشنامه، جیمی طعنه می‌زند و سرزنش می‌کند.

اما نکوهش و طعنه‌زدن جیمی برای تخلیهٔ خودش نیست؛ بلکه از این‌روست که او یک روشنفکر است. او مردم را آن‌گونه که هستند، می‌بیند. روشنفکریش از روزنامه خواندن، شعر گفتن و اشاراتی که به نویسندگان و آثار بزرگ ادبی دارد، پیدا است. یکشنبه، آخرین روز هفته، روزی است که افراد خانواده دور هم جمع می‌شوند تا اوقات بیشتر و بهتری را با هم سپری کنند. اگرچه تا آنجا که به خانواده پورتر مربوط می‌شود، یکشنبه روزی است که افراد بیشتر یکدیگر را عصبانی می‌کنند، با پاسخ ندادن یا خدشه‌دار کردن احساسات یکدیگر، کاری که منجر به بیگانگی و تنهایی هم می‌شود. مذهب، اولین مسئله‌ای است که مورد حمله و تمسخر جیمی قرار می‌گیرد.

۲-۳-۱- مذهب

در صحنهٔ اول از پردهٔ اول، جیمی را در حال خواندن مطلبی در مورد اسقف بروملی که در ارتباط با بمب‌های هیدروژنی است می‌بینیم. این یکی از مهم‌ترین صحنه‌هایی است که جیمی در آن دورویی و تهی‌بودن مذهب و کلیسا را مورد حمله قرار می‌دهد. این امر که اسقف مردم را برای ساختن این بمبها تشویق می‌کند حقیقتاً برای جیمی دردناک و هضمش بسیار ثقیل است؛ زیرا او در جامعه‌ای زندگی می‌کند که اسقف دیگر نه تنها

نمادی از عشق و سازندگی نیست، بلکه ویرانگر است و تلاش می‌کند تا خواسته‌ها و ارزش‌های مورد نظرش را به مردم تحمیل کند.

جیمی به عنوان فردی بی‌قرار، نمی‌تواند این مطلب را فراموش کند و آن را مضحک می‌پندارد. او عقاید سرهنگ ردفرن (پدر آلیسون) و اسقف را مقایسه می‌کند؛ هر دو قدرتمند و متعلق به طبقهٔ متوسّط هستند و چیرگی خود بر طبقهٔ کارگر را تعیین می‌کنند. اسقف از اینکه متهّم به حمایت از ثروتمندان شده، عصبانی است. در اینجا جیمی به نبودن صداقت در جامعه اشاره می‌کند و همه چیز را ساختگی می‌داند.

کلیف: اوه، نوشته که اون (اسقف) از همهٔ مسیحیان جهان درخواست تکان دهنده‌ای کرده که در ساخت بمب هیدروژنی هر کمکی که می‌تونن بکنند.

جیمی: بله، این کاملاً تکون دهنده‌س، عزیزم، این خبر تو رو بهت زده نکرده؟ به نظرم واقعاً مؤثّر است؟(خطاب به آلیسون)

آلیسون: خوب، طبیعیه.

جیمی: بفرمایین، حتّی رو زن من هم اثرکرده. من باید برای اسقف بعنوان اعانه پولی چیزی بفرستم. بذاربببینم. اون دیگه چی میگه. دام دی دام، دام دی دام،دام دام دی دام. ایناهاش. حضرت اسقف بخاطر اینکه یکی گفته ایشون از ثروتمندان در مقابل فقرا طرفداری میکنه، ناراحتنن. ایشون میفرماین که اصلاً منکر اختلاف طبقاتی هستن و «این ایدهٔ شریرانه و مصرانه توسط طبقه کارگر ترویج شده.» بابا ایوالله! (جیمی به هردوی آنها می‌نگرد تا عکس العملشان را ببیند، امّا کلیف در حال روزنامه خواندن است و الیسون سرگرم اتو کردن. رو به الیسون) اون تیکه رو خوندی؟

جیمی: (رو به آلیسون) هیچ فکر نمیکنی ممکنه پدرت یه همچین چیزی رونوشته باشه؟

آلیسون: چی رو نوشته باشه؟

جیمی:همون چیزی را که من الان بلندبلند خوندم دیگه.

آلیسون: چرا پدرم باید اینو نوشته باشه؟

جیمی:تقریباً شبیه حرف‌های پدرت بنظر می‌رسه، نه؟

آلیسون:تو اینجوری فکر می‌کنی؟

جیمی: فکر نمی‌کنی اسقف برواملی اسم مستعارشه؟ (عابدی،۱۳۸۲: ۱۹-۱۸)

تصوّر جیمی به گونه‌ای است که او که اسقف برواملی را اسم مستعار سرهنگ ردفرن می‌داند چرا که شباهت‌های بسیار زیادی بین ایده‌های این دو نفر می‌باشد. او معتقد است که صداقت و یکرنگی دیگر وجود ندارد و همه‌چیز و همه کس به سمت تزویر و دورنگی می‌روند.

گاهی که جیمی صدای ناقوس کلیسا را می‌شنود، کنترل خود را از دست می‌دهد، احساسی جنون‌آمیز به او دست می‌دهد و می‌خواهد صدایش را به یکباره قطع کند. به طور کلّی، خشم و نفرت او در برابر کلیسا و مذهب به این دلیل است که اینها ابزاری هستند تا طبقهٔ مرفّه را به اهدافشان نزدیک کنند؛ از این‌رو، مذهب دیگر راه نزدیک‌تر شدن به خدا نیست بلکه هدفی است برای فریب دادن و سوء استفاده از مردم؛ این بدین‌معنا نیست که جیمی مخالف مذهب است، بلکه از برخورد مردم با این مقوله خشمگین است. او دین را به عنوان نوعی استقرار می‌بیند و به عنوان یک مرد جوان خشمگین با ایدهٔ مذهب مخالفت می‌کند.

