

بازنگری در پایداری روشنفکرانه و تباهی آرمان‌خواهی در نمایشنامه ادبیات مرده‌شور هاوارد برنتون

جلال فرزانه دهکردی

مربی زبان‌های خارجی دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه امام صادق(ع)، تهران، ایران

رامین فرهادی^۱

کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی

واحد کرج، کرج، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۹/۱۸، تاریخ تصویب: ۱۳۹۲/۱۰/۱۶)

چکیده

هاوارد برنتون از نمایشنامه‌نویسان جنجالی انگلیسی پس از خیزش دانشجویی سال ۱۹۶۸ است. او در نمایشنامه‌هایش همواره با رویکردهای بسیار انتقادی به مواضع قدرت هجوم می‌برد. چهره‌ها و رویدادهای مهم و متداول در درونمایه‌های نمایشنامه‌های او بت شکن و اسطوره‌زدا هستند. در این گفتار، پژوهندگان در پرتو تاریخ‌باوری نوین تلاش می‌کنند تا نشان دهند برنتون در ادبیات مرده‌شور (۱۹۸۴) با ترسیم دوره رمانتیسیم و چهار چهره ادبی - شلی، بایرن، ماری شلی، و کلر کلمونت - سردرگمی و تباهی آرمان‌خواهی آن نویسندگان را با روشنفکران و دیگر نمایشنامه‌نویسان هم‌عصرشان همانند می‌کند و به واکاوی آسیب‌شناسی روشنفکری در جامعه و چگونگی مبارزه روشنفکر در برابر پدیده خودکامگی می‌پردازد. این گفتار موازنه دیگری را نیز در نمایشنامه بررسی می‌کند که میان حکومت خودکامه کستلری در انگلستان اوایل قرن نوزدهم و خودکامگی مارگارت تاچر وجود دارد. همچنین، به این موضوع نیز پرداخته می‌شود که در ادبیات مرده‌شور، وجود شکاف ژرف میان روشنفکران و مردم سبب آشفتگی و تباهی در جامعه شد. برنتون تلاش می‌کند با بازنگری در شیوه‌های پایداری روشنفکرانه، مانند استفاده روشنفکر از رسانه، شیوه مبارزه با خودکامگی را از نو بیان کند و پیوندی نو را با مردم ترسیم کند.

واژه‌های کلیدی: آرمان‌خواهی، ادبیات مرده‌شور، پرسه شلی، رمانتیسیم، روشنفکر، گفتمان قدرت، هاوارد برنتون.

مقدمه

تقابل قدرت نومحافظه‌کار با نویسندگان و ادبای چپ نو را می‌توان در انگلستان دهه‌های هفتاد و هشتاد مشاهده کرد. نویسندگان انگلیسی پس از رخدادهای سال ۱۹۶۸ در فرانسه، به جناح چپ نو توانمندی بسیار بخشیدند و به این ترتیب وقوع انقلابی چپ‌گرا را در آثارشان مطرح کردند. آرگی و زوزایا (۲۰۰۷: ۱۶۰-۱۶۲) در مصاحبه‌ای با دن ربلاتو، منتقد تئاتر، اعلام کردند نمایشنامه‌نویسان انگلیسی باور داشتند که نه تنها می‌توانند مشکلات اجتماعی و اقتصادی را با اتکا به افکار و مبانی سوسیالیستی برطرف کنند، بلکه می‌توانند آرمان شهری را نیز بر همین مبنا بنا نهند. آنان استفاده از تئاتر را در عرصه مبارزه سیاسی بسیار کارآمد یافتند و هریک، آثار نمایشی مهمی را در این زمینه تولید کردند و در این آثار مخالفت‌ها و انتقادهای خود را به نظام حاکم آشکار کردند. در میان این افراد، کسانی مانند ادوارد باند و هاوارد برنتون تا آنجا پیش رفتند که در نمایشنامه‌هایشان، به ترتیب در نمایشنامه *لیر* (۱۹۷۱) و *سرزمین سبز* (۱۹۸۸)، از رخداد انقلابی چپ در انگلستان استقبال کردند.

برنتون در نمایشنامه *دبیات مرده‌شور* (۱۹۸۴) با بهره‌گیری از تاریخ دوره رمانتیسم انگلستان و در پرتو انقلاب فرانسه به مسائل مهم روزگار کنونی‌اش می‌پردازد. از دیدگاه او رمانتیسم تنها جنبشی ادبی یا تاریخی نبود، بلکه جنبشی اعتراض‌آمیز و واژگون‌نما در واکنش به قدرت خودکامه قلمداد می‌شد. دلیل علاقه‌مندی برنتون به بازنمایی رمانتیسم موضوع آرمان‌خواهی موجود در این جنبش ادبی است که با آرمان‌خواهی پس از رخدادهای سال ۱۹۶۸ همانندی بسیاری دارد، زیرا به عقیده امریکس (۲۰۰۵: ۲۴-۲۵)، آرمان‌خواهی یکی از اساسی‌ترین فلسفه‌هایی است که می‌توان در رمانتیسم مشاهده کرد، آرمان‌خواهی و رمانتیسم دو مقوله جدایی‌ناپذیر نیز هستند.

نویسندگان رمانتیک با گرایش به فلسفه، تلاش بسیاری کردند تا آرمان‌خواهی جدیدی را برخلاف مبانی نوکلاسیسم تکوین دهند (همان: ۲۶). از دیدگاه ژان پل سارتر، در فلسفه می‌توان حاکمیت کلی‌نگری را در امر قضاوت نگریست و فیلسوف با پندارهای خود جامعه را از نظر کلی و تاریخی توجیه و تعبیر می‌کند (سارتر، ۲۰۰۱: ۷۲). به‌همین دلیل، برنتون نیز در *دبیات مرده‌شور* آرمان‌خواهی روشنفکر را مانند کلی‌نگری و خیال‌پردازی‌ای ترسیم می‌کند که سبب پدیدارشدن شکافی ژرف بین او و جامعه‌اش می‌شود. از نظر گزر (۱۹۶۵: ۳۵۸)، پس از خیزش دانشجویی، روشنفکران با آرمان‌خواهی خود نه تنها از مردم دور

شدند، بلکه شماری از آن‌ها به عوامل قدرت بدل شدند و به‌گونه‌ای پایان اسطوره روشنفکری را رقم زدند.

نمایشنامه/ادبیات مرده‌شور، روزگار آشفتگی پس از دو رویداد مهم تاریخی را در کنار هم ترسیم می‌کند: انقلاب فرانسه و رخداد‌های سال ۱۹۶۸. برنتون با ترسیم زندگی و اندیشه‌های پرسی شلی (۱۷۹۲-۱۸۲۲) و به‌ویژه ناکامی او در برخورد با اطرافیان، سعی می‌کند چنین نتیجه بگیرد که خودش و جوانان خشمگین مانند او باید در بهره‌گیری از راهبردهای رویارویی با خودکامگی، دست به بازنگری اساسی بزنند (قادری، ۱۳۸۴: ۳۵۰). به عقیده ریچارد بون (۱۹۹۱: ۲۵۷)، برنتون با روی آوردن به رمانتیسم و محفل شلی در تبعید خودساخته، روزگار آشفتگی انگلستان را، پس از انقلاب فرانسه، با انگلستان پس از رخداد‌های سال ۱۹۶۸ مقایسه می‌کند. همچنین، او نیز مانند ریچارد هولمز، زندگی‌نامه‌نویس مطرح انگلیسی، شلی را روشنفکری با سیمای تاریک و گرفته ترسیم می‌کند که غرق در آرمان‌خواهی خویش بود و از واقعیت‌های موجود هم غافل ماند که این امر موحی از تباهی را برای او به‌همراه داشت.

