



The University of
Tehran Press

Online ISSN: 2588-7092

Journal Homepage: <https://jor.ut.ac.ir/>



Minoritization Against the Backdrop of Romanticism: Politicization of History and Art in Edward Bond's Adaptation of the English Romantic Period in *The Fool*

Navid Maghsoud¹  Mahdi Javidshad²  Amirhossein Nemati Ziarati ³ 

1.- Department of English Language and Literature, Alborz Campus, University of Tehran, Alborz, Iran. E-mail: m.javidshad@gmail.com

2- Department of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Guilan, Iran. E-mail: navidmaqsoud@gmail.com

3- Department of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: ahnemati@fgn.ui.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received : 23 July 2022

Received in revised form: 26

December 2022

Accepted: 28 December 2022

Available online: 23

September 2026

Keywords:

Edward Bond, *The Fool*,
Capitalism, Historiography,
Minoritization, Author

ABSTRACT

In *The Fool*, Edward Bond brings a corner of history to the stage to examine the position of the author during important political, economic and social changes. John Clare, the poet of the romantic era of England nicknamed the "peasant poet", is the central character of the play, who becomes a touchstone by which Bond measures the artist's power in social impact. In the pen of the Marxist Bond, the socio-economic life of the historical Clare is in the center of attention and the author's struggle for social influence in the powerful current of the nineteenth century capitalist system is depicted. The present research uses the theoretical foundations of New Historicism proposed by Stephen Greenblatt and the concept of minor literature by Gilles Deleuze and Felix Guattari to emphasize Bond's historiography and unique message. During the research, Bond's confrontation with the naturalization of history, his Marxist concerns, the politicization of history and art by him, as well as the majoritarian expectations of the author and his position as a voice of the minority are examined. This research concludes that by resorting to the history of romantic literature, Bond seeks to marginalize the author in order to finally criticize the interference of politics in art and the weakening of the author's position by the capitalist system.

Cite this article Maghsoud, N., Javidshad, M. & Nemati Ziarati, A., "Minoritization Against the Backdrop of Romanticism: Politicization of History and Art in Edward Bond's Adaptation of the English Romantic Period in *The Fool*," *Research in Contemporary World Literature*, 31(3), 617-635 <https://doi.org/10.22059/jor.2022.346158.2324>

© Author(s) retain the copyright. **Publisher:** The University of Tehran Press.



<https://doi.org/10.22059/jor.2022.346158.2324>



اقلیت سازی در پس زمینه دوران رمانتیسیم: سیاسی سازی تاریخ و هنر در اقتباس ادوارد باند از دوره رمانتیک انگلستان در نمایشنامه احمق

نوید مقصود^۱ مهدی جاویدشاد^۲ امیرحسین نعمتی زیارتی^۳

۱- گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران. رایانامه: navidmaqsoud@gmail.com

۲- گروه زبان و ادبیات انگلیسی، پردیس البرز، دانشگاه تهران، البرز، ایران. رایانامه: m.javidshad@gmail.com

۳- گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: ahnemati@fgn.ui.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	در نمایشنامه احمق: صحنه‌هایی از نان و عشق، ادوارد باند گوشه‌ای از تاریخ را به روی صحنه می‌آورد تا جایگاه نویسنده در خلال تغییرات مهم سیاسی، اقتصادی و اجتماعی را بررسی کند. جان کلر، شاعر دوره رمانتیک انگلستان و ملقب به «شاعر روستا»، شخصیت محوری نمایشنامه است که تبدیل به سنگ محکی می‌شود که باند به وسیله آن قدرت هنرمند در اثرگذاری اجتماعی را می‌سنجد. در قلم باند، مارکسیست، زندگی اجتماعی-اقتصادی کلر تاریخی در کانون توجه قرار می‌گیرد و تقلای نویسنده برای اثرگذاری اجتماعی در جریان قدرتمند نظام سرمایه‌داری قرن نوزدهم به تصویر کشیده می‌شود. پژوهش پیش رو از مبانی نظری تاریخ‌گرایی نوین از استیون گرین‌بلات و مفهوم ادبیات اقلیت از ژیل دلوز و فلیکس گتاری بهره می‌برد تا تاریخ‌نگاری و پیام منحصر به فرد باند را مورد تأکید قرار دهد. در طول پژوهش، مقابله باند با طبیعی سازی تاریخ، دغدغه‌های مارکسیستی او، سیاسی سازی تاریخ و هنر توسط او و همچنین انتظارات اکثریتی از نویسنده و جایگاه او به عنوان صدایی اقلیت مورد بررسی قرار می‌گیرند. این پژوهش نتیجه می‌گیرد که باند با توسل به تاریخ ادبیات رمانتیک، به دنبال اقلیت سازی مفهوم نویسنده است تا نهایتاً به نقد دخالت سیاست در هنر و تضعیف جایگاه نویسنده توسط نظام سرمایه‌داری بپردازد.
تاریخچه مقاله: تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۰۷ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱	
کلیدواژه‌ها: ادوارد باند، احمق، نظام سرمایه داری، تاریخ‌نگاری، اقلیت سازی، نویسنده	

استناد: مقصود، نوید، جاویدشاد، مهدی و نعمتی زیارتی، امیرحسین، "اقلیت سازی در پس زمینه دوران رمانتیسیم: سیاسی سازی تاریخ و هنر در اقتباس ادوارد

باند از دوره رمانتیک انگلستان در نمایشنامه احمق". *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۳۱ (۳)، ۶۱۷-۶۳۵

doi <https://doi.org/10.22059/jor.2022.346158.2324>



ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

۱- مقدمه

ادوارد باند را می‌توان یکی از سیاسی‌ترین و رادیکال‌ترین نمایشنامه‌نویسان معاصر دانست. آثار نمایشی او عمدتاً دغدغه قدرت را در خود دارند و تنازعات طبقاتی بین طبقه سرمایه‌دار و طبقه کارگر در آن‌ها موج می‌زند (اشبی ۲۰۲۲، ۱۴۳). در نمایشنامه نجات‌یافته^۱ (۱۹۶۵) باند محله‌ای کارگرانشین در جنوب لندن را به تصویر می‌کشد و با به‌کارگیری خشونت در این اثر نشان می‌دهد که جامعه صنعتی چه آثار غیرانسانی و مخربی بر جوانان شهرنشین دارد (ر. ک. ایتزین ۲۰۲۱، ۸۶ و دهکردی ۲۰۲۳، ۴۵۷-۴۵۸). در نمایشنامه جهان‌ها^۲ (۱۹۷۹)، باند در نقش یک آنارشویست ظاهر می‌شود و با حمایت از خشونت طبقه کارگر، خواستار براندازی بی‌عدالتی ساختاری موجود در نظام سرمایه‌داری می‌شود (استید و کاربیر ۲۰۰۳، ۴۵). درحالی‌که اتفاقات این دو اثر و برخی دیگر از نمایشنامه‌های باند در دوران معاصر رخ می‌دهند، تعداد قابل‌توجهی از آثار باند در بستر حوادث تاریخی روایت می‌شوند.

تبلور تاریخ در برخی از آثار نمایشی باند با حضور چهره‌های نام‌آشنا همراه است. در نمایشنامه راه باریک به شمال دور^۳ (۱۹۶۸) باند رابطه قدرت و مردم را در دوران فئودال ژاپن موردبررسی قرار می‌دهد و حوادث را از زاویه دید باشو،^۴ شاعر هایکوسرای برجسته ژاپنی قرن هفدهم میلادی، روایت می‌کند. در بینگو: صحنه‌هایی از پول و مرگ^۵ (۱۹۷۳) شکسپیر و واکنش او به گرایش‌های منفعت‌طلبانه نظام سرمایه‌داری بر روی صحنه می‌آید. و در احمق: صحنه‌هایی از نان و عشق^۶ (۱۹۷۵) باند به سراغ جان کلر، شاعر دوره رمانتیک انگلستان، می‌رود و بر جایگاه این نویسنده در جامعه در معرض صنعتی‌سازی متمرکز می‌شود. در تمامی این آثار، باند چهره‌های تاریخی را با پس‌زمینه تفکر مارکسیستی خود بازخوانی می‌کند و جنبه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی آن‌ها را مورد تأکید قرار می‌دهد.

رجوع باند به تاریخ را می‌توان از منظرهای مختلفی موردبررسی قرار داد. از طرفی می‌توان آن را اعتراض باند نسبت به سنت تاریخ در نظر گرفت و از طرفی دیگر می‌توان این رجوع را ابزار باند برای نقد دوران معاصر دانست. از آنجاکه دسته‌ای از مورخین و نظریه‌پردازان، تاریخ را شاخه‌ای از علوم اجتماعی می‌دانند و عینی‌گرایی را لازمه نگارش آن قلمداد می‌کنند، تلفیق علم و عینیت در تعریف تاریخ سبب می‌شود که این پدیده به دیده ابزار حقیقت‌جویی نگریسته شود (ر. ک. هیمر و ۱۹۸۷، ۲۲۶). با توجه به اینکه تاریخ به‌ندرت از زاویه دید افراد حاشیه‌نشین و ستم‌دیده به نگارش درآمده است، مصائب انسان‌های فرودست در رُست «حقیقت‌جویی» تاریخ پنهان می‌ماند و وضعیت آنان مورد غفلت واقع می‌شود. در واقع، علم و عینیت، روایت‌های تاریخی را حقیقی، طبیعی و قطعی وانمود می‌کنند و در تحلیل نهایی، روابط قدرت موجود در آن‌ها، که گاهی با رویکرد محافظه‌کار به طبقات اجتماعی همراه است، را طبیعی‌سازی می‌کند (برای مبحث طبیعی‌سازی ر. ک. ایگلتن ۱۹۹۴، ۲۰۰-۲۰۳).

