

نشریه ادبیات پایداری

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال هفتم، شماره سیزدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین براساس نظریه گفتمان باختین

(علمی - پژوهشی)

ناصر محسنی نیا^۱

راحله اخوی زادگان^۲

چکیده

این مقاله گفتگوی میان شاهکار جان آزرین با عنوان «با خشم به گذشته بنگر» را با جنبش مردان خشمگین به تصویر کشیده و برای دست یابی به این هدف، نویسندگان با در نظر گرفتن منشأ، زمان و دلایل تشکیل این جنبش ارائه داده، خصوصیات آن را مطرح نموده‌اند و از دیگر سو، چگونگی تقسیم‌بندی رمزهای اثر به عنوان یک سبک بررسی شده‌اند. در نگاه اول، معنی و مفهوم مردان جوان خشمگین بدیهی جلوه می‌کند؛ ولی حقیقت آن است که این اصطلاح ذهن را درگیر پرسش‌های خاصی 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: ادبیات مقاومت معاصر انگلیسی، نمایشنامه آزرین، جنبش مردان جوان

خشمگین، قرن ۲۰، نظریه گفتمان باختین.

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

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی: rakhvizadegan @ut.ac.ir

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۹۳/۱۰/۰۶

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۷/۸

۱- مقدمه

در طول سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۵، مردم بریتانیا متحمل 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؛ اما همچنان در شرایط ناگواری به سر می‌برد. فروپاشی اقتصادی به کمک طرح مارشال شروع به بهبودی نمود؛ اما 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 ملتی نسبتاً کوچک و فقیر مبدل می‌شد. البته این شرایط موقتی 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 سلطه انگلیس بر کانال سوئز پیش آمد و سرانجام در سال ۱۹۵۸ مبارزه برای خلع سلاح هسته‌ای در سایه بمب ایدروژنی آغاز شد؛ اینها وقایعی بودند که زندگی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بریتانیا را تحت تأثیر قرار دادند؛ به گونه‌ای که از دهه ۳۰ مجموعه خاصی از رفتارها به آنها منسوب شد و از همه مهم‌تر ادبیات انگلیسی را در قرن ۲۰، از نظر محتوا و کیفیت تحت تأثیر قرار داد.

از آن جا که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی ارزش‌های عرفی و سنتی زیر سوال قرار گرفت و با عصبانیت 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 ماده آموزشی ۱۹۴۴ سود برده بودند هنوز طبقه محقر اجتماع محسوب می‌شدند. حتی بعد از فارغ‌التحصیل شدنشان

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۱۷۱

از دانشگاه موقعیت اجتماعی آنها عوض نشده بود؛ زیرا آنها دریافتند که جوایز هنوز متعلق 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 متوسط راکد بود. «انگیزهٔ قهرمانانهٔ آنها نابود شده بود. پیامد جنگ جهانی دوم نسل جدید را به‌طور عجیبی تهی و سرگردان باقی گذاشته بود» (دیجز، ۱۹۶۹: ۱۱۳-۱۱۲). احساس نسل جدید جوانان تحصیل کردهٔ بریتانیایی عدم تعلق به محیط، بیهودگی و از همه مهم‌تر حس ناامیدی بود؛ زیرا رؤیای آنان ویران شده بود و چیزی جز «انسان‌های وامانده» نبودند.

۱-۱- بیان مسئله

بنابر آنچه در مقدمهٔ تحقیق گفته شد، در برهه‌ای از تاریخ، ادبیات بریتانیا، برای بازتاب جنبه‌های مختلف جامعه، وارد صحنه شد تا بنا بر قول سارتر، ادبیات خوب یا ادبیات متعهد؛ یعنی ادبیاتی 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 روزمره، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و جنبش‌های روزگار خویش را به تصویر بکشد (کادن، ۱۹۸۴: ۵۵۴). نویسندگان برای اینکه خشم و تلخ‌کامی جوانان را ترسیم کنند، رئالیسم و روش‌های آن را دست‌مایهٔ کار خود ساختند. نویسندگان، تمایلی به ترسیم زندگی ایده‌آلی که همه چیز در آن به خوبی به پایان می‌رسید نداشتند، آنها از به تصویر کشیدن شخصیت‌های طبقات بالا، سخنان و رفتارهای درباری دست کشیدند و در عوض زندگی مردم عادی و متوسط را به نمایش گذاشتند. این تحقیق به دنبال واکاوی و پیدا کردن ریشه‌ها و چگونگی شکل‌گیری ادبیات متعهد انگلستان و دستیابی به عناصر پایداری یکی از آثار این دوره است.