از این‌رو، پژوهشگران تلاش می‌کنند تا با توجه به فلسفه تئاتر پس از خیزش دانشجویی و سیاست‌های حاکم در انگلستان، نمایشنامه‌نویسی مانند هاوارد برنتون را در نمایشنامه/ادبیات مرده‌شور مورد واکاوی قرار دهند و به پرسش‌های زیر در این گفتار پاسخ دهند:

چرا روشنفکران انگلیسی پس از رخداد‌های سال ۱۹۶۸ در رویارویی با قدرت و انجام دادن وظایف روشنفکری ناکام‌اند؟ تا چه اندازه تاچریسم در ناکامی و سردرگمی روشنفکران نقش دارد؟ چرا در گفتمان پایداری مطرح در ادبیات مرده‌شور، برخلاف گفتمان قدرت، نمی‌توان هیچ‌گونه یکپارچگی را مشاهده کرد؟

بحث و بررسی

نگاهی گذرا به تاریخ روشنفکری

برای نخستین‌بار، در سال ۱۸۸۱، واژه روشنفکر^۱ از نامه جنجالی و معروف امیل زولا، من متهم می‌کنم، درباره ماجرای دریفوس مطرح شد. به سخن سیرنلی (۱۹۹۰: ۶۵)، دفاع زولا

از دریفوس، به رخدادی ملی در فرانسه تبدیل شد و این بحث را هم ثابت کرد که روشنفکر می‌تواند نقش دگرگون‌کننده مهمی را در برخی از رویدادهای جامعه ایفا کند. او تعهد امروزی روشنفکر به جامعه خود، یعنی گفتن حقیقت و پایداری در برابر بی‌عدالتی را در نامه معروفش مطرح کرد و به این ترتیب به عنوان روشنفکر معرفی شد (همان: ۶۵).

روشنفکر در انگلستان دهه ۱۸۶۰ به افرادی گفته می‌شد که اندیشه‌ها و گرایش‌های تندرو و اعتراض‌آمیزی به رویکردها و سیاست‌های دولت داشتند (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۹). این واژه معنای خردورزانه، عقلانی و اندیشمندانه می‌دهد و نخستین بهره‌جویی از آن به سده چهاردهم بازمی‌گردد، اما از ماجرای دریفوس به این سو، به افرادی گفته می‌شود که برخلاف کار یدی کارگران، کار فکری و نظری نیز دارند، در جامعه کار فرهنگی می‌کنند و فرهنگ‌سازی و آموزش اخلاقی جامعه را در کانون توجه خود قرار می‌دهند (همان: ۳۸). حال آنکه بسیاری از نویسندگان و منتقدان انگلیسی از سده هجدهم تا اواسط سده نوزدهم، تلاش کردند تعریف و تفسیرهایی را از روشنفکر و کار روشنفکری ارائه کنند. بنابر گفته کورتی، دلیل استفاده از این واژه به این شکل نبود، روشنفکر را با عناوینی مانند شاعر (پرسی شلی) و دانشور (رالف امرسون و متیو آرنولد) مطرح کردند (کورتی، ۱۹۵۵: ۲۵۹).

کارل مارکس نخستین منتقدی بود که در نیمه دوم سده نوزدهم تعریفی جامع از روشنفکر ارائه داد و نقش آفرینی او را در قبال جامعه تبیین کرد. بنا به سخن ساندو (۲۰۰۷: ۱۰۳-۱۰۵)، مارکس روشنفکر را فردی توصیف می‌کند که باید آگاهی تاریخی و اجتماعی گسترده‌ای داشته باشد تا بتواند هدایت طبقه پرولتاریا را در مسیر پیروزی بر سرمایه‌داری بورژوازی به گونه‌ای کارآمد عهده‌دار شود. از دیدگاه او، کارگران نشانگر سوژه‌های مادی یعنی همان کار عملی و روشنفکران نمایندگان خردورزی‌اند؛ به سخن دیگر، آمیختگی کار عملی کارگران با کار اندیشه‌گری روشنفکر است که پیروزی نهایی بر بورژوازی را رقم می‌زند (همان: ۱۴۱). همچنین، با پیروی از اندیشه‌های مارکس، آنتونیو گرامشی بحث درباره روشنفکر را از گستره مسائل اقتصادی بیرون می‌کشد و کار اصلی او را نبرد با سیطره قدرت حاکم می‌داند. به عقیده کلوگ و نگت (۱۹۹۳: ۲۵)، در نگرش گرامشی همگان روشنفکرند، اما هر انسانی نمی‌تواند کارایی روشنفکر را داشته باشد. در ادامه، گرامشی از دو نوع روشنفکر سخن می‌گوید: اول روشنفکر سنتی است که در نهادهای اجتماعی فعالیت می‌کند، مانند آموزگاران و پزشکان. او سازنده ایدئولوژی‌های کلی است و سبب تقویت

روزافزون این نهادها در سازوکار قدرت می‌شود. دوم روشنفکر هم‌پیکر^۱ است که در مقابل او قرار دارد و از همان نهاد برمی‌خیزد، اما همواره با طبقات پایین جامعه همراه است و در ستیز با ایدئولوژی‌های قدرت حاکم به‌پا می‌خیزد (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۰۵). گرامشی، روشنفکر را واسطه‌های میان تاریخ و انسان می‌داند که با برخورداری از رسالت تاریخی به پیشرفت و توسعه جامعه و بهینه‌سازی زندگی مردم یاری می‌رساند (ساندو، ۲۰۰۷: ۱۳۵).

سارتر (۲۰۰۱: ۴۳) نیز با پیروی از نگرش‌های مارکس و گرامشی، تعریف خود را از روشنفکر چنین اعلام می‌کند: «او کسی است که در آنچه به او مربوط نیست دخالت می‌کند». او کسی است که به تضاد در جامعه‌اش پی می‌برد و با دانش و آگاهی در برابر گفتمان قدرت پایداری می‌کند و در پی نقاب‌افکنی از این تضادها و مشکلات اساسی جامعه است (همان: ۶۵). همچنین، روشنفکر طبقه خاصی ندارد و نباید گرایش سیاسی داشته باشد (همان: ۶۵). به باور سارتر، طبقات محروم و کارگر نمی‌توانند روشنفکری را به جامعه ارائه کنند، چون این افراد تنها به معاش خود در زندگی می‌اندیشند و از نظر علمی نیز دانش اندکی دارند. بر همین قیاس، طبقه بالای جامعه هم روشنفکر نمی‌آفریند، چون همین طبقه است که گفتمان‌های قدرت را شکل می‌دهد و بر جامعه سیطره می‌افکند (همان: ۶۹). کوتاه سخن آنکه روشنفکر سارتری باید حقیقت را به جامعه بگوید؛ برای مثال، دانشمندی هسته‌ای که خطرات و فجایع سلاح هسته‌ای را به مردم گوشزد می‌کند و خواستار منع کامل سلاح هسته‌ای است، روشنفکر تلقی می‌شود (همان: ۴۴).

