

بررسی نقش روشنفکر در جامعه سه نمایشنامه از پشت شیشه‌ها،

ارثیه ایرانی و صیادان

مطالعات جامعه‌شناختی

(علمی - پژوهشی)

دوره ۲۴، شماره ۵۰: ۶۵۰-۶۲۹

شاپا ۲۸۰۹-۱۰۱۰

نماه در ISC

مریم دادخواه تهرانی^۱

دانشجوی دکتری رشته مطالعات تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی

پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

فریندخت زاهدی

دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی،

پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

پدیرش ۹۶/۱۲/۱۵

دریافت ۹۶/۹/۲۲

چکیده

دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ در ایران، به لحاظ اجتماعی دهه‌های پرتلاطمی محسوب می‌شوند. در این دوران تئاتر نیز به شکلی بی‌سابقه رو به گسترش است. اما این نهاد فرهنگی که نمادی از روشنفکری محسوب می‌شود، دیدگاه‌های متفاوتی را در مورد نقش روشنفکر در جامعه مطرح می‌کند. در میان این آثار، آثار اکبر رادی نقش قابل توجهی دارند. این مقاله ضمن ارجاع به مفهوم ایدئولوژی نزد آلتوسر و بررسی شرایط تولید از منظر تری ایگلتون، با توجه به ایدئولوژی‌ها و وضعیت اجتماعی-سیاسی ایران در دهه‌های ذکر شده، در پی تحلیل سه اثر از اکبر رادی برمی‌آید. نمایشنامه‌های *از پشت شیشه‌ها*، *ارثیه ایرانی*، و *صیادان* در همان سال‌ها چاپ و اجرا شده‌اند و نگاهی ویژه را در مورد نقش روشنفکر در جامعه عرضه می‌دارند. آنچه از روشنفکر در این پژوهش پیش روست، نقشی است که پیر بوردیو برای روشنفکر در نظر می‌گیرد: تعهد و آموزش. نمایشنامه‌های مورد بحث نیز با وجود تفاوت‌ها، در نوع نگاه به روشنفکر به‌عنوان نیرویی مخالف در جامعه که در پی آگاهی‌بخشی است، اشتراکاتی دارند. البته لازم به ذکر است که این نقش در این آثار بسیار چالش‌برانگیز نشان داده شده است و نوشتار پیش رو نیز در پی بررسی همین چالش‌هاست.

واژگان کلیدی: ایدئولوژی، شرایط تولید اثر، روشنفکر، اکبر رادی، تحلیل نمایشنامه.

۱. نویسنده رابط؛ پست الکترونیکی: Maryam.dadkhan.tehrani@gmail.com

ایدئولوژی و شرایط تولید اثر

برخلاف برداشت رایج مارکسیستی از ایدئولوژی، آلتوسر آن را معیار درست یا غلط بودن امور نمی‌داند، در واقع ایدئولوژی شیوهی «زیستن» روابط فرد با جامعه به‌عنوان یک کل را بازنمایی می‌کند (فرتز، ۱۳۹۲: ۱۸). او در کتاب *ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت*^۱ چند ویژگی را برای ایدئولوژی برمی‌شمرد:

۱. ایدئولوژی تاریخ ندارد: ایدئولوژی اسمبلاژی خیالی، رؤیایی خالص، خالی و پوچ است (Althusser, 2014: 175).

۲. ارتباط ایدئولوژی با سرکوب: ایدئولوژی در ملموس‌ترین سطح «عمل می‌کند»، سطح «سوزده‌های» فردی (Ibid). سرکوب به‌صورت هم‌زمان به معنای استثمار و ایدئولوژی است و در نهایت دولت به مفهوم انتزاعی «سرکوب» تقلیل یافته است (Ibid: 179).

۳. ایدئولوژی «بازنمایی» خیالی رابطه‌ی خیالی افراد با موقعیت واقعی وجودشان است (Ibid: 181).

ایگلتون با در نظر گرفتن این تعاریف، در کتاب *نقد و ایدئولوژی*^۲ معتقد است متن ادبی بیان ایدئولوژی نیست و ایدئولوژی نیز بیان یک طبقه اجتماعی محسوب نمی‌شود. بلکه متن *اجرای* ایدئولوژی است، و در اینجا ایگلتون از تشبیه اجرای نمایشی استفاده می‌کند. یک اجرای نمایشی، متن دراماتیک را «بیان»، «منعکس»، یا «بازتولید» نمی‌کند؛ بلکه متن را «تولید/اجرا»^۳ و آن را به یک موجود منحصربه‌فرد و تقلیل‌ناپذیر تبدیل می‌کند. تولید/اجرای نمایشی نباید به‌واسطه‌ی وفاداری به متن مورد ارزیابی قرار بگیرد: متن و تولید/اجرا شکل‌بندی‌های قابل‌اندازه‌گیری نیستند که کنار یکدیگر قرار بگیرند و فاصله‌شان هم چون فاصله دو ابژه فیزیکی ارزیابی شود. متن و تولید/اجرا غیرقابل‌اندازه‌گیری هستند زیرا فضاهای واقعی و نظری را اشغال می‌کنند. رابطه میان این دو را نمی‌توان در یک تقابل دوسویه‌ی ساده توضیح داد، رابطه‌ی میان آنها نه مستقیم، بلکه «منکسر» و «منحرف» است. رابطه میان متن و تولید/اجرا رابطه‌ی کار است: ابزارهای تئاتری (صحنه‌پردازی، بازیگری و غیره)، ماتریال‌های خام متن را به یک محصول مشخص تبدیل می‌کنند که نمی‌توانند از بررسی خود متن حاصل شوند. البته ویژگی‌های متن

1. Ideology and Ideological State Apparatuses
2. Criticism and Ideology
3. Production

هستند که تولید/اجرا را تعیین می‌کنند، اما تولید/اجرا نیز بر ویژگی‌های متن تأثیر می‌گذارند. شیوه‌ی تئاتری تولید/اجرا به‌هیچ‌عنوان صرفاً میانجی میان متن نیست؛ بلکه برعکس، قراردادهای آن مواد و مصالح موجود در متن را بر مبنای منطق درونی خودش وارد عمل می‌کند (Eagelton, 1978: 64-6).

با توجه به این مسئله، طرح پیشنهادی ایگلتون به شکل زیر است:

تاریخ/ایدئولوژی ← متن نمایشی ← تولید/اجرای نمایشی
تاریخ ← ایدئولوژی ← متن ادبی

(Ibid: 68)

بنابراین می‌توان گفت متن ادبی ایدئولوژی را (که خود یک محصول است) به شکلی شبیه به تولید/اجرای نمایشی تولید/اجرا می‌کند و درست همان‌طور که رابطه‌ی تولید نمایشی با متن نشان‌دهنده‌ی روابط درونی متن با «جهان» خودش است، رابطه‌ی متن ادبی با ایدئولوژی نیز آن ایدئولوژی را بر می‌سازد تا چیزی از روابط آن با تاریخ را نشان بدهد (Ibid: 68-9).

به این ترتیب در این مقاله با رویکرد جامعه‌شناسی ادبیات که ایگلتون با تأثیر از نظریه‌ی ایدئولوژی تدوین کرده است، به تحلیل متون پرداخته خواهد شد. در این راستا ابتدا به وضعیت سیاسی و اجتماعی ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ پرداخته می‌شود و سپس با توجه به مفهوم روشنفکر نزد بوردیو، به تحلیل نمایشنامه‌های رادی می‌پردازیم. همان‌طور که در طرح پیشنهادی ایگلتون مشخص است، تحلیل متن در راستای افشای ایدئولوژی‌های پنهان در آن و ارتباط آن با تاریخ صورت می‌گیرد. در این نوع تحلیل با توجه به جامعه‌شناسی فرهنگی به رابطه‌ی دوسویه‌ی متن ادبی و تاریخ از خلال ایدئولوژی پرداخته می‌شود.

نمونه‌های مورد بررسی از میان آثار اکبر رادی در بازه‌ی زمانی مورد نظر انتخاب شده‌اند. در این دوران اکبر رادی نمایشنامه‌های متعددی نوشت و در سال‌های اخیر توجه پژوهشگران به این نمایشنامه‌ها جلب شده است. اما سواى بررسی موردی این آثار و وجوه مختلف آنها، کمتر پژوهشی به نقش این آثار در فضای اجتماعی خود، و درعین‌حال تأثیر جامعه بر این آثار پرداخته است. این پژوهش تلاش می‌کند تا در این راستا به تحلیل این نمایشنامه‌ها بپردازد.