۱-۲- پیشینه تحقیق

گرچه در مورد ادبیات متعهد، ادبیات 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 اهمیت تحقیق

اهمیت این تحقیق از نظر ما به دو دلیل اساسی بر می‌گردد؛ اول اینکه جان آزرین یکی از نمایشنامه‌نویسان انگلیسی است که سال‌های زیادی به او پرداخته نشده است. اگرچه او پدر نمایشنامه‌مدرن است و از همه بالاتر پدر جنبش مردان جوان خشمگین، اما با این همه نمایشنامه‌هایش کمتر مورد مطالعه دانشجویان قرار گرفته است؛ از این رو، مقالات زیادی در ارتباط با نمایشنامه‌های او به تحریر نگردیده است و در ضمن تئوری‌های باخترین در مورد نمایشنامه‌های شکسپیر اجرا شده و نه نمایشنامه‌های مدرن. در این صورت این تحقیق اولین خوانش باختینی از نمایشنامه‌های جان آزرین 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 نمایشنامه 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 اهمیت‌ندادن آن گونه که شایسته این نمایشنامه‌نویس است، مشخص شده و شرح داده شود.

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

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۲۷۳

بسیار دیگری را برای خواننده و تماشاگر به اجرا گذارند (تراسلر، ۱۹۶۹: ۲۵). نمایشنامه‌های آزرین 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- آزرین 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 به‌پاخواستند تا حرکت و خیزش ادبی معترض «مردان جوان خشمگین» را تایید کنند. تنها دو نمایشنامه‌نویس، جان آزرین و آرنولد وسکر در این گرایش شرکت کردند. از آنجا که نگارندگان این مقاله متوجهٔ آزرین که متعلق به گروه دوّم، عاطفی‌ها، بوده‌اند؛ لذا خصوصیات دیگر گروه‌ها به‌طور 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 متعصب 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 آزرین جزو گروه دوّم ناراضی‌ها که عاطفی‌ها نامیده می‌شدند قرار دارد. نویسندگان این گروه به طبقهٔ پایین یا کارگر تعلق داشتند. آنها فارغ‌التحصیلان دانشگاه‌های «آجر قرمز» یا حتی «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 جذابیت بوده‌اند که از نتایج احساس گم شدن و ناچیز شمردن است - آنهايي که در دریای اجتماعی آرام گرفته‌اند.

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

این مردم از وضعیت خود عصبانی بودند، زیرا فردیت 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 واژه «جوان» را مورد بررسی قرار دهند.

۲-۲- سبک‌پردازی آزرین از جنبش مردان جوان خشمگین

در بررسی با خشم به گذشته بنگر اثر مهم آزرین، نگارندگان به خوبی دریافتند که گفتگوی آشکاری میان نوع پردازش آزرین از خشم و گروه مردان خشمگین خودنمایی می‌کند. البته باید توجه داشت که در هر سبک‌پردازی علی‌رغم شباهت‌ها، تفاوت‌هایی نیز وجود دارد. یکی از این تفاوت‌ها این است که آزرین این گفتمان را در قالب نمایشنامه و تئاتر مطرح می‌کند؛ در حالی که این نوع سبک پیش از آزرین در میان رمان‌نویسان رواج داشت. در حقیقت آزرین اولین نمایشنامه‌نویسی است که توانسته است با موفقیت در این زمینه کار کند؛ علاوه بر این، او تنها نویسنده‌ای است که شجاعانه توانسته کلمه «خشم» را در تیتراژ داستان بکار برد و بدین ترتیب، خشم را به هنر مبدل 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 آزرین 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 برگیرنده دو وجدان زبانشناسی فردی است. «سبک‌پرداز، شخصی است که مطالب را به نمایش می‌گذارد و سبک‌پرداز، شخصی است که در گفتمان نمایش داده شده است (باختین، ۱۹۸۸: ۳۶۳)؛ به بیانی دیگر سبک‌پردازی زمانی واقع می‌شود که سبک‌پرداز یا نویسنده فکر یا گفتمان دیگر / متن پردازش شده را در جهت یکسان (در همان سمت) دوباره استفاده می‌کند؛ به گونه‌ای که هدفش همان گفتمان

