**تحلیل تکوینی پدیده اسنوبیسم در آثار اکبر رادی بر اساس آرای لوسین گلدمن**

با تکیه بر سه نمایشنامه «از پشت شیشه­ها»، «شب روی سنگفرش خیس» و «پلکان»

طیبه نصاریان اصل. دکتر میترا علوی طلب

**چکیده:**

آنچه در ساختگرایی تکوینی حائز اهمیت است گروهی است که نویسنده به آن تعلق دارد و آن گروه خود جزئی از یک کل

بزرگتر یعنی جامعه و ساختارهای اقتصادی و اجتماعی آن در دوره­ای معین است .منتقد و تحلیلگر به واسطۀ نقد تکوینی می­تواند نشان دهد ساختارهای اقتصادی و اجتماعی موجود در جامعه در آثار و آفرینش­های فرهنگی بازتاب پیدا کرده­اند. در این پژوهش قصد بر این است پدیده­ای به نام «اسنوبیسم» یا «تازه به دوران رسیدگی فرهنگی» را در سه نمایشنامه از اکبر رادی به همین شیوه مورد تفسیر و تشریح قرار دهیم. اصلی­ترین سوالی که با آن روبرو هستیم این است که رادی در پرداختن به طبقۀ نوکیسه بیشتر به کدام یک از پیامدهای تحولات سرمایه­داری توجه داشته است. چرا که این پیامدها خود را در عرصه­های گوناگون فرهنگی، اجتماعی )شامل شکل­گیری طبقات جدید، گذار ناگهانی از طبقات فرودست به طبقات فرادست و...) نشان داده است. فرض اولیه نگارنده بر این است که رادی برای پرداختن به تحولات اقتصادی و اجتماعی در یک جامعه سرمایه­داری به خلق شخصیت­های اسنوب روی آورده تا این پدیده را به شکلی شفاف­تر و عینی­تر به مخاطبان خود معرفی کند. از آن جایی که رادی در طول زندگی­اش شاهد هر سه تحول مهم سیاسی و اجتماعی دوران معاصر ایران (کودتای 28 مرداد، انقلاب و جنگ) بود، و هر یک از این وقایع به نوبه خود تحولات عظیمی را در عرصه اجتماعی موجب شدند و زمینه را تاحدود زیادی برای ارتقای نوکیسگان فراهم کردند پس از هر کدام از این رویدادها شاهد شکل­گیری طبقه نوکیسه و تازه به دوران رسیده هستیم.

کلید واژه­ها: گلدمن، رادی، ساختگرایی تکوینی، اسنوبیسم، تازه به دوران رسیدگی فرهنگی، طبقه نوکیسه، تفسیر، تشریح

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی

**مقدمه**

در پژوهشِ پیش رو هدف بر این بوده که با تکیه بر نظریه ساختگرایی تکوینی لوسین گلدمن، ظهور طبقه نوکیسه و تازه به دوران رسیده را در آثار اکبر رادی بررسی کنیم. این مسئله به طور کلی از دو جهت حائز اهمیت است؛ اول آنکه رادی نمایشنامه­نویسی اجتماعی محسوب می­شود که به تحولات سیاسی و اجتماعی محیط پیرامون خودش بسیار توجه داشت و تلاش می­کرد آنها را در آثارش منعکس سازد. از سوی دیگر عامل اصلی شکل­گیری پدیده اسنوبیسم در جوامع گوناگون تحولات سرمایه­داری است که در ایران نیز به واسطه سه رویداد مهم (کودتای 28 مرداد، انقلاب اسلامی، جنگ ایران و عراق) با دوران نویسندگی رادی همزمان شد. به همین دلیل تحلیل طبقه نوکیسه و شخصیت­های اسنوب در آثار او مقوله جالب توجهی است که پیشتر نیز کسی به سراغش نرفته است.