به‌نظر می‌رسد که رویکرد مارکسیستی باند به چهره‌های تاریخی به‌منظور مقابله با نگاه محافظه‌کار تاریخ، تاریخ به معنای علوم اجتماعی، به طبقات اجتماعی باشد. با بازنویسی تاریخ در آثار ادبی خود، این نمایشنامه‌نویس خود را همگام با آن دسته از مورخان می‌کند که علناً علم و عینیت را در تعریف تاریخ مردود می‌دانند و معتقدند که قدرت تخیل نقش محوری در تاریخ‌نگاری دارد و بنابراین باید تاریخ را یک هنر، و نه یک علم،

¹ Saved² The Worlds³ Narrow Road to the Deep North⁴ Basho⁵ Bingo: Scenes of Money and Death⁶ The Fool: Scenes of Bread and Love

دانست. با توجه به تبلور این رویکرد در نمایشنامه/حمق، پژوهش پیش رو بر چرایی رجعت باند به دوران رمانتیک متمرکز می شود تا پیام منحصر به فرد او را بررسی کند. از آنجاکه باند تاریخ را به مثابه متنی منعطف که قابلیت تحلیل پردازی دارد می داند و معتقد است که از طریق آن می توان دغدغه های اقلیتی را مطرح نمود، پژوهش پیش رو از مبانی نظری تاریخ گرایی نوین از استیون گرین بلات^۷ و مفهوم ادبیات اقلیت از ژیل دلوز^۸ و فلیکس گتاری^۹ بهره می برد تا چرایی و پیام مذکور را تبیین نماید.^{۱۰}

۲- پیشینه تحقیق

بررسی پیشینه پژوهش نشان می دهد که نمایشنامه/حمق در مقالات پژوهشی داخلی مورد بررسی قرار نگرفته است. از میان کتب پژوهشی می توان به *با چراغ در آینه های قناس* نوشته بهزاد قادری (۲۰۰۵) اشاره نمود که در آن پژوهشگر به طور کلی به تأثیر دوران رمانتیسیسم بر تئاتر پسامدرن بریتانیا می پردازد و/حمق باند را نیز از این منظر بررسی می کند. با توجه به اهمیت این کتاب، در طول پژوهش به آن اشاراتی می شود و نگارندگان استدلال های آن را مبنای خوانش خود قرار می دهند. بررسی پیشینه پژوهش مقالات خارجی نیز نشان می دهد که/حمق در مقالات پژوهشی در خور توجه مورد خوانش قرار نگرفته است. به این اثر عمدتاً در کتب درباره باند، مانند *ادوارد باند: مطالعه ای/انتقادی*^{۱۱} نوشته پتر بیلینگهام^{۱۲} (۲۰۱۴)، اشاره شده است و مباحثی نسبتاً کلی درباره آن مطرح می شود. در طول پژوهش، به این کتب، در صورت ارتباط با استدلال های مقاله، اشاره می شود. نگارندگان این مقاله معتقدند که ترکیب خوانش تاریخ گرایی نوین و ادبیات اقلیت در بررسی نمایشنامه/حمق خوانشی متفاوت است که می تواند نوع نگاه باند به تاریخ و اقتباس منحصر به فرد او از تاریخ ادبیات را نمایان کند.

۳- مبنای نظری

از منظر گرین بلات و دیگر تاریخ گرایان نوین، تاریخ واقعیتی بی چون و چرا نیست که بتوان آن را بر متون ادبی مورد مطالعه تحمیل کرد، بلکه روایتی نامنسجم و از هم گسسته است که در آن کش ها و واکنش ها و یا گفتمان ها و ضدگفتمان ها هم زمان حاضر و با یکدیگر در حال تعامل هستند (ر.ک. گلگر و گرینبلت، ۲۰۰۰، ۵۴-۵۱). بنابراین ادبیات تنها یکی از چندین نمونه متنی است که در زمان و مکانی مشخص ظاهر می شود و طبیعتاً نایستی صرفاً به مثابه بازتابی تک بعدی از جهان بینی خاص یک دوره مورد مطالعه قرار گیرد. متون ادبی در قالب های گوناگون هم به صورت محصول و هم تولیدکننده آداب و سنن فرهنگی با دستگاه ها و گفتمان های حاکم زمانه در حال تعامل هستند (ر.ک. پیتز، ۲۰۰۱، ۲۳۷-۲۳۸). این بدان معناست که در تاریخ گرایی نوین مؤلفه های پساساختارگرایانه ای چون دلخواهی و تصادفی بودن، ابهام و تعیین ناپذیری قابل تعمیم به بستر مفاهیمی چون تاریخ و ادبیات نیز هستند. لذا، تنها پس از بازنگری و بازتعریف این دو مفهوم اساسی به دور از ارزش های لوگوس محور می توان درهای جدیدی از نگرش هایی سیال تر را در سایه تعامل سازنده میان تاریخ و ادبیات به روی جهانیان گشود.

⁷ Stephen Greenblatt

⁸ Gilles Deleuze

⁹ Felix Guattari

^{۱۰} ترکیب این دو رویکرد، می تواند راهبرد و هدف باند را عیان کند. تاریخ گرایی نوین امکان بررسی رویکرد تصاحب گر باند به تاریخ را فراهم می کند و مباحث ادبیات اقلیت پیام نهایی باند در تصاحب تاریخ را تبیین می کند.

¹¹ Edward Bond: A Critical Study

¹² Peter Billingham

لویس مونتروس،^{۱۳} به عنوان یکی از اولین نظریه پردازان و طلایه داران مکتب تاریخ گرایی نوین، اذعان می دارد که «نظریه همواره دغدغه ای متقابل با تاریخ محوری متون و متن محوری تاریخ دارد» (پیترز ۲۰۰۱، ۱۵). مونتروس در واقع می خواهد تاریخ را نیز مانند ادبیات به مثابه متنی قلمداد کند که می توان با آن وارد گفتگویی تعاملی شد و آن را متناسب با دیدگاه شخصی خود تفسیر و توجیه کرد (جوشی ۲۰۲۵: ۳۰). به نظر می رسد باند نیز به سمت تاریخ گرایی نوین گرایش دارد: او مواجهه کلر با انسان های پیرامون خود را در چارچوب دغدغه های موضوعی خود بازنگری می کند و تعبیر جدیدی را از آن ارائه می دهد. برداشت های نوین و منحصر به فرد باند در نویسندگی خلاقانه وی تأثیری به سزا دارد و در واقع نشان دهنده «تصرف» او در مطالعه و تأویل تاریخ است. «تصرف» یا «از آن خودسازی» از مفاهیم بسیار کلیدی در مطالعات اقتباس محسوب می شود. جولی سندرز^{۱۴} به تفصیل پیرامون این مفهوم بحث کرده و به نحو احسن ذات چموش این واژه را در راستای احقاق اهداف متمرّدانه، منقلبانه و منتقدانه اقتباس به کار گرفته است (سندرز ۲۰۰۶، ۶). بدین ترتیب، با استفاده از این روش در فرآیند اقتباس، اقتباس گر آگاهانه متن منبع را مصادره به مطلوب کرده و به دلخواه خویش تغییر می دهد تا سخنان ضدگفتمان محور خود را به کرسی بنشاند و دستگاه قدرت را به چالش کشد.

تقابل اقتباس گر با گفتمان غالب را می توان از منظر تقابل ادبیات اقلیت با ادبیات اکثریت نیز بررسی کرد. مفهوم اقلیت، در چارچوب فلسفی آن برای اولین بار توسط ژیل دلوز و فلیکس گتاری ارائه و بسط داده شد. در کتاب *کافکا: به سوی ادبیات اقلیت*،^{۱۵} دلوز و گتاری به بازتعریفی نوین و اساسی از مفهوم ادبیات اقلیت ها می پردازند. طبق این تعریف جدید، ادبیات اقلیت صرفاً شامل تولید آثار ادبی و نقادانه ای که به اقلیت های نژادی، مذهبی، یا زبانی می پردازند نبوده و گستره رسالت ادبی-انتقادی خود را یک گام فراتر برده است. از منظر دلوزی، در ادبیات اقلیت، یک اثر خاص خود را به سنت های ادبی پیشین تحمیل کرده تا در آن ها اختلال به وجود آورد، کلیشه های سنتی کلام محور را به چالش کشد و شکاف هایی مولّد برای ظهور هویت ها و صداهای جدید را ایجاد کند (کولبروک ۲۰۰۲، ۱۰۴).

تبیین مصداق مردسالاری می تواند به درک بهتر کارکرد مفهوم «اقلیت» کمک شایانی کند. از منظر دستگاه فلسفی دلوز و گتاری که به روابط شبکه ای قدرت مولّد دقت نظر ویژه ای دارد، مردان تشکیل دهنده اکثریت غالب هستند و زنان فضای اقلیت را اشغال می کنند، و این موضوع حتی در شرایطی که زنان به لحاظ تعداد از مردان بیشتر باشند هم صدق می کند. بنابراین مفهوم «اقلیت شدن» با مفاهیمی چون «زن شدن»، «حیوان شدن» و نهایتاً «انقلابی شدن» تلاقی خواهد داشت. هر یک از این شدن ها به یک فرآیند احساسی-عاطفی گره خورده و آغازگر مرحله جدیدی از یک فرآیند بزرگ تر به نام «قلمروزدایی»^{۱۶} است. طی این فرآیند، یک رابطه اجتماعی به نام قلمرو باعث تغییر، جهش و یا نابودی بافت و سازمان خودی می شود، که در نتیجه آن یک قلمرو جدید متولّد می شود.

ارائه طرح تقابل دوگانه «ادبیات اکثریت» و «ادبیات اقلیت» دلوز و گتاری را قادر می سازد گرایش های مرکزگرای و لگام گسیخته نوشته های ادبی را پررنگ تر جلوه دهند تا بتوانند صداهای متعارضی که به دنبال فضایی برای شنیده شدن میان روایت های منسجم دستگاه قدرت هستند را برملا کنند. از منظر دلوز و گتاری، ادبیات اقلیت سه خصیصه بنیادین دارد: در زبان اکثریت قلمروزدایی می کند، ماهیتی به شدت سیاسی دارد، و

¹³ Louis Montrose¹⁴ Julie Sanders¹⁵ *Kafka: Toward a Minor Literature*¹⁶ Deterritorialization

ارزش‌های جمعی را موردتوجه قرار می‌دهد (دلوز و گتاری ۱۹۸۳، ۱۶-۱۷). این دو معتقدند نویسنده‌ای که در بطن و چارچوب ادبیات اقلیت به تولید آثار ادبی مبادرت می‌ورزد، در پس‌زمینه آفرینش ادبیات اقلیت، ادبیات اکثریت را نیز با حفظ فاصله خود از آن، تولید می‌کند. حفظ فاصله آگاهانه و نقادانه از ادبیات اکثریت باعث می‌شود ادبیات اقلیت از تله‌های مرکزگرای دلالت‌های متعالی^{۱۷} دستگاه قدرت در امان باشد (بارنت ۱۹۸۷، ۵۵۲). دلوز و گتاری اذعان می‌دارند که نویسنده ادبیات اقلیت در چارچوب متعارف «مردم» نمی‌نویسد، بلکه قلم خود را در خدمت مخابره کردن صدای «مردمی که قرار است ظهور کنند» به کار می‌بندد (کولبروک ۲۰۰۲، ۱۰۴). دلوز و گتاری ادبیات را به مثابه عملی می‌دانند که در بافت قلمرو سنت انجام می‌پذیرد، اما صرفاً به تکرار و بازتولید سنت‌های پیشین نمی‌پردازد، بلکه سنت‌گریز و ناهمنواست تا هویت‌های جدیدی را خلق کند.

۳-۱ علیه رمانتیک‌ها یا علیه طبیعی‌سازی تاریخ؟

باند در /حمق، زندگی یکی از شعرای برجسته ادبیات انگلستان در قرن نوزدهم را بر روی صحنه می‌آورد. اولین سؤالی که با نمایشنامه تاریخی باند ممکن است به ذهن خطور کند این است که باند چه هدفی از نوشتن اثری تاریخی دارد. آیا او به اسناد تاریخی وفادار است و خواستار روایتی عینی از زندگی کلر است؟ آیا او نگاهی جانب‌دارانه به برهه‌ای از تاریخ دارد و در عناد با مسئله‌ای در آن است؟ یا آیا باند با ارجاع به تاریخ، خواستار نقد دوران معاصر خود است؟ هر یک از این سؤالات قابلیت گشایش دریچه‌ای به رویکرد باند به تاریخ‌نگاری و نهایتاً تحلیل اثر دارد. پیش از پاسخ به این سؤالات، لازم است خلاصه‌ای کوتاه از نمایشنامه ارائه شود.