جیمی بر این باور است که هر چیزی با کمک مذهب این توان را دارد تا مهم تلقّی شود. «شعری سروده است به نام «میلدرد تو دیگر می توانی میز پیشخوان من را رها کنی برای اینکه من پست خود را از دست داده‌ام» (عابدی،۱۳۸۲:۴۹). او متذکّر می‌شود که اگر به شعرش جنبهٔ مذهبی دهد، نتیجهٔ بسیار عالی‌ای می‌گیرد. او همچنین یادآور می‌شود که شعر جدید دیگرش که به مذاق هلنا خوش آمده است، شعری در مورد عقاید مذهبی دانته است:

جیمی: اوه، یه چیز دیگه هم هست که بهتون بگم. دیروز تو بازار باز یه شعر گفتم. اگه دوست دارین، که معلومه دارین واستون بخونم. (رو به هلنا) واسه تو خیلی جالبه. پر از الهیات دانته‌اس، تازه یه خرده از تراوشات الیوت هم توشه، اولش اینجوریه، «توی کمبوج» اصلاً خشک شویی وجود نداره!"(عابدی۱۳۸۲: ۶۴).

جملهٔ اولی را که جیمی می‌خواند، بی‌معنی است؛ امّا برای هلنا که با نگاه مذهبی به شعر گوش می‌دهد، آن جمله معنادار جلوه می‌کند. جیمی از هلنا خوشش نمی‌آید، چون این خانم خود را مذهبی فرض می‌کند و آلیسون را با خود به کلیسا می‌برد و جیمی از این کار استقبال نمی‌کند؛ از این‌رو با مخاطب ساختن هلنا، نه تنها به عنوان یک گاو بلکه به عنوان یک گاو مقّدس او را زیر سؤال می‌برد. او (جیمی) بر این باور است که این تظاهر، تظاهر یک خانم باهوش و مذهبی از طبقهٔ بالا است که می‌خواهد با دست‌آویز قرار دادن دین از موقعیّت فعلی خود فرار کند. او این‌گونه بنیاد شکنندهٔ مذهب را نیز مورد تمسخر قرار می‌دهد. یکبار دیگر به دوگانگی کلیسا و مذهب اشاره می‌کند و می‌گوید:

جیمی: (رو به کلیف) مث اینکه تو هم می‌خوای طرف اونو بگیری؟ خب، چرا اینکارو نمی‌کنی؟ هلنا عوضشو درمیاره. توی اقتصاد مدرن اون یه متخصصه. علم اقتصاد خرید بهشت با پول. اساسش روی اصل ساده پاداش و جزاس. (جیمی برمی خیزد.) اونم یکی از همین دلالای سهامه که همش غیب-گویی می‌کنن و راجع به انتقال قدرت شایعه پخش می‌کنن (عابدی،۱۳۸۲: ۷۱).

یک نمونه از اعتراض او علیه مردم با تقوا زمانی است که مرگ پدرش را در سن ۱۰ سالگی به یاد می‌آورد. او این اتّفاق را یکی از بن‌مایه‌های خشم خود می‌داند. پدرش در جنگ اسپانیا شرکت داشت و آنگاه که برگشت، به وسیلهٔ همین مردمِ به اصطلاح باتقوا مورد آزار و اذیّت قرار گرفت. جیمی آنها را به عنوان قاتلان پدرش محکوم می‌کند؛ زیرا انتظار داشت تا پدرش مورد تمجید و ستایش قرار گیرد و به عنوان مردی که برای کشورش جنگیده مورد استقبال قرار گیرد. اگرچه، تنها حمایت آنها از او، پرداخت مقداری پول به او در پایان هر ماه بود؛ حتّی مادرش هم از روی ترحّم از او مراقبت می‌کرد، مراقبتی نه برخاسته از روی عشق و علاقه، بلکه از سر دلسوزی و ترحّم. جیمی برداشت مثبتی از رفتار مادرش ندارد زیرا او نیز متعلّق به طبقهٔ بالاست. او می‌گوید: «میدونی، من وقتی بچه بودم یادگرفتم که خشم و درمونده بودن یعنی چی. هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم.» این برای جیمی موقعیت دردناکی است؛ زیرا او «تنها کسی بود که به این احساس اهمیّت می‌داد» (عابدی،۱۳۸۲: ۷۵).

در پایان نمایشنامه، آلیسون به خانه برمی‌گردد، هلنا آنجا را ترک می‌کند و آلیسون به خانهٔ خود برمی‌گردد. طبق گفتهٔ جیمی هلنا از طبقهٔ مرفّه جامعه است و عادت به دست و پنجه نرم‌کردن با مشکلات زندگی را ندارد وکار خود را براساس دین و حکمت الهی توجیه می‌کند. او به جیمی می‌گوید که هنوز به خیر و شرّ، بهشت و جهنّم ایمان دارد.

جیمی: ... هیچ فایده‌ای ندارد که بخوای خودتو تو عشق گول بزنی. همچی کار راحتی نیس که سریع از پسش بر بیای بدون اینکه حتّی دستات کثیف بشه. (لوازم آرایش را به هلنا می‌دهد و او نیز آنها را می‌گیرد. جیمی در کمد را باز می‌کند.) دل و جرأت می‌خواد و زور و بازو. و اگه نتونی قبول کنی که روح پاک و بی‌گناهت داره آلوده میشه، بهتره دست از این دنیا بکشی و مقدس بشی. (لباس رو توی بغل هلنا می‌گذارد.) چونکه مثل یه آدم معمولی به هیچ جایی نمی‌رسی. یا این دنیا رو باید داشت یا اون دنیا رو (عابدی،۱۳۸۲: ۱۱۶).

به عقیدهٔ گیدن، «جیمی، در عصبانیّت‌هایش، مضامین اصلی و اصول انتقادی جامعه را بیان می‌کند» (گیدین،۱۹۶۸: ۱۸۵).