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۲۷۵

پردازش شده است (زاپان ۷، لاج، ۱۹۹۰: ۹)؛ اما، این بار با مفهومی جدید؛ زیرا بر اساس حوزهٔ علاقه‌مندی‌های خود، بعضی از عناصر را پررنگ 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 توجه 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، سبک پردازشی است از مفهوم خشم از جنبش مردان جوان خشمگین، شیوه‌هایی که ما را متوجهٔ عناصر متن پردازش شده می‌کند شناسایی، آنگاه در متن پردازشگر مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ اما قبل از آن، اهداف آزرین 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 آزرین پردازشگر و دیگری، پردازش شده، یعنی همان جنبش مردان جوان خشمگین (همان: ۳۶۲) از این رو، این نمایشنامه با جنبش اواسط قرن ۲۰ یک گفتگوی موافق برقرار می‌کند؛ اما این چگونه ممکن است؟ ابتدا آزرین / پردازشگر یک نمایشنامه‌نویس است؛ در حالی که جنبش مردان جوان خشمگین معرف رمان‌نویسان در این قالب بود. اگرچه آزرین و این جنبش هم دوره هستند، آزرین هیچ‌گونه قصدی برای نوشتن در این قالب به خصوص نداشت؛ زیرا شاهکار او تنها در هفده روز خلق شد. از آنجا که برای آزرین و همچنین جنبش مذکور، محتوا بر ساختار ارجحیت داشت؛ از این رو، قصد داریم تا چگونگی اقتباس و استفادهٔ مجدد مضامین جنبش ذکر شده، آن هم در جهتی همسو اما با مفهومی جدید توسط آزرین 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 اهمیت بسیار زیاد آن در تاریخ تئاتر بیان می‌شود. تمامی این اتفاقات 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 طبقه متوسط زندگی می‌کنند. جیمی، مردی تحصیل کرده است مغازه 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 برنامه روزمره آنهاست. جیمی با اطرافیانش بر سر پذیرش دنیا بحث می‌کند. او همیشه آلیسون و خانواده‌اش را با عصبانیتش مورد سرزنش قرار می‌دهد؛ اما این خشم، هیچ‌گاه فیزیکی جلوه نمی‌کند. همسرش هرگز در خشم او شرکت نمی‌کند. در پرده 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 ببرد؛ از این رو، آلیسون خانه‌اش را ترک می‌کند و هلنا جایش را می‌گیرد، کلیف هم خانه جیمی را به دنبال جایی دیگر برای زندگی ترک می‌کند. آلیسون در مقابل تمامی این اتفاقات بدون هیچ‌گونه عکس‌العملی می‌گذرد؛ اما زمانی که هلنا و جیمی قصد دارند تا متأهل شوند آلیسون از راه می‌رسد. هلنا معتقد است که این خانه متعلق 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 آزرین 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 آزرین به تصویر می‌کشد در قالب بی‌ارادگی یا نفرت نیست؛ بلکه به دلیل عشق به وطن و مردم آن است. همین یک خشم

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۲۷۷

مقدس 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 مقدس 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 دو است و مهمتر از همه بیانگر بی‌توجهی و بی‌انگیزه بودن آلیسون نیز هست. اگرچه این دو، تنها سه سال است که ازدواج کرده‌اند، اما 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 طبقه متوسط هستند و چیرگی خود بر طبقه کارگر را تعیین می‌کنند. اسقف از اینکه متهم 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 همه 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 مؤثر است؟ (خطاب به آلیسون)

آلیسون: خوب، طبیعه.