نمایشنامه در عید میلاد مسیح و با آیین‌های مردمی روستاییان آغاز می‌شود. جوانان روستا در ناحیه کمبریج قرن نوزدهم در برابر درب منزل ارباب میلتن جمع می‌شوند و پس از حضور ارباب میلتن و خانواده و کشیش، به اجرای مراسم آیینی و لال‌بازی می‌پردازند، گرچه اینان در اجرای مراسم آیینی خود بخش‌هایی از اشعار آیینی را دست‌کاری می‌کنند تا پیام ناخشنودی خود را به ارباب برسانند. پس از این اجرا، کشیش فرارسیدن روزگار ماشینی را اعلام می‌کند و از دگرگونی بافت روستا و نحوه کار روستاییان سخن می‌گوید. جوانان روستایی از این خشونت سازمان‌یافته سران به خشم می‌آیند و سر به شورش بر می‌دارند. شورش اینان عقیم می‌ماند؛ پاره‌ای از جوانان به زندان می‌افتند؛ از این زندانیان چندتایی اعدام می‌شوند و گروهی به تبعید می‌روند.

در این میان، جان کلر، شاعر روستایی، نقش مبهمی دارد. او در شورش‌ها شرکت نمی‌کند و انگار در عالم خیال خویش با «تاریخ» میانه‌ای ندارد. اما هنگامی که کلر به دیدن دارکی، یکی از اعدای‌ها، می‌رود، دارکی کتش را به یادگار به او می‌دهد و از وی می‌خواهد آن را برای ستایش قدرت بر تن نکنند، بلکه آن را به عنوان نشانه‌ای برای همبستگی با مردم بپوشد. دارکی همچنین به کلر می‌گوید در اشعارش لندنی‌ها را ستایش نکند بلکه از محرومیت روستاییانش سخن بگوید. بقیه نمایشنامه زندگی همین شاعر و همسرش، پتی، و مسیر حرکت جان کلر از روستا به لندن و بالعکس و سپس سردرآوردن او از آسایشگاه روانی می‌پردازد، جایی که جان کلر در نامه‌هایش از آن چنین یاد می‌کند «جهنم عذاب‌آور و زندان باستیل آزادی انگلیس که در آن مردم بی‌گناه را اسیر می‌کنند و آن‌قدر شکنجه می‌دهند تا بمیرند». ناتوانی جان کلر درباره شناخت چیستی این

¹⁷ transcendental significations

دگرگونی‌ها و در نتیجه کوتاهی ورزیدن در نشان دادن واکنش‌های لازم از یک‌سو، و از سوی دیگر، نسته بودن همسر روستایی او و توانش در کندوکاو مسائل، از این دو چهره‌های تراژیکی می‌سازد.^{۱۸}

فضای زندگی کلر در نمایشنامه با تضاد طبقاتی، اعتراض و شورش پیوند خورده است، فضایی که مشخصه زندگی خود باند و نویسندگان معاصر او نیز است. به عبارتی دیگر، فضای ملت‌پسندی که مخاطب بر روی صحنه می‌بیند، می‌تواند او را یاد دوران پرآشوبی که در عصر خود تجربه کرده است بیندازد. شورش جوانان روستایی خشمگین علیه نظام اقتصادی در نمایشنامه باند تداعی‌گر «شورش جوانان اروپا در سال ۱۹۶۸ و ناکامی آنان در برابر دولت‌های خودکامه اروپایی است، شکستی که سرآغازی برای خودکامگی‌های نولیبرالیسم سیاسی-اقتصادی اروپا و آمریکا به‌شمار می‌رود» (قادری ۲۰۰۵، ۲۳۶-۲۳۷). این تداعی نشان می‌دهد که باند با بر صحنه آوردن زندگی کلر خواستار اظهارنظر درباره عصر خود است. اما در این مسیر، او زندگی کلر را از دریچه دغدغه‌ها و تخیلات خود روایت می‌کند و وفاداری کامل به اسناد تاریخی از خود نشان نمی‌دهد. بهزاد قادری با اشاره به روایت باند از بی‌تفاوتی و عدم واکنش کلر به زندگی روستاییان و دگرگونی‌های پیرامون آن‌ها اظهار می‌دارد:

باید یادآور شد که این‌گونه چهره‌پردازی ادوارد باند از جان کلر برداشت شخصی او است و خودش نیز باید پاسخگوی آن باشد. در واقع اگر به اشعار جان کلر که اخیراً مجموعه‌ای از آن‌ها چاپ شده است، نظر بیندازیم متوجه می‌شویم که کلر یکی از برجسته‌ترین شاعران روستایی انگلیس است که اشعارش سرشار از جامعه‌شناسی زندگی روستایی دوران خودش است. شاید این سهل‌انگاری ادوارد باند درباره جان کلر برخاسته از کینه‌توزی کورکورانه او نسبت به نویسندگان رمانتیک باشد. (قادری ۲۰۰۵، ۲۴۸-۹)

قادری از طرفی معتقد است که شخصیت‌های باند در /حمق ارتباطی تمثیلی با وقایع دهه شصت قرن بیستم میلادی دارند و از طرفی دیگر برداشت‌های شخصی باند را «کینه‌توزی کورکورانه او نسبت به نویسندگان رمانتیک» می‌داند. اگر باند از طریق زندگی کلر خواستار اظهارنظر درباره دوران معاصر خود است، چگونه او می‌تواند با روایت وفادار و عینی از زندگی کلر، و بدون برداشت شخصی، این امر را محقق کند؟ پیوند عینیت در روایت و مصادره تاریخ اتفاقی غیرممکن می‌نماید زیرا نقد وضعیت موجود از طریق تاریخ نیازمند اعمال تغییر در اسناد تاریخی است. بنابراین، نمی‌توان تغییرات و برداشت‌های باند را «کینه‌توزی کورکورانه» نامید، گرچه ممکن است باند درحالی که به نقد دوران معاصر می‌پردازد، منتقد جنبه‌ای از فلسفه رمانتیک‌ها نیز باشد. مانند تاریخ‌گرایان نوین، باند در /حمق و دیگر نمایشنامه‌های تاریخی مانند بینگو و راه باریک به شمال دور به تاریخ به‌مثابه متنی می‌نگرد که فاقد انسجام و قطعیت است. این بدان معناست که برای باند، تاریخ قابلیت فراقینی دغدغه‌ها و تفسیر را دارد و می‌توان آن را از زاویه خاصی مورد بازخوانی قرار داد. باند با رد طبیعی‌سازی تاریخ، امکان خوانش‌های متکثر از تاریخ را فراهم می‌کند و گاهی تا جایی پیش می‌رود که برای نیل به هدف خود، اسناد تاریخی را نیز تحریف می‌کند. در مقدمه بینگو، باند به صراحت به رویکرد مصادره-گونه‌ی خود به تاریخ اشاره می‌کند: «اعتراف می‌کنم که برخلاف شیوه مورخان، هیچ علاقه‌ای به زندگینامه واقعی شکسپیر نداشتم. بخشی از نمایش درباره رابطه هر نویسنده‌ای با جامعه خود است» (باند ۱۹۸۷، ۴). آزادی عملی که باند برای خود متصور می‌شود به او امکان خوانش منحصر به فرد خود از زندگی کلر را می‌دهد. با توجه به تمایلات مارکسیستی باند، می‌توان نمایشنامه /حمق را تبلور دغدغه باند نسبت به جایگاه نویسنده در تنازعات طبقاتی نظام سرمایه‌داری دانست.

۳-۲ شاعر رمانتیک در عصر سرمایه‌داری

^{۱۸} این خلاصه برگرفته از کتاب با چراغ در آینه‌های قناس نوشته بهزاد قادری است (ر.ک. قادری ۲۰۰۵، ۲۴۸-۲۴۹).

باند در تاریخ نگاری منحصر به فرد خود در نمایشنامه /حمق، به قرن نوزدهم انگلستان و جنبش ادبی رمانتیسیسم می رود^{۱۹} و مسئله فردیت و تضاد آن با اقتضائات جمعی را به زندگی کلر تحمیل می کند. بارزترین ویژگی رمانتیسیسم، میل به رهایی از قید و بندهایی است که فردیت انسان را تحت الشعاع قرار می دهد. نویسندگان رمانتیک معتقد بودند که چارچوب ها و قوانین برآمده از نئوکلاسیسم،^{۲۰} علم گرایی و صنعتی سازی، فردیت انسان را سرکوب می کنند و با تحمیل «قوانین طبیعت»، قوانینی که ورای انسان وجود دارند و انسان ملزم به کشف و پیروی از آنها است، عواطف خودجوش انسانی را قربانی اصول سفت و سخت می کنند. در واکنش به بندهای سرکوبگر، ویلیام وردزورث،^{۲۱} شاعر برجسته رمانتیک، شعر را «غلیان خودجوش احساسات قوی» تعریف می کند (به نقل از بلنک ۱۹۹۵، ۴۶) و جان کیتس،^{۲۲} دیگر شاعر برجسته این عصر، اعلام می دارد «اگر شعر مثل برگ بر درختان به طور طبیعی پدید نیاید، بهتر است هرگز پدیدار نشود» (به نقل از بیت ۲۰۰۹، ۲۳۴). لازمه این «غلیان» و تولد طبیعی شعر، استقلال شاعر و رهایی او از تعهد به سیاست یا حتی به قوانین طبیعی است که نئوکلاسیسم ملزم به پیروی از آن است.

رهایی و فردیت رمانتیک ها، واکنشی به اتفاقات سیاسی زمانه نیز بود. سقوط پادشاهی در فرانسه که در نتیجه انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹ حاصل شد، فضای ادبیات را دگرگون کرد. به میزان قابل توجهی، شخصیت هایی برگرفته از عامه مردم جایگزین شخصیت های درباری در آثار ادبی شدند و نویسندگان بیشتر از پیش و به شکل ملموس تری به ابراز عواطف و دغدغه های خود پرداخت. به عبارتی دیگر، تعهد نویسندگان به سیاست و «طبیعت» در معنای نئوکلاسیسمی آن، جای خود را به تعهد به عامه مردم و خود نویسندگان داد. در این فضای دموکراتیک ادبی، شعر غنائی، شعری که کوتاه است، از زبان متکلمی منفرد بیان می شود و حاوی حالت ذهنی یا فرایند ادراک و احساس متکلم است، به نوع قالب در رمانتیسیسم تبدیل می شود. این گونه شعری نشان می دهد که برخلاف شاعر نئوکلاسیک که درباره دیگران شعر می سراید، شاعر رمانتیک درباره خودش شعر می سراید؛ در تحلیل نهایی این بدان معناست که رمانتیسیسم از سایه سنگین قدرت و سیاست، و همچنین میل به محافظه کاری گریزان است و بروز فردیت را قاعده اصلی خود می داند.