این پژوهش شامل چهار فصل مجزا است که اولین فصل مربوط به کلیات پایان نامه؛ شامل بیان مسئله، پیشینه تحقیق، اهداف، فرضیه و سؤالات کلیدی و روش تحقیق می­شود. دومین فصل تحت عنوان ملاحظات نظری به لوسین گلدمن، نظریاتش و به طور ویژه تئوری ساختگرایی تکوینی و پدیده اسنوبیسم می­پردازد. سومین فصل تاریخ تحولات سیاسی اجتماعی ایران را در بر می­گیرد و به رویدادهای مهم و حساس از دهه چهل تا هفتاد اشاره می کند. در فصل آخر نیز پس از ارائه شرحی از زندگی حرفه­ای اکبر رادی و وجوه مختلف نویسندگی­اش به تفسیر و تشریح سه نمایشنامه او «شب روی سنگفرش خیس»، «پلکان» و «از پشت شیشه­ها» اختصاص یافته است.

برای ورود به مبحث تحلیل تکوینی نمایشنامه­های اکبر رادی، لازم است در وهله اول مقصود خود را از ساختگرایی و سپس ساختگرایی تکوینی به روشنی بیان کنیم. به عقیدۀ بسیاری واژه ساختگرایی ابتدا در ادبیاتِ مربوط به علوم ریاضیات و فیزیک به کار برده شد و بعد از آنجا به زیست­شناسی و در نهایت به حوزه­های زبان­شناسی، روان­شناسی، جامعه­شناسی، مردم­شناسی و اقتصاد رسید. باید گفت که این تعریف چندان دور از ذهن و بعید هم به نظر نمی­رسد، چرا که اگر ساختار را معادل و هم­معنی نظام در نظر بگیریم و نظام را به عنوان کلیتی که اجزای آن با هم در ارتباط متقابل و مستمر هستند می­توان آن را به همۀ حوزه­های نام­برده نسبت داد. اما منظور از ساختگرایی در حوزۀ ادبیات چیست؟ منظور نظامی­ست که زبان­شناسیِ ساختاری، بنیاد آن را تشکیل دهد. بنابراین همانطور که سوسور می­گوید زبان یک نظام ارتباطی میان دال­ها و مدلول­ها است. واضح و مبرهن است که دال­ها همان علائم نوشتاری و مدلول­ها محتوا و معنایی هستند که از آنها استنباط می­شوند.

در نقد ساختاری که در این نوشتار بسیار به آن رجوع خواهیم کرد؛ سه هدف برای منتقد ساختگرا تعریف می­شود؛ اول آنکه همۀ اجزای ساختار اثر را از آن استخراج کند، دوم میان این اجزا ارتباط برقرار کرده و در سومین مرحله نقد دلالتی را که بر کلیت ساختار اثر حاکم است نمایان سازد. از آن جایی که ما دال­ها را همان علائم نوشتاری و نشانه­ها تعریف کرده و یکی از وظایف منتقد را هم شناسایی این اجزا و یا دال­ها بیان کردیم، مهمترین ابزار کاری هم که برای این عرصه شناخته می­شود «نشانه شناسی» است.

تا اینجا گفته شد که نقد ساختگرا چیست و ابزار کارش کدام است. اما نقد ساختاری خود انواع متعددی دارد به عنوان مثال اگر بر ارزش­های سیاسی و اجتماعی اثر پیش رو تأکید کند؛ «ساختگرایی معناشناسی» و اگر تطابق ساختارهای اثر با ساختارهای زندگی فردی و روانی را مد نظر قرار دهد «ساختگرایی روانشناختی» خوانده می­شود. اما نوع سومی از ساختگرایی هم وجود دارد که بیش از دو مورد قبلی در پژوهش پیش رو مورد استفاده قرار می­گیرد؛ نوعی از ساختگرایی که به هم­ارز و هم­راستا بودن ساختارهای اجتماعی و اقتصادی با ساختارهای موجود در اثر بیش از هر چیز توجه دارد و «ساختگرایی تکوینی» نامیده می­شود.