جیمی: بفرمایین، حتی رو زن من هم اثر کرده. من باید برای اسقف بعنوان اعانه پولی چیزی بفرستم. بذاریبینم. اون دیگه چی میگه. دام دی دام، دام دی دام، دام دی دام. ایناهاش. حضرت اسقف بخاطر اینکه یکی گفته ایشون از ثروتمندان در مقابل فقرا طرفداری میکنه، ناراحتن. ایشون میفرماین که اصلاً منکر اختلاف طبقاتی هستن و «این ایده شریانه و مصرانه توسط طبقه کارگر ترویج شده.» بابا ایوالله! (جیمی به هردوی آنها می‌نگرد تا عکس‌العملشان را ببیند، اما 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؟

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۲۷۹

آلیسون: تو اینجوری فکر می‌کنی؟

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

تصویر جیمی به گونه‌ای است که او که اسقف بروملی 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 همه چیز 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 کلی، خشم و نفرت او در برابر کلیسا و مذهب به این دلیل است که اینها ابزاری هستند تا طبقهٔ مرفه را به اهدافشان نزدیک کنند؛ از این رو، مذهب دیگر راه نزدیک‌تر شدن به خدا نیست بلکه هدفی است برای فریب دادن و سوء استفاده از مردم؛ این بدین معنا 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 تلقی شود. «شعری سروده است به نام «میلدرد تو دیگر می‌توانی میز پیشخوان من را رها کنی برای اینکه من پست خود را از دست داده‌ام» (عابدی، ۱۳۸۲: ۴۹). او متذکر 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 دانتیه 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 دانتیه‌اس، تازه یه خرده از تراوشات الیوت هم توشه، اولش اینجوریه، «توی کمبوج» اصلاً خشک شویی وجود نداره!» (عابدی، ۱۳۸۲: ۶۴).

جمله اولی را که جیمی می‌خواند، بی‌معنی است؛ اما 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 این رو با مخاطب ساختن هلنا، نه تنها به عنوان یک گاو بلکه به عنوان یک گاو مقدس او را زیر سؤال می‌برد. او (جیمی) بر این باور است که این تظاهر، تظاهر یک خانم باهوش و مذهبی از طبقه بالا است که می‌خواهد با دست‌آویز قرار دادن دین از موقعیت 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) مَث اینکه تو هم می‌خواهی 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 برمی‌خیزد.) اونم یکی از همین دلایل سهمیه 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 اتفاق را یکی از بن‌مایه‌های خشم خود می‌داند. پدرش در جنگ اسپانیا شرکت داشت و آنگاه که برگشت، به وسیلهٔ همین مردم به اصطلاح با تقوا مورد آزار و اذیت 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؛ حتی مادرش هم از روی ترحم از او مراقبت می‌کرد، مراقبتی نه برخاسته از روی عشق و علاقه، بلکه از سر دلسوزی و ترحم. جیمی برداشت مثبتی از رفتار مادرش ندارد زیرا او نیز متعلق به طبقه بالاست. او می‌گوید: «میدونی، من وقتی بچه بودم یاد گرفتم 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 اهمیت می‌داد» (عابدی، ۱۳۸۲: ۷۵).

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۱۱۱

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

جیمی: ... هیچ فایده‌ای ندارد که بخوای خودتو تو عشق گول بزنی. همچی کار راحتی نیس که سریع از پشش بر بیای بدون اینکه حتی 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 عصبانیت‌هایش، 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 تحصیل کرده هر جا که می‌رود وامانده است. او مغازهٔ شیرینی‌فروشی کوچکی را با دوستش «کلیف» می‌چرخاند؛ اما این شغلی نبود که بعد از فارغ‌التحصیلی‌اش از دانشگاه، انتظار داشت و از آنجا که آرزوها و انتظاراتش محقق نشده‌اند، بسیار عصبانی است؛ زیرا آنچه استحقاقش را داشته، نتوانسته است از زندگی به‌دست آورد؛ حتی 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 متعلق به طبقهٔ بالاست و از همه مهم‌تر افرادی دارد که به دستور او به هر کاری دست می‌زنند.