در حالی که نئوکلاسیسیسم انسان را موجودی محدود فرض می کند، بلندپروازی موجود در رمانتیسیسم سبب می شود که نویسندگان رمانتیک، آرزوها و دستاوردهای بی حد و حصر، ورای محدودیت های بشری، را برای انسان متصور شوند. به نظر می آید این ایدئالیسم رمانتیک، در تضاد شدید با باورهای باند مارکسیست است. شاید سؤال اصلی باند این باشد: شاعر رمانتیک تلاش می کند با دوری از سیاست و تعهد، فردیت خود را ابراز نماید، اما آیا سیاست و تعهد به او مجالی می دهند تا مشق فردیت کند؟ باید مدنظر داشت که باند مانند هم تایان مارکسیست خود در نیمه دوم قرن بیستم معتقد به وضعیت ضد اومانیزم است، رویکردی که

^{۱۹} رمانتیسیسم، جنبشی در زمینه هنر، ادبیات، موسیقی و روشنفکری بود که ریشه های پیدایش آن را می توان در اروپا و در دهه های پایانی قرن هجدهم میلادی جستجو کرد. این جنبش میان سال های ۱۸۰۰ تا ۱۸۵۰ در بسیاری از زمینه ها به اوج شکوفایی و پیشتازی خود رسیده بود. رهروان جنبش رمانتیک توجه خاص به عواطف، احساسات و فردگرایی داشتند، طبیعت را ایده آل می پنداشتند، نسبت به علم و صنعتی سازی بدگمان بودند، گذشته را می ستودند و هر آنچه که وابسته به قرون وسطی بود را بر همتای کلاسیک آن ترجیح می دادند. به بیانی دیگر، رمانتیسیسم را می توان به عنوان واکنشی علیه مولفه های اساسی مدرنیته چون انقلاب صنعتی و توجیه سازی طبیعت در چارچوب علم تلقی کرد (ر.ک. ایبرمز و هارپم ۲۰۱۵، ۲۴۰-۲۳۸).

^{۲۰} دوران نئوکلاسیسم، دوران پیش از جنبش رمانتیسیسم است که باورها و ارزش های کاملاً متفاوتی از رمانتیسیسم داشت. ادبیات نئوکلاسیک سنت گراست و به ادبیات به مثابه هنر، یعنی مجموعه ای مهارت ها که باید با مطالعه و تمرین به تکامل برسد، می نگرد. این جنبش معتقد است که نویسنده باید طبیعت و مجموعه قوانین آن را کشف و بازتاب کند (ر.ک. ایبرمز و هارپم ۲۰۱۵، ۲۳۸-۲۳۶).

^{۲۱} William Wordsworth

^{۲۲} John Keats

برخلاف محوریت بخشی به انسان در مکتب اومانیزم، انسان را محصور در نیروهای ایدئولوژیک و سرکوبگر می‌داند که سرنوشت انسان را از پیش تعیین می‌کنند. شکست مارکسیسم در شکوفایی امیال کهن انسانی به یکی از دغدغه‌های مارکسیست‌های قرن بیستم تبدیل شد، مسئله‌ای که به قول پیتر بیلینگهام خود را در باند این‌گونه نشان می‌دهد:

به نظر می‌رسد که باند به شدت منتقد آن چیزی است که آن را پوزیتیویسم علمی تقلیل‌گرای برشت می‌داند که در واقع زیربنای تئاتر حماسی است. شاید او این مدل را ابزاری ناکافی برای تحلیل سیاسی و یا نیت نمایشی سیاسی شده بداند. به باور من، پس از شکست کمونیسم بلوک شرق در اتحاد جماهیر شوروی، این موضوع به شدت برای باند اهمیت پیدا کرد: نظام در عینیت بخشی به آزادی و عدالت مارکسیستی، عمیقاً ناکام مانده بود. (بیلینگهام ۲۰۱۴، ۲۷)

به منظور تأکید بر ناکامی مذکور، باند فضایی انقلابی علیه سرمایه‌داری در نمایشنامه ایجاد می‌کند که در نهایت به سرکوب و شکست منجر می‌شود. او نشان می‌دهد که برخلاف گرایش رمانتیک‌ها به مشق فردیت، نیروهای وجود دارند که سرنوشت نویسنده را تعیین می‌کنند. در زندگی کلر، نیروهای برآمده از جامعه، اقتصاد، حامیان ادبی و حتی نهاد خانواده بر امکان اعمال تمایلات فردی غلبه می‌کنند و در نهایت اختلالات روانی برای نویسنده به همراه می‌آورد. در نمایشنامه می‌بینیم که پنج سال سپری شده و کلر قادر به فروش اشعار خود نیست. بنا به مشکلات مالی ناشی از نظام سرمایه‌داری و طبقات اجتماعی، کلر نمی‌تواند از عهده مخارج خانواده‌اش برآید و همسرش به او فشار می‌آورد که دوباره کار در مزرعه را از سر بگیرد. اما کلر در مقابل، گلایه‌کنان می‌گوید: «نه من نمی‌تونم اونطوری زندگی کنم. نمی‌تونم به چیزی تبدیل بشوم که نیستم. خدا شاهده که دلم می‌خواست حتی نتوانم اسمم رو بنویسم! اما ذهن من پر از ترانه است و اگر اونا رو بنویسم احساس می‌کنم که دیگه انسان نیستم» (باند ۱۹۸۷، ۵۰). آنچه کلر می‌گوید، تعارضی است که او به عنوان نویسنده‌ای رمانتیک که خواستار مشق فردیت است در آن گرفتار شده است.

وضعیتی که کلر در آن گرفتار آمده، باعث می‌شود که خودش را با بوکسورها مقایسه کند و بگوید: «باید یه کار مناسب پیدا کنم. یک کار جدی که بشه با آن پول کافی به دست آورد. بوکس خوبه. بوکسورها مشت می‌خورن و در عوض پول می‌گیرن. من این‌همه ضربه خوردم، پس چرا بخاطرش پولی نگرفتم؟» (باند ۱۹۸۷، ۵۴). در اینجا فشاری آسیب‌زا به کلر وارد می‌شود، زیرا درمی‌یابد که نظام سرمایه‌داری برای بوکس، ارزش بیشتری قائل است تا برای هنر. چنین شوک‌های روانی برآمده از جامعه، مشکلات مالی و عدم اثرگذاری بر اجتماع، دست‌به‌دست هم می‌دهند تا کلر را در یک ناتوانی تمام‌عیار گیر، یا همان وضعیت ضداومانیزم، بیندازند. در این زمان، همسر کلر به نزد مقامات شهر می‌رود تا شوهرش را به تیمارستان ببرند. کلر که هنوز هم به اهمیت هنری و اجتماعی خود باور دارد، در مقابل آن‌ها مقاومت می‌کند و می‌گوید: «شما کشتزارهاتون را کوچیک کردین تا بتونین بهتر بخوریدشون. من هم سهم خودم را از جهان خوردم و بخاطر اون می‌میرم. میوه تلخی بود. اما سهم من از سنگ‌های مزرعه شما بیشتر از محصول تان بود» (باند ۱۹۸۷، ۵۷). این مقاومت مانع کار آن‌ها نمی‌شود و در نهایت شاعر را به‌زور به تیمارستان می‌برند.

۳-۳ سیاسی‌سازی تاریخ و هنر

باند در نمایشنامه/حمق، وارد قلمروی تاریخ رمانتیسیسم می‌شود، اما با تحمیل سؤالات و خوانش خاص خود، این تاریخ را قلمروزدایی می‌کند. آنچه او به زندگی کلر رمانتیک تحمیل می‌کند، نقش سیاست بر زندگی هنری نویسنده است. به عبارتی دیگر، او با سیاسی‌سازی تاریخ و هنر دوره رمانتیک، سؤالات معاصر خود درباره رابطه هنر و سیاست را مطرح می‌کند. نمایشنامه/حمق با تصویرسازی جنبه سیاسی و اقتصادی زندگی کلر و تأکید بر مغلوب شدن شاعر رمانتیک توسط نیروهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی، بلندپروازی و فردیت فلسفه

رمانتیک را به چالش می‌کشد. درحالی‌که رمانتیک‌ها با رهایی قلم خود از سیاست، ابراز فردیت را جستجو می‌کردند، نمایشنامه‌باند با رویکرد مارکسیستی خود به زندگی یکی از برجسته‌ترین شعرای رمانتیک، آن‌ها را به حقایق تلخ اجتماعی و اقتصادی بازمی‌گرداند. باند زندگی کلر رمانتیک را از زاویه سیاست و اقتصاد بازخوانی می‌کند تا نشان دهد که مشق فردیت در دنیای سرمایه‌داری امکان‌پذیر نیست، زیرا اقتصاد نیرویی اجتناب‌ناپذیر است که فردیت و هنر را در خود غرق می‌کند. بنابراین، می‌توان استدلال نمود که باند با سیاسی‌سازی تاریخ و هنر رمانتیسیسم، رویکرد «هنر برای هنر» رمانتیک‌ها را نقد می‌کند و تأثیر جامعه بر فرد را بررسی می‌نماید. کُلت^{۲۳} با تأکید بر تأثیر مذکور می‌گوید:

نمایشنامه /حمق، دیالکتیک میان عقل سلیم فردی و جمعی را فراتر می‌برد تا نشان دهد که چطور ارزش و اعتبار کلی یک فرهنگ، تاریخچه آن و همین‌طور باورها و آداب‌ورسوم اجتماعی، بر شخصیت فرد اثر گذاشته و آن را تغییر می‌دهد [...] باند در این نمایشنامه نشان می‌دهد که چطور فرهنگ طبقه متوسط جامعه که نخستین شاخه‌های کاپیتالیسم مدرن است، به‌واسطه فرهنگ زنده طبقه کارگر که توانسته فتودالیسم را از سر بگذراند، کم‌رنگ و محو می‌شود. (کُلت ۲۰۲۵، ۷۷)

تأکید کُلت بر مباحثی همچون «شخصیت فردی» و «جمعی» و «قشر کارگر» شهادی بر این ادعاست که کشمکش خشونت‌بار میان اقشار مختلف، در نتیجه تنازع طبقاتی است. تضاد جدل‌آمیز بین «فرد» و «اجتماع» برآمده از فراخوانی ایدئولوژی^{۲۴} است که منجر به سرکوب فردیت می‌شود و نتیجه آن بیماری روانی است. باند در فضای دوران رمانتیک، دغدغه‌های سیاسی و طبقاتی دوران معاصر را می‌گنجاند. چنانکه بیلینگهام خاطرنشان می‌سازد: «کلر نمایشنامه‌باند به ریشه‌های روستایی و دهقانی شاعر قرن نوزدهم و به پیشینه اجتماعی و اقتصادی خود وفادار می‌ماند. عنوان فرعی نمایشنامه همانند بینگو به‌نوعی درون‌مایه‌ها و دغدغه‌های سیاسی حاکم بر فضای نمایشنامه را تداعی می‌کند» (بیلینگهام ۲۰۱۴، ۶۸). تغییرات اقتصادی و صنعتی در فضای نمایشنامه باند دارای لحن سیاسی هستند. در واقع این نمایشنامه به وضعیت ضد اومانیزم در مقیاس جمعی می‌پردازد که نه تنها به‌واسطه عوامل اقتصادی بلکه از طریق رویدادهای سیاسی پدید آمده است. این بُعد سیاسی را باید در زندگی کلر واقعی جستجو کرد که بعداً در نمایشنامه باند بازتاب می‌یابد.