۲-۳-۲- اختلاف طبقاتی

طبق گفته‌های جیمی، اختلاف طبقاتی یکی از بزرگترین مشکلاتی است که جنگ جهانی دوم به مردم تحمیل کرده‌است. جیمی به عنوان یک فرد تحصیل‌کرده هر جا که می‌رود وامانده است. او مغازهٔ شیرینی‌فروشی کوچکی را با دوستش «کلیف» می‌چرخاند؛ امّا این شغلی نبود که بعد از فارغ‌التحصیلی‌اش از دانشگاه، انتظار داشت و از آنجا که آرزوها و انتظارتش محقّق نشده‌اند، بسیار عصبانی است؛ زیرا آنچه استحقاقش را داشته، نتوانسته است از زندگی به‌دست آورد؛ حتّی سرهنگ ردفرن نیز بر این باور است که داشتن این شغل برای جیمی ناعادلانه است. این امر برای جیمی که خود، برادر آلیسون را به صحنه کار آورده، بسیار دردناک است. نایجیل (برادر آلیسون) فردی ترسو و بی‌عاطفه است و که می‌تواند وارد هر مجلس یا هر جایی که دوست دارد بشود، چون متعلّق به طبقهٔ بالاست و از همه مهم‌تر افرادی دارد که به دستور او به هر کاری دست می زنند.

جیمی: ... اصلاً انگار از اون موقع که آسمون دهن واکرده و چرت و پرت اومده تو این دنیا، داداش نایجلش هم اومده. ولی صبرکن، یه روز می‌ره تو کابینه! تو کله‌اش یه فکرایی وول میزنه! همینه که آقا و رفیقاش چند نسله همه مردمو سرکار گذاشتن و هی میچاپنشون. (به عقب صحنه می‌رسد و برمی‌گردد.) این روزا همین نایجل کمتر خودشو آفتابی می‌کنه و داره کج دار و مریز رفتار می‌کنه. اونقدر که اگر خودشو قایم کنه دیگه نامرئی میشه. ...کمترین چیزی که نایجل داره معلوماتشه. حتّی به اندازهٔ یه آدم معمولی هم معلومات نداره و نمیدونه دست کیه؛ به خاطر همین هم باید بهش مدال بدن. مدالی که روش حک‌شده باشه «به پاس دلاور ... ببخشین تن لشی در جنگ» (عابدی،۱۳۸۲: ۲۷).

جیمی سپس خانم و آقای ردفرن را مورد سرزنش قرار می‌دهد که بیانگر تقسیمات عمیق طبقاتی انگلیس در سال‌های ۱۹۵۰ است و حسّ بحران هویتی اوست که نمی‌تواند به جایی احساس تعلّق داشته باشد. با صحبت‌کردن در مورد نایجل به کلّ طبقهٔ بالا اشاره دارد که با طبقهٔ کارگر بدون احترام رفتار می‌کنند و تمامی فرصت‌ها را برای خود نگاه می‌دارند. خانه آنها مانند میدان جنگ است که آلیسون و جیمی تمام مدت مانند دو طبقهٔ حاضر در جامعه به ترتیب مرفّه و کارگر در نزاع هستند.

جیمی، آلیسون و برادرش نایجیل را «بادمجون دور قابچین، دمدمی‌مزاج و هنرستیز» می‌نامد (همان: ۲۷). در اینجا، او به دورویی که معتقد است در لایه‌های درونی رفتار مودّبانه و متمدّن طبقهٔ مرفّه وجود دارد، اشاره می‌کند. جیمی، جامعه و دنیا را بارها و بارها به طرق مختلف مورد حمله قرار می‌دهد؛ امّا به نظر می‌رسد که نمی‌تواند خشمش را تخلیه کند. جیمی با فریاد برآوردن بر سر آلیسون که نمایندهٔ طبقهٔ بالا است در واقع تمامی این طبقه را مورد نکوهش قرار می‌دهد. وقتی که متوجّه می‌شود که مادر هاگ در بستر مرگ است از آلیسون می‌خواهد تا با او به دیدنش برود و از خودش می‌پرسد که چرا مادر هاگ که از طبقهٔ کارگر است باید در خفا و بی‌صدا جان دهد و هلنای مرفّه پنهانی مرتکب بی‌عفّتی شود.

دلیل آنکه جیمی، آلیسون را بیشتر از کلیف مورد حمله قرار می‌دهد، اختلاف طبقاتی است و با آوردن هلنا هدف جدیدی پیدا می‌کند؛ از این‌رو هر دو زن را مورد سرزنش قرار می‌دهد. جیمی از طرز رفتار طبقه متوسط ناراحت است و به عنوان نمونه مادر زنش را می‌توان نام برد که قبل از ازدواج او با آلیسون کارآگاهی را اجیر کرده بود؛ زیرا جیمی موهای بلندی داشت و این امر برای مادر آلیسون قابل قبول نبود. در اینجا جیمی اشاره به رفتار خانواده آلیسون و به طور کلّی طبقهٔ مرفّه با او دارد و از همه بالاتر اینکه تا چه اندازه یک نفر از طبقه کارگر می‌تواند در چشم طبقهٔ مرفّه تنها برای بلند کردن موی سرش مورد شک و تردید قرار گیرد. واضح است که مادر آلیسون زنی بد طنیت و بی‌مسلک است که حتّی به تصمیم دخترش هم احترام نمی‌گذارد؛ امّا به دلیل تظاهرکردن‌هایش کسی به او شک نمی‌کند. مادر آلیسون هرگز از ازدواج جیمی با دخترش خرسند نبود و این امر را نپذیرفت.

۲-۳-۳- هنرستیزی

تحمل هنرستیزی آلیسون برای جیمی بسیار سخت است. او هر کاری می‌کند تا احساسات او را برانگیزد و به او بفهماند که دراطراف او چه خبر است. یکی از اهداف راهبردی او زنده کردن خاطرات گذشته برای آلیسون است هر چند که این مسئله برای آلیسون آزار دهنده باشد. حسّاسّیت و جهان‌بینی جیمی او را بر این می دارد تا نسبت به آلیسون و امثال او که برای درد و رنج دیگران اهمیتی قایل نیستند خشمگینانه بنگرد. عکس‌العمل نداشتن آلیسون نسبت به رفتار جیمی باعث می‌شود که او احساس کند آلیسون به او خیانت کرده؛ زیرا باور دارد که آلیسون فقط جسماً با او ازدواج کرده و از نظر روحی هیچ ارتباطی با او ندارد. آلیسون اقرار می‌کند که نمی‌تواند به یاد آورد یا حتّی تصوّرکند جوان بودن چه حسّی داشته و این همان حسّی است که جیمی می‌خواهد در او زنده کند.