وضعیت سیاسی-اجتماعی ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰

ایگلتون معتقد است برای تحلیل متن باید شرایط تولید اثر را در نظر گرفت، زیرا این شرایط بخشی از اثر محسوب می‌شود. در دهه ۱۳۴۰ که مصادف است با نوشته شدن نمایشنامه‌ی *صیادان*، اتفاقات مهم و تأثیرگذاری در جامعه ایران می‌افتد. شاه بعد از اصلاحات ارضی اوایل دهه، در پی گسترش اقتدار خود است. در این راستا او ایدئولوژی هماهنگی طبقاتی خود را (در پیوند با تفکر اجتماعی کورپوراتیستی^۱ سده‌ی نوزدهم) مفصل‌بندی می‌کند و برحسب الگوی بسیج حمایت طبقاتی گهگاه میان الگوهای کورپوراتیستی و پوپولیستی-فاشیستی - بسته به ثبات یا بی‌ثباتی شرایط سیاسی - در نوسان است (بشیریه، ۱۳۹۴: ۲۱).

به‌طورکلی رژیم از طریق سازمان کورپوراتیستی خود کوشید هم‌زمان با کسب حمایت بورژوازی بالا آن را کنترل کند. در همین ارتباط شاه در فرمانی خواهان ایجاد تعادل اجتماعی طبقات شد. با این‌وجود روابط میان رژیم و بورژوازی بالا فراتر از کنترل کورپوراتیستی بود. در عین حال رژیم خواهان سازمان‌دهی مناسبات با طبقات پایین از بالا بدون سیاسی کردن آنها بود. طبقه‌ی کارگر صنعتی به‌واسطه‌ی تحمیل سازمان‌های رسمی به آن، هدف اصلی کنترل کورپوراتیستی دولت بود و ایدئولوژی دربار بر حمایت از طبقه‌ی کارگر تأکید می‌ورزید (همان: ۷۴). گرچه شاه و دستیارانش قصد داشتند از این طریق به نوگرایی سریع زیرساخت اجتماعی-اقتصادی کشور اقدام کنند، اما هیچ‌گاه کوشش جدی در کار به وجود آوردن یک نظام سیاسی پویا و باز نکردند. توسعه‌ی ناموزون اقتصادی و شکاف فزاینده میان بوروکراسی و سیاست، در سقوط نهایی رژیم پادشاهی، نقشی اساسی بازی کرد (بروجردی، ۱۳۹۳: ۵۵).

از ۱۳۴۲ دولت به‌جای بورژوازی بازار از گسترش بورژوازی جدید که صنایع انحصاری محلی را تأسیس کرده بود و تقریباً ۷۰ درصد از مؤسسات صنعتی و مالی را در اختیار داشت، حمایت می‌کرد (بشیریه، ۱۳۹۴: ۳۳). این سیاست به‌رغم مخالفت کوتاه‌مدت صاحبان منافع تجاری، یکی از بنیان‌های رژیم اقتدارگرای نوظهور تحت رهبری شاه را تشکیل می‌داد (همان:

۱. Corporatism ابرشرکت‌سالاری یا ابرشرکت محوری، سازمان یافتن اجتماعی-سیاسی یک جامعه به وسیله گروه‌های ذی‌نفع عمده یا گروه‌های شرکتی نظیر وابستگی‌های کشاورزی، کسب و کار، قومی، کاری، نظامی، حمایتی یا علمی بر مبنای منافع مشترک است. مبنای نظری آن تفسیر جامعه به عنوان یک بدن ارگانیک است. ر. ک. بشیریه، حسین (۱۳۸۰)، آموزش دانش سیاسی، تهران: نشر نگاه معاصر.

۴۴). در نتیجه‌ی این سیاست ایران در نظام مبادله اقتصادی غرب، یعنی سرمایه‌داری، ادغام می‌شود و ساختار اقتصادی در معرض تغییرات مهمی قرار می‌گیرد که منجر به وابستگی فزاینده اقتصاد محلی، کاهش تولیدات بومی و ظهور بورژوازی تجاری وابسته می‌شود. از آن پس سرمایه‌داری در شکل‌بندی اجتماعی به صورت غالب درآمد و تولید خرده‌کالاهای محلی در مرتبه‌ی دوم قرار گرفت. گسترش نظام مبادله سرمایه‌داری در ایران دو پیامد و نتیجه‌ی مرتبط داشت: در وهله‌ی نخست به دلیل همگرایی ساختاری محدود ساختار اجتماعی ایران و غرب، حکومت مشروطه‌ی غرب و پیدایش روشنفکران جدید را شاهد هستیم. در وهله‌ی دوم نیز منجر به واگرایی محدود در سطح زیربنا، یعنی واکنش علیه این تحول در شکل ناسیونالیسم متجلی در شکل فرهنگ مسلط - یعنی دین اسلام - شد. از سوی دیگر در نتیجه‌ی تضعیف تولید خرده‌کالاهای سنتی در بازارها، خرده‌بورژوازی سنتی به‌عنوان پایگاه اجتماعی مقاومت در برابر نفوذ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی غرب و ناسیونالیسم پدیدار شد. از حیث جامعه‌شناسی، این ناسیونالیسم بر شیوه‌ی تولید خرده‌کالاهایی مبتنی بود که در اثر نفوذ اقتصادی غرب جایگاه مسلط خود را از دست داده بود. از حیث فرهنگی نیز این ناسیونالیسم تحت حمایت نهاد دینی قرار داشت که بدین ترتیب موقعیت قدرت جدیدی به دست آورد. نتیجه، تقویت فرهنگی محلی و آگاهی ملی بود که به زبان اسلام فرمول‌بندی می‌شد (همان: ۹۰-۸۹).

بنابراین ظهور مخالفت‌ها با رژیم شاه، بنیان‌های اقتصادی داشت که به‌مرور به ایجاد ایدئولوژی‌های ناسیونالیستی با گرایش‌های مختلف دامن زد و باعث شد تا گفتمان بازگشت به خود نزد روشنفکران ایرانی، باهدف مقابله با نوگرایی از بالا که توسط محمدرضا شاه تبلیغ می‌شود، به اشکال مختلف مطرح شود. میرسپاسی این گفتمان را بیش از همه در آثار آل‌احمد و شریعتی جستجو می‌کند. درعین حال حضور تفکر چپ و تأثیر فراگیر آن بر گفتمان‌های روشنفکری حائز اهمیت است (ر. ک. علی میرسپاسی، *مدرنیته‌ی ایرانی*).

تعریف روشنفکر از منظر پیر بوردیو

فکوهی در مقاله‌ای در باب تعریف مفهوم روشنفکری، با اشاره به تعاریف فرانسوا شاتله، سه موقعیت تاریخی را تعریف می‌کند که در آنها الگوهای روشنفکری مطرح می‌شوند: سوفیست‌ها یا سوفسطاییان در یونان باستان، «فیلسوف»های فرانسوی عصر روشنگری که گرایش‌های اومانیستی داشتند، و در نهایت کسانی که پیش یا پس از جنگ جهانی دوم به‌عنوان روشنفکرانی

متعهد، در برابر دولت‌ها و قدرت‌هایی که نافی آزادی‌های عمومی و مردمی ایستادند (فکوهی، ۱۳۸۴: ۱۴۲-۳). بوردیو نیز به‌عنوان یکی از روشنفکران موج سوم، روشنفکران را در رده قشری اجتماعی قرار می‌دهد که عموماً دارای سرمایه فرهنگی بالایی هستند و این سرمایه را از یک موقعیت اجتماعی به ارث برده‌اند. این مفهوم بیشتر به موج اول روشنفکران نزدیک است: وظیفه علمی و اخلاقی جامعه‌شناس (به‌عنوان روشنفکر) دخالت در واقعیت‌های اجتماعی برای ایجاد بهبود در موقعیت محروم‌ترین اقشار است. بوردیو خود نیز فعالیت سیاسی پررنگ و موضع‌گیری‌های مکرری علیه رسانه‌ها، به‌ویژه روزنامه‌نگاران و تلویزیون داشت (همان: ۱۵۱).

از نظر فکوهی روشنفکران فرانسوی چند بعد اساسی دارند که یکی از این ابعاد، بعد سیاسی است، یعنی تعهد سیاسی روشنفکرانه در قالب اعتراض و مخالفت با نظم و سلطه موجود در همه عرصه‌ها اعم از سیاسی و غیرسیاسی دیده می‌شود (همان: ۱۵۴). پس اساساً روشنفکر به‌عنوان شخصیتی دیده می‌شود که نسبت به زمانه‌اش احساس تعهد دارد و به دنبال ایجاد تغییر است و در این مسیر احساس وظیفه می‌کند.

تحلیل نمایشنامه‌ها

با این اوصاف و با در نظر گرفتن شرایط تولید اثر، می‌توان به تحلیل آثار پرداخت. در این تحلیل نشان می‌دهیم که چطور تاریخ در قالب ایدئولوژی در متن بازتولید شده است. اما در عین حال باید توجه داشت که متن صرفاً بازتابی نیست از جامعه؛ در واقع متن در عین تأثیرپذیری از جامعه، تأثیر خود را بر آن می‌گذارد و این کار را از طریق ارتباطی که با تاریخ برقرار می‌کند انجام می‌دهد.