نظریه­پردازان این حوزه همچون گلدمن باور دارند که ساختارهای موجود در زمینه اقتصادی و اجتماعی زندگی روزمره در آثار هنری و ادبی نیز خود را منعکس می­کنند. آنها معتقدند که دو مرحله در فهم و تشریح یک اثر بسیار مهم و تأثیرگذار هستند اول آنکه ساختار آن اثر از سوی منتقد به خوبی درک و فهمیده شود و دوم آنکه به تحلیل جایگاه این ساختار در دل ساختارهای اقتصادی و اجتماعی موجود بپردازند. او مرحله اول را تفسیر و مرحله دوم را تشریح می­نامد. ما نیز در این نوشته قصد داریم که بر همین اساس به تفسیر و تشریح سه نمایشنامۀ مذکور از اکبر رادی بپردازیم.

اما موضوع یا در اصل پدیده­ای که قصد داریم در آثار به بررسی آن بپردازیم؛ پدیده­ای است تحت عنوان «اسنوبیسم» که به نظر می­رسد رادی خود نیز با این اصطلاح بیگانه نبوده است. در مقدمه کتاب «مکالمات» خود نیز به اسنوبیسم اشاره کرده است. آنجا که می­گوید شاید در آینده­ای نه چندان دور فحوای کلام نویسنده در آثار ادبی از قیود تعیین شدۀ مُد و اسنوبیسم فراتر رفته و رابطه عمیق­تر و محکم­تری را با متن اصلی موجب شود. همین امر سبب شد تا این فرضیه که رادی به شکلی عامدانه و خودآگاه دست به خلق شخصیت­های اسنوب می­زند، در ذهن نگارنده شکل بگیرد. چرا که دوره نویسندگی رادی با تحولات بسیار زیادی در عرصه اقتصادی و اجتماعی همراه بود و طبیعتاً در این دوره تحولات طبقه جدیدی از نوکیسگان نیز ظهور کردند که رادی در آثارش به ترسیم چندین نماینده از این طبقه پرداخته است.

بنابراین زمینه­های تاریخی و اجتماعی شکل­گیری طبقه نوکیسه و اسنوب از یک سو، و اعتقاد گلدمن به این امر که نویسنده بزرگ نمی­تواند اثرش را فارغ از زمان و مکان نگارشش بیافریند؛ موجب می­شود که در تحلیل سه نمایشنامه مذکور از رادی، به تحولات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دوران نویسندگی او نیز نگاهی داشته باشم.

چون همانطور که گلدمن می­گوید یک نویسنده تنها در شرایط و جوی می­تواند به نگارش اثر خود دست بزند که این جو در جامعه موجود باشد نه آنکه خود آن را خلق نماید. و سپس این جو را به جهان تخیلی و ذهنی خود منتقل خواهد کرد تا با تکیه بر آنها پایه­های اساسی اثرش را بنا کند .در نتیجه نویسنده بزرگ از نظر گلدمن کسی است که نسبت به وقایع هم­عصر خود واکنش نشان دهد و سعی کند آنها را در آثارش متجلی سازد.

در نتیجه به مهمترین رویدادهای سیاسی اجتماعی دوران نویسندگی رادی اشاره خواهیم کرد که شامل سه موضوع اصلی یعنی؛ کودتای 28 مرداد، انقلاب اسلامی و جنگ ایران و عراق می­شود. از میان نمایشنامه­هایی که در این مقاله (پایان نامه) انتخاب شده است «از پشت شیشه­ها» قصه­ای مربوط به دهه چهل دارد، «پلکان» منعکس کننده فضای دهه چهل و پنجاه اما زمان نگارشش سال 61 است و «شب روی سنگفرش خیس نیز تغییر و تحولات جامعه ایران در آستانه دهه هفتاد را روایت می­کند. از همین رو بررسی تاریخ تحولات سیاسی اجتماعی ایران از دهه چهل تا اوایل دهه هفتاد در درک و تشریح سه اثر نام­برده بسیار روشنگر و یاری­کننده خواهد بود.