آلیسون: ... وقتی دارم به گذشته‌ها فکر میکنم و اون دوره را رو به خاطر میآرم، اصلاً نمیتونم فکرشو هم بکنم که احساس جوونی کردن چی بوده و جوونی واقعی چه طعمی داشته. جیمی هم یه روز همینو بهم گفت. من وانمود کردم که بهش گوش نمیدم. چون فکر

می‌کردم اگه تأییدش کنم، بیشتر دلش میسوزه و احساساتش جریحه‌دار میشه. البته او هم مثل امشب قاطی کرد و زد به سرش. من میدونستم دقیقاً منظورش چی بود. شاید هم خیلی راحت میتونستم بهش بگم: «آره، عزیزم. منظورتو خوب می‌فهمم، می‌دونم دقیقاً چه احساسی داری» (عابدی،۱۳۸۲: ۳۶).

علی‌رغم اینکه آنها هنوز جوان هستند، احساس جوان بودن ندارند. جوانی یعنی انرژی، سر زندگی و توانا بودن برای درک درد و رنج دیگران؛ امّا آنها شوق زندگی را به خاطر بی‌ذوقی و فقدان حسّ دردمندی نسبت به دیگران از دست داده‌اند. طبق گفته‌های جیمی، زنده بودن یعنی درک درد. حقیقتاً، حق با اوست چرا که رنج، تضمین‌کننده و معنا دهندهٔ زندگی است؛ زیرا رنج کشیدن بشر، وجود او را اثبات می‌کند و به آن معنی‌می‌بخشد. این همان «دیگری» وجود است. برای همین است که جیمی از مستقل بودن آلیسون نسبت به خودش و زندگی شکایت می‌کند و تلاش می‌کند تا بی‌تفاوتی او را درهم بشکند؛ زیرا این رفتار او چیزی غیر از ویرانگری در ازدواجشان به همراه نداشته است. او درها را به روی احساسات و درد و رنج دیگران بسته‌است تا دردهای زندگی را درک نکند؛ امّا جیمی عاشق آلیسون و زندگی کردن با اوست و می‌خواهد آلیسون احساس داشته باشد و آنها را بروزدهد. زیرا بی‌احساسی، پوچی را به همراه دارد. البته، خشم جیمی به طور گسترده‌ای متوجّهٔ جامعه است. از این‌رو گالنز می‌گوید «این ضعف جامعه است که جیمی را خشمگین می‌کند» (گالنز،۲۰۰۲: ۱۹۶).

شور و نشاط و جوانی در خانهٔ پورترها مرده‌است. در این نمایشنامه، سه یک‌شنبهٔ متوالی برای ما به تصویر کشیده شده است که شخصیّت‌های آن عادت‌های همیشگی خودشان را مانند؛ روزنامه خواندن، خوردن، آشامیدن، و جنگ با یکدیگر را تکرار می‌کنند. یکی از جمله‌های تکان‌دهندهٔ جیمی زمانی است که می‌گوید:

جیمی: ... مثل روز برام روشنه که شما دوتا بلاخره منو دیوونه میکنین، آره دیوونم میکنین. ای خدا، چقده آرزو دارم یه جو اشتیاق آدمیزادو ببینم. آره، فقط شور و شوق. من میخوام صدای گرم و شورانگیزی رو که فریاد میزنه «الهی» بشنوم. (او به صورت نمایشی به سینه‌اش

می‌کوبد.) «الهی شکر که زنده ایم» من یه فکری به کله‌ام زد. بیاین یه بازی راه بیندازیم. بیائین وانمود کنیم که آدمیم و واقعاً زنده‌ایم. فقط واسه یه لحظه. شما چی میگین؟ بیائین وانمود کنیم که آدمیم. (از یکی به دیگری می نگرد.) ای خدا، چند وقته با کسی نبوده‌ام که برای چیزی ذوق کنه، واسش اشتیاق بخرج بده، یا از چیزی سر شوق بیاد(عابدی،۱۳۸۲: ۲۰).

به کلیسا رفتن آلیسون با هلنا برای جیمی دردناک است؛ زیرا آلیسون می‌داند که جیمی به سبب مرگ مادر هاگ در وضعیت روانی ناخوشایندی به‌سر می‌برد. همسر جیمی با کلیسا رفتن و نیز ترجیح دادن و پیروی کردن ازدوستان اشرافی خود به جای بر آوردن نیازهای او دیگر به احساساتش خیانت می‌کند.

جیمی برمی‌خیزد؛ با ناباوری به اطراف خود نگاه می‌کندوبه قفسه تکیه می‌دهد.خرس عروسکی نزدیک صورت اوست و او به آرامی خرس را بر می‌دارد، نگاهی گذرا به آن می‌اندازد و به طرف جلو صحنه پرتابش می‌کند. خرس با صدایی روی زمین می‌افتد و همانطور که در آگهی آن تضمین شده، صدای آه و ناله‌ای از آن بر می‌خیزد. جیمی دمر روی تخت می‌افتد و صورتش را در میان ملحفه ها فرو می‌کند.) (عابدی ۱۳۸۲: ۷۹).

خشم جیمی یک خشم خالص نیست؛ بلکه خشم و دلسوزی، خشم و اشتیاق، و خشم و صداقت است. این تضادهاهستند که خشم او را سازنده جلوه می‌دهند.

در پایان نمایشنامه، آلیسون که بچه‌اش را از دست داده است با جیمی به خانه برمی‌گردد. او به خاطر از دست دادن بچه خیلی ناراحت است؛ زیرا واقعاً رنج فراوانی کشیده است و ناراحتی اوکاملاً نمایان است. دیگر می‌خواهد یک موجود دست‌نیافتنی باشد تا یک قدّیسه. این‌گونه است که جیمی مأموریت خود را به پایان می‌رساند. از آنجا که تصمیم گرفتن دربارهٔ پایان نمایش به عهدهٔ مخاطب است، نمی‌توان گفت که این وضعیّت موقّتی است یا نه. آنچه می‌توان دریافت، این است که نقاب تظاهر و نادانی کنار گذشته شده است و ارتباط بیشتری بین این زوج برقرار خواهد شد.