اکبر رادی یکی از پرکارترین نویسندگان دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ محسوب می‌شود؛ البته این پرکار بودن به معنای اجرای تمامی آثار او نیست و تنها پنج نمایشنامه‌ی *افول*، *از پشت شیشه‌ها*، *ارثیه ایرانی*، *صیادان* و *لبخند باشکوه آقای گیل* در این دوره اجرا شدند. به‌طور کلی سبک رادی را ناتورالیستی می‌دانند:

سبک رادی آمیزه‌ای از ناتورالیسم و رئالیسم است. او از زندگی می‌نویسد و واقعیت‌های ظاهری محیط پیرامون خویش و شرایط دوران خود را بیان می‌کند و گاه چون نویسندگان واقع‌گرا به تحلیل و نقد دوره‌ی تاریخی، شرایط اجتماعی و وضعیت انسانی دوره‌ای که در آن به سر می‌برد می‌پردازد (خلج، ۱۳۸۱: ۱۶۰).

اما فرای این که سبک رادی را چه بدانیم، او در این دوران به دنبال یک تئاتر ایرانی است: «من یک‌بار گفته‌ام. آنتیگون و در انتظار گودو هر چه هم که لازم، دردی را دوا نمی‌کند. اگر قابلیت هست، این قابلیت باید توی همین معرکه و با همین قراضه‌های ایرانی به چشم بیاید» (رادی، ۱۳۵۰: ۱۲). رادی می‌نویسد که هرچند «در حریم داستان»، احساس اعتماد به نفس داشته، اما وفور داستان‌نویسان زبده او را به‌سوی نمایشنامه‌نویسی سوق می‌دهد: «می‌دانستم که نمایشنامه یکی از پایه‌های سه‌گانه ادبیات است که به نسبت داستان در ایران ما رشد قابل‌ی نکرده، و نویسنده خوش‌مایه‌ای از تبار هدایت و چوبک به آن نپرداخته» (رادی، ۱۳۸۴: ۴). درعین‌حال رادی بر این باور است که تا وقتی نمایشنامه‌ی ایرانی با «آدم‌های معاصر و درد زنده» موجود نباشد، تئاتر معاصر ملی هم به وجود نخواهد آمد (همان). در واقع رادی هم در گفت‌وگو روشنفکری غالب که از آن سخن گفتیم قلم می‌زند و به دنبال ایجاد یک تئاتر بومی و ملی است. در نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها*، بامداد، مریم، خانم (درخشان)، آقا (ی درخشان) و خدمتکار را می‌بینیم. سی سال زندگی مشترک بامداد و مریم در اتاقی «خاکستری»، با اکسسوار خاکستری‌رنگ می‌گذرد. از همان ابتدای نمایش بامداد مشغول نوشتن است و به کمک چوب زیربغل راه می‌رود. مریم هم هرچند لباسی خاکستری به تن دارد، اما «جوان و ظریف و شاداب» است (رادی، ۱۳۸۷: ۷). در دیالوگ‌های میان این دو، که در حین گذر سریع زمان بیان می‌شود، آرزوهای مریم و درخواست‌های او را می‌بینیم که مدام از سوی بامداد سرکوب می‌شود: از بیرون رفتن تا بازی کردن و مسافرت رفتن. زمان به‌سرعت می‌گذرد و این مسئله از بزرگ شدن کاوه، پسر خانم درخشان که مریم از او تعریف می‌کند، مشخص است. بامداد هم چنان مشغول نوشتن است و مریم مشغول خیال‌بافی در مورد گل‌ها و آدم‌ها. او از بامداد می‌خواهد نوشته‌هایش را بخواند، اما بامداد امتناع می‌کند. در خلال سؤالات مریم، بامداد بیشتر خودش را افشا می‌کند، این که می‌خواهد زندگی‌اش را مومیایی کند؛ او دیدگاهش نسبت به زندگی را توضیح می‌دهد: «[...] دالونیه تنگ و تاریک. کف این دالونم یه فاضلابه که به‌کندی حرکت می‌کنه ... خب، حالا فرض کن میلیون‌ها مگس تو این دالون می‌لولن و وزوز می‌کنن ... دالون، فاضلاب، مگس‌ها! [...] دنیا برای من دالونی شده با لشابش و اون مگس‌های گرسنه‌ای که روی لشاب پرواز می‌کنن» (همان: ۱۸). حالا او می‌خواهد مگس‌ها را ثبت کند، زیرا در غیر این صورت «فقط چاق و فربه می‌شن و دنیا رو آلوده می‌کنن» (همان).

خانم و آقای درخشان وارد می‌شوند، اولی سرتاسر سفید و دومی به کلی سیاه. آنها نشان‌دهنده‌ی سبک زندگی کاملاً متفاوت از زندگی بامداد و مریم هستند و حفره‌های زندگی آنها را بهشان نشان می‌دهند. برای مثال خانم بارها از زشتی خانه می‌گوید. آنها در نگاه بامداد مگس هستند و با زدن نقاب این مگس بودن را نشان می‌دهند. در این هیبت وعده‌ی یک زندگی بهتر را به بامداد می‌دهند، وعده‌ای که بامداد نمی‌پذیرد و از زندگی به سبکی که آقا و خانم تبلیغ می‌کنند ابراز انزجار می‌کند. اما آقا هم ادعا می‌کند که او هم برای خودش روشنفکری است: «من در آفریقای سیاه مطالعات عمیقی دارم. من با امریکای لاتین همدردی کرده‌ام. من برای عرب فلسطین به قدری متأثر شدم که شبانه پنج سی سی سی نوالژین زده‌ام» (همان: ۵۴). ولی بامداد می‌خواهد «حضور» خودش را در مقابل او «اعلام» کند. آقا جسم را مقدم بر روح می‌داند و معتقد است اگر جسم در شرایط خوبی باشد، روح «خودبه‌خود» شکفته می‌شود: «آقای محترم! برای اینکه بتونین همدردی خودتونو به دنیا اعلام کنین، اول باید وجود داشته باشین» (همان: ۵۵) و در این راستا باید به تقویت جسم پرداخت.

بعد از سی سال پرفرازونشیب برای درخشان‌ها، و یکنواخت برای بامداد و مریم، کتاب بامداد تمام شده و می‌خواهد آن را برای مریم بخواند. او دسته‌ای کاغذ بیرون می‌آورد:

مریم اون ... چیه؟

بامداد کتاب منه؛ بالاخره تمام شد.

مریم همه‌ش ... همینه؟

بامداد آره، این عصاره‌ی سی سال زندگی ماس.

مریم سی سال! تو این اتاق، تو این همه موش ... از هوا، از زندگی، خودتو محروم کردی؛

فقط همین؟

بامداد من زندگی نکرده‌م؛ تو این اتاقک در بسته، من فقط هق‌هق کردم و نوشتم ... این

روزگار منه.

مریم اسمش چیه؟

بامداد «از پشت شیشه‌ها». با ... تقدیم به مریم شهید. (همان: ۸۲)

در نمایشنامه‌ی /از پشت شیشه‌ها، شاهد چندین و چند تقابل هستیم و اساساً مسئله‌ی نمایش

همین تقابل‌هاست؛ به این معنا که در این اثر با دو ایدئولوژی مشخص روبرو هستیم. این تقابل

در لایه‌های مختلفی خود را عرضه می‌کند: از تقابل میان مگس‌ها و گل‌ها که اولی موضوع مطالعه‌ی بامداد است و دومی موضوع مطالعه‌ی مریم، تا تقابل میان دو زوج.

در نمایشنامه بامداد و مریم به‌عنوان دو شخصیت، و خانم و آقای درخشان به‌عنوان نمایندگان از یک بورژوازی نوظهور و رو به رشد هستند و در همین راستا در نمایشنامه از آنها تحت عنوان کلی «آقا» و «خانم» یاد می‌شود. زندگی پویا و توأم با پیشرفت آنها در کنار فرزندانی که رشد می‌کند و گذر زمان را نشان می‌دهد، در مقابل زندگی ایستا و راکد مریم و بامداد قرار می‌گیرد که گذران زندگی فقط در پیر شدن تدریجی‌شان رخ نشان می‌دهد. این جفت عقیم هستند و فرزندی ندارند که به‌نوعی ادامه‌ی نسل آنها تلقی شود. گویا بورژوازی صنعتی که آقای درخشان و پسرش کاوه سردمدار آن هستند، آینده را رقم خواهد زد، نه زندگی آرام و بدون تغییر بامداد و مریم. این مسئله حتی در ساختار نمایشنامه نیز آشکار است، به شکلی که با ورود زوج درخشان ریتم نمایش سریع می‌شود و دیالوگ‌های کوتاهی بیان می‌شود که نمایشنامه را پیش می‌برد. اما زندگی بامداد و مریم در تنهایی‌شان، تنها تکرار روزها است و هیچ تغییری را نشان نمی‌دهد.