جیمی: ... اصلاً انگار از اون موقع که آسمون دهن وا کرده و چرت و پرت اوامده تو این دنیا، داداش نایجلش هم اوامده. ولی صبر کن، یه روز می‌ره تو کابینه! تو کله‌اش یه فکرایه وول میزنه! همینکه که آقا و رفیقاش چند نسله همه مردمو سرکار گذاشتن و هی میچاپنسون. (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. حتی به اندازه‌ی آدم معمولی هم معلومات نداره و نمیدونه دست کیه؛ به خاطر همین هم باید بهش مدال بدن. مدالی که روش حک شده 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 حسن بحران هویتی اوست که نمی‌تواند به جایی احساس تعلق داشته باشد. با صحبت کردن در مورد نایجل به کل طبقه بالا اشاره دارد که با طبقه 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 طبقه حاضر در جامعه به ترتیب مرغه و کارگر در نزاع هستند.

جیمی، آلیسون و برادرش نایجیل را «بادمجون دور قابچین، دمدمی مزاج و هنرستیز» می‌نامد (همان: ۲۷). در اینجا، او به دورویی که معتقد است در لایه‌های درونی رفتار مودبانه و متمدن طبقه مرغه وجود دارد، اشاره می‌کند. جیمی، جامعه و دنیا را بارها و بارها به طرق مختلف مورد حمله قرار می‌دهد؛ اما به نظر می‌رسد که نمی‌تواند خشمش را تخلیه کند. جیمی با فریاد برآوردن بر سر آلیسون که نماینده طبقه بالا است در واقع تمامی این طبقه را مورد نکوهش قرار می‌دهد. وقتی که متوجه 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 طبقه کارگر است باید در خفا و بی‌صدا جان دهد و هلنای مرغه پنهانی مرتکب بی‌عفتی 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 این رو 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 کلی طبقهٔ مرفه با او دارد و از همه بالاتر اینکه تا چه اندازه یک نفر از طبقه کارگر می‌تواند در چشم طبقهٔ مرفه تنها برای بلند کردن موی سرش مورد شک و تردید قرار گیرد. واضح است که مادر آلیسون زنی بد طبیعت و بی‌مسئولیت است که حتی به تصمیم دخترش هم احترام نمی‌گذارد؛ اما به دلیل تظاهر کردن هایش 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 در اطراف 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. حساسیت و جهان‌بینی جیمی او را بر این می‌دارد 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 حتی تصور کند جوان بودن چه حسی داشته و این همان حسی 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 به روز همینو بهم گفت. من وانمود کردم که بهش گوش نمیدم. چون فکر

می‌کردم آگه تأیدش 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، سرزندگی و توانا بودن برای درک درد و رنج دیگران؛ اما 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 دهنده زندگی است؛ زیرا رنج کشیدن بشر، وجود او را اثبات می‌کند و به آن معنی می‌بخشد. 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 بسته است تا دردهای زندگی را درک نکند؛ اما 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 متوجه جامعه است. از این رو گاللز می‌گوید «این ضعف جامعه است که جیمی را خشمگین می‌کند» (گاللز، ۲۰۰۲: ۱۹۶).

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

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

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۸۸۵

می‌گوید.) «الهی شکر که زنده ایم» من به فکری به کلام زد. بیاین به بازی راه بیندازیم. بیاین وانمود کنیم که آدمیم و واقعاً زنده‌ایم. فقط واسه به لحظه. شما چی میگین؟ بیاین وانمود کنیم که آدمیم. (از یکی به دیگری می‌نگرد.) ای خدا، چند وقته با کسی نبودم 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 به سر می‌برد. همسر جیمی با کلیسا رفتن و نیز ترجیح دادن و پیروی کردن از دوستان اشرافی خود به جای بر آوردن نیازهای او دیگر به احساساتش خیانت می‌کند.

جیمی برمی‌خیزد؛ با ناباوری به اطراف خود نگاه می‌کند و به 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 ملحفه‌ها فرو می‌کند. (عابدی ۱۳۸۲: ۷۹).

خشم جیمی یک خشم خالص نیست؛ بلکه خشم و دلسوزی، خشم و اشتیاق، و خشم و صداقت است. این تضادها هستند 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 او کاملاً نمایان است. دیگر می‌خواهد یک موجود دست‌نیافتنی باشد تا یک قدیسه. 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 وضعیت موقتی است یا نه. آنچه می‌توان دریافت، این است که نقاب تظاهر و نادانی کنار گذاشته شده است و ارتباط بیشتری بین این زوج برقرار خواهد شد.