**پیشینه تحقیق**

نمایشنامه­های اکبر رادی عموماً از حیث ویژگی­های اقلیمی و شخصیت روشنفکر مورد تحلیل قرار گرفته و یا مطابق با دهه­های فعالیتش در عرصۀ نویسندگی، تقسیم­بندی و بررسی شده­اند. از آن جمله می­توان به پایان­نامه­های ذیل اشاره کرد.

-آرزو دلدار، «تبیین و تطور مفهوم روشنفکر در سه دهه نمایشنامه­نویسی اکبر رادی با توجه به تحولات اجتماعی (دهه 40، 50، 60) رشته ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، سال 95، استاد راهنما: رفیق نصرتی. در این پایان­نامه مفهوم روشنفکر در دهه­های مختلف جامعه ایران بررسی شده و در نهایت به این نتیجه دست می­یابد که این مفهوم در دهه­های نخستین خوشبینانه­تر و در دهه­های آخر تا حدودی بدبینانه شده است.

-صبورا شهابی­باهر، «جایگاه مکان و اقلیم در آثار اکبر رادی با رویکرد نشانه­شناختی»، رشته ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، سال 92، استاد راهنما: مختاباد امریی. در پایان نامه مذکور نویسنده از مکان به عنوان مؤلفه­ای در کنار سایر اجزای درام بهره می­گیرد تا به تحلیل نشانه­شاختی آثار رادی بپردازد. در همین راستا مهمترین و بارزترین شاخصه­های اقلیم را در آثار رادی شناسایی و تفسیر می­کند و فرض بر آن بوده که عنصر مکان در سایر بخش­های نمایشنامه­های او همچون شخصیت­پردازی، کنش و پیرنگ هم نقش بسزایی داشته است.

در خصوص ساختگرایی تکوینی لوسین گلدمن نیز پیش از این، پایاننامه­هایی کار شده است که بیشتر ذیل رشتۀ جامعه­شناسی و ادبیات فارسی قرار می­گیرند. در اینجا به یک مورد از این پایان نامه­ها اشاره می­کنیم.

شریفه مرادی، «تحلیل رمان سووشون بر اساس نظریه ساختگرایی تکوینی لوسین گلدمن»، رشته ادبیات فارسی، دانشکده ادبایت و زبان­های خارجی کردستان، سال 92، استاد راهنما: سید احمد پارسا. در این نوشته ساختار معنادار حاکم بر متن از نظر لوسین گلدمن بررسی شده و در نهایت این نتیجه حاصل می­شود که سیمین دانشور شگردهای ادبی مختلف همچون تک­گویی، سود جستن از تقابل­های دوگانه در روایت داستان، تیپ­سازی و ... را برای پرداختن به وضعیت گروه­های اجتماعی به کار گرفته است. تنها مقاله­ای که به تحلیل آثار رادی مطابق نظریات گلدمن پرداخته، مقاله­ای است با عنوان بررسی تحلیلی آثار اکبر رادی با روش ساختگرایی لوسین گلدمن با تکیه بر دو اثر «پلکان» و «روزنه آبی»، به قلم دکتر میترا علوی­طلب، سال 89، در کتاب «مجموعه مقالات دومین همایش بررسی مسائل جامعه­شناسی هنر ایران» انتشار یافته است. اما آنچه جهان آن مقاله را از نوشتۀ پیش رو متمایز می­سازد، پدیدۀ اسنوبیسم است که در هیچ بخش از مقاله دکتر علوی طلب به آن پرداخته نمی­شود. قصد نگارنده بر این است تا به مدد نظریه ساختگرایی تکوینی به تحلیل پدیدۀ اسنوبیسم به عنوان یکی از نتایج و پیامدهای تحولات سرمایه­داری دست بزند.