کلر واقعی در دوره‌ای از انقلاب سیاسی زندگی می‌کرد که با شدت گرفتن تمامیت‌خواهی بی‌رحمانه‌ای همراه بود. خطر انقلاب در انگلیس و به تبع آن، خطر سرنگونی سلطنت، اشرافیت و کلیسا همه جا مشهود بود. احتمالاً حوادث انقلاب فرانسه و «عصر وحشت» الهام‌بخش این خطر بوده است. وحشت مزبور به جمهوری‌خواهی امپراتوری بناپارت و دولت دیکتاتوری فرانسه پس از انقلاب اشاره دارد (ر.ک. تکت ۲۰۱۵). بی‌شک این رویدادها در ایجاد مشکلات روانی کلر واقعی نقش داشته‌اند و در نمایش باند به آن‌ها پروبال داده شده است. در ابتدای نمایشنامه، کشیش و لرد میلتون نمایانگر وقایع سیاسی زندگی کلر هستند. کشیش خطاب به دهقانانی که به مناسبت کریسمس «نمایش نقاب‌داران» را در مقابل لرد و میهمانانش اجرا می‌کنند، می‌گوید: «امسال یعنی سال ۱۸۵۰، انگلستان گرفتار مشکلاتی شده است». لرد میلتون اضافه می‌کند که «جنگ همه ما را ثروتمند کرد، اما بعد از صلح قیمت‌ها پایین آمدند، پس دستمزدها هم باید کاهش پیدا کنند؛ نه به‌خاطر آنکه من چنین می‌گویم [...] دستمزدها باید از قیمت‌ها پیروی کنند و گرنه نهادهای مدنی فرومی‌پاشد. تمدن هم مثل هر چیز دیگر هزینه دارد» (باند ۱۹۸۷، ۸۸). کشیش و لرد میلتون، به‌عنوان نمایندگان تمامیت‌خواهی،

^{۲۳} Coult

^{۲۴} منظور از فراخوانی ایدئولوژی، اصطلاح Interpellation است که توسط لوئی آلتوسر (Louis Althusser) مطرح می‌شود. آلتوسر معتقد است که ایدئولوژی همه‌جا حاضر است و انسان‌ها را فرامی‌خواند و آن‌ها را به سوژه‌های مدنظر نظام حاکم تبدیل می‌کند (ر.ک. فرتر ۲۰۰۶، ۸۹).

عمدتاً دغدغه مسائل مالی را دارند. آن‌ها توده مردم را با شعارهای اقتصادی زمان جنگ مورد خطاب قرار می‌دهند. میلتن به عنوان یک سرمایه‌دار، جنگ را منشأ رفاه می‌داند درحالی‌که کشیش از هنر و نمایش به عنوان تبلیغاتی برای حفظ نظام استبدادی استفاده می‌کند.

باند در تاریخ‌نگاری و قلمروزدایی منحصر به فرد خود در نمایشنامه/حمق، بر فشارهای جامعه بر نویسنده متمرکز می‌شود و پیوندی بین مشکل روانی شخصیت اصلی و رویدادهای سیاسی و اجتماعی پیرامون او ایجاد می‌کند. به نظر می‌رسد که باند با این قبیل تداعی‌ها، قصد دارد به خواننده یادآور شود که نابودی فردیت بیش از هر چیز پیامد تجربه جمعی وقایع تلخ است. کلر واقعی و تاریخی، این مصائب جمعی را از سر گذرانده است. در نیمه نخست قرن نوزدهم، برداشت محصول با چنان بلایای سخت و پشت سرهمی مواجه شد که فلاکت بی‌حد و حصر تهیدستان در شهر و روستا را در پی داشت. افزایش تقاضا برای ایجاد تغییرات سیاسی، مانند جنبش منشورگرایی^{۲۵} و کشتار پیترو^{۲۶} در سال ۱۸۱۹ به پیدایش جهانی انجامید که مملو از ظلم و بدبختی بود (برای جنبش منشورگرایی و کشتار پیترو، ر.ک. راید ۲۰۱۷ و چیس ۲۰۰۷). این قبیل رویدادها در نمایشنامه /حمق، بازتاب یافته‌اند و باند نشان می‌دهد که از آن‌ها باخبر است:

صحنه آخر نمایشنامه در یک تیمارستان اتفاق می‌افتد. در این صحنه کوشیده‌ام نشان دهم که فرایندهای عقلانی، حتی در دنیای به ظاهر دیوانه اروپای قرن نوزدهم، همچنان به قوت خود باقی‌اند. در آن زمان محله‌های فقیرنشین انگلستان مانند اردوگاه‌های کار اجباری، کم‌تحرک بودند - ماندگاری مرگ در محله‌های فقیرنشین بیشتر از این اردوگاه‌ها بود. هنر همواره به جنایات عصر خویش توجه کرده است. آنچه که آدرنو^{۲۷} و آدن^{۲۸} درباره شعر و اردوگاه آشویتس گفته‌اند، از این نکته غافل می‌ماند. گفته آن‌ها فقط در صورتی درست می‌بود که آشویتس نقطه اوج تاریخ می‌شد، و البته که این طور نیست. (باند ۱۹۸۷، ۷۹)

باند به عنوان یک مارکسیست، از خشونت و فروپاشی جمعی که زائیده تنازع طبقاتی است، آگاه است، نزاعی که در تاریخ‌نگاری مارکسیستی او در نمایشنامه/حمق به چشم می‌خورد. تعارض بین طبقات فرادست و فرودست در این نمایشنامه، زمانی روی می‌دهد که سرمایه‌داران، زمین‌ها را برای مصارف صنعتی تصاحب می‌کنند و کارگران را بی‌پول و فقیر رها می‌کنند. نخستین خشونت جمعی زمانی به وقوع می‌پیوندد که برخی کارگران مقابله به مثل می‌کنند. آن‌ها این کار را از طریق سرقت و تخریب اموال صاحبان سرمایه انجام می‌دهند. در بحبوحه این خشونت جمعی، جوانی به اسم لارنس، مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد و سپس خودش را به میان بیشه‌های جنگل می‌کشانند. این خشونت، به شکل اندوهناکی توصیف شده است: «سرش که با ملافه پیچیده شده است، شبیه بقچه‌ای بزرگ به نظر می‌رسد. او شروع به گریه می‌کند» (باند ۱۹۸۷، ۱۰۱). تلاش و تقلای لارنس برای ادامه دادن، به طرز غم‌انگیزی ناکام می‌ماند. خونس ملافه را رنگین کرده، ملافه‌ای که از روی سرش سُر می‌خورد و بر زمین می‌غلطد. اندوه پسر جوان در این صحنه مخوف، تصویری از یک تجربه رقت‌انگیز خلق می‌کند که باند عامدانه آن را در نمایشنامه می‌گنجاند تا همدردی خواننده را نسبت به مشکلات قشر کارگر برانگیزد.

۳-۴ تغییرات اجتماعی و خشونت طبقاتی

یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های باند در /حمق را می‌توان تبیین علل بستری کلر تاریخی در بیمارستان روانی دانست. این تبیین از طریق تاریخ‌نگاری براندازگونه او با تحمیل خوانش مارکسیستی از زندگی کلر و تمرکز

²⁵ Chartism

²⁶ Peterloo Massacre

²⁷ Adorno

²⁸ Auden

بر تنازع و خشونت طبقاتی برآمده از تغییرات اقتصادی و اجتماعی زمانه حاصل می شود. لازم به ذکر است که اشعار طبیعت گرای کلر در اثنای دوره ای از تغییرات عظیم در شهر و روستا پدیدار شدند، زمانی که انقلاب صنعتی سرتاسر اروپا را فراگرفته بود. در این زمان، تعداد زیادی از کشاورزان و صنعتگران، که در میانشان کودکان هم وجود داشتند، از نواحی روستایی به شهرهای پرجمعیت مهاجرت کردند و کارخانه ها عمدتاً خودکار و مکانیزه شدند (ر.ک. کندانین ۲۰۰۳، ۲-۲۶). انقلاب کشاورزی باعث شد که مراتع شخم زده شوند، درختان، بوته ها و پرچین ها قلع و قمع شوند، باتلاق ها خشک شده و زمین های عمومی محصور شوند. این قبیل تغییرات عظیم در سبک زندگی پیشین که قرن ها قدمت داشت، ضربه بزرگی به جان کلر بشمار می آید، به خصوص وقتی که سعی می کند از لحاظ سیاسی و اجتماعی، محافظه کار باقی بماند و می گوید: «من تا جایی پیش می روم که سیاست من اجازه می دهد؛ یعنی «شاه و میهن»- من هیچ بدعتی در دین یا حکومت ایجاد نکرده ام» (به نقل از وال ۲۰۱۴، ۹۴). زمانی که کلر محافظه کار این نمایشنامه با تغییراتی انقلابی در جامعه انگلیس روبرو می شود، در وضعیت وحشتناکی قرار می گیرد که به فروپاشی روانی او می انجامد: اشباح، خشونت و دیوانگی موجود در این نمایشنامه، کلر را بیش از پیش از جامعه دور کرده و منزوی می سازند. بازهم خشونت به منزله عاملی تلقی می شود که اختلال روانی را در پی دارد، خشونتی که باند تأکید می کند ریشه اش به صنعتی شدن و نظام سرمایه داری برمی گردد.