خانم و آقای درخشان به شکلی دقیق و کم‌نقص بورژوازی صنعتی رو به گسترش دوران پهلوی را نشان می‌دهند. آقای درخشان با یک شغل بانکی شروع کرده است و بر ابزار اقتصاد سرمایه‌داری، یعنی پول، سلطه‌ی قابل‌توجهی دارد. او پس از فراز و نشیب‌ها، در نهایت یک مجموعه‌ی صنعتی را با پسرش هدایت می‌کند که به گفته‌ی خودش هم منفعت اقتصادی برای خودشان دارد و هم به تولید ملی کمک می‌کند. از سوی دیگر نژاد آنها در پیوند با نژاد بلوند تقویت شده است. او درعین حال ایدئولوژی کورپوراتیستی حکومتی را نمایندگی می‌کند و در کنار آن منافع مادی ناشی از این ایدئولوژی را به بامداد عرضه می‌کند. در مقابل او، بامداد روشنفکری عزلت‌گزیده و بی‌اثر است که سی سال زندگی خود و همسرش را برای نوشتن کتابی صرف کرده است که در واقع قرار است زندگی او را مومیایی کند. مشخص نیست چرا، اما بامداد فکر می‌کند باید سال‌ها این گوشه بنشیند و به یک نقطه‌ی مبهم خیره شود؛ چرا او هیچ کاری نمی‌کند؟ به خاطر این که پایش «معیوب» است؟ از سوی دیگر چرا فکر می‌کند ثبت مگس‌ها می‌تواند از فرجه‌شدن آنها جلوگیری کند؟ آیا در اثر چنین اتفاقی افتاده است؟ به این

معنا که در نهایت و بر اثر مسیر زندگی متفاوت این دو زوج، در نهایت فربه‌شدن زوج درخشان متوقف می‌شود یا آنها هم چنان در مسیر پیشرفت، دست‌کم پیشرفت مادی، قرار دارند؟ مسئله‌ی مبهم دیگر در مورد روابط بامداد و زوج درخشان این است که آنها در دو صحنه‌ی مختلف سعی می‌کنند بامداد را ترغیب به داشتن زندگی مرفه و راحتی مثل خودشان بکنند. در مورد اول به او وعده‌ی یک خانه‌ی بزرگ‌تر را می‌دهند که با قیمتی ارزان در اختیار او و مریم قرار خواهد گرفت و در مورد دوم به او وعده‌ی شرکت در مجامع سطح بالا را می‌دهند. چرا آنها در مقام وسوسه‌گر ظاهر می‌شوند و چرا بامداد نمی‌پذیرد؟ در صحنه‌ی اول مسیر نمایشنامه تغییر می‌کند و مشخص نیست که پاسخ بامداد به این وعده در نهایت چه خواهد بود؛ اما در مورد دوم او تلاش می‌کند با آقای درخشان مقابله کند و به او پوچی آن مجامع را نشان بدهد که به نظر می‌رسد با هیجان‌زده شدن و حرف‌های شعارگونه چندان در این مسیر موفق عمل نمی‌کند.

درعین حال رابطه‌ی بامداد و مریم، بسیار بغرنج است. او می‌خواهد چاه در حال فوران را سرکوب کند. در واقع او در زندگیشان مدام مریم شهید را نادیده می‌گیرد. مریم نیز از یک زن شاداب جوان به یک زن میانسال تبدیل می‌شود که با زندگی که برایش رقم خورده، کنار آمده است. علاقه‌ی او به گل‌ها مدام بیشتر می‌شود، اما گل مورد علاقه‌اش هم گل اطلسی است، گلی که در گورستان بهتر رشد می‌کند.

در این نمایشنامه شخصیت‌هایی که ایدئولوژی متعارض با قهرمان نمایشنامه را نشان می‌دهند، بسیار دقیق‌تر است. آقای درخشان در مقابل بامداد هم قدرت بیشتری دارد و هم شخصیت قوی‌تری است. این مسئله در مورد مریم نیز مصداق دارد که در برابر بامداد قرار نمی‌گیرد، اما به نوعی نقایص و ضعف ایدئولوژی روشنفکرانه‌ی او را نشان می‌دهد.

در اینجا می‌توانیم به تعریف آلتوسر از ایدئولوژی بازگردیم: رابطه‌ی خیالی افراد با موقعیت‌های واقعی وجود. در واقع آنچه از بامداد و مریم می‌بینیم یک ایدئولوژی «روشنفکری» است که موقعیت‌شان را تعریف می‌کند. جواب تمامی سوالاتی که در بالا مطرح شد همین مسئله است. بامداد بر خود و زندگی‌اش پرده‌ای موهوم کشیده است و با توجیه مگس بودن خانم و آقای درخشان، لشاب بودن جهان، جلوگیری از فربه‌شدن این مگس‌ها و ... سی سال در این خانه خود را حبس کرده و در نهایت هرچند یک محصول ادبی تولید کرده است، اما به نظر

نمی‌رسد مفید فایده باشد، چنان‌که تنها مخاطبش، و شهید سبک زندگی او، مریم، چندان تمایلی هم به شنیدن محصول او ندارد. بامداد تمام زندگی‌اش را از پشت شیشه‌ها به نظاره و بررسی زندگی مگس‌ها گذرانده است بدون آن‌که از نظر آن مگس‌ها حتی «وجود» داشته باشد. این ایدئولوژی می‌تواند پشت شیشه نشستن، هق‌هق کردن به‌جای زندگی کردن، و نگاه تلخ، خسته و مات بامداد را توجیه کند. او موقعیت واقعی وجودش را نادیده می‌گیرد و به‌جای آن خود را قهرمانی روشنفکر و درمانده می‌داند و یک تصویر رمانتیک از روشنفکر را ایجاد می‌کند. اما مسئله اینجاست که اگر در این تصویر رمانتیک، روشنفکر «شهید» جامعه است و انزواطلبی خودخواسته‌ی او، او را فداکار و درک‌نشدنی جلوه می‌دهد، در این نمایشنامه بامداد شهید نمی‌شود؛ روشنفکر در جهان متن اثر، شهیدکننده است. روشنفکر بیداری بخش نیست و برخلاف ادعای بامداد نمی‌تواند از فریه‌شدن مگس‌ها جلوگیری کند، بلکه تنها زندگی بی‌اثر خود را پیش می‌برد و مخاطب خود را نیز از دست می‌دهد.

مریم که یک معلم مدرسه است، می‌تواند مخاطب نیمه‌روشنفکری باشد که بامداد در ذهن تصور می‌کرده و حالا، در انتهای نمایشنامه، به‌هیچ‌عنوان موفق به جذب او نمی‌شود. مریم و بامداد با زندگی خاکستری‌شان، در برابر زندگی پرکتر است درخشان‌ها، حرفی برای زدن ندارند. وقتی خانم و آقای درخشان به خانه آنها می‌آیند، یا مریم نیست و یا منفعل است، و بامداد هم اغلب ساکت در گوشه‌ای نشسته و دست بالا به تعارفات معمول می‌پردازد. تنها جایی که با ایدئولوژی آقا وارد مجادله می‌شود، جایی است که آقا سبک زندگی او را زیر سؤال می‌برد؛ و درنهایت بامداد از این مجادله چندان سربلند بیرون نمی‌آید.

رادی دو ایدئولوژی را به شکلی دقیق در کنار هم قرار می‌دهد. اما در اینجا نیز ایدئولوژی روشنفکری را عقیم و بی‌اثر نشان می‌دهد که در برابر ایدئولوژی قدرتمند و اغواکننده‌ی حاکم، مغلوب است و حتی نمی‌تواند در برابر آن قد علم کند، چون پایش لنگ است و توانی برای ایستادگی ندارد. نمایشنامه تلاش می‌کند با بیمار، پیر و زشت نشان دادن خانم و آقا، آنها را در نظر مخاطب بی‌ارزش جلوه دهد؛ اما واقعیت این است که سوای این توصیف ظاهری نمی‌توان با بامداد همراه شد و شاید به همین دلیل است که در میان این دو ایدئولوژی، کسی که دست‌آخر شهید می‌شود، مریم است: یک فرد «معمولی» در جامعه‌ای که جایی برای او در نظر

نگرفته است. او این خلأ را با روی آوردن به مجالس روضه و مظاهر مذهبی پر می‌کند (شبیهِ مرسده)، و شاید دورنمایی بدهد از آنچه که در آینده‌ای نزدیک اتفاق می‌افتد.