۲-۳-۴- سیاست

یکی دیگر از ارگان‌های اجتماعی که مورد حمله 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 توجه به این دلایل، جیمی معروف‌ترین جمله خود را اظهار می‌کند:

من فکر نمی‌کنم که مردم نسل ما دیگه توانایی اینو داشته باشن که به خاطر چیزی خوب جون بدن و بمیرن. توی دهه 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 بزنین 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 بداری زنها شقه شقات کنن (عابدی، ۱۳۸۲: ۱۰۵).

طبق گفته‌های جیمز گیدن، این جمله نقش پویایی در بیان خشم جیمی که دارای دو وجه سیاسی و فردی است دارد. ریشه 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 طبقه مرفه‌اند. رفتار او به عنوان مردی تحصیل‌کرده اعتراضی در برابر رفتار اجتماعی جامعه است. این اعتراض، زمانی جالب می‌شود که او به نویسندگان متعددی که به خاطر پیروی نکردن از آیین و رسوم و هنجارهای جامعه طرد شده بودند اشاره می‌کند:

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۸۸۷

جیمی: بعضی وقتا به اون آندره ژید بیچاره یا اون چسرای گروه گر یونانی حسودیم میشه. نمیخوام بگم که این جور آدم‌ها اصلاً عذاب نمیکشن، جهنم هم نمیرن، نه. اما اقلایه 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 مرفه است یا شاید هم آلیسون نشان می‌دهد:

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

کنایه آمیز است که هلنا و آلیسون از این موسیقی لذت می‌برند؛ زیرا آنها با پیشینهٔ متفاوتی پرورش یافته‌اند. بدین ترتیب 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.

۲-۴- اهداف آزرین به عنوان سبک پرداز

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

را پررنگ می‌کند. زمانی که بعضی از بخش‌ها به داخل متن آورده می‌شود و بخش‌های دیگر در سایه می‌ماند، اصل تفاوت ظاهر می‌شود؛ از این رو، 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 پردازش‌شده می‌آورند؛ این همان چیزی است که در مورد آزرین و نمایشنامه‌اش اتفاق می‌افتد؛ از این رو، می‌توان نتیجه گرفت که با خشم به گذشته بنگر گفت‌وگویی تأییدکننده با جنبش مردان جوان خشمگین برقرار می‌کند. آزرین به عنوان سبک پردازش، مفهوم خشم را از نگاه این جنبش پردازش می‌کند و به آن شکلی جدید می‌دهد. آزرین و دیگر خشمگینان، سبک رئالیسم را انتخاب کردند تا واقعیت‌های زندگی و جامعه را به تصویر بکشند. اگرچه آزرین از فرم و در بعضی موارد از محتوای جنبش اقتباس می‌کند، آنچه کار او را از کار بقیه گروه مجزا می‌سازد، این است که خشم و عصبانیت قهرمانانش با دلسوزی و عشق همراه است. گفته می‌شود که تئاتر و نمایشنامه 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 بر گرفته از لیس ۱۹۹۵: ۶۳)

از آنجایی که آزرین باور دارد که مفهوم، نقش مهمی را اعمال می‌کند، نویسنده را موظف می‌کند تا طبقه کارگر و زندگیشان را نقطه تمرکز نمایشنامه قرار دهد و این نشانگر این مطلب است که او دیگر عقیده نداشت که نمایش و نمایشنامه محل استقرار خصوصی طبقه مرفه باشد. او با تأکید بر جزئیات رئالیسم می‌خواهد به علت‌های اصلی برسد. او با تأکید بر مضمون خشم، آن را حقیقت طبقه کارگر قرار می‌دهد؛ از این رو، خشم، کلید نظرات آزرین نسبت به دنیاست. این موضوع با گفته جیمی که معتقد است دیگر دلیل خوبی برای مردن نمانده است، آشکارتر می‌گردد.