۲-۳-٤- سیاست

یکی دیگر از ارگان‌های اجتماعی که مورد حملهٔ جیمی قرار می‌گیرد، سیاست است. او با سرزنش کردن و سرباز زدن از اجرای قوانین، خشم خود را نسبت به سیاست جامعه‌اش نشان می‌دهد. او معتقد است که سیاست جنگ به خاطر علایق اجتماعی سیاست‌مداران به وجود آمده است تا به اهدافشان برسند. به عنوان یک جوان، دولت به او و هم نسل‌های او خیانت کرده است؛ زیرا تمامی وعده‌هایش پوچ و تهی بوده. با توجّه به این دلایل، جیمی معروف‌ترین جملهٔ خود را اظهار می‌کند:

من فکر نمی‌کنم که مردم نسل ما دیگه توانایی اینو داشته باشن که به خاطر چیزای خوب جون بدن و بمیرن. توی دههٔ سی و چهل، وقتی که ما بچه بودیم، یه همچین کارهایی میکردن. (با همان حالت نیمه جدی که برای همه آشناست) دیگه آرمان و دلیل خوب و شجاعانه‌ای نمونده. اگه بالاخره یه روز زنگ این جنگ سوم رو بزنن و ماها هممون بمیریم، دیگه مرگ ماها واسه ساختن اون بهشت موعودی که از مُد افتاده نیست. فقط واسه خاطر یه هیچستون قشنگ و نوئه. به همون پوچی و بی‌افتخاری، پریدن زیر اتوبوسه. نه پسر جون، دیگه هیچی نمونده غیر از اینکه بذاری زنها شقه شقه‌ات کنن (عابدی،۱۳۸۲: ۱۰۵.)

طبق گفته‌های جیمز گیدن، این جمله نقش پویایی در بیان خشم جیمی که دارای دو وجه سیاسی وفردی است دارد. ریشهٔ خشم او در حقیقت در قادر نبودن به برقراری ارتباط با دیگران برمی‌گردد (گیدن،۱۹۶۸: ۱۸۳-۵). به عنوان یاغی او ارگانها و هنجارهای جامعه را مورد حمله قرار می‌دهد؛ زیرا فکر می‌کند که یک چنین قوانینی او را محدود ساخته‌اند و تنها مردمی که از آن بهره‌مند می‌شوند طبقهٔ مرفّه‌اند. رفتار او به عنوان مردی تحصیل-کرده اعتراضی در برابر رفتار اجتماعی جامعه است. این اعتراض، زمانی جالب می‌شود که او به نویسندگان متعدّدی که به خاطر پیروی نکردن از آیین و رسوم و هنجارهای جامعه طرد شده بودند اشاره می‌کند:

جیمی: .... بعضی وقتا به اون آندره ژید بیچاره یا اون چسرای گروه کُر یونانی حسودیم میشه. نمیخوام بگم که این جور آدما اصلاً عذاب نمیکشن، جهنم هم نمیرن، نه. امّا اقلاً یه هدفی تو کارشون هست. حالا درسته که هدفشون، یه هدف متعالی نیس، ولی خیلی هاشون یه تب و تاب انقلابی دارن که تو هیچ کدوم از ما دیده نمیشه. مثلاً همین وبستر، اصلاً از من خوشش نمیآد. تا حالا نشده که یکیشون از من خوشش بیاد (عابدی،۱۳۸۲: ۴۰).

نواختن موسیقی جاز توسط جیمی نوعی پاسخ و اعتراض علیه ارگانهای کذایی است، جاز به موسیقی اعتراض شهرت دارد. نسل بیتنیک که تا حدی همتای آمریکایی مردان جوان خشمگین بودند اعضای بسیاری داشتند که جاز می‌نواختند. جیمی پورتر به عنوان نوازندهٔ جاز قصد دارد که خشم و مخالفت خودش را نسبت به این تشکیلات نشان دهد؛ بدین ترتیب، او توانایی‌ها و هنرش را در چالش با هلنا که نمایندهٔ طبقهٔ مرفّه است یا شاید هم آلیسون نشان می‌دهد:

هلنا: (تأمل می‌کند) بیشتر شبیه این است که می‌خواسته کسی را با آن بکشه. من بشخصه هرگز چنین ترسی را تو چشای کسی ندیده بودم. تا حّدی ترسناکه. ترسناک (به سمت کمد غذا می‌رود تا گوجه، چغندر و خیار بردارد.) و به طرز عجیبی هیجان‌آور (عابدی،۱۳۸۲: ۴۷) .

کنایه‌آمیز است که هلنا و آلیسون از این موسیقی لذّت می‌برند؛ زیرا آنها با پیشینهٔ متفاوتی پرورش یافته‌اند. بدین‌ترتیب جیمی، آلیسون و هلنا را با خشم و موسیقی فولادیش مورد حمله قرار می‌دهد. جاز نواختنش نشان می‌دهد که او مرد عمل است و هر کاری که در توانش باشد برای ارتباط با آنهایی که دوستشان دارد انجام می‌دهد تا آنها را تحریک به عکس‌العمل و پاسخ نماید.