ارثیه ایرانی نیز همچون *افول*، شخصیت‌های متعددی دارد: جلیل، موسی، آقابالا، قیصر، انیس، شکوه، گلزار، عظیم، مهدی و پاکزاد. در پرده‌ی اول، جلیل روی صحنه می‌آید و در مورد نمایش توضیحاتی می‌دهد: چیزی که باعث می‌شود این نمایش ارزش دیده شدن داشته باشد، «حقیقتیه که از پا آویزانش کرده‌ن» (رادی، ۱۳۹۵ الف: ۹) و به همین دلیل، ماجرای نمایش «وجود خارجی» دارد. در واقع توضیحات صحنه نمایش، از قبیل توصیف مکان و ویژگی‌های زمان، که یک بازه‌ی زمانی یک‌ماهه است، توسط جلیل بیان می‌شود. این خانه متعلق به عظیم، برادر جلیل است. موسی پدر آنها، یک روحانی است و از همان ابتدای نمایش به نماز ایستاده است. موسی و جلیل درگیری مختصری دارند و موسی از او می‌خواهد به‌جای درس و دانشگاه به دنبال پیدا کردن یک کار خوب باشد. در پی بحث‌های میان این دو، موسی به او سرکوفت می‌زند: «تو مندرسی، مندرس! [...] نیس خودت توی زندگی آدم بدبختی هستی، آینه که کیف می‌کنی از بدبختی دیگرون» (همان: ۲۵). جلیل با گفتن این که «تا وقتی تو این خونه هستم، نمی‌خوام یه ذره فکر کنم» (همان: ۲۶) به زیرزمین پناه می‌برد. در میان تمام دعوها و درگیری‌ها، «صدای شلیک خنده» از طبقه‌ی بالا می‌آید. در پرده‌ی بعدی موسی و عظیم را می‌بینیم. موسی از مشکلاتشان صحبت می‌کند و عظیم به او پیشنهاد می‌دهد که «خونه‌ی الاهی» را بفروشد. موسی مخالف است و فکر می‌کند باید خانه مهر و موم باقی بماند به این امید که: «اون شایعه‌ی لعنتی بخوابه» (همان: ۳۹-۴۰). عظیم از کوره در می‌رود:

عظیم این‌جا موضوع آینده‌ی من در بینه.

موسی کدوم آینده؟ آینده‌ی تو منم، مادرت، خواهرت.

عظیم مگه تو این خونه غیر از من آدم زنده پیدا نمی‌شه؟ (همان: ۴۱)

عظیم از وضعیت چشمش و از این که خانواده‌اش مانع پیشرفتش هستند ناراحت است. «موسی ناگهان به زانو می‌افتد و چند لحظه پیش پای عظیم به حالت سجده باقی می‌ماند» (همان: ۴۳) و به او می‌گوید: «تو خودتو برای خاطر ما شهید کردی ... تو دنیا و آخرتو برای خودت خریدی» (همان). او با ذکر زندگی بیهوده‌ی جواد، عظیم را ترغیب به ازدواج با دختر مستاجرشان، گلزار می‌کند.

پرده‌ی سوم با درگیری موسی و انیس با جلیل درگیر شده‌اند. جلیل لاله‌ی عتیقه‌ی خواهرش را فروخته و خرج کرده است. عظیم نیز انیس می‌خواهد که گلزار را برای او خواستگاری کند. در ابتدای پرده‌ی چهارم انیس به عظیم می‌گوید که قیصر و گلزار به خواستگاری عظیم جواب منفی داده‌اند. عظیم تصمیم می‌گیرد خانه را بفروشد و مغازه‌اش را گسترش بدهد. به انیس هم می‌گوید به خانه‌ی الاهیه بروند. اما موسی که تازه آمده، با فروش خانه مخالفت می‌کند. عظیم از کوره در می‌رود: «چی فکر کردین؟ که آدم عاقلی هستم؟ نه! دیگه آدم عاقلی نیستم. اون آدم عاقل شما خیلی هالو بود» (همان: ۹۴). موسی اعتراف می‌کند که طبقه‌ی بالای خانه را اجاره داده و در طبقه پایین هم زن دومش را جا داده است.

صحنه‌ی بعد مواجهه‌ی بین عظیم و جلیل است. عظیم مدام به جلیل کنایه می‌زند: «...» فقط خودتو چسان فسان کن. برو، برو بیلیارد، برو الواتی! [...] برو، برو آقای ژینگول!» (همان: ۱۰۴) و درنهایت می‌گوید: «...» تیغ خورم ملس بود، یه خرجین گنده بودم واسه تن‌پروری‌های تو. نه! دیگه خر نمی‌شم، دیگه از یه ولگرد حمایت نمی‌کنم. تو کنه‌ای! تو ساسی!» (همان: ۱۰۵). اما جلیل هم دست بالا را می‌گیرد:

جلیل [...] ما هیچ قرقی با هم نمی‌کنیم. امتیازی هم به هم نداریم. همه‌مون یه پخیم. تیکه‌های فاسد یه جنازه - که داره تجزیه می‌شه، داره می‌گنده، آهسته آهسته ... اون مُرد. یه خونه‌ی اون جوری هم برامون گذاشت. حالا، ما وارث این خونه هستیم. همه‌مونم در به دوش کشیدن این ننگ سهیم و یکسانیم (همان: ۱۰۶).

او بقیه را متهم می‌کند که مثل «یه دسته کلاغ منظم» و «لاشخور» از مرگ جواد استفاده برده‌اند. با رفتن جلیل، قیصر وارد می‌شود و عظیم را اغوا می‌کند. در پایان باز هم جلیل وارد می‌شود و از سرانجام خودش می‌گوید: او دانشکده را رها کرده و سرباز است. از خانه دور شده تا «تصفیه» شود. اما در خانه هیچ چیز تغییری نکرده، اما مستاجرهای از طلب‌شان منصرف شده‌اند و عظیم هم از فروش خانه صرف نظر کرده است. اما جلیل هشدار می‌دهد: «بدونین که این یه آرامش قبل از طوفانه» (همان: ۱۱۲).

در این نمایشنامه وضعیت کمی پیچیده‌تر از نمایشنامه‌های پیشین است. شخصیت‌های متعددی را می‌بینیم که رادی کمتر در مورد گذشته‌شان صحبت می‌کند و روابط میان آنها نیز گاه چندان پخته نیست. بنابراین نقاط مبهم نمایشنامه بیش‌ازپیش می‌شود. اما اولین وضعیتی که در

نمایشنامه با آن روبرو می‌شویم، حضور جلیل بر روی صحنه برای توضیح داستان است؛ جملات او به نوعی جای توضیح صحنه را نیز پر می‌کند. نمایشنامه با توضیحات جلیل آغاز و با بیان فرجام خانواده از زبان جلیل به پایان می‌رسد. علت وجود چنین چارچوبی چیست؟ آیا جلیل راوی نمایشنامه است؟ از یک سو تعداد صحنه‌هایی که جلیل در آنها حضور دارد، کم است، و از سوی دیگر او کسی است که در مورد «ارثیه» ای که به خانواده رسیده به شکلی واضح و روشن صحبت می‌کند: او ماترک جواد، «خونه‌ی اون جوری»، یعنی قمارخانه را، ننگی می‌داند که همگی باید به دوش بکشند و درعین حال خانواده‌اش را متهم می‌کند که مثل لاشخور و یک دسته کلاغ، از مرگ جواد نهایت استفاده را کرده‌اند.

شخصیت جلیل بسیار پیچیده و مرموز است. چرا او باید لاله‌های عتیقه را بفروشد و خرج رفتن به کافه کند؟ این در شرایطی است که جلیل تنها شخصیت تحصیل‌کرده‌ی نمایشنامه است و رشته‌ی حقوق می‌خواند. درعین حال نشانه‌های ظاهری یک روشنفکر را دارد و کافه‌نشین است. موسی تلخی جلیل را به حساب بدبختی‌اش می‌گذارد و این که از بدبختی دیگران کیف می‌کند. عظیم او را متهم می‌کند به این که مثل یک کنه پول او را می‌مکد تا الواتی کند. اما وضعیت واقعی جلیل چیست؟ او تا وقتی در این خانه است و عظیم خرجش را می‌دهد، نمی‌خواهد به هیچ چیز فکر کند. درعین حال فکر می‌کند همه تکه‌هایی از یک جنازه‌ی فاسد هستند. پس بالاخره تکلیف این مرد مندرس چیست؟ وقتی در پایان نمایشنامه به خدمت سربازی می‌رود تا خودش را «تصفیه» کند، می‌خواهد از چه چیز پاک شود؟ چرا دانشگاه را رها می‌کند؟

نگاه تلخی که رادی در نمایشنامه‌ی قبل به روشنفکران داشت، اینجا به نهایت خود می‌رسد. اگر بامداد در انزوا تمام وقتش را فقط به نشستن و نوشتن اختصاص داده بود، جلیل مثل یک انگل است که از پول بقیه تفریح می‌کند، مندرس است و تلخ. در واقع هرچند بامداد نیز زندگی انگلی داشت و به زنش وابسته بود، اما این وابستگی در مورد جلیل شکلی زننده و کثیف پیدا می‌کند. اگر او بخواهد تصفیه شود، در گام اول باید دانشگاه را کنار بگذارد و به خودش سختی بدهد تا بتواند تغییری در خودش ایجاد کند. اما وضعیت متضاد جلیل تمام نمی‌شود. او در ابتدا و انتهای نمایشنامه شخصیتی آگاه را به نمایش می‌گذارد؛ می‌خواهد سر از همه چیز در بیاورد، می‌تواند وقوع یک طوفان را پیش‌بینی کند، وضعیت صحنه را او تشریح می‌کند. اما در طول

نمایشنامه شخصیتی انگل‌وار را به نمایش می‌گذارد که نمی‌خواهد فکر کند، برای خرج کافه و «الواتی» حاضر است لاله‌های عتیقه‌ی خواهرش، ماترک سنتی‌شان را بفروشد، نیش و کنایه می‌زند. اما شاید این نگاه متضاد اثر به شخصیت روشنفکرنا را بتوان به‌نوعی سیر بازنمایی روشنفکران در آثار رادی دانست. این بار اما او نگاه گزنده‌تری به ایدئولوژی دارد که روشنفکران آن را هدایت می‌کنند: روشنفکر به‌عنوان فردی کم‌اثر و تلخ که اگر نتواند از درآمد دیگران تغذیه کند نابود می‌شود. تنها راهی که پیش پای اوست، ترک مظاهر روشنفکری و رو آوردن به یک زندگی جدید است تا بتواند خودش را «تصفیه کند».