باند در نمایشنامه /حمق، فاصله طبقاتی، خشونت و عواقب روانی آن را به مرکز توجه می آورد. ریشه این وضعیت ذهنی به فضای اقتصادی حاکم بر نمایشنامه برمی گردد که نشان می دهد چگونه باند، به عنوان یک مارکسیست، مسئله اقتصاد را در مرکز مشکلات ذهنی قرار می دهد. تعامل اقتصاد، خشونت و فروپاشی ذهنی خیلی زود، درست همان زمانی که تضاد طبقاتی میان اقشار بالا و پایین نشان داده می شود، در نمایشنامه شکل می گیرد. در این نمایشنامه می تواند دید که مالکین، جنگل های متعلق به مردمان طبقه متوسط را می گیرند و بر روی رودخانه ها سد می سازند تا مواد خام کارخانه ها را فراهم آورند. تضاد طبقاتی نتیجه صنعتی شدن است که هر چیزی را تحت خدمت نظام سرمایه داری در می آورد. این فرایند، ریشه و اساس فراخوانی ایدئولوژیک، وضعیت ضد اومانیزم، تضاد طبقاتی، خشونت و فروپاشی روانی است. درست در میانه این تغییرات، کلر را می بینیم که به عنوان یک شاعر طبیعت گرا زندگی دهقانی، باید شاهد صنعتی شدن جامعه باشد، فرایندی که خشن، ظالم و نابودگر است و می کوشد تا طبیعت را برای رفع نیازهای قشر مرفه رام کند. این گذار از جهان طبیعی به سوی جهان صنعتی، پیوسته در نمایشنامه مورد اشاره قرار می گیرد و بهترین نمونه آن را می توان در زیر مشاهده نمود:

کلر: چه خبرا پسر؟

دارکی: نمی دونم شنیدی یا نه؟ دارند درختان جنگل رو قطع می کنن تا تبدیل به کشتزار کنن .

کلر: چی؟

دارکی: میلتون زمین رو واسه کشت ذرت می خواد.

کلر: چرا؟

دارکی: تا اونو به بروبچه های کارخانه قدیمی بفروشه. زمین ها رو ذرت می کارن.

کلر: اما نه خیلی زیاده!

دارکی: هی. به علاوه تالاب ها را خشک می کنن و راه رودخونه ها را می بندن.

کلر: چه حرف های وحشتناکی.

پتی (با نگرانی): حقیقت داره مرد. امروز صبح، یک عده را دیدن که با زنجیر و دفتر و دستک در اطراف کشتزارها پرسه می‌زدن. کل ماجرا اینه. رودخونه را تو دفاتر ثبت کردن.

دارکی: و همین‌طور جنگل رو.

کلر: تو هم این خبر افتضاح رو شنیدی؟ (پتی سری به نشانه تأیید تکان می‌دهد). چطوری از شر یک رودخونه خلاص شیم - (می‌خندد) راهش رو ببندین.

پتی: روش سد ببندین و همه‌ش را تخلیه کنین! (باند ۱۹۸۷، ۹۳)

کلر نمی‌تواند باور کند که چطور می‌توان راه یک رودخانه را بست. تمامی فرایند مهار طبیعت به جهت مقاصد صنعتی برای شخصی که در مورد طبیعت و سبک زندگی کلاسیک می‌نویسد ناآشناست. خشونت مسری در/حمق، نتیجه آن است که شخصیت‌ها از رفع نیازهای اولیه خود عاجز مانده‌اند. به همین دلیل است که باند واژه «نان» را به عنوان فرعی نمایشنامه می‌افزاید. این قبیل نیازهای اولیه باعث می‌شود که لارنس دست به خشونت بزند و بعدها، محرک دارکی، کلر و پتی هم می‌شود. این شخصیت‌ها که از اقشار فرودست جامعه‌اند، دغدغه تهیه غذا و سرپناه را دارند. این مردم طبقه فرودست چنان در تنگنای اقتصادی گیر افتاده‌اند که در صحنه سوم، کشیش را که شخصیتی مذهبی است مورد سرقت قرار می‌دهند. آن‌ها چنان خشمگین‌اند که دیگر به ارزش‌های ایدئولوژیک هم احترام نمی‌گذارند و کشیش را لخت می‌کنند. در واقع صحنه‌های خشونت بار نمایشنامه، توسط همین جماعت خشمگین شروع می‌شود. آن‌ها چنان بی‌رحم شده‌اند که دارکی از کشیش می‌پرسد: «پسر، این همه گوشت رو از کجا کش رفتی؟ گوشت تنت از مال دزدی به دست اومده. وقتی لخت می‌شی، چیزهای دزدی بدنت را می‌پوشونن؟ [...] وقتی ما نقره می‌دزدیم به ما می‌گی دزد، درحالی‌که خودت گوشت می‌دزدی!» (باند ۱۹۸۷، ۱۰۶). همچون لارنس که قربانی خشونت طبقه مرفه شده، کشیش هم آماج خشم کارگران قرار گرفته است.

صحنه رویارویی کشیش با جماعت خشمگین، یکی دیگر از تجربه‌های خشونت بار این نمایشنامه است. یکی از شخصیت‌ها به نام مایلز که دچار شوکی آسیب‌زا شده، گریه‌کنان می‌گوید: «ای خدا، ای خدا، چطور می‌تونیم اموال خودمون رو پس بگیریم. همه اونی رو که ازمون دزدیدن رو پس بگیریم» (باند ۱۹۸۷، ۱۰۶). در اقدامی نمادین، لباس خونین لارنس مجروح به کشیش داده می‌شود تا بدن برهنه خود را بپوشاند. پتی از روی انتقام، کشیش را که از خفت و خواری خویش می‌نالده، تحقیر کرده و می‌گوید: «پسر، تو فقط دو دقیقه است که اونجا ایستادی. من همه عمرم به خفت و خواری گذشته» (باند ۱۹۸۷، ۱۰۷). پیش از این رویدادهای خشونت‌آمیز، کشیش آشکارا به بحث درباره تضاد طبقاتی می‌پردازد. برای مثال می‌پرسد: «وقتی از کوچه‌ای رد می‌شوم و کارگری را می‌بینم، آیا می‌توانیم به صورت هم نگاه کنیم؟ من او را غسل تعمید داده‌ام ولی حالا حتی نمی‌توانیم به همدیگر صبح‌به‌خیر مؤدبانه‌ای بگوییم [...] ارباب و خدمتکار به اتکای خشم، قدرت و هوشمان تقلیل می‌یابیم. خب پس ما چه هستیم؟ جانورانی که می‌کوشند در خانه‌ها زندگی کنند» (باند ۱۹۸۷، ۲۱). با این حال، او چنان فریفته جایگاه پرافتخار خویش است که نمی‌تواند غیر از علل طغیان آن‌ها چیزی بفهمد. این تضاد طبقاتی پایانی فاجعه‌بار برای مردم فرودست به همراه دارد، چراکه لرد میلتون از راه می‌رسد و افرادش با اسلحه، لارنس را می‌کشند و باعث می‌شوند که خشونت و تجربه روانی تلخ دیگری در نمایشنامه روی دهد. پیش از این، دارکی، بی‌باکانه، میلتون را به چالش می‌کشد:

دارکی: تو از ما می‌دزدی. کشیش از ما می‌دزده. ما با کشیش چی کار می‌کنیم؟ خوار و خفیفش می‌کنیم. خب که چی؟ یه جور گول‌زنکه! وقتی من از کشیش چیزی بدزدم، شماها با من چی کار می‌کنین؟ قانون منو دار می‌زنه. این تنها فرق بین من و توست. تو قبل از اینکه دست به خشونت بزنی، حتی به خودت زحمت دوباره فکر کردن رو نمی‌دی. (باند ۱۹۸۷، ۱۰۸)

حرف های دارکی نشان می دهد که خشونت جمعی پیامد احساس شدید بی عدالتی از سوی مردم عوام در برهه ای حساس از تاریخ است. رویدادهای نمایشنامه /حمق به قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم تعلق دارند، زمانی که خشونت جمعی ضد حکومت، شبیه آنچه در جنبش متدیست دیده می شود، در جریان بود (برای [جنبش متدیست، ر.ک. استیونز ۱۸۷۸، ۳۰۳](#)). در تحول آسیب زای این چنینی، فقرا صرفاً به آزادی از طریق تغییر سیاسی رادیکال نیاز داشتند. گرایش دارکی به خشونت جمعی به آن معناست که تغییر از طریق اعمال خشونت جمعی روی خواهد داد، هرچند که شاید پیامدهای آسیب زایی داشته باشد.

۳-۵ هنرمند و تعهد

باند به هنگام سیاسی سازی زندگی کلر، مسئله تعهد در زندگی هنرمند را به تصویر می کشد و از این طریق، تاریخ سازی منحصر به فرد خود را ارائه می کند تا نهایتاً بر فشارهای گفتمانی که نویسنده متحمل می شوند تأکید نماید. کلر پریشان که در پی تغییر بدون توسل به خشونت است، توسط شخصیت های دیگری که می خواهند به نوشته های او سمت و سو بدهند احاطه شده است. این گرایش، خود به منبع دیگری از پریشانی برای کلر تبدیل می شود، به خصوص در صحنه ای که در پارک هاید اتفاق می افتد. در این صحنه، هنرمندی به نام چارلز لم، کلر و دو تن از طرفداران او درباره شعر کلر صحبت می کنند. حین این بحث و گفتگو، مسابقه بوکس بی رحمانه ای میان یک ایرلندی و یک سیاه پوست در پشت صحنه در جریان است. این تفاوت میان دو صحنه، یعنی مسابقه بوکس و بحث درباره شعر، به طور عامدانه ای توسط باند مورد تأکید قرار گرفته تا بتواند نحوه برخورد جامعه با کلر به عنوان یک هنرمند را نشان دهد.

یکی از فشارهای گفتمانی از جانب خانم امرسون است. او که از طرفداران کلر است، رویکردی ایدئالیستی به هنر دارد و هنر را به منزله راهی برای حفظ حقایق معنوی و جاذبه های فرازمینی تلقی می کند. او می گوید: «ببین آقای کلر، ما در این پارک، سبزه و درخت داریم. این چیزها برای الهام بخش نیست؟ به تو پروبال نمی دهد؟ این چیزها روح را به وجد می آورند! ما زمینی ها چه می توانیم بکنیم غیر از آنکه سرمان را بلند کنیم و تو را ببینیم که در حال اوج گیری هستی!» (باند ۱۹۸۷، ۳۶). خانم امرسون و یک شخصیت دیگر به نام آدمیرال، که او هم حامی مالی کلر است، اعتراضات اجتماعی در شعر کلر را دوست ندارند. آدمیرال معتقد است که این اعتراضات «بوی افراطی گری» می دهد (باند ۱۹۸۷، ۴۲)، و ادامه می دهد که «چه کسی بی رحمی موجود در انسان را کنترل می کند؟ جامعه مبادی آداب. خب، شعر تو اقتدار جامعه را تضعیف می کند. هرج و مرج راه می افتد» (باند ۱۹۸۷، ۴۳). به منظور انحراف ذهن کلر، آدمیرال به تشویق و تحسین اشعار طبیعت کلر می پردازد:

آدمیرال (پس از تکان سر به نشانه تأیید): شعر تو بسیار مسحورکننده است. ملودی درست، عشق ناب به مناظر انگلستان (به لم نگاه می کند)، بدون ذره ای کسالت باری (دوباره به کلر نگاه می کند). یک دریانورد و یا یک مسیحی می تواند از خواندن آن سود ببرد. من هر دوی این ها هستم. وقتی با کشتی به دور دست ها رفته بودم، اغلب افکار این چنینی داشتم. اما نمی توانستم آن ها را روی کاغذ بیاورم. (باند ۱۹۸۷، ۱۲۴)