بنابراین، روشنفکر مورد نظر برنتون در نمایشنامه ادبیات مرده‌شور، کسی است که از جامعه خود تنها یک گام باید فراتر برود و در میان مردم نیز باید حضوری فعال و کارآمد داشته باشد، نه آنکه فردی آرمان‌گرا و دور از مشکلات مطرح اجتماعی باشد. درکل، برنتون مفهوم روشنفکری را رد نمی‌کند، اما کاستی‌های روشنفکران را در راه مبارزه با قدرت حاکم نشان می‌دهد و به مبارزات روشنفکران و نقش آن‌ها در جامعه شکل و سویی تازه می‌بخشد. ایراد بزرگی که در کل به روشنفکران وارد می‌شود و احمدی نیز آن را از آلن تورن نقل می‌کند، این است که روشنفکران پس از خیزش دانشجویی سال ۱۹۶۸ به‌سوی قدرت حاکم گام برداشتند و مهر تأیید بر کارکرد آن زدند (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۴۱). به‌همین دلیل است

که برنتون در نمایشنامه خود بر آن می‌شود تا در بهره‌گیری از راهبردهای پایداری نه تنها خودش، بلکه نویسندگان و روشنفکران معاصر انگلیسی بازنگری اساسی داشته باشند.

ادبیات مرده‌شور: گفتمان قدرت و تباهی آرمان‌خواهی روشنفکری

هاوارد برنتون در *ادبیات مرده‌شور* دوران کوچ پرسی شلی را از انگلستان، بین سال‌های ۱۸۱۶ تا ۱۸۲۲ ترسیم می‌کند. داستان دیدار او با لرد بایرن، شاعر معترض رمانتیک، در دریاچه جنوا آغاز می‌شود و با مرگ شلی در ایتالیا به پایان می‌رسد. سیمای شلی در این نمایشنامه، نویسنده/ روشنفکری است که از ازدواج، فرزندان، مشکلات و انتقادهای فراوان نشریه‌های انگلیسی‌گریزان است. برنتون فرار و کوچ روشنفکران از دولت کستلری در عصر رمانتیک را با انزوای نویسندگان چپ نو در روزگار خود یکی می‌داند (بون، ۱۹۹۱: ۲۵۸). بنابر سخن دیوید پتی (۲۰۰۶: ۳۸۹)، برنتون در *ادبیات مرده‌شور*، برخورد کستلری را با اهل ادب با برخوردهای مارگارت تاجر با نویسندگان و روشنفکران بریتانیایی یکسان می‌پندارد. مخالفت‌ورزی نومحافظه‌کاران با روشنفکران برای نخستین‌بار در سال ۱۷۹۰ در دیدگاه‌های ادموند برک مطرح شد. برک پس از انقلاب فرانسه بر گرایش ضد روشنفکری پای فشرده و به این ترتیب «گرایش‌های روشنفکری با محافظه‌کاری همراه شدند» (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۴۲).

برنتون در *ادبیات مرده‌شور*، با چهره‌های نمایش هم‌ذات‌پنداری می‌کند. درحقیقت، می‌توانیم چنین الگویی را در نظر بگیریم: برنتون-شلی، برنتون-ماری شلی، برنتون-بایرن، و برنتون-پولیدوری. در آغاز نمایشنامه، سیمای متفکر و گرفته‌شلی را می‌بینیم که با خود از مصیبت‌هایی که قدرت بر سر مردم انگلستان آورده است و از شرایط بد زندگی‌اش در تبعید، سخن می‌گوید: «تنی خسته. لباس‌هایی کشیف. مسافرخانه‌هایی که کرایه‌اش برایمان سنگین است... انگلیس، انگلیس. ملتی گرسنه... با رهبرانی که نه می‌فهمند، نه حس می‌کنند، نه می‌دانند، اما مانند زالو از تن رنجور این دیار خون می‌مکند» (برنتون، ۲۰۰۵: ۲-۴). سخنان شلی از رنج مردم انگلیس همان شکواییه برنتون از وضعیت کنونی انگلستان تحت سلطه تاجرپریم است. همچنین، سخنان شلی نشان از دشواری و وضعیت ناخوشایند مالی و اجتماعی‌ای دارد که نویسندگان هر دو دوره (کستلری دهه ۱۸۱۰ و تاجر دهه ۱۹۸۰) از آن شکوه می‌کنند. در صحنه دوم، با ورود ماری شلی و خواهر ناتنی‌اش، کلر

کلرمونت، که کودکی را از لرد بایرن در شکم دارد، تقابل دو چهره متفاوت را مشاهده می‌کنیم: ماری، آرام و اندیشمند است، اما خواهرش رفتاری کودکانه و هوسباز دارد. در گفت‌وگوی بین این دو، می‌توانیم به دو نکته مهم اشاره کنیم. نکته نخست این است که دو خواهر از بی‌اعتنایی و خودخواهی شلی و بایرن سخن می‌گویند. از یک‌سو، شلی غرق در اندیشه خویش است و درباره اوضاع پیرامون بی‌تفاوت است. از سوی دیگر، بایرن با اینکه ده روزی است در همان نزدیکی اقامت دارد، هیچ توجهی به حضور شلی و همراهانش نمی‌کند (همان: ۴۳-۴۵). برنتون با ترسیم چنین محفلی از هم‌گسسته، چالشی اساسی را مطرح می‌کند: کوچ این رمانتیک‌ها از انگلستان، طبق اظهار میلز (۲۰۰۳: ۳۵)، به دلیل «رهایی از ستم و تنگنای قدرت است» و می‌توان گفت کوچ کردن آن‌ها بخشی از پایداری‌شان است. باین‌همه، برخلاف یکپارچگی گفتمان‌های قدرت، گفتمان پایداری شلی و همراهان با کاستی روبه‌روست و نبودن وحدت را هم می‌توان به‌خوبی در آن مشاهده کرد. در اینجا، نبودن وحدت در میان آن‌ها به آن واقعیتی بدل می‌شود که چهره پولیدوری-پزشک، روزنامه‌نویس و زندگینامه‌نویس بایرن- از آن انتقاد می‌کند و آرمان‌خواهی شلی و بایرن را نیز تباهی آن‌ها می‌داند. نکته دوم اشاره ماری به روشنفکران انگلیسی است و با ناراحتی از برخورد قدرت حاکم در انگلیس با روشنفکران به خواهرش چنین می‌گوید: «محفل روشنفکران همدل. توی انگلیس که همه دوست دارن ما رو دار بزَن... خودتم می‌دونی که وزارت کشور چند کمیته سری راه انداخته» (برنتون، ۲۰۰۵: ۴۷). از سده نوزدهم به این‌سو، می‌توان در انگلستان اندیشه ضد روشنفکری را در رسانه‌ها و نشریه‌های انگلیسی به فراوانی مشاهده کرد (سعید، ۲۰۰۵: ۱۵). از آنجاکه قدرت غربی با استناد به گفتمان‌ها برای تقویت و حفظ خود تلاش می‌کند، همانند انگلیس بورژوازی کستلری که پولیدوری را به همراهی بایرن فرستاده است، باید از هرگونه اعتراض مدنی هم جلوگیری کند. از این‌رو، برخورد با روشنفکران (یا همان شاعران شلی) را در نشریه‌های عمومی به‌شدت پی می‌گیرد تا با کاستن محبوبیت آن‌ها، از توان عملی آنان بکاهد. در این باره، شلی (۱۸۹۲: ۱۲۱) در نامه‌ای می‌نویسد: «هر انسانی که در این روزگار زندگی می‌کند و به نوشتن قطعه شعری اشتیاقی فراوان دارد، باید با نقدی نامنصفانه و منتقدانه روبه‌رو شود».