از سوی دیگر شیوه تولید عمومی در این برهه تاریخی مبتنی بر فروش نفت است. یکی از معضلات دولت رانتیه، ایجاد مردم رانتیه است: مردمی که کسب یارانه و کمک‌های دولتی را امری بدیهی تلقی می‌کنند و به شکلی انگل‌وار به دولت متصل هستند (بروجردی، ۱۳۹۳: ۴۷). اما در این نمایشنامه این رابطه شکل بغرنجی به خود می‌گیرد. جلیل و موسی به خاطر شکل رابطه‌ی خود با ولی‌نعمت‌شان، عظیم، قابل نکوهش هستند. هر دو در وضعیتی تأسف‌برانگیز نشان داده می‌شوند: جلیل حاضر است وسایل خانه را برای عیش و نوش بفروشد، و موسی که روحانی است، حاضر است به خاطر ادامه‌ی زندگی در خانه، در برابر عظیم سجده کند. او چندان تفاوتی با جلیل ندارد؛ تفاوت آنها در حفظ ظاهر توسط موسی و «مدرس» و «بدبخت» بودن جلیل است. موسی ایدئولوژی مذهبی مزورانه‌ای را نمایندگی می‌کند که در پس بهانه‌های شرعی برای فروش خانه، در حال پول درآوردن از آن است. او هم مثل یک انگل از درآمد عظیم و ماترک جواد زندگی خود را می‌گذراند؛ از پول کارگر و از ماحصل کارهای «غیرشرعی». او حتی به خاطر آن‌که چرخ زندگی‌اش بچرخد، حاضر است در برابر عظیم سجده کند و او را هم چون خدای خود بداند. بنابراین تیپ مؤمن مزور را به شکلی متفاوت عرضه می‌کند. اما عظیم چطور؟ رویکرد نمایشنامه به عظیم چگونه است؟

در واقع در مقابل نوع نگاه اثر به روشنفکرانی چون جلیل و مذهبیونی هم چون موسی، عظیم شخصیتی است که اثر با او بیشترین سمپاتی را دارد. عظیم به مفهوم تکرار شونده‌ی شهید در نمایشنامه‌های رادی بسیار نزدیک است. اگر در *از پشت شیشه‌ها*، مریم «شهید» است، در اینجا عظیم خودش را در راه رفاه دیگران شهید می‌کند. پیش از او جواد هم همین وضعیت را

داشته و وقتی در برابر سوءاستفاده موسی و انیس ایستاده است، نفرینش کرده‌اند و مرگش را نتیجه‌ی کارهایش می‌دانند.

در واقع همان‌طور که در *از پشت شیشه‌ها* شخصیت مریم که یک معلم است و زندگی «معمولی» دارد، شهید تضاد میان ایدئولوژی‌های مختلف است، در *ارثیه ایرانی* یک کارگر ساده که در راه تأمین معاش چشمش را از دست داده، شهید می‌شود؛ شهید نگاه سنتی مادرش به مقوله ازدواج، ایدئولوژی مذهبی و مزورانه‌ی موسی که حاضر نیست خانه‌ی الهیه را بفروشد، ایدئولوژی روشنفکری و انگل‌وار جلیل و ایدئولوژی سرمایه‌داری که پیشرفت و گسترش کار را ترویج می‌کند و او در آن ناکام است. اما همین جاست که نمایشنامه دچار یک دوگانگی بزرگ می‌شود: از یک سو به نظر می‌رسد عظیم نمایانگر قشر کارگری است که برای پیشرفت دست‌وپا می‌زند، اما به دلیل وجود کسانی که هم چون انگل منابع مالی او را از بین می‌برند هیچ‌امیدی به آینده ندارد و درنهایت این ناامیدی در هم‌بستر شدن با قیصر، زنی که عظیم با او هیچ آینده‌ای ندارد، خود را نشان می‌دهد. از سوی دیگر می‌توان به شکلی کاملاً متضاد عظیم را همان دولتی تلقی کرد که مردمی اجاره‌گیر تربیت کرده و حالا نمی‌تواند این رابطه‌ی انگل‌وار را تاب بیاورد؛ بنابراین آنها را از خود می‌راند و رو به سوی کسانی می‌آورد که مشخص است آینده‌ی روشنی را برای او رقم نخواهند زد. بنابراین عظیم در جایی میان این دو برداشت کاملاً متفاوت می‌ایستد؛ هدف به‌هیچ‌عنوان سلطه دادن به یکی از این دو برداشت نسبت به دیگری نیست، تمام پیچیدگی نمایشنامه در همین دوگانگی نهفته است. این دوگانگی در عین حال نشان‌دهنده‌ی نگاه اثر نسبت به رابطه‌ی ایدئولوژی‌های مختلف با یکدیگر نیز هست. اثر هم سمپاتی خود را با کارگرانی نشان می‌دهد که با دسترنج خود هزینه‌ی ریاکاری و ژست‌های روشنفکری دیگران را می‌پردازند؛ هم نسبت به ولی‌نعمتی سمپاتی دارد که از رانت دادن به زیردستان قدرشناس خود خسته است.

اثر بعدی، نمایشنامه‌ی *صیادان*، وضعیت گروهی از صیادان در یک بندر شمالی را ارائه می‌دهد. در صحنه‌ی اول بیوک را می‌بینیم که برای خرید ماهی سفید به دکان گداغلی سماک رفته است. اما چون پول کافی ندارد، به پیشنهاد یعقوب، صیادی دیگر، دست به دزدی می‌زند. صحنه‌ی دوم در سردابه‌ی ساختمان موسسه، صیادانی که از دریا برگشته‌اند به یاد زمانی هستند که برای خودشان صید می‌کردند، وقتی که «خیلی عشقی بود» (زادی، ۱۳۹۵ ب: ۱۵)، اما آن کار

«قاجاق» بوده است. بیوک وارد می‌شود و همه متوجه دزدی او به خاطر همسر باردارش می‌شوند. ایوب از او حمایت می‌کند: «[...] آگه من و تو آدمای درسی بودیم، می‌تونستیم به‌موقع زیر بال‌شو بگیریم!» (همان: ۲۳). اما اگر آنها بیوک را لو ندهند، یکی از خودشان «شهید» می‌شود. برخلاف یعقوب که بر لو دادن بیوک مصر است، ایوب و شجاع از او حمایت می‌کنند. اما رامیار، سرپرست آنها وارد می‌شود و با انتقاد از کم‌کاری‌شان، به آنها فرصتی می‌دهد تا «مروری در وظایف» شان کنند؛ خوردن الکل، تأخیر و «وراجی» ممنوع می‌شود. درعین حال موسسه می‌خواهد اوقات فراغت صیادان را مدیریت کند: «[...] فعلاً در نظر داریم باشگاهی درست کنیم که ورزش کنین. ورزش کنین تا کسالت و افسردگی از تن‌تون بره و نشاط و انرژی تازه‌ای به دست بیارین. [...] باشگاه همون مکان مقدسیه که شما رو با انضباط و روح قهرمانی آشنا می‌کنه» (همان: ۲۹) و ایوب به‌عنوان مربی انتخاب می‌شود. رامیار بیوک را اخراج می‌کند. صیادان به یکی از خودشان به خاطر لو دادن بیوک شک کرده‌اند؛ اما یعقوب باز هم آنها را به سخره می‌گیرد: او ایوب را متهم به خود فروختگی می‌کند و خودش را مبارز می‌داند، اما دیگر صیادان به ایوب اعتماد دارند و او را رفیق خود می‌دانند. ایوب نیز در پاسخ به دشواری مسئولیتش اذعان دارد، اما «شاید یه قدمی واسه بچه‌ها ور داشتیم، شاید یه دردی رو چاره کردیم [...] من نمی‌خوام در باغ نشون‌تون بدم» (همان: ۴۲). اما هم چنان مخالف باشگاه است و آن را در راستای کنترل کامل صیادان می‌داند. ولی ایوب معتقد است: «[...] کنار کشیدن و آخ و پیف کردن دردی رو دوا نمی‌کنه؛ فقط پفیوزی آدمو نشان می‌دهد. آگه مردی، آگه عرضه‌شو داری بیا جلو، بیا جلو بینم چند مرده حلاجی» (همان: ۴۴).