در میان موقعیت های آسیب زایی که کلر در بین آن ها گیر افتاده، حامیان ادبی اش از او انتظار دارند که مداخله نکند و فقط به وصف طبیعت بپردازد. این بی تفاوتی از سوی عموم جامعه و مخصوصاً از سوی طرفدارانش، به عامل دیگری از پریشانی روانی برای کلر تبدیل می شود. آدمیرال به مزایای ادبی نوشته های کلر جهت می دهد و آن را به سمت ارزش های اخلاقی نهفته در مناظر طبیعی انگلستان پیش می برد. او به کلر درباره بخش هایی از کارش که باید محدود شود هشدار می دهد. در واقع آدمیرال نگران چیزی است که به عقیده او تندروی خطرناکی در نقد تلویحی شاعر از نظام طبقاتی است. آدمیرال به کلر این برچسب را می زند

که دارای «نقص افق دید محدودی» است (باند ۱۹۸۷، ۱۲۴). پس از این چنین انگیزه، آدمیرال در ادامه به وضوح اظهار می‌کند:

آدمیرال: نمی‌خواهم برایست سخنرانی کنم. علم سیاست فلسفه‌ای محدود و محلی ندارد. اما به این سؤال من جواب بده. چه کسی بی‌رحمی در انسان را کنترل می‌کند؟ جامعه مبادی آداب. خب، شعر تو اقتدار جامعه را تضعیف می‌کند. هرج و مرج راه می‌افتد. پیش از همه فقرا متضرر خواهند شد. به نظرم بعضی اعدام‌ها در دنیای تو ضروری بوده‌اند. این نظر من است. (باند ۱۹۸۷، ۱۲۵)

هزینه نهایی که کلر می‌بایست به‌خاطر بی‌باکی‌اش در انتقاد از جهان واقعی بپردازد، در صحنه تأثیرار پایانی به نمایش درآمده که کلر در تیمارستان به سر می‌برد. شاعری که باید از تغییرات اجتماعی پشتیبانی کند، حال به فردی آسیب‌دیده تبدیل شده که در گوشه‌ای حبس شده و قادر به سخن گفتن نیست. سرنوشت غم‌بار نویسنده‌ای که حال حتی قدرت تکلم ندارد، تأثیربرانگیز است. علاوه بر کلر، میلتون هم در تیمارستان بستری شده است. حبس او در همان مکانی که کلر در آن محبوس است، بیانگر آن است که خشونت آسیب‌زای زمانه، نه تنها بر فقرا بلکه بر قشر نخبه مالک سابق هم اثر گذاشته است. در فضای خشن دورانی که در آن سلطه قدرت کاپیتالیستی به نابودی فردی و پریشانی می‌انجامد، اموال میلتون توسط پسرش مصادره می‌شود. میلتون در این موقعیت، نابودی انسانیت توسط نظام سرمایه‌داری را در ذهن خود مرور می‌کند:

میلتون: نمی‌توانم بخوابم. از پنجره، قبر همسرم را می‌بینم. تمام شب بیدار دراز می‌کشم. نور خورشید چشمانم را اذیت می‌کند. از پسرمتنفرم. حرامزاده بدجنس. من گاهی اوقات بی‌رحم بوده‌ام. احمق بوده‌ام. اما آیا متنفر بوده‌ام؟ نه هرگز نفرت نورزیده‌ام [...] چیز زیادی از او خاطرم نیست - بجز پشتش. سرش شلوغ است. عاشق کارخانه‌هایش است. زمانه عوض شده. می‌دانی من کی هستم؟ (باند ۱۹۸۷، ۱۵۱)

کلر به‌عنوان نویسنده‌ای که متعهد به عامه مردم است، آشکارا نگرانی سختی و مشقت مردم اطراف خویش را دارد. گفتگوی او با بوکسور ایرلندی نشان می‌دهد که کلر مردی با دغدغه‌های انسان‌دوستانه است که می‌کوشد با مردم اطراف خویش همدردی کند. به این منظور، او تلاش می‌کند تا از شعر خود برای تغییر دادن سختی و مشقت مردم استفاده کند. اما قدرت‌های اجتماعی به او اجازه نمی‌دهند که به این هدف نائل شود. خانم امرسون و آدمیرال او را از اعتراض به وضع اجتماع منع می‌کنند و پیوسته از او می‌خواهند که فقط یک شاعر رمانتیک که درباره طبیعت می‌نویسد باقی بماند. شاعر از حیث اجتماعی و فرهنگی به حاشیه رانده می‌شود و این برای او که سعی دارد در حکم صدای مخالف مردمان فرودست عمل کند، آسیبی روانی را در پی دارد. سرنوشت کلر و دارکی، فشارها و پارادوکس‌های مرتبط به مباحث خشونت سیاسی و جایگاه هنر و هنرمند در مبارزه انقلابی را نشان می‌دهد.

۳-۶ اقلیت‌سازی باند

مسائلی که باند در بازخوانی زندگی کلر مرور می‌کند را می‌توان از دو منظر موردبررسی قرار داد. از طرفی می‌توان از مسئولیتی که باند برای نویسنده متصور می‌شود سخن گفت و از طرفی دیگر می‌توان از سرخوردگی باند به‌خاطر ناتوانی نویسنده در مقابله با نیروی‌های اجتماعی صحبت کرد. فارغ از صحت هر یک از استدلال‌های فوق می‌توان گفت که باند در سیاسی‌سازی زندگی کلر پیام خاص خود را جستجو می‌کند. او با ورود به تاریخ و ادبیات دوره رمانتیک، به اقلیت‌سازی در زبان و ادبیات اکثریتی می‌پردازد و امکانی جدید از زندگی یک شاعر رمانتیک را ارائه می‌کند.

باند در اقلیت‌سازی خود، نگاه مارکسیستی به فلسفه زندگی را دخیل می‌کند. به‌طورکلی او مانند مارکسیست‌ها به اصالت وجود اعتقادی ندارد و در «صحنه‌های مربوط به جنگ و آزادی» می‌نویسد: «نمی‌توان ذات بشر را به‌خاطر بمب‌های هیدروژنی و اردوگاه‌های مرگ مقصر دانست. آن‌ها پیامد سازمان‌های اجتماعی

هستند. جنگ پیامد ذات بشر نیست بلکه زائیده جامعه است. بنابراین وجود جامعه بدون جنگ امکان‌پذیر است» (به نقل از کلر ۱۹۸۶، ۱۴۹). یکی از پیام‌های منحصربه‌فرد باند، تأکید بر نقش محیط در شکل‌گیری شخصیت و امیال افراد است. رویکرد سنتی به فلسفه وجودی انسان، همواره بر مسئله ذات تأکید می‌کند، درحالی‌که نگاه‌های مدرن و پسامدرن با هرگونه ذات‌گرایی مخالفت می‌کند. باند در اقلیت‌سازی تاریخ کلر، نگاه ذات‌گرایانه به زندگی را با نگاه برساخت‌گرایانه جایگزین می‌کند تا نشان دهد تجربیات زندگی کلر برآمده از نیروها و برساخت‌های اجتماعی هستند که همواره او را احاطه کرده‌اند و وضعیت و سرنوشت او را رقم می‌زنند. بنابراین، دوگانه ذات و محیط، که یکی از تقابل‌های مهم سنت و مدرنیته است، به یکی از دغدغه‌های باند در /حمق تبدیل می‌شود.

باند با تأکید بر برساخت‌های اجتماعی سرکوبگر، تعاملات کلر به‌عنوان نویسنده با جامعه را مرور می‌کند. کلر در دنیای سرمایه‌داری یا می‌تواند تأثیرگذار باشد و در مقابل آن مقاومت کند، یا ناخواسته در آن غرق و نابود می‌شود. به‌طور کلی، باند به‌نظر می‌رسد که معتقد به مقاومت نویسنده در مقابل نیروهای اجتماعی و اقتضائات غیراخلاقی آن است. در بینگو، او شکسپیر را تا حد زیادی مسئول وضعیت نابسامان زمانه می‌داند و در راه باریک به شمال دور، او این مسئولیت را بیشتر و بیشتر متوجه باشو می‌کند. به‌نظر می‌رسد باند در نمایشنامه /حمق، مسئولیت‌های مذکور را آن‌چنان برای کلر متصور نمی‌شود. کلر شاید به‌عنوان یک نویسنده در مقابل مسائل روز مسئول شمرده شود، اما اقتضائات سرمایه‌داری زمانه آنقدر قدرتمند و سرکوبگر نشان داده می‌شوند که کلر را در خود می‌بلعند.

می‌توان حضور کلر در /حمق را تقابل یک اقلیت با گفتمان اکثریتی قدرت در نظر گرفت. کلر در گفتمان مردسالارانه سرمایه‌داری جایی ندارد و اقلیتی محسوب می‌شود که نظام سرمایه‌داری اقتضائات خود را از او طلب می‌کند. برخلاف ایماژ شاعر-پیامبر در دوران رمانتیک که به نویسنده و آموزه‌ها و عواطف او محوریت می‌بخشد، نمایشنامه باند نشان می‌دهد که نویسنده در کشاکش دنیای سرمایه‌داری سرکوب و نابود می‌شود. این همان اقلیت‌سازی باند است، زیرا اثر ادبی باند نویسنده را اقلیت می‌داند و از طریق این بازنمایی، امکان نگاه متفاوت به نویسنده را ایجاد می‌نماید. علاوه بر این، باند با اشاره به تضادهای موجود در اعضای یک قشر خاص، به ایجاد بینش درباره چرایی شکست قشر تحت سلطه در برابر قدرت می‌پردازد، که این نکته در مورد کلر و دارکی دیده می‌شود. اگرچه هردوی آن‌ها متعلق به قشر کارگر هستند، هرکدام نماینده دیدگاه دیالکتیکی متفاوتی هستند. این بحث مستقیماً از سوی خود نویسنده هم مورد اشاره قرار می‌گیرد:

کلر در حکم روشنایی است و من عمداً نام دارکی را برگزیده‌ام. دارکی نامی است که خودم ابداعش کرده‌ام [...] کلر، شاعر است، نور است، درک و فهم است و نمی‌خواهد از زور استفاده کند چراکه زور [...] نمی‌تواند بر آن جنبه از رفتار بشر اثر بگذارد که با مهربانی و بخشندگی و نظایر آن سروکار دارد. (به نقل از رابرتس ۱۹۷۹، ۳۵)

باند تلاش می‌کند تا نشان دهد که مجادله میان دو شخصیت متضاد از یک طبقه اجتماعی یکسان، یکی از عوامل ناکامی در کسب ائتلاف طبقاتی در نمایشنامه است. روش کلر برای مواجهه با نیاز جمعی به تغییر، و دیدگاه رفیق فئودال او یعنی دارکی نسبت به تغییر، چنان باهم مغایر است که نتیجه آن شاعر را حیرت‌زده می‌کند. کلر که با ذهن خلاق و واکنش یک نویسنده به پیرامون خویش می‌نگرد، تجلی‌گر «روشنایی» است و دیدگاه و درک بهتری در قبال تغییر اجتماعی و سیاسی دارد؛ اما او نمی‌تواند قدرت عملکرد مستقیم و راه‌های رسیدن به آن را نشان دهد. دارکی هم علاقه‌مند است که تغییری برای بهبود اوضاع روی دهد؛ اما به عقیده او، این کار نیازمند همتی انقلابی است:

برای مثال کلر می‌داند که نمی‌توان فقط با تبسم به جهان، آن را تغییر داد ... اما اگر او به‌زور متوسل شود فقط مشکل را دوجندان خواهد کرد... کلر در حبس است، درست همانند دارکی که در زندان است... زندگی هردوی آن‌ها به هدر رفته و این فقط بدان خاطر است که دو بخش ضروری عمل - یعنی درک و هر نیرویی که برای اثربخشی آن درک لازم است - باهم جفت‌وجور نشده‌اند (باند به نقل از رابرتس ۱۹۷۹، ۳۶).