۲-٤- اهداف آزبرن به عنوان سبک‌پرداز

«با خشم به گذشته بنگر» سبک‌پردازی از جنبش مردان خشمگین است، تئوری سبک‌پردازی بدین ترتیب است که سبک‌پرداز با توجّه به علایق و اهدافش تنها بخش‌هایی

را پررنگ می‌کند. زمانی‌که بعضی از بخش‌ها به داخل متن آورده می‌شود و بخش‌های دیگر در سایه می‌ماند، اصل تفاوت ظاهر می‌شود؛ از این‌رو، متنی که قرار است به سبک درآورده شود تنها رونوشت یا تقلیدی دقیق از متن پردازش‌شده یا به عبارتی دیگر یک متن منفعل نیست؛ بلکه یک متن مؤثر (عملی) است. از آنجا که بخش‌های پررنگ شده در متن جدید با اهداف جدید بیان می‌شود، نظرات و ایده‌های جدیدی را به متن پردازش-شده می‌آورند؛ این همان چیزی است که در مورد آزبرن و نمایشنامه‌اش اتفاق می‌افتد؛ از این‌رو، می‌توان نتیجه گرفت که با *خشم به گذشته* بنگر گفت‌وگویی تأییدکننده با جنبش مردان جوان خشمگین برقرار می‌کند. آزبرن به عنوان سبک‌پرداز، مفهوم خشم را از نگاه این جنبش‌پردازش می‌کند و به آن شکلی جدید می‌دهد. آزبرن و دیگر خشمگینان، سبک رئالیسم را انتخاب کردند تا واقعیّت‌های زندگی و جامعه را به تصویر بکشند. اگرچه آزبرن از فرم و در بعضی موارد از محتوای جنبش اقتباس می‌کند، آنچه کار او را از کار بقیهٔ گروه مجزا می‌سازد، این است که خشم و عصبانیّت قهرمانانش با دلسوزی و عشق همراه است. گفته می‌شود که تئاتر و نمایشنامهٔ رئالیسم، تأکید بیشتری بر محتوا دارد تا قالب؛ همان‌طور که ریموند ویلیامز معتقد است و رئالیسم را «تزریق محتوای جدید به قالب نمایشی متعارف» می‌داند (ویلیامز ۴۹۸ برگرفته از لیسی ۱۹۹۵: ۶۳)

از آنجایی که آزبرن باور دارد که مفهوم، نقش مهمّی را اعمال می‌کند، نویسنده را موظّف می‌کند تا طبقهٔ کارگر و زندگیشان را نقطهٔ تمرکز نمایشنامه قراردهد و این نشانگر این مطلب است که او دیگر عقیده نداشت که نمایش و نمایشنامه محل استقرار خصوصی طبقهٔ مرفّه باشد. او با تأکید بر جزئیات رئالیسم می‌خواهد به علّت‌های اصلی برسد. او با تأکید بر مضمون خشم، آن را حقیقت طبقهٔ کارگر قرار می‌دهد؛ از این‌رو، خشم، کلید نظرات آزبرن نسبت به دنیاست. این موضوع با گفتهٔ جیمی که معتقد است دیگر دلیل خوبی برای مردن نمانده است، آشکارتر می‌گردد.

این جریان جدید معمولاً به عنوان رئالیست در نظرگرفته می‌شود؛ از این‌رو، رئالیسم اجتماعی در این دورهٔ مهم واقع شد. در هر فرهنگی، زمانی رئالیسم مرکز توجّه نویسندگان قرارمی‌گیرد که تصویر، کشف و تحلیل اجتماع در دستور کار قرار می‌گیرد و این همان

دلیل اصلی حضور مهم رئالیسم در این کتاب است (لیسی،۱۹۹۵: ۶۳). اعضای جریان جدید با رفتارهای راستین و صادقانه به موضوعات و تجربیات جامعه پرداختند. از طریق سبک رئال بسیاری از مشکلات به وسیلهٔ نویسندگان مورد حمله قرار گرفت؛ زیرا رئالیسم اجتماعی مطالعهٔ نوع رفتار مردم و در تقابل با دیگران بود و اکثر نمایشنامه‌های رئالیسم اجتماعی تأکید بر دیگری دارد.

آزبرن در تمامی نمایشنامه‌هایش فردیّت را فی‌نفسه «گفت‌وگویی» می‌دانست: «خود» تنها در ارتباط با «مخاطب» بیان می‌شود؛ اگر چه ممکن است پاسخ او واقعی یا خیالی باشد و این پاسخ‌ها هستند که به تعریفی که ما از خود داریم شکل می‌دهند. آنچه که نمایشنامه‌های آزبرن را گفتگویی می‌سازد، چند آوایی بودن آن است. چند آوایی، اشاره به وضّعیت طبیعی زبان دارد؛ زیرا هر زبانی شامل قالب‌هایی است که با گروه‌های متفاوت جامعه درارتباط است.

تمامی کلمات «طعمی» از حرفه، ژانر، تمایل، حزب، یک کار خاص، یک شخص خاص، یک نسل، یک گروه سنّی، روز و شب را به همراه دارند. هر کلمه طعم متن و متن-هایی را که در آن به صورت اجتماعی حضور داشته است را دارد (باختین،۱۹۸۸: ۲۸۹).

دنیای اجتماعی از تعداد زیادی از گروه‌های اجتماعی تشکیل می‌شود؛ گروه‌هایی از قبیل گروه‌های مذهبی، خانوادگی، نژادی و بسیاری دیگر است. آزبرن به گونه‌ای بسیار زیبا طبقهٔ کارگر را که برای بقای خود و از دست ندادن اتاق‌های اجاره‌ای یا تراس‌هایشان تلاش می‌کنند به تصویر می‌کشد و بدین ترتیب رئالیسم جدیدی را برای اجتماع بریتانیا به ارمغان می‌آورد. آزبرن خودش را به یک یا دو مضمون و مسئله محدود نمی‌کند؛ بلکه با به‌کارگیری گوناگونی گفتار و زبان، مخاطب وسیع‌تری را درگیر داستان می‌کند. این امر، زمانی واضح‌تر می‌شود که او در مورد خشم و نارضایتی و امیدواری برای تغییرات در نسل‌های آینده از مسائل متعدّدی چون سیاست، کشمکش طبقاتی، مذهب و هنرستیزی صحبت می‌کند. این چند آوایی، داستان‌ها را گسترش می‌دهد؛ برای همین است که نمایشنامه‌اش به نمایندگی از تمامی اقشار جامعه سخن می‌گوید.