باز هم میان یعقوب و صیادان درگیری پیش می‌آید و او را متهم به «بی‌حالی، بخیلی، پوچی، نحسی، باطلی» (همان: ۵۷) می‌کنند. حرف اصلی یعقوب این است که باشگاه تأسیس شده تا صیادان قدرت بیشتری برای صید داشته باشند و در واقع نه برای صیادان، بلکه برای موسسه سودمند است. او پیشنهاد می‌دهد یک نفر دزدی کند و نتیجه را ببیند. آنها شرط می‌بندند و درحالی‌که به نظر می‌رسد یعقوب شرط را باخته، رامیار سر می‌رسد و از تأسیس یک تعاونی خیر می‌دهد که اجناس را به‌صورت قسطی می‌فروشد. سیدهمایون که یک دکه‌ی کوچک دارد، نگران کسب‌وکار کوچک خودش است و فکر می‌کند با این کار، خودش نابود می‌شود و در برابر رامیار زانو می‌زند. اما پاسخ رامیار این است: «بلند شو صیاد! این خورده‌کاری‌ها به ما ربطی

نداره» (همان: ۷۵). رامیار ایوب را به‌عنوان پلی میان صیادان و مسئولان انتخاب می‌کند. او دزد را هم شناسایی می‌کند و یعقوب برنده‌ی شرط می‌شود.

ایوب به‌مرور ظاهر و رفتاری شبیه رامیار پیدا کرده و خط مشی موسسه را دنبال می‌کند. یعقوب نیز با وسوسه‌ی سیدهمایون و دیگران، و با بهانه‌ی بی‌اعتنایی ایوب به وضعیت خودشان، علیه او توطئه می‌کند. همگی با ایوب در گورستان قرار می‌گذارند و به او می‌گویند که دردی از آنها دوا نشده و ایوب بیشتر به فکر خودش بوده است. اما ایوب یادآوری می‌کند: «[...]

من شمارو جمع‌وجور کردم، ترک‌تون دادم، امیدوارتون کردم. حالا دیگه نعمت مال یکی نیست؛ میون همه قسمت شده. حالا عوض میخونه باشگاه دارین. عوض سمساری شرکت دارین. فرداتونم مٹ آینه روشنه...» (همان: ۱۰۲). اما صیادان باز هم فکر می‌کنند شرایط به نفع‌شان نیست. باز هم ایوب چنین توجیه می‌کند: «[...] هر کی هم جای من بیاد، جز این وظیفه‌ای نداره؛ چون دس و پاش تو پوس گردوئه. من حداقل خودی هستم، غم می‌خورم، آنی هم از فکرتون غافل نیستم. خب، یه مشت وظیفه‌هایی دارم که...» (همان: ۱۰۳). اما صیادان از ظاهر تغییریافته‌ی او، عطر و بارانی و تعلیمی، سؤال می‌کنند. هیچ کس قانع نشده است. آنها از وضعیت به تنگ آمده‌اند: «[...] خیالت روزی چند تاشو صید می‌کنیم؟ خداتا! همه‌شونم بار کامیون و اون کشتی‌های لعنتی می‌شه می‌ره بیرون. اونقد صید می‌کنیم که زیادی شو می‌ریزن تو گودال» (همان: ۱۰۴). آنها تصمیم می‌گیرند در قبرستان بست بنشینند، اما یعقوب پیشنهاد می‌دهد که از او «کفاره» بگیرند: اما شجاع خودش را بلاگردان می‌کند.

در صحنه‌ی آخر، صیادان را می‌بینیم که بدون آن‌که قیافه‌هایشان قابل تشخیص باشد، «با سرهای آویخته»، ایستاده‌اند. مردی «لنگ‌لنگان» وارد می‌شود و از مجسمه‌ی رامیار پرده‌برداری می‌کند. مشخص نیست که او یعقوب است یا نه. ایوب را نیز می‌بینیم که «با لباس صید، کلاه کاسکت، فانوسی در دست، زنبیلی بر یک دوش و تور کوچکی بر دوش دیگر از عمق صحنه پیدا می‌شود» (همان: ۱۲۲). چهره‌اش «فشرده و بیدار» است و «با وقار و محکم» پیش می‌آید. صیادان نیز به‌سوی کشتی می‌روند و مجسمه رامیار لبخند می‌زند.

این نمایشنامه در اواخر دهه ۱۳۴۰ نوشته شده است. آنچه بیش از هر چیز در شکل‌دهی به اثر مشهود است، حضور ایدئولوژی کورپوراتیستی-پوپولیستی دولتی، و پیش‌بینی ظهور یک دیکتاتوری اقتدارگرا و باثبات است. در واقع حکومت پهلوی در عین تشویق بورژوازی صنعتی به

گسترش نهادها و کارخانه‌های صنعتی، رویکردی پوپولیستی نسبت به اتحادیه‌های کارگری داشت و خواهان نمایش حمایت از این اتحادیه‌ها بود. مورد اول منجر به تعطیلی کسب‌وکارهای کوچک، و در نهایت اعتراض طبقه خرده بورژوا و بورژوازی سستی شد، و مورد دوم به دنبال بی‌اثر کردن این اتحادیه‌ها و سرکوب آنها بود (ر. ک. حسین بشیریه، *ریشه‌های اجتماعی انقلاب ایران*).

صیادان به‌طور مشخص همین مسئله را نمادین ساخته است. در بخش‌های مختلف نمایشنامه، صیادان از گذشته‌ی خود یاد می‌کنند؛ زمانی که هنوز «موسسه»، به‌عنوان شرکتی که صیادان را به استخدام خود در آورده است، تأسیس نشده بود. در لحظات مختلف آنها حرفه‌ی سابق خود را «عشقی» می‌دانند، گاه از فروش ماهی‌هایشان به سماک‌ها گله می‌کنند و در نهایت آن را دورانی سیاه می‌دانند که باید شبانه به دریا می‌رفتند و قاچاقی ماهی می‌گرفتند. بنابراین موسسه در عین حال که کسب‌وکار آنها را تغییر داده، آن را بهبود بخشیده است. این همان وجه متضاد ایجاد کارخانه‌های بزرگ در دوره‌ی پهلوی است: از یک‌سو تأسیس این نهادهای صنعتی به ثبات کار می‌انجامید، از سوی دیگر منجر به نتایجی می‌شد که نمایشنامه‌ی صیادان به آنها می‌پردازد: آغاز یک اقتدارگرایی اقتصادی-سیاسی.

نمایشنامه به دقت یک نظام اقتصادی را ترسیم می‌کند که در آن همه چیز به یکدیگر وابسته است و اگر کسی یا بخشی دچار مشکل شود، این مسئله به دیگران نیز سرایت می‌کند. در عین حال نشان می‌دهد که هر کس وارد این سیستم اقتصادی بشود، تبدیل به یک مهره می‌شود و سیستم از آن بهره‌برداری می‌کند. این بهره‌برداری خود را به اشکال مختلف نشان می‌دهد. باشگاه ورزشی که به‌عنوان یک مکان مقدس تأسیس می‌شود تا به تربیت روح و جسم صیادان بپردازد، در واقع نهاد سرکوبی است که هم اوقات فراغت آنها را زیر نظر دارد و هم از هدر شدن نیروی آنها جلوگیری می‌کند. باشگاه صیادان را برای صید ماهی‌های بیشتر تقویت می‌کند. تعاونی که تأسیس می‌شود نیز در راستای وابسته کردن بیشتر صیادان به موسسه است: آنها باید اقساط بپردازند، بنابراین باید بیشتر کار کنند و در نتیجه سود بیشتری به موسسه برسانند. از سوی دیگر این تعاونی باعث تعطیلی مغازه‌های کوچک می‌شود و به‌نوعی یادآور تأسیس فروشگاه‌های زنجیره‌ای بزرگ در زمان حکومت پهلوی است. استخدام ایوب نیز داستانی از همین دست دارد. او در ابتدای نمایشنامه شخصیتی همدل با دیگران است و معتقد است اگر صیادان در شرایط خاص به یکدیگر کمک کنند، اتفاقاتی نظیر ماجرای بیوک تکرار نمی‌شود. او

حاضر است از خطاها چشم‌پوشی کند، البته مادامی که رامیار متوجه نشود. اما در انتهای نمایشنامه تبدیل به بدل رامیار شده و رفتار و سبک زندگی او را تقلید می‌کند. او خود را ناگزیر از این روش می‌داند و معتقد است هر کسی به‌جای او بود، همین راه را می‌رفت. درعین‌حال حقیقتاً دغدغی بهبود شرایط همکاران سابقش را دارد. در واقع نظام اقتصادی که صیادان در آن قرار گرفته‌اند، هر کسی را به شکل مورد علاقه‌ی خودش در می‌آورد تا بتواند کارکرد لازم را داشته باشد و نقشی را که برایش در نظر گرفته شده است، تمام و کمال ایفا کند.