این جریان جدید معمولاً به عنوان رئالیست در نظر گرفته می‌شود؛ از این رو، رئالیسم اجتماعی در این دوره مهم واقع شد. در هر فرهنگی، زمانی رئالیسم مرکز توجه نویسندگان قرار می‌گیرد که تصویر، کشف و تحلیل اجتماع در دستور کار قرار می‌گیرد و این همان

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۸۸۹

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 فردیت را فی‌نفسه «گفت‌وگویی» می‌داند: «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 وضعیت طبیعی زبان دارد؛ زیرا هر زبانی شامل قالب‌هایی است که با گروه‌های متفاوت جامعه در ارتباط است.

تمامی کلمات «طعمی» از حرفه، ژانر، تمایل، حزب، یک کار خاص، یک شخص خاص، یک نسل، یک گروه سنی، روز و شب را به همراه دارند. هر کلمه طعم متن و متن‌هایی 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 طبقه 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 به کارگیری 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 متعددی 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 نمایشنامه آزرین

از آنجا که ریشه 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 تجربه اجتماعی دارد و به همین دلیل، قادر است با مردمی متفاوت که متعلق به برهه دیگری از زمان و مکان هستند، ارتباط برقرار کند. این امر در مورد آثار آزرین نیز صدق می‌کند. در این بخش، محققان تلاش می‌کنند تا عناصری را که آزرین 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 خصوصیات خاصی از رمان را در برداشته باشد. او همچنین ذکر می‌کند در این دوره که رمان، رمان‌واره شده است، رمانی شدن دیگر ژانرهای ادبی تا حدی اجتناب‌ناپذیر می‌شوند.

باختین، خواننده را با آثار رمانی شده از ژانرهای مختلف مانند؛ شعر حماسی جوئن نجیب‌زاده، فرزند هارولد نوشته بایرون، یا در حوزه نمایشنامه، ایسن را به عنوان نمونه‌ای بارز در به‌وجود آوردن نوآوری مثال می‌زند. در اینجا باختین تأکید می‌کند که در عصر رمان، رمان‌واره شدن اجتناب‌ناپذیر است.

معمولاً دیگر ژانرها خصوصیات 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 حس شک و تردید به دنیا، نیز مستقیماً بر دیگر ژانرها اثر می‌گذارد؛ در چنین دورانی، رمانی شدن به‌طور مستقیم و غیرمستقیم رخ می‌دهد (مرسون و امرسون، ۱۹۹۷: ۳۰۴).

آنچه که برای باختین ارجحیت 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 روزمره دارد. این گفتار روزمره و متداول، همان چیزی است که باختین بسیار به

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۱۹۱

آن توجه 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 رمانی بودن 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 روزمره می‌آید.

نثر، پتانسیل در برداشتن حداقل دو هوشیاری فردی را دارد؛ اما در مورد دیگر ژانرها مانند شعر، تعامل «من» و «دیگری» خیلی لازم نیست. در یک اثر منثور، نویسنده می‌کوشد تا به جای محدود کردن، 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 مرفه که در اتاق مهمانخانه با تمام ساختگی بودنش بر روی صحنه آمد و درد و خشم مردم جامعه را نادیده گرفت. اما خیلی زود فضای نمایشنامه تغییر کرد. «موج جدیدی از نمایشنامه‌نویس‌ها با بیداری آزرین به پاخاستند تا عقایدشان را در صحنه‌های نمایش انگلیسی بکارگیرند، از نسلی که مدت‌های 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 ژانر رمانی- شده ممکن است با آن روبرو شود پردازیم. زمانی که ژانری رمانی می‌شود، معمولاً منعطف‌تر و از قالب سنتی خود، رها می‌شود و زبان، دوباره خودش را می‌سازد؛ زیرا آواها، نظرات، چند واژگانی را به دنبال دارد. عناصر متعددی مانند خنده، هزل، کنایه و عناصر دیگری از این قبیل ژانر را مکالمه‌ای می‌کنند که این منجر به یک گفتگوی بی‌انتهای واقعیت می‌گردد. با دنبال کردن نظرات باختین در مورد موضوع رمانی کردن متوجه می‌شویم آنچه گفته شد در ارتباط با درام قابل اجراست. اکثر نمایشنامه‌های مدرن به نحوی همهٔ این خصوصیات را در برمی‌گیرند. در حقیقت درام رمانی شده استاندارد قرن ۲۰ است.