هنگامی که ماری شلی از «چند کمیته سری» سخن می‌گوید، منظور او همان پولیدوری است که به‌عنوان گفتمان قدرت و صدای آن با روزنامه‌ای که به سود قدرت می‌نویسد، آنان

را در این کوچ همراهی می‌کند. سیمایی که برنتون (۲۰۰۵: ۴۴) از بایرن ترسیم می‌کند، فردی است خودپرست و کسی که چون به طبقه اشراف تعلق دارد، زندگی‌ای پر از رفاه را در تبعید می‌گذراند. در اینجا، بین او و شلی دو تفاوت اساسی دیده می‌شود. نخست شلی که به دلیل ترک همسر و فرزندان و نیز گریز از انتقادهای بسیار در نشریه‌های انگلیسی خود را تبعید کرد، برخلاف او لرد بایرن برای داشتن روابط نامشروع جنسی با زنان مجبور به ترک میهن شد. دومین تفاوت، دیدگاه‌های روشنفکری آن‌هاست. به سخن سعید (۲۰۰۵: ۷۴-۷۸)، روشنفکر فردی است با ذهنی آشفته و جدا از والدین و فرزندان؛ او تبعیدی است، اما همچنان به کشور خود می‌اندیشد. این سخنان سعید را می‌توان گواهی بر کردار و پندار شلی در این نمایشنامه دانست (در بندهای بعدی، این موضوع بیشتر شرح می‌شود). برخلاف شلی، بایرن به جز هوس‌بازی و منافع شخصی خود به چیز دیگری نمی‌اندیشد (بون، ۱۹۹۱: ۲۵۶). چنان‌که روشنفکر طبق تعاریف بالا باید فردی باشد از خود گذشته که گفتن حقیقت و آگاهی‌دادن به مردم از وظایف اصلی اوست، بایرن تنها به دنبال امور شخصی خود یا گریز از محدودیت‌هایی است که در انگلستان با آن‌ها مواجه بوده است.

روایت پولیدوری از محفل شلی نیز از همان نوع روایتی است که قدرت آن را طلب می‌کند. او روایت خود را از وضعیت آن‌ها همانند گروهی هوسباز و بی‌دین توصیف می‌کند: «وای اتاق از فسق و فجور سنگین بود، آن‌ها مشغول بودند... آیا شلی در زندگی‌اش یک نقد خوب درباره آثارش دیده؟... بایرن به الکی لشه، شلی هم که معجونیه از بیماری جوع و روان‌رنجوری! زمین هم که پر شده از بچه‌ها، معشوقه یا معشوقه‌ها و همسرهایی که این‌ها به امان خدا ولشون کردن» (برنتون، ۲۰۰۵: ۷۳-۷۴). پولیدوری به‌عنوان نماینده رسانه، یعنی رسانه به‌مثابه یکی از گفتمان‌های پرتوان قدرت، در محفل شلی نفوذ کرده است و روایت خود را از رویدادها بازگو می‌کند. به‌طور کلی، چهره او در نمایشنامه با این حال که نماینده قدرت انضباطی است، تا اندازه‌ای نیز در چشم برنتون مثبت است. درست است که روایت برنتون روایتی است دستکاری‌شده و نه‌چندان مطمئن - همانند روایتی که در آخر نمایشنامه درباره شلی و مرگ او بازگو می‌کند - اما مطالبی درباره تباهی آرمان‌خواهی شلی به زبان می‌آورد که شکواییه او از شیوه زندگی شلی است. چنان‌که گفته شد/ ادبیات مرده‌شور آمیزه‌ای است از ستایش و نکوهش. در سخنان پولیدوری و گاهی هم سخنان خردورزانه ماری شلی، می‌توان رد پای نکوهش برنتون از آرمان‌خواهی رمانتیک یا همان آرمان‌خواهی روزگار کنونی را یافت.

برنتون تلاش می‌کند به تماشاگران بگوید پس از رخداد‌های سال ۱۹۶۸، شکافی ژرف میان روشنفکران و مردم به وجود آمد و پیامد آن را هم می‌توان پیروزی جناح نو محافظه‌کار در دوره نخست‌وزیری مارگارت تاچر دید. همچنین، بنا بر گفته رینلت (۱۹۹۴: ۳۷)، پولیدوری بیشتر مانند روزنامه‌نگاران امروزی می‌ماند؛ یعنی کسانی که بارها «روح انگلیس را می‌رنجانند و هنرمندان را نیز می‌آزارند». افزون بر این، بلین و آدائل (۲۰۰۳: ۲) بر این باورند که از همان آغاز چاپ روزنامه‌ها در انگلستان، رسانه‌ها به دو موضوع همواره تأکید می‌کردند: خانواده سلطنتی و منافع قدرت حاکم. پس جای شگفتی نیست که حضور پولیدوری در محفل شلی و همراهی با بایرن تنها برای ثبت وقایع زندگی بایرن یا سلامتی او نیست، بلکه حضور او نقش یک جاسوس برای قدرت حاکم را دارد.

کارکردهای رسانه: گفتمان قدرت و گفتمان پایداری

برنتون در نمایشنامه دو کارکرد رسانه را با هم پیش می‌برد. به این ترتیب که رسانه در گفتمان قدرت حاکم در انگلستان دو کارکرد اصلی دارد: از یک‌سو، توان بخشیدن به آن‌هایی که حامی قدرت‌اند و از دیگر سو، به چالش کشیدن یا ترور شخصیتی آن افرادی که به مخالفت با آن برمی‌خیزند. پولیدوری و افرادی مانند ویلیام وردزورث - که در ابتدا اشعار انقلابی می‌سرود، اما بعدها به سوی قدرت حاکم گرایش یافت و به مقام ملک‌الشعرایی دربار هم مفتخر شد - به مقامی والا رسیدند، اما شلی و دیگر مخالفان در ستون‌های نشریه‌ها و روزنامه‌های ادبی بارها آماج هجوم نقدهای تند و ویرانگر قرار گرفتند. بنا بر سخن کوران (۲۰۰۲: ۵-۸)، مقوله قدرت از همان ابتدای کاربست در جامعه با پدیده‌ای مهم مانند رسانه‌های گروهی گره خورده است. رسانه‌های گروهی بازتابی از قدرت حاکم به‌شمار می‌آیند و گفتمان‌هایی‌اند که به قدرت حاکم توان بیشتر می‌بخشند.