در مقابل ایوب، یعقوب قرار دارد. این دو به‌نوعی دو قطب مثبت و منفی نمایشنامه را می‌سازند. اما در این نمایشنامه نیز، هم چون آثار پیشین رادی، اثر در دام قهرمان‌گرایی نمی‌افتد و موفق می‌شود هر دو ایدئولوژی را با معایب و مزایایش نشان بدهد. نقطه ضعف اصلی ایوب این است که موفق نمی‌شود بر ذهن همکارانش مسلط شود، اما یعقوب در این مسئله بسیار متبحر است. ایوب هرچند آگاه است و می‌خواهد به نفع همکاران قدم بردارد، مسیر درستی را انتخاب نمی‌کند؛ اما نمایشنامه نشان می‌دهد که مسیر دیگری نیز وجود ندارد. در پایان نمایشنامه نیز توصیفی که از ایوب می‌شود، فردی خودآگاه و قوی را نشان می‌دهد که با کسب این تجربه، می‌تواند به‌عنوان صیادی آگاه در کنار دیگران، احتمالاً به مبارزه‌ای نو و این بار از مسیری درست دست بزند. تجربه‌ی ایوب ناشی از آن بود که او باید عرضه‌ی خود را به چالش بکشد؛ اما آنچه درنهایت باعث شکست او شد، مسیر غلطی بود که انتخاب کرد.

اما یعقوب یک غریبه است: وقتی بیوک اخراج می‌شود، همه بر این باورند که تنها وصله‌ی ناجور یعقوب است. او تلنگرهایی به صیادان می‌زند که در کلام به حقیقت بسیار نزدیک هستند، اما در مقام عمل، یعقوب تنها می‌خواهد جاه‌طلبی خودش را ارضا کند. در واقع «قهرمان‌نما»یی که با اغفال مردم وارد عمل می‌شود و وعده‌های پوپولیستی هم چون زندگی بهتر و امتیازات بیشتر می‌دهد، تنها در صدد تثبیت جایگاه خود و اشغال نقش بالاتر است. درنهایت نیز هرچند نمایشنامه نمی‌خواهد رسماً اعلام کند که یعقوب پیروز میدان شده است، اما لنگ بودن رئیس جدید، تأکیدی است بر حضور یعقوب در این جایگاه. او دیکتاتوری است که توانسته بر اذهان صیادان چیره شود و آنها را تبدیل به توده‌ای بی‌شکل کند؛ و در کنار این توده‌ی بی‌شکل، حضور ایوب پررنگ‌تر به نظر می‌رسد.

درعین حال می‌توان نشانه‌هایی از روشنفکری را در شخصیت یعقوب تشخیص داد: او کسی است که موقعیت صیادان را به خوبی درک کرده و به نکات درستی در مورد کارکرد باشگاه و یا ماهیت موسسه به‌طور کلی اشاره می‌کند. به همین دلیل است که می‌تواند با زبان، بر فکر صیادان دیگر چیره شود. اما در اینجا هم همان نگاه تلخ همیشگی رادی به روشنفکر را شاهد هستیم: یعقوب اهل کار و صید نیست و بیشتر به دنبال آن است تا از طریق لفاظی و تبحرش در سفسطه، جای ایوب را پر کند و به بالاترین جایگاه ممکن دست یابد. اگر ایوب شبیه رامیار شده بود، اما دست‌کم دغدغه‌ی بهبود شرایط صیادان را داشت، اما این وضعیت در مورد یعقوب مصداق ندارد و آنچه در پایان نمایشنامه می‌بینیم، هشدار در مورد وضعیتی بدتر از قبل است. نمایشنامه به خوبی تضاد دو نوع فکر را با هم نشان می‌دهد بدون آن‌که هیچ کدام را در جایگاه خیر قرار دهد. البته باز هم مفهوم شهید تکرار می‌شود و این بار ایوب می‌خواهد شهید باشد، هرچند شجاع بلاگردان او می‌شود. اما ایوب نباید شهید شود تا به شخصیتی آگاه تبدیل شود که باید مسیری جدید برای بهبود شرایط بیابد.

درنهایت این که نمایشنامه سیستم اقتصادی سرمایه‌داری را ترسیم می‌کند که در آن کارگری که ماهی می‌گیرد، از خریدن یک ماهی عاجز است و موسسه اضافه‌ی ماهی خود را دور می‌اندازد، ولی در اختیار صیادان قرار نمی‌دهد. اما اگر موسسه چنین رفتاری با صیادان دارد، صیادان نیز در درون خود دچار فساد و تشنگی هستند. در میان آنها نوعی بیگانه‌ستیزی متعصبانه و انفعال دیده می‌شود که باعث می‌شود هر کسی بتواند بر آنها سلطه پیدا کند؛ هر کسی که وعده‌های بهتری بدهد و بر زبان مسلط‌تر باشد. درعین حال ایدئولوژی کورپوراتیستی-پوپولیستی را نشان می‌دهد که در حال سوءاستفاده از نیروی کار است و درنهایت با پایان فاجعه‌آمیزی که رقم می‌خورد، از سرنوشت تاریکی که در انتظار این ایدئولوژی است خبر می‌دهد.

نتیجه‌گیری

در آثار بررسی شده از اکبر رادی، به‌رغم تفاوت‌ها، یک شباهت کلی وجود دارد و آن دغدغه‌ی آثار نسبت به نقش روشنفکر در جامعه است. در واقع همان‌طور که اشاره شد، ایدئولوژی‌های اقتدارگرای حاضر در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ که بیش‌ازپیش سعی در یکدست کردن جامعه، نوگرایی از بالا و ایجاد پایگاه اجتماعی از طریق اصلاحات داشتند، باعث ایجاد مخالفت‌هایی در میان اقشار مختلف شده بود. رادی به شکلی موشکافانه در آثار خود برخورد این ایدئولوژی‌ها را

نشان می‌دهد و بر ناکارآمدی روشنفکران در این تضاد و تصادم اشاره می‌کند. چه در از پشت شیشه‌ها که بی‌اثری و انفعال روشنفکر را به نقد می‌کشد، چه در *ارثیه ایرانی* که انگل وار بودن روشنفکر را نشان می‌دهد، و یا در *صیادان* که تمامی تلاش‌های او را برای دستیابی به جایگاهی بالاتر نسبت می‌دهد. اما همان‌طور که اشاره شد، او ایدئولوژی‌های مختلفی را نشان می‌دهد و آنچه در برابر روشنفکر و اصولاً نیروی خواهان تغییر (هرچند منفعل) قرار می‌دهد، بسیار قدرتمندتر از اوست. رادی موفق می‌شود در دام قهرمان‌گرایی و دوقطبی کردن مبارزه فرو نیفتد، اما در عین حال نه تنها قدرت را به جناح آنتاگونیست می‌دهد، بلکه به صورت ناخودآگاه در پی سمپات کردن او برمی‌آید. او در به چالش کشیدن مبارزات روشنفکرانه موفق است، اما در نقد نیروی مخالف چندان قوی عمل نمی‌کند. هرچند تلاش می‌کند معایب هر دو ایدئولوژی را واکاوی کند، اما در نهایت آنچه به صورت ناخودآگاه در مورد قدرت حاکم عرضه می‌کند، امری قابل نکوهش نیست؛ چنان‌که در *افول، ارثیه ایرانی، و صیادان* به بهترین شکل انجام می‌شود.

منابع

- بروجردی، مهرزاد (۱۳۹۳)، *روشنفکران ایرانی و غرب*، ترجمه جمشید شیرازی، چاپ ششم، نشر فروزان روز، تهران.
- بشیریه، حسین (۱۳۹۴)، *زمینه‌های اجتماعی انقلاب ایران*، ترجمه علی اردستانی، چاپ سوم، نشر نگاه معاصر، تهران.
- بی‌نا (۱۳۶۵)، «تریلوژی پاییزی»، *فصلنامه هنر*، پاییز ۱۳۶۵، شماره ۱۲، صص ۷-۲۳۲.
- خلیج، منصور (۱۳۸۱)، *نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی*، نشر اختران، تهران.
- رادی، اکبر (۱۳۵۰)، «حرف‌هایی درباره تناثر وطنی»، *نگین*، اسفند ۱۳۵۰، شماره ۸۲، صص ۱۴-۱۲.
- ----- (۱۳۸۴)، «یک خرده بیوگرافی»، *کلک*، اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۴، شماره ۱۵۴، صص ۶-۳.
- ----- (۱۳۸۷)، *از پشت شیشه‌ها*، تهران: نشر قطره.
- ----- (۱۳۹۵ الف)، *ارثیه ایرانی*، چاپ ششم، تهران: نشر قطره.
- ----- (۱۳۹۵ ب)، *صیادان*، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.
- فرتو، لوک (۱۳۹۲)، *لویی آلتوسر*، ترجمه امیر احمدی آریان، نشر مرکز، تهران.
- Althusser, Louis (2014), *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*, trans. G. M. Goshgarian, Verso, London & New York.
- Eagleton, Terry (1978), *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, Verso, London.