**سؤالات پژوهش:**

1. رادی در پرداختن به طبقۀ نوکیسه بیشتر از کدام پیامدهای تحولات سرمایه­داری )تغییرات فرهنگی، شکل­گیری طبقات اجتماعی جدید و...( تأثیر پذیرفته است؟

2. رادی کدام وجوه پدیدۀ اسنوبیسم (معاشرت با طبقات ثروتمند، تجمل­پرستی یا در مقابل اصرار به درویش­نمایی، عیب­جویی و...) را در شخصیت­پردازی­هایش بیشتر به کار گرفته است؟

3. شخصیت­های اسنوب در نمایشنامه­های «پلکان»، «شب روی سنگفرش خیس»، «از پشت شیشه­ها» چه ویژگی­های مشترک و غیرمشترکی دارند؟

4. چرا گلدمن در نظریه ساختگرایی تکوینی­اش بر لزوم هم­راستا بودن ساختارهای موجود در اثر ادبی (طبقات

اجتماعی، تحولات اقتصادی و اجتماعی و...) با ساختارهای اجتماعی تأکید دارد؟

**فرضیات:**

1. نظر می­رسد رادی برای پرداختن به تحولات سرمایه­داری و به تبع آن ظهور طبقه نوکیسه، از تمهید خلق شخصیت اسنوب استفاده کرده است.

2. به نظر می­رسد بیشینه آگاهی ممکن طبقه اجتماعی نویسنده -که یکی از مؤلفه­های مهم نظریه گلدمن است- در نمایشنامه­های «پلکان»، «شب روی سنگفرش خیس»، «از پشت شیشه­ها» منعکس شده است.

**روش تحقیق:**

پژوهش حاضر به روش توصیفی تحلیلی و با رویکرد ساختگرایی تکوینی لوسین گلدمن به بررسی و تحلیل پدیدۀ اسنوبیسم در سه نمایشنامۀ «از پشت شیشه­ها»، «شب روی سنگفرش خیس»، «پلکان» می­پردازد. تأمین منابع مورد نیاز این پژوهش از طریق کتابخانه و پایگاه­های معتبر اینترنتی بوده است. در تحلیل این پدیده به روش گلدمن طبیعتاً بیشتر ساختهای اجتماعی که در آثار رادی متجلی شده مورد توجه قرار می­گیرند و در نهایت اسنوبیسم را به عنوان یکی از نتایج تحولِ این ساخت­های اجتماعی بررسی می­کنیم. لذا مقصود نهایی نیز تحلیل ساختار اثر بوده و تحلیل محتوایی کمتر مدنظر خواهد بود.

**لوسین گلدمن**

لوسین گلدمن در سال 1913 در بخارست (پایتخت رومانی) متولد شد و در جوانی رشته حقوق را برای ادامه تحصیل انتخاب کرد. اما زندگی او سکون و ثبات چندانی نداشت و تا مدتی از این کشور به کشور دیگر در سفر بود. او بعد از اتمام تحصیلاتش در رشته حقوق به اتریش رفت و حدود یک سال در دانشگاه وین فلسفه خواند. پس از آن هم به فرانسه رفت و در دو رشتۀ حقوق عمومی و اقتصاد سیاسی به درجات بالای علمی دست یافت. به این ترتیب گلدمن در فرانسه ماندگار شد و از آن جایی که در همان سالها به سمت ادبیات گرایش پیدا کرده بود برای مطالعۀ بیشتر در این حوزه به دانشگاه سوربن رفت و در آن جا موفق به اخذ مدرک دکتری ادبیات فرانسه شد و در همین زمان رساله خود را به نام «خدای پنهان» که اثری است ارزشمند و مهم به رشته تحریر در آورد. او در «خدای پنهان» برای اولین بار به مقوله هم­ارزی اوضاع اقتصادی و اجتماعی با آثار ادبی و فسلفی اشاره می­کند. مقوله­ای که پایه­ای محکم و اساسی در نظریه ساختگرایی تکوینی او شد؛ نظریه­ای که گلدمن چندین سال بعد آن را مطرح کرد و در آن برای بیان مقصودش، اثر «اندیشه­ها» از پاسکال و نمایشنامه­های راسین را مورد مطالعه قرار داد و در نهایت اثبات کرد که ساختار اقتصاد- اجتماعی سده هفدهم با ساختار کتاب­های مذکور هم­ارز است. او این کتاب­ها را نزدیک به گروه مذهبی ژانسنیسم می­دانست و به دلیل همین نزدیک بودن، همانندی این آثار با ساختارهای موجود در جامعه سده هفدهم فرانسه برایش امری کاملاً بدیهی بود.