در پرده نخست نمایشنامه، با انتقاد شدید لرد بایرن از وردزورث و شکسپیر روبه‌رو می‌شویم، چون این دو نویسنده همواره مورد ستایش قدرت حاکم بودند و به معیار ادبی و فرهنگی تبدیل شدند؛ بنابراین شکسپیر «یه سنده با استعداد مسخره جیره‌خوار دربار» است (برنتون، ۲۰۰۵: ۵۴)، اما برنتون، به دلیل هم‌عصر بودن بایرن و وردزورث با یکدیگر این اختیار را به بایرن می‌دهد تا از وردزورث انتقاد شدیدی بکند و بایرن نیز با شرح حالی خنده‌آور، وردزورث را به باد تمسخر می‌گیرد:

«تو که خودت ماجرای ویلی وردزورث رو می‌دونی، نمی‌دونی؟... فکر می‌کرد از ماتحت روبسپیر^۱ برای این حضرت نور می‌باره؟ می‌دونی که این حضرت وردزورث اون موقع پاریس بود، تو اوج انقلاب، تازه به دوره وحشت انقلاب می‌گفت اعجاب تعالی بشر؟ اینم می‌دونی... زیر سایه گیوتین یه دختری رو حامله کرد؟ دختره رو فقط یه بار دیده بود. سر اون بچه چی اومد؟ اگه می‌خوایین حال وردزورث رو توی مباحثه کاملاً بگیرین، ازش بپرسین، حالا بچه‌های انقلاب کجان؟» (همان: ۶۸-۶۹)

آخرین سخن بایرن - حالا بچه‌های انقلاب کجان؟ - را می‌توان این‌گونه هم برداشت کرد: بایرن می‌پرسد پس از انقلاب فرانسه آن شور انقلابی ای که در انگلستان رفته‌رفته در حال شکل‌گیری بود، اکنون کجاست؟ این سخن را به‌آسانی می‌توان به خیزش دانشجویی سال ۱۹۶۸ مربوط دانست. اگر بایرن از نبودن شور انقلابی شکوه می‌کند، برنتون نیز از نابودی شور آرمانی پس از خیزش دانشجویی سخن می‌گوید (قادری، ۱۳۸۴: ۳۵۷).

در پرده نخست، محفل شلی صحنه‌ای از تمثیل غار افلاطون را به پیشنهاد شلی اجرا می‌کنند که در دو موضوع آرمان‌خواهی و قدرت از اهمیت شگرفی برخوردار است. شلی در نقش سقراط و بایرن در نقش گلائکون در این تمثیل ظاهر می‌شوند که برگرفته از کتاب جمهوری افلاطون است. با استفاده از نور شمع در وسط اتاق تاریک، آن‌ها تمثیل غار را به اجرا درمی‌آورند و پولیدوری را مانند یک زندانی در غار به زنجیر می‌کشند: «پولیدوری، تو رو توی غار بزرگ که تمثیل پر رمز و راز فلسفه است به زنجیر بکشیم، دست و پا و سرت رو» (برنتون، ۲۰۰۵: ۷۷). ابتدا، به‌زنجیر کشیدن پولیدوری به مفهوم انتقام‌جویی از روزنامه‌نگاران در خدمت قدرت حاکم انگلستان است که در نگرش بایرن اگر نقد خوبی هم درباره اثر هنری کسی بنویسند به معنای رشوه‌گرفتن از آن‌هاست: «تعریف منتقد‌ها خریدنی، خرید و فروش می‌شه» (همان: ۵۳). آنگاه، این بازی نور و سایه بر دیوارهای اتاق دو مطلب را به ما نشان می‌دهد. نخست، اشکال نامفهوم و ناروشن سایه روی دیوار درحقیقت همان پنداشته‌های آرمانی شلی‌اند که به‌شکلی قناس و بدهیبت پدیدار می‌شوند. درواقع، برنتون تباهی نگره‌های آرمانی شلی مبنی بر تشکیل آرمان‌شهری را ترسیم می‌کند (بون، ۱۹۹۱: ۲۶۲). دوم، ماری شلی در همین اشکال هراس‌انگیز و مبهم جلوه‌ای از هیولای سنگدل فرانکشتاین را می‌بیند و بدین‌سان آفرینش این هیولا از تکه‌های اجساد افراد گواه دیگری از تباهی آرمان‌شهر این رمانتیک‌هاست (قادری، ۱۳۸۴: ۳۶۷).

اما برنتون گواهی دیگری نیز مبنی بر تباهی آرمان‌خواهی شلی و بایرن به خوانندگان ارائه می‌دهد: پدیدارشدن شبیح همسر ترک‌شده شلی، هرت وست‌بروک^۱ در زمان اجرای تمثیل غار. در آغاز پرده دوم، هرت را در هایدپارک لندن می‌بینیم که پیش از آنکه خود را در رودخانه غرق کند، از زندگی کوتاه‌مدت زناشویی خود با شلی این چنین می‌نالد:

«با یه شاعر ازدواج کردم. شاعر خوبی بود... همش شونزده سالم بود که با این شاعر ازدواج کردم. آقایون حالا اون کجاست؟ رفته اروپا، آقایون، او...رو...پا! با جیگرش ماری... که خودشو زن اون می‌دونه، گرچه زنش نیست. من زن قانونیشم... کیست که قصه مرگ بی‌پایان را ساز می‌کند؟... کیست که آن اشباح اسیر در غارهای پرپیچ‌وخم قبرهای انباشته از مردم رو ترسیم می‌کند؟ یا کیست که با ترس‌ها و عشقی که اینک می‌بینیم بند از امیدهای آینده برمی‌دارد؟» (برنتون، ۲۰۰۵: ۹۵-۹۶)

این سخنان انتقادی هرت پیش از خودکشی، روشنفکر بودن شلی را زیر سؤال می‌برد. شلی در آثارش به‌ویژه در دو جستار نگرش فلسفی/اصلاح^۲ (۱۸۲۱) و دفاع/از شعر^۳ (۱۸۲۲) به چهره شاعر/روشنفکر و ایفای نقش او در جامعه می‌پردازد. او در جستار نخست از ضرورت ایجاد اصلاح در خود و سپس در قبال جامعه سخن می‌گوید؛ شاعر/ مبارز باید در برابر اشرافیت و خودکامگان پایداری کند و در پی افزایش آگاهی مردم باشد تا تغییری اساسی در بنیان جامعه به سود مردم صورت گیرد (شلی، ۱۹۲۰: ۲-۷). در جستار دوم، او شاعر را فردی می‌داند که با استناد به دوراندیشی و داشتن «حس تاریخی» تلاش می‌کند «آتیه را در حال بنگرد» (همان، ۱۸۲۲: ۴۸۳). شلی، شاعر را بنیانگذار جامعه مدنی می‌داند و او را مانند دادگری می‌پندارد که با «اندیشه خود به داوری درباره خوب و بد در جامعه می‌پردازد» (همان: ۴۸۸)، اما شلی در نمایشنامه برنتون بسیار دور از این نگره‌هاست؛ او در زندگی خود نتوانسته است اصلاحی ایجاد کند یا به اطرافیانش سود برساند. همسر قانونی‌اش خودکشی می‌کند، اما حضور شبیح او که برای یادآوری تباهی آرمان‌های اوست، شلی را تا پایان نمایشنامه دنبال می‌کند. تباهی شلی همچنان ادامه می‌یابد و او سرپرستی