شاهکار آزرین یک ژانر و متن رمانی شده است؛ زیرا شخصیت‌های 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 شخصیت‌ها صدای خود را دارند چند آوایی در متن گسترش می‌یابد. مهم‌ترین نکته، این است که باختین روی بی‌انتهایی بودن ادبیات رمانی شده 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 اول باقی می‌مانند. این بی‌انتهایی مستلزم همکاری خواننده است تا متوجه مضمون نامعلوم نمایشنامه شود و آن را درک کند.

۳- نتیجه‌گیری

در نتیجه این پژوهش دریافتیم که آزرین تنها مردم و رفتارشان را توصیف نکرده، بلکه تلاش کرده تا شخصیت واقعی مردم و حقایق زندگی آنان را به گونه‌ای فراموش نشدنی به تصویر بکشد و درست همین جاست که جامعیت نمایش نامه او بیش از بیش آشکار می‌گردد؛ زیرا همچنان سؤال‌هایی در مورد بریتانیا و مردمش باقی می‌ماند. این نمایشنامه حکایت از کارکرد اجتماعی ادبیات در میان جوامع گوناگون، به ویژه در شرایط حساس اجتماعی و سیاسی دارد. با تحلیل این نمایشنامه ما متوجه خصوصیت صراحت لهجه و بیانی در ادبیات 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 برگیرنده خصوصیات متفاوت و مهم‌نما است و به‌طور همزمان دلالت بر بی‌حرمتی، لجبازی، ناشکیبایی نسبت به سنت‌ها، وحشیگری، نفرت و خشم نفرت‌انگیز در برابر فرهیختگان دارد. آزرین، گروه مردان جوان خشمگین را مولد خشم با اهدافی بزرگ می‌داند، 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

گفتگو با جنبش مردان جوان خشمگین بر اساس نظریهٔ گفتمان باختین/ ۲۹۳

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

فهرست منابع

الف. منابع فارسی

۱. امین پور، قیصر. (۱۳۸۳). «تنفس صبح». تهران: نشر سروش. چاپ چهارم.
۲. درفکی، حسین. (۱۳۶۳). «شعرهای ممنوعه آمریکا (لاتین)». تهران: نشر امروز.
۳. سارتر، ژان پل. (۱۳۴۸). «ادبیات 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

1. Allsop, Kenneth. (). *The Angry Decade*. John Goodchild Publishers: Wendover.
2. Bakhtin, M.M. (). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
3. Cudden, J.A. *A Dictionary of Literary Terms*. (). Rev. Ed. UK: Penguin Books.
4. Daiches, David. (). Vol. . *The Romantics to the Present Day: A Critical History of English Literature*. Secker & Warburg: London.
5. Day, Gary. (). *Literature and Culture in Modern Britain: Vol. : -* . Longman: London and New York.

- . Galens, David. (). Ed. ***Drama for Students: Presenting Analysis, Context, and Criticism on Commonly Studied Dramas***. Thomson Gale. [in ketabo khodesh ed kardeh??]
- . Gardiner, Michael. (). ***The Dialogics of Critique: M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology***. London: Routledge.
- . Gidin, James. (). **Points of View**. *John Osborne Look Back in Anger: A Casebook*. Ed. John Russell Taylor. London: Macmillan. - .
- . Lacey, Stephen. (). ***British Realist Theatre: the New Wave in its Context*** - . London and New York: Routledge.
- . Lodge, David. (). ***After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism***. London: Routledge.
- . Morsn, Gary S. , and Caryl Emerson. (). ***Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics***. Stanford University Press: Stanford.
- . Osborn, John. (). ***Look Back in Anger***. Penguin.
- . Robellato, Dan. (). ***and All That: The Making of Modern British Drama***. London and New York: Routledge.
- . Styan, J. L. (). ***Modern Drama in Theory and Practice: realism and Naturalism***. Vol. . Cambridge University Press.
- . Trussler, Simon. (). ***The Plays of John Osborne: An Assessment***. Camelot Press. London. Zappan, James P.
Mikhail Bakhtin (-).
- . <http://www/rpi.edu/~zappenj/Bibliographies/bakhtin.html>