۲-۵- رمان‌واره نمودن نمایشنامهٔ آزبرن

از آنجا که ریشهٔ تعاملات اجتماعی در نمایش است، ژانر نمایشنامه توانایی به تصویر کشیدن تعاملات انسان را دارد. نمایش قدرتمند، نمایشی است که ریشه در زمان و مکان و تجربهٔ اجتماعی دارد و به همین دلیل، قادر است با مردمی متفاوت که متعلق به برههٔ دیگری از زمان و مکان هستند، ارتباط برقرار کند. این امر در مورد آثارآزبرن نیز صدق می‌کند. در این بخش، محقّقان تلاش می‌کنند تا عناصری را که آزبرن برای رمان‌واره نمودن نمایشنامه‌اش به کار برده به نمایش بگذارند.

میخائیل باختین معتقد بود که هر ژانری می‌تواند رمان‌واره گردد؛ از این‌رو، غیرعادی نیست که اثر نمایشی خصوصیّات خاصّی از رمان را در برداشته‌باشد. او همچنین ذ کر می‌کند در این دوره که رمان، رمان‌واره شده است، رمانی‌شدن دیگر ژانرهای ادبی تا حدی اجتناب‌ناپذیر می‌شوند.

باختین، خواننده را با آثار رمانی‌شده از ژنراهای مختلف مانند؛ شعر حماسی جوئن نجیب‌زاده، فرزند هارولد نوشتهٔ بایرون، یا در حوزهٔ نمایشنامه، ایبسن را به عنوان نمونه‌ای بارز در به‌وجودآوردن نوآوری مثال می‌زند. در اینجا باختین تأکید می‌کند که در عصر رمان، رمان‌واره شدن اجتناب‌ناپذیر است.

> معمولاً دیگر ژانرها خصوصیّات خود را از طریق اقتباس تحصیل می‌کنند. در دوره‌هایی که رمان غالب است، دیگر ژانرها را «رمانی» یا «منثور» می‌کند؛ علاوه بر این، نیروهای اجتماعی که منجر به برتری رمان می‌شوند، مانند حسّ شک و تردید به دنیا، نیز مستقیماً بر دیگر ژانرها اثر می‌گذارد؛ در چنین دورانی، رمانی‌شدن به‌طور مستقیم و غیرمستقیم رخ می‌دهد (مرسون و امرسون،۱۹۹۷: ۳۰۴).

آنچه که برای باختین ارجحیّت دارد، این است که ژانر مورد نظر در قالب نثر باشد. این واژه دو ویژگی دارد؛ یکی اینکه مخالف مفهوم منظوم است. دوم آنکه، اشاره به گفتار معمولی و روزمرّه دارد. این گفتار روزمرّه و متداول، همان چیزی است که باختین بسیار به

آن توجّه دارد. نمایشنامهٔ منتخب، نمونه‌ای از آثار قرن ۲۰ است که به نثر نگاشته شده است. «منثور مستلزم تردید سیستم و تأکید بر وقایع متداول است» (باختین،۱۹۸۸: ۳۲). از نظر باختین، منثور و رمانی‌بودن کاملاً هم معنی‌اند؛ زیرا او معتقد است نثر با بی‌انتهایی، پتانسیل، آزادی و خلاقیت همراه است که به دنبال همهٔ اینها نیروی گریز از مرکز نامتجانس زندگی روزمرّه می‌آید.

نثر، پتانسیل در برداشتن حداقل دو هوشیاری فردی را دارد؛ امّا در مورد دیگر ژانرها مانند شعر، تعامل «من» و «دیگری» خیلی لازم نیست. در یک اثر منثور، نویسنده می‌کوشد تا به جای محدودکردن، با تأکید بر موقعیت‌های تاریخی، اجتماعی و نقطه نظرات هر فرد، چند آوایی را گسترش دهد.

در سال ۱۹۵۶ هنرستیزی بر جامعه حاکم بود. نمایشنامه‌های طبقهٔ مرفّه که در اتاق مهمانخانه با تمام ساختگی بودنش بر روی صحنه آمد و درد و خشم مردم جامعه را نادیده گرفت. امّا خیلی زود فضای نمایشنامه تغییر کرد. «موج جدیدی از نمایشنامه‌نویس‌ها با بیداری آزبرن به پاخاستند تا عقایدیشان را در صحنه‌های نمایش انگلیسی بکارگیرند، از نسلی که مدتّ‌های مدیدی ساکت بوده، سخن گویند. آنها نمایشنامه‌هایی جاودان، معقول و پورشوری را به تصویر کشیدند» (ربلاتور،۱۹۹۹: ۳).

قبل از اینکه پیش‌تر رویم، لازم است به ذکر تعدادی از تغییرات که هر ژانرِ رمانی-شده ممکن است با آن روبرو شود بپردازیم. زمانی که ژانری رمانی می‌شود، معمولاً منعطف‌تر و از قالب سنّتی خود، رها می‌شود و زبان، دوباره خودش را می‌سازد؛ زیرا آواها، نظرات، چند واژگانی را به دنبال دارد. عناصر متعدّدی مانند خنده، هزل، کنایه و عناصر دیگری از این قبیل ژانر را مکالمه‌ای می‌کنند که این منجر به یک گفتگوی بی‌انتها با واقعیت می‌گردد. با دنبال‌کردن نظرات باختین در مورد موضوع رمانی‌کردن متوجّه می-شویم آنچه گفته شد در ارتباط با درام قابل اجراست. اکثر نمایشنامه‌های مدرن به نحوی همهٔ این خصوصیات را در برمی‌گیرند. در حقیقت درام رمانی‌شده استاندارد قرن۲۰ است.