1. Harriet Westbrook

2. A Philosophical View of Reform

3. A Defense of Poetry

فرزندانش را از هرت هم از دست می‌دهد. با نادیده‌انگاشتن سرنوشت کودکان، که برنتون این را به‌خوبی در نمایشنامه نشان می‌دهد، دیگر فرزندش را هم از دست می‌دهد که با او و ماری در تبعید به‌سر می‌برد. از این‌رو، خودکشی هرت و طرح سرپرستی کودکان، سرآغاز گسست آرمان‌گرایی و ندامت‌شلی را باز می‌نماید.

در گفت‌وگوی میان شلی و ماری درباره‌ی گرفتن سرپرستی فرزندان شلی از خانواده‌ی هرت، می‌توانیم طرفداری برنتون را از ماری تشخیص دهیم، درحالی‌که ماری برای گرفتن حضانت کودکان به شلی پیشنهاد ازدواج رسمی می‌دهد، شلی آن را رد می‌کند و کودکان را تنها از آن هرت می‌داند نه خود. هرچند این پندار شلی این گفته‌ی سعید را تداعی می‌کند که «روشنفکر موجودی جدا از والدین و فرزندان است» (سعید، ۲۰۰۵: ۷۴)، اما این بی‌تفاوتی شلی نسبت به سرنوشت دو کودک در تضاد با پندارهای روشنفکری او و نظرش درباره‌ی ایجاد اصلاحی است که ابتدا باید از خود فرد آغاز شود. انتقاد برنتون از شلی به این دلیل است که او در اداره‌ی زندگی دو کودک ناتوان است، پس چگونه می‌تواند با کار روشنفکری، مردم را برای مبارزه با قدرت راهبری کند (بون، ۱۹۹۱: ۲۵۸). در ادامه‌ی گفت‌وگو، شلی هدف از نویسندگی خود را به‌راه‌انداختن انقلابی بر ضد بورژوازی اعلام می‌کند، اما با این پاسخ اندیشمندانه‌ی ماری که تا اندازه‌ای به رفتار شلی با کودکان اشاره دارد، روبه‌رو می‌شود: «پس می‌خواهی خودمون رو از ریشه درآوریم؟ اینجا توی خاک بیگانه ریشه بدونیم؟ بیرون از...» (برنتون، ۲۰۰۵: ۱۰۴) و ادامه می‌دهد: «ازت می‌خوام که باهام ازدواج کنی. یه ازدواج مصلحتی. ما باید با این دنیا مراد داشته باشیم، پس باید به هرچی که صلاح‌مونه مجهز باشیم» (همان: ۱۰۵). شلی که از رنج‌های مردم شکایت می‌کند، سخنان ماری را درک نمی‌کند و به او می‌گوید: «تو خیلی سردی» (همان: ۱۰۵). سرد بودن ماری، به باور شلی، نشان از بی‌احساسی او نیست، بلکه خردورزی و واقع‌بینی او را در این کوچ همیشگی و خودخواسته نشان می‌دهد. اما نکته‌ی مهمی که ماری به آن اشاره می‌کند، مصلحت‌اندیشی و برقراری ارتباط با دنیاست، نه زندگی در انزوا و بی‌ارتباطی. به‌همین دلیل، می‌توانیم به گفته‌ی ویرجینیا هلد (۱۹۸۳: ۵۷۸) استناد کنیم که روشنفکر هنگامی فهمیده می‌شود یا به‌اصطلاح احساس می‌شود که بتواند تغییر مهمی را در زندگی مردم ایجاد کند. کار روشنفکری فقط در انزوا و برای خود روشنفکر نیست، بلکه هدف کار روشنفکری، کارایی‌داشتن در میان مردم است تا سبب ترقی جامعه شود.

صحنه سوم با روایت پولیدوری آغاز می‌شود که محفل شلی را «باغ وحش شلی» خطاب می‌کند (برنتون، ۲۰۰۵: ۱۱۱) و با خرسندی از اینکه شلی در دادگاه رسیدگی به سرپرستی کودکان ناکام مانده است، سخن می‌گوید. این زبان انتقادی پولیدوری را برنتون نیز تا اندازه ای می‌پذیرد. در واقع، برنتون تلاش می‌کند بیان کند که در راه مبارزه با قدرت، آن هم مبارزه‌ای روشنفکرانه، هر دو روی سکه را باید در نظر بگیریم. یک روی سکه روشنفکر به‌عنوان گفتمان پایداری و کسی است که مردم را باید علیه قدرت خودکامه برانگیزد. در روی دیگر، به‌نظر میشل فوکو (۱۹۸۰: ۹۷-۹۸)، قدرت قرار دارد که هرگز خاموش نیست، بلکه همواره در پی تولید گفتمان‌های جدیدی است تا به سازوکارش توان بخشد، قدرت همیشه حضوری مستمر در روابط اجتماعی دارد. برنتون، مانند یک دادرس، برای تماشاگران خود هر دو روی سکه یعنی پایداری و قدرت را نشان می‌دهد. به‌همین دلیل است که او روایت انتقادی پولیدوری را برمی‌گزیند و ایرادهای شیوه مبارزه شلی با خودکامگی را به تصویر می‌کشد. پولیدوری، به‌عنوان نماینده قدرت، هنگامی که به دادگاه سرپرستی کودکان اشاره می‌کند، می‌گوید: «مثل سگ سایه‌به‌سایه‌شون می‌رم. برای مجله‌های ادبی چیزی دندون‌گیری می‌فرستم. خاندان شلی طعمه من هستند» (برنتون، ۲۰۰۵: ۱۱۱).