گلدمن علاوه بر نگارش کتاب­های متعدد همچون «هواداری از جامعه­شناسی قصه»، «ساختارهای ذهنی و آفرینش فرهنگی» و... در زمینه آموزش هم فعالیت داشت و چند سالی را به تدریس رشته­های جامعه­شناسی و فلسفه پرداخت. آخرین کتاب او تحت عنوان «آفرینش فرهنگی در جامعه معاصر» بعد از درگذشت او منتشر شد.

یکی از محورهای اساسی در نظریه جامعه­شناسی ادبیات گلدمن این است که در آفرینش هنری تنها یک فرد مدنظر نیست بلکه آنچه مورد توجه قرار میگیرد نوعی آگاهی جمعی است. «گلدمن از سه نوع پژوهش در عرصه جامعه­شناسی ادبیات نام می­برد: 1. مجموعه­ای از بررسی­های جامعه­شناختی درباره چاپ، پخش و به ویژه دریافت یا پذیرش آثار ادبی که به نوعی روش­های مختلف در جامعه­شناسی دانشگاهی را به کار می­بندد؛ 2. پژوهش­هایی که به بررسی برخی از جنبه­های جزئی متون ادبی در مقام نشانه­ها و فرانمودهای آگاهی جمعی و دگرگونی­های آن می­پردازد؛ 3. جامعه­شناسی آفرینش ادبی به معنای اخص. این جامعه­شناسی که بیشتر مورد نظر گلدمن است، خود به دو دسته تقسیم می­شود: یکی سنتی و دیگری جدید که با کارهای لوکاچ آغاز شده است و می­توان آن را جامعه­شناسی دیالکتیکی ادبیات نیز نامید.» (آدورنو، گلدمن و دیگران 1396: 9) آگاهی جمعی همان چیزی است که در جامعه­شناسی ادبی سنتی بر اساس تأثیرش بر نویسنده، روابط میان زندگی اجتماعی و آفرینش ادبی شکل می­گیرد. گلدمن آفرینش ادبی را در زندگی اجتماعی دارای دو کارکرد اساسی می­داند. اول آنکه آن را بازتاب صرف آگاهی جمعی و یا واقعیت نمی­داند بلکه اثر ادبی با اینکه احتمال دارد محتوایش با محتوای آگاهی جمعی متفاوت باشد اما از آن جایی که ساختارش هم­ارز با ساختار این آگاهی است، به افراد در ادراک و شناخت گرایش­ها و اندیشه­هایشان کمک می­کند. دومین کارکردی که برای آفرینش ادبی ذکر می­شود این است که برای اعضای گروهی که به آن تعلق دارد، آرامش و رضایت­خاطری را فراهم می­سازد که موجب جبران ناکامی­ها و وقایع تلخ گذشته خواهد شد. همانطور که روشن است این اثر ادبی است که میان حیات اجتماعی و حیات فردی پیوند و ارتباطی متقابل ایجاد می­کند. به طور کلی هدف فرهنگ و آفرینش فرهنگی این است که آگاهی جمعی را به حد اعلای وحدت برساند.