شاهکار آزبرن یک ژانر و متن رمانی شده است؛ زیرا شخصیّت‌های آن، دو بعدی‌اند و نه کلیشه‌ای. صدای هر کدام نیز در نمایشنامه شنیده می‌شود و این منجر به پیچیدگی‌های متنی می‌شود. از آنجایی که هر کدام از شخصیّت‌ها صدای خود را دارند چند آوایی در متن گسترش می‌یابد. مهم‌ترین نکته، این است که باختین روی بی‌انتهایی بودن ادبیات رمانی‌شده تاکید می‌کند که این خصوصیات در «با خشم به گذشته بنگر» نیز دیده می‌شود. سرانجام، خواننده نتیجه می‌گیرد که در آخر آلیسون و جیمی بر مشکلاتشان غلبه می‌کنند یا در همان وضعیت اوّل باقی می‌مانند. این بی‌انتهایی مستلزم همکاری خواننده است تا متوجّه مضمون نامعلوم نمایشنامه شود و آن را درک کند.

۳- نتیجه‌گیری

در نتیجهٔ این پژوهش دریافتیم که آزبرن تنها مردم و رفتارشان را توصیف نکرده، بلکه تلاش کرده تا شخصیّت واقعی مردم و حقایق زندگی آنان را به گونه‌ای فراموش نشدنی به تصویر بکشد و درست همین جاست که جامعّیت نمایش نامهٔ او بیش از بیش آشکار می‌گردد؛ زیرا همچنان سؤال‌هایی در مورد بریتانیا و مردمش باقی می‌ماند. این نمایشنامه حکایت از کارکرد اجتماعی ادبیّات در میان جوامع گوناگون، به ویژه در شرایط حساس اجتماعی و سیاسی دارد. با تحلیل این نمایشنامه ما متوجهٔ خصوصیت صراحت لهجه و بیانی در ادبیّات نمایشی دهه‌های ۵۰ به بعد انگلستان شدیم موضوعی که نویسندگان دهه‌های ماقبل جرأت و جسارت بروز آن را بنا به دلایل گوناگون نداشتند.

با بررسی این نمایش، روشن شد که عبارت مردان جوان خشمگین عبارتی چندگانه است؛ زیرا در برگیرندهٔ خصوصیّات متفاوت و مهمل‌نما است و به‌طور همزمان دلالت بر بی‌حرمتی، لجبازی، ناشکیبایی نسبت به سنتّ‌ها، وحشیگری، نفرت و خشم نفرت‌انگیز در برابر فرهیختگان دارد. آزبرن، گروه مردان جوان خشمگین را مولد خشم با اهدافی بزرگ می دانسته، خشمی که به سمت پوچی و بیهودگی نمی‌رود. خشمی است که از روی خشم به معنای متداول آن نیست؛ بلکه خشمی با اهداف بزرگ است. از این نمایشنامه، بخشی از گفت‌وگوی فرهنگی مردم انگلیس در آن زمان ارزیابی می‌گردد. نمایشنامه‌ای که سوالات

اجتماعی را بدون پرداختن به پاسخ آن طرح نمود و چون پاسخ را از جانب مردم می‌طلبد؛ بنابراین، با باور بر داشتن چنین خصوصیّاتی در سراسر این نمایشنامه، مردم همیشه در مکالمه‌ای پایان‌ناپذیر با محیط اجتماعی خود هستند.

فهرست منابع

الف. منابع فارسی

۱. امین پور، قیصر. (۱۳۸۳). «**تنفّس صبح**». تهران: نشر سروش. چاپ چهارم.

۲. درفکی، حسین. (۱۳۶۳). «**شعرهای ممنوعهٔ آمریکا (لاتین)**». تهران: نشر امروز.

۳. سارتر، ژان پُل. (۱۳۴۸). «**ادبیّات چیست؟**». ترجمه: ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: کتاب زمان.

۴. عابدی، هومن. (مترجم) (۱۳۸۲). « **با خشم به گذشته بنگر**». تهران: نشر سیب سپید.

ب. منابع لاتین

۱. Allsop, Kenneth. (۱۹۸۵). ***The Angry Decade***. John Goodchild Publishers: Wendover.

۲. Bakhtin, M.M. (۱۹۸۸). ***The Dialogic Imagination: Four Essays***. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

۳. Cudden, J.A. ***A Dictionary of Literary Terms***. (۱۹۸٤). Rev. Ed. UK: Penguin Books.

٤. Daiches, David. (۱۹٦۹). Vol.٤. ***The Romantics to the Present Day: A Critical History of EnglishLiterature***. Secker & Warburg: London.

٥. Day, Gary. (۲۰۰۰). ***Literature and Culture in Modern Britain****: Vol.* ۲: ۱۹۳۰-۱۹٥٥. Longman: London and New York.

٦. Galens, David. (۲۰۰۲). Ed**.** ***Drama for Students: Presenting Analysis, Context, and Criticism on Commonly Studied Dramas***. Thomson Gale. [in ketabo khodesh ed kardeh??]

۷. Gardiner, Michael. (۱۹۹۲). ***The Dialogics of Critique: M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology***. London: Routledge.

۸. Gidin, James. (۱۹٦۸). "**Points of View**." *John Osborne Look Back in Anger: A Casebook*. Ed. John Russell Taylor. London: Macmillan. ۱۸۳-٥.

۹. Lacey, Stephen. (۱۹۹٥). ***British Realist Theatre: the New Wave in its Context*** ۱۹٥٦-۱۹٦٥. London and New York: Routledge.

۱۰. Lodge, David. (۱۹۹۰). ***After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism***. London: Routledge.

۱۱. Morsn, Gary S. , and Caryl Emerson. (۱۹۹۰). ***Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics***. Stanford University Press: Stanford.

۱۲. Osborn, John. (۱۹٥۷). ***Look Back in Anger***. Penguin.

۱۳. Robellato, Dan. (۱۹۹۹). ۱۹٥٦ *and All That:* ***The Making of Modern British Drama*****.** London and New York: Routledge.

۱٤. Styan, J. L. (۱۹۸۱). ***Modern Drama in Theory and Practice: realism and Naturalism***. Vol. ۱. Cambridge University Press.

۱٥. Trussler, Simon. (۱۹٦۹). ***The Plays of John Osborne: An Assessment.*** Camelot Press. London. Zappan, James P. "Mikhail Bakhtin (۱۸۹٥-۱۹۷٥)."

۱٦. http://www/rpi.edu/~zappenj/Bibliographies/bakhtin.html