از دست دادن کودکان تنها با مسئله دادگاه پایان نمی‌پذیرد. دو کودک نیز در همین ارتباط در نمایشنامه از دست می‌روند: ویلیام، پسر شلی و ماری، و الگرا، دختر بایرن و کلر. نکته اساسی در اینجا زمانی رخ می‌دهد که ماری خبر مرگ فرزند را بر اثر بیماری به شلی می‌رساند؛ این در حالی است که شلی سخت درگیر افکار خود است و نزدیک شدن ماری و حتی صدازدن او را هم متوجه نمی‌شود. تنها دلیل بی‌توجهی او به ماری این است که خبر ناگواری به او رسیده است: خبر کشتار پیترو. کشتار پیترو داستانی دردناک خیزش اعتراض‌آمیز کارگران شهر منچستر در سال ۱۸۱۹ است. خیزشی که با مداخله ارتش، به رهبری کستلری صورت گرفت، اما با کشته شدن نوزده تن و زخمی شدن بیش از صد نفر با سنگدلی تمام سرکوب می‌شود. برنتون خبر دو رویداد ناگوار را همزمان در نمایش جای می‌دهد. یکی به‌دلیل منافع قدرت دست به کشتار می‌زند و دیگری برای افکار آرمان‌خواهانه و

بی تفاوتی به سرنوشت نزدیکانش فرزند خود را به کام مرگ می فرستد. الگرا نیز دچار چنین سرنوشت ناگواری می شود. بایرن به تنهایی و بدون موافقت کلر، دخترشان را به دیری می فرستد و پس از مدتی او نیز در آنجا بیمار می شود و می میرد. به باور برنتون، بایرن و شلی نیز همانند کستلری فرزندان و کسانی را تباہ می کنند که باید نسبت به آن‌ها حس مسئولیت داشته باشند (بون، ۱۹۹۱: ۲۶۶). این پیامد تباہی آرمان‌خواهی رمانتیک شلی است و برنتون عواقب ناخوشایند این آرمان‌خواهی را نزد روشنفکران کنونی، همانند شکست آن‌ها در مبارزه با تاجریسم می جوید. دیگر هدفی که برنتون در بازآفرینی کشتار پیترو دنیبال می کند، همانندسازی این کشتار با سرکوب معدنچیان شمال انگلیس در دوره نخست‌وزیری تاجر است؛ موضوعی که جفری فرای نیز بر آن تأکید می کند (فرای، ۲۰۰۸: ۲۶).

اندکی پیش از پایان نمایشنامه، گفت‌وگویی بین بایرن و شلی پیش می‌آید که در راستای تغییر در شیوهٔ رویارویی روشنفکران آن‌ها با قدرت است. این گفت‌وگو دو موضوع را پیش می‌کشد. نخست شلی به بایرن پیشنهاد چاپ روزنامه‌ای اختصاصی را برای انتشار اندیشه‌هایشان می‌دهد. او دربارهٔ نشریه می‌گوید: «می‌تونه ندایی باشه برای انگلیس... بنیان‌گرا، جدلی، آشتی‌ناپذیر... می‌تونه بیرقی باشه! چراغ راهی» (برنتون، ۲۰۰۵: ۱۳۶). دربارهٔ شیوهٔ استفادهٔ روشنفکر از رسانه می‌توان گفت که به همان ترتیبی که گفتمان قدرت، رسانه را به یکی از توانمندترین گفتمان‌های خود بدل ساخته است، روشنفکر نیز می‌تواند با بهره‌جویی از رسانهٔ گروهی و نشریه‌ها، آوای اعتراض‌آمیز و حقیقت‌گو را به گوش همگان برساند (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۲۴). همچنین، کار روشنفکری در خود تریبون‌های قدرت‌های بزرگ تأثیرگذارتر است تا آنکه از دور سعی بر انجام‌دادن وظایف روشنفکری داشته باشد (سعید، ۲۰۰۵: ۱۱۸). در واقع، در اینجا می‌توان به دغدغهٔ برنتون پی برد که روشنفکران پس از سال ۱۹۶۸، که خود نیز یکی از آن‌هاست، دچار سردرگمی شدند. از همه مهم‌تر، نبودن گفتمانی یکپارچه و نیرومند در بین آن‌ها که بتواند شیوه‌های پایداری را دربرگیرد و سیاست کلی را تبیین کند، آشکارا نمایان است (بون، ۱۹۹۱: ۲۵۹). مطلب دوم در سخنان بایرن نهفته است: «کاش یه جنگ تو انگلیس راه می‌افتاد، نه این شکست بی‌پایان و تلخ... اون وقت ما شاعرا یه فایده‌ای داریم، سروداشون رو می‌نویسیم، بیرقاشون رو آماده می‌کنیم، فریاداشونو می‌کشیم» (برنتون، ۲۰۰۵: ۱۳۸). چنان‌که گفته شد، کار روشنفکری زمانی کارآمد می‌شود و به نتیجه می‌رسد که در جامعه اعمال شود و روشنفکر هم در میان مردم حضوری فعال داشته باشد، اما کار روشنفکری شلی و بایرن تنها به

نوشتن در تبعید محدود شد، نه فعالیت مؤثر در میان مردم انگلستان. به این ترتیب، همان‌گونه که بایرن می‌گوید: «می‌بینی عزیز؟ یه شاعر توی دیوونه‌خونه. اون برای ماها درس عبرتی نیست؟... تو می‌نویسی تا دنیا رو عوض کنی. اون وقت دنیا انتقامش رو می‌گیره... تو رو با بی‌رحمی‌هاش حیرون و سرگردون می‌کنه» (همان: ۱۳۰).

در پایان نمایشنامه، با جسد بی‌جان شلی روبه‌رو می‌شویم، جسدی که بایرن بر سر آن فریاد می‌زند: «همه ما رو بسوزونین» (همان: ۱۴۷). این سخن بایرن، هرچند در ظاهر مفهوم منفی و بدبینانه‌ای دارد، نشانگر فضای خوش‌بینانه‌ای است که برنتون در پایان نمایشنامه ارائه می‌کند. منظور بایرن از سوزاندن خود و دیگر روشنفکران سده نوزدهم این است که نسل‌های آتی از درون خاکستر آن‌ها برخیزند و با درس‌گرفتن از زندگی و فعالیت آن‌ها خود را توانمندتر سازند (بون، ۱۹۹۱: ۲۶۶). در واقع، خطاب این سخن بایرن، خود برنتون و هم‌عصران اویند که با درس‌گرفتن از رویدادهای زندگی این رمانتیک‌ها، در رهیافت اعتراض‌آمیز خود و شیوه مبارزه سیاسی و اجتماعی‌شان در روزگار کنونی بازنگری داشته باشند. با این همه، مقوله قدرت را نیز در این رابطه نباید نادیده انگاشت. قدرت همواره آن روایت‌هایی را از وقایع و افراد برجسته می‌کند که به سود خودش است؛ به همین دلیل صحنه پیش از مرگ شلی، پولیدوری را می‌بینیم که آخرین روایت خود را از شلی، البته نه در زمان حال بلکه در آینده، در قالب تک‌گویی ارائه می‌کند:

«اوه، بله، من شلی رو در ونیز خیلی خوب می‌شناختم... اون هیولای توی رمان ماری شلی بیشترش ساخته و پرداخته ذهن منه... من خودم شاهد بودم که پیش شلی پرید توی قایقش، توی بندر لیورنو، اونم توی اون توفانی که شروع شده بود. نظر من چیه؟ خودکشی، بله. شکی نیست اون آدم نامتعادل و سربه‌هوایی بود... وقتی دریا جسدش رو پس داد چه جوری بود؟ ماهیا چشاش رو خورده بودن... عجب مهمانی باشکوهی!» (برنتون، ۲۰۰۵: ۱۴۲)

از این‌رو، برنتون تلاش می‌کند در پایان نمایش اعلام کند گفتمان‌های قدرت، به‌ویژه پس از هر خیزش اعتراضی، همواره در جوامع غربی حضور توانمندی داشتند، زیرا اگر پایداری با کارآمدی و عمل‌گرایی توأم شود و آگاهی مردم نیز در ارتباط با هستی و چگونگی کارکرد گفتمان‌های قدرت حاکم افزایش یابد، فردی مانند روشنفکر می‌تواند تأثیری بسزا در تغییر شرایط و راهنمایی جامعه داشته باشد.