همانطور که گفته شد جامعه­شناسی ادبیات با آراء لوکاچ آغاز شد و بعدها گلدمن نیز به همین عرصه روی آورد اما نوشته­های او نه تنها در جهت رد نظریات لوکاچ نبود بلکه تا حد زیادی هم با او هم­عقیده و هم­فکر بود. دو مفهوم اصلی و اساسی در نظریات هر دو متفکر مورد بحث را باید «ساختار معنادار» و «بیشینه آگاهی ممکن» دانست که در مباحث مربوط به ساختگرایی تکوینی بیشتر به آن خواهیم پرداخت. اما پیش از آن شاید بهتر باشد به مهمترین نقاط اشتراک در نظریات گلدمن و لوکاچ اشاره کنیم.

**ساختگرایی تکوینی**

ساختار یا structura (ریشه یونانی لغت) هم به معنای چارچوب و معماری و هم به معنی هم­خوانی و هماهنگی میان اجزاء بوده است و در دو حوزه انسان­شناسی و زبان­شناسی قرار می­گیرد. در حوزه اول تحت عنوان ساختار اجتماعی و در حوزه دوم به همان معنایی که در زبان­شناسی سوسور به کار رفته است. به طور کلی ساختارگرایان بر این باور بودند که روش اصلی و اساسی در تحلیل آفرینش­های ادبی و هنری در دستان آنهاست و می­توانند با اتکا به این روش، معنای حقیقی و ذاتی آثار را کشف نمایند. در نتیجه ساختارگرایی که با نظریات زبان­شناسی راه خود را آغاز کرده بود با در بر گرفتن مضامین انسان­شناسی، اسطورهای و... ادامه یافت. بنابراین از آن­جایی که زبان دارای ساختاری نظام­مند بود، عده­ای از نظریه­پردازان بر آن شدند تا ادبیات را نیز نظام­مند بدانند. گلدمن منظور از ساختارگرایی در ادبیات را نظامی بر پایه زبان­شناسی می­داند.

سه وظیفه اصلی که برای نقد ساختارگرا بیان می­شود شامل؛ استخراج اجزاء ساختار اثر، برقراری ارتباط میان این اجزاء، نشان دادن دلالت کلیِ حاکم بر اثر است که همین مورد سوم نیز بیش از مؤلفه­های قبلی مهم تلقی می­شود. ساختارگرایان اساساً بر ضرورت دوری از تحلیل تاریخی تأکید داشتند و معتقد بودند که دگرگونی­های اثر ادبی در نظام خود اثر یعنی و نه خارج از آن شکل می­گیرد. بنابراین همانطور که بابک احمدی نیز در کتاب خود «حقیقت و زیبایی» به آن اشاره کرده است، نقادی ساختاری و بررسی ساختار متن هنری روش­های خودش را از علم زبان­شناسی جدید وام گرفته است.

ساختگرایی تکوینی را غالباً از سه وجه مورد توجه قرار می­دهند. اول از منظر روان­شناسی که بیشتر از هر چیز به نظریات و دیدگاه­های فروید نزدیک است. دوم از حیث شناخت­شناسی که به آرای هگل، مارکس و پیاژه گرایش دارد و در درجه سوم نیز جنبه تاریخی و جامعه­شناسی قرار دارد که از این منظر بیشتر مطابق با تفکرات هگل، مارکس، گرامشی، لوکاچ و مارکسیسیم لوکاچی است.

گلدمن را می­توان همفکر و هم­عقیدۀ لوکاچ و یا حتی مرید او در عرصه ساختگرایی تکوینی دانست. ساختگرایی تکوینی کلیت یک اثر را با کلیت ساختارهای جامعه، در زمان نگارش یا تکوین آن اثر، همانند می­داند و کار منتقد را در این حوزه تعریف می­کند که این همانندی­ها را کشف نمایند. «نمی­توان در متن ماند و اثر نویسنده را توضیح داد چرا که جهان­بینی به عنوان یک واقعیت زیسته از یک