اگرچه کلر و دارکی، هدف مشترکی دارند، اما روش آن‌ها برای رسیدن به این هدف، بسیار متفاوت است. این بدان معناست که مردمی که از طبقه یکسانی هستند، از اتحاد لازم برای تغییر تضاد طبقاتی برخوردار نیستند. درحالی‌که کلر و دارکی، پیوسته آماج فراخوانی، شوک و مشکلات روانی جامعه سرمایه‌داری قرار می‌گیرند، خود آن‌ها نیز با رویکردهای متفاوتشان، به هم ضربه می‌زنند. در نتیجه تنازع بین اعضای یک طبقه خاص و خشونت برآمده از آن، شخصیت اصلی نمایشنامه یعنی کلر روانه تیمارستان می‌شود. با توجه به این قبیل کنار هم قراردادن شخصیت‌ها، مانند کلر و دارکی، مایکل مانگن^{۲۹} درباره کارکرد نمایشی و مفهومی گروه‌های شخصیتی در نمایشنامه /حمق چنین گفته است:

در نمایشنامه‌های باند، اغلب شخصیت‌هایی را می‌بینیم که در حکم ابعادی از همدیگر عمل می‌کنند (همانند لیر و شبش، آرتور و جرج) و دارکی هم به‌نوعی یک بعد یا شاید یک نسخه دیگر از خود کلر است - در واقع دارکی هم قربانی نظام ستمگر اجتماعی است که به‌جای شعر به خشونت روی می‌آورد و به‌خاطر همین خشونت، نابود می‌شود. همچنین دارکی ابعادی از شخصیت‌های حاضر در سایر نمایشنامه‌های باند را هم شامل می‌شود: برای مثال فعالیت روستایی‌اش او را به‌سان در کتاب بینگو شبیه می‌سازد که پاک‌دین بود و برای برابری می‌کوشید، درحالی‌که درعین حال به دارک‌من در نمایشنامه «زن» هم شباهت دارد. (مانگن ۱۹۹۸، ۳۶)

از آنجاکه خشونت، درون‌مایه اصلی نمایشنامه‌های باند است و از آنجاکه کلر و دارکی، تیپ‌های شخصیتی رایجی در آثار باند هستند، می‌توان گفت که اختلالات روانی برآمده از نظام سرمایه‌داری در بسیاری از آثار باند مشاهده می‌شود. در این‌گونه تصویرسازی‌ها، یکی از رسالت‌های باند ایجاد بینش برای تحلیل چرایی عدم حصول رهایی طبقه غیر حاکم از سایه سنگین نظام سرمایه‌داری است. درحالی‌که او نویسندگان را به‌خاطر سکوت‌شان مسئول ادامه چرخه بی‌عدالتی می‌داند، از طرفی آن‌ها را قشری اقلیت در نظر می‌گیرد که یارای مقابله با این چرخه را ندارند. همچنین، او با ایجاد گفتمان‌های مختلف از اقشار مختلف مردم، انزوای نویسنده در میان مردم خود را نیز به تصویر می‌کشد و بر علت عدم تغییر چرخه مذکور متمرکز می‌شود.

۴- نتیجه‌گیری

باند تاریخ را روایتی غیرمسلّم و منعطف فرض می‌کند که می‌توان خوانش‌های متکثر و همچنین تغییرات بنیادین را به آن تحمیل کرد و نهایتاً از طریق آن دغدغه‌های معاصر را بیان نمود. او با گذر از طبیعی‌سازی تاریخ، تاریخ را داستانی می‌پندارد که از طریق آن می‌توان داستان‌سرایی نمود و تخیلات و مخاطرات خود را انتقال داد. باند با این نوع نگاه به تاریخ، اقلیت‌سازی خود در تاریخ رمانتیسیسم را جستجو می‌کند و با سیاسی‌سازی زندگی نویسنده‌ای ملقب به «شاعر روستا»، نفوذ قدرت، سیاست و اقتصاد را در زندگی نویسنده - ای که تمایل به دخالت در سیاست ندارد را بررسی می‌کند. تاریخ رمانتیسیسم، دورانی که صنعتی‌سازی، انقلاب مردمی ضدبنیادگرا، رهایی تخیل از بندهای سیاسی و آزادی عمل بیشتر نویسنده را در خود دارد، شباهت‌هایی با دهه ۶۰ قرن بیستم میلادی که شخص باند در آن زندگی می‌کند دارد. این بدان معناست که

²⁹ Michael Mangan

تاریخ رمانتیسیسم امکان‌های فراوانی به باند می‌دهد تا او بتواند مسائل دوران خود را به صحنه آورد. شباهت‌های تاریخ رمانتیسیسم با تاریخ مدرنیسم و پسامدرنیسم به باند این جسارت را می‌دهد تا خوانش‌های بنیادین، و حتی تحریف‌آمیز، خود از قرن نوزدهم را ارائه کند تا نهایتاً با اقلیت‌سازی نویسنده، به نقد دخالت سیاست در هنر، تضعیف جایگاه نویسنده توسط نظام سرمایه‌داری و نئولیبرالیسم اقتصادی، یکی از مهم‌ترین پدیده‌های دوران خود، پردازد. از نظر باند، نویسنده ناتوان است و نمی‌تواند رسالت اجتماعی خود را به انجام برساند. از طرفی نیز باند به عنوان متفکری اخلاق‌گرا منتقد نویسندگانی است که بی‌تفاوت به مسائل روز هستند. اما اینکه در نمایشنامه/حمق سرنوشت کلر به بیمارستان روانی ختم می‌شود، هم می‌تواند تنبیه باند برای نویسنده بی‌تفاوت باشد و هم می‌تواند تصویرگری او از اوج ناتوانی نویسنده باشد، نویسنده‌ای که در جامعه خود در حاشیه است و توسط قدرت سرکوب می‌شود.

۱. نویسنده اذعان کرد که این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوّب استفاده نکرده است.
۲. نویسنده اذعان کرد که هیچ تعارض منافی در ارتباط با این پژوهش وجود ندارد.
۳. نویسنده اذعان کرد که در نوشتن این مقاله از هوش مصنوعی مولد استفاده نکرده و تمام اثر آفریده ایشان است.

References

- Abrams, M. H., and Geoffrey Galt Harpham. 2015. *A Glossary of Literary Terms*. 11th ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Ashby, Richard. 2022. *King Lear 'After' Auschwitz: Shakespeare, Appropriation and Theatres of Catastrophe in Post-War British Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Barnett, Stuart. 1987. Review of *Kafka: Toward a Minor Literature*, by Gilles Deleuze and Félix Guattari, translated by Dana Polan. *Criticism* 29 (4): 552–54.
- Bate, Walter Jackson. 2009. *John Keats*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Billingham, Peter. 2014. *Edward Bond: A Critical Study*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137368010>.
- Blank, G. Kim. 1995. *Wordsworth and Feeling: The Poetry of an Adult Child*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Bond, Edward. 1987. *Plays 3: Bingo; The Fool; The Woman; Stone*. London: Methuen Drama.
- Cannadine, David. 2003. "The Present and the Past in the English Industrial Revolution, 1880–1980." In *The Industrial Revolution and Work in Nineteenth-Century Europe*, edited by Lenard R. Berlanstein, 2–26. London: Routledge.
- Chase, Malcolm. 2007. *Chartism: A New History*. Manchester: Manchester University Press.
- Colebrook, Claire. 2002. *Gilles Deleuze*. London: Routledge.
- Coult, Tony. 2025. *The Plays of Edward Bond*. Revised, Expanded Edition. London: Taylor & Francis.

- Dehkordi, Jalal. 2023. "Zist Siasat va Tavalod-e Ordougah: Sheklgiri 'Hayat-e Berehneh' dar Namayeshname-ye *Zadeshodeh* Asar-e Edward Bond" ["Biopolitics and the Birth of Camp: Formation of 'Bare Life' in Edward Bond's *Born*"]. *Pazhuhesh-e Adabiat-e Mo'aser-e Jahan* 20, no. 2: 455-474. <https://doi.org/10.22059/jor.2021.323051.2149>
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1983. "What Is a Minor Literature?" Translated by Robert Brinkley. *Mississippi Review* 11 (3): 13-33.
- Eagleton, Terry, ed. 1994. *Ideology*. London: Longman.
- Ferretter, Luke. 2006. *Louis Althusser*. London: Routledge.
- Gallagher, Catherine, and Stephen Greenblatt. 2000. *Practicing New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ghaderi, Behzad. 2005. *Ba cheragh dar ayeneh-ha-ye qenas: Mirath-e romantism dar adabiyat-e namayeshi-ye pasamodern-e englisi* [With the lamp in distorted mirrors: The legacy of Romanticism in English postmodern drama]. Tehran: Ghatreh.
- Hamerow, Theodore S. 1987. *Reflections on History and Historians*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Itzin, Catherine. 2021. *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*. London: Taylor & Francis.
- Joshi, Hitesh B. 2025. *Recalibrating Literary Interpretation from Formalism to History*. New York City: Crown Publishing.
- Keller, Barbara. 1986. *Woman's Journey toward Self and Its Literary Exploration*. Bern: Peter Lang.
- Mangan, Michael. 1998. *Edward Bond*. Plymouth: Northcote House Publishers.
- Pieters, Jürgen. 2001. *Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Reid, Robert. 2017. *The Peterloo Massacre*. London: Cornerstone Digital. EPUB.
- Roberts, Philip. 1979. "'Making the Two Worlds One': The Plays of Edward Bond." *Critical Quarterly* 21 (4): 75-84. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8705.1979.tb01736.x>.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Stade, George, and Karen Karbiener, eds. 2003. *Encyclopedia of British Writers*. Vol. 2, 20th Century. New York: Facts On File.
- Stevens, Abel. 1878. *The History of the Religious Movement of the Eighteenth Century, Called Methodism*. New ed. 3 vols. London: Wesleyan Conference Office.
- Tackett, Timothy. 2015. *The Coming of the Terror in the French Revolution*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Wall, Derek. 2014. *The Commons in History: Culture, Conflict, and Ecology*. Cambridge, MA: MIT Press.