نتیجه

برنتون در نمایشنامه *ادبیات مرده شور* (۱۹۸۴) با استفاده از تاریخ عصر رمانتیک انگلستان سده نوزدهم و همانندسازی آن با روزگار کنونی خویش، موازنه ای میان مسائل ادبی و سیاسی هر دو دوره برقرار می‌کند. با برابرسازی خودکامگی کستلری با برخورد تاجر با معدنچیان، دولت تاجر را دولتی خودکامه مانند دولت کستلری می‌داند که روح روشنفکران و هنرمندان را به بند کشیده است. بهره‌گیری از زندگی و افکار پرسه شلی به برنتون کمک می‌کند تا روشنفکران معاصر را به دلیل انحراف از اهداف واقعی‌شان به باد انتقاد بگیرد. پیروزی مارگارت تاجر در دو دوره انتخاباتی گواه بارز شکست آرمان‌های جوانان پس از خیزش دانشجویی سال ۱۹۶۸ است، اما او در *ادبیات مرده شور*، پیروزی قدرت جناح راست یا همان نومحافظه‌کار را تنها به این دلیل می‌داند که نویسندگان و منتقدان چپ نتوانستند از نظر اندیشه‌ورزی انتظارات جامعه را برآورد کنند و راهبردهای پایداری آنان نیز نه تنها کارآمد نبودند، بلکه در پاره‌ای موارد به خودکامگی نیز منجر شدند.

شلی در این نمایشنامه فردی با افکار متعالی است، اما درحقیقت حتی پدری خوب هم برای فرزندان خویش نیست. تصمیم‌های تند و بی‌تفاوتی او و لرد بایرن سبب تباهی سرنوشت فرزندان‌شان می‌شود. اگر روشنفکر نتواند وظایف روشنفکری را به‌نحو ارزنده‌ای در جامعه انجام دهد و در عوض پندارهای آرمانی را در ذهن بپروراند و مشغول خیال‌پردازی بشود، بی‌شک با ناکامی روبه‌رو می‌شود. درحقیقت، برنتون با ترسیم شلی و محفل او، هم‌عصرانش را از تباهی‌ای برحذر می‌دارد که پیامد آرمان‌خواهی این رمانتیک‌های جوان است. از دیدگاه برنتون، با بازنگری در راهبردهای پایداری و تبیین دوباره کار روشنفکری، می‌توان در آینده در برابر قدرت نومحافظه‌کار ایستاد و اصلاحاتی اساسی را در ساختار قدرت جامعه پدید آورد.

برنتون پس از *ادبیات مرده شور* در مسیر تازه ای گام برمی‌دارد و آهسته‌آهسته از تأثیرات خیزش دانشجویی فاصله می‌گیرد، هرچند در پاره‌ای موارد به انتقادهای خود در نمایشنامه‌هایش در دو دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ نیز نیم‌نگاهی می‌اندازد. از این‌رو، بررسی سیر تحول چنین نگره‌هایی در آثار نمایشی برنتون نیازمند گفتارهایی دیگر است.

Bibliography

- Ahmadi, Babak. (1390/2011). *Kar-e Roshanfekri (The Intellectual Labour)*. 4th rpt. Tehran: Markaz Publications.
- Ameriks, Karl. (2005). "Introduction: interpreting German Idealism." *The Cambridge Companion to German Idealism*. Ed. Karl Ameriks. Cambridge: CUP. 18-36
- Aragay, Mireia and Pilar Zozaya. (2007). "An Interview with Dan Rebellato." *British Theatre of the 1990s*. Eds. Aragay et al. Hampshire: Palgrave MacMillan. 159-71
- Blain, Neil and Hugh O'Donnell. (2003). *Media, Monarchy and Power*. Bristol: Intellect.
- Boon, Richard. (1991). *Brenton: The Playwright*. London: Methuen.
- Brenton, Howard. (1384/2005). *Adabiat-e Mordeshoor (Bloody Poetry)*. Trans. Behzad Ghaderi Sohi. Tehran: Ghatre Publications.
- Coser, Louis. (1965). *Men of Ideas: A Sociologist's View*. New York: Free Press.
- Curran, James. (2002). *Media and Power*. London: Routledge.
- Curti, Merle. (1955). "Intellectuals and Other People." *The American Historical Review*. New York. Vol. 60, No. 2. 259-282
- Foucault, Michel. (1980). *Power/ Knowledge*. Ed. Colin Gordon. Brighton: Harvester.
- Fry, Geoffrey. (2008). *The Politics of the Thatcher Revolution: An Interpretation of British Politics, 1979-1990*. Hampshire: Palgrave.
- Ghaderi, Behzad. (1384/2005). *Ba Cheragh Dar Ayenehaye Ghanas (With Lamp Through Distorted Mirrors)*. Tehran: Ghatre Publications.
- Held, Virginia. (1983). "The Independence of Intellectuals." *The Journal of Philosophy*. Vol. 80, No. 10. 572-82
- Holms, Richard. (1974). *Shelley: The Pursuit*. London: Penguin Books.
- Kluge, A. and O. Neght. (1993). *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

- Mills, Sara. (2003). *Michel Foucault*. London and New York: Routledge.
- Pattie, David. (2006). "Theatre Since 1968." *A Companion to Modern British and Irish Drama*. Ed. Mary Luckhurst. Oxford: Wiley-Blackwell, 385-97.
- Reinelt, Janelle. (1994). *After Brecht: British Epic Theater*. Ann arbor: Michigan University Press.
- Said, Edward. (1383/2005). *Neshane-haye Roshanfekran (Representations of the Intellectual)*. Trans. Mohammad Eftekhari. Tehran: Agah Publishers.
- Sandhu, Angie. (2007). *Intellectuals and the People*. New York: Palgrave MacMillan.
- Sartre, J. P. (1380/2001). *Dar Defa az Roshanfekran (In Defense of Intellectuals)*. Trans. Reza Seyyed Houseini. Tehran: Niloofar Publications.
- Shelley, Percy Bysshe. (1892). *The Best Letters of Percy Bysshe Shelley*. Ed. Shirley Carter Hughson. Chicago: McClurg.
- . (1920). *A Philosophical View of Reform*. Ed. T. W. Rolleston. London: OUP.
- .(1977). "A Defence of Poetry." *Shelley's Poetry and Prose*. Eds. Donald Reinman and Sharon B. Powers. New York: W. W. Norton. 480-508.
- Sirinelli, Jean-Francois. (1990). *Intellectuels et Passions Françaises*. Paris: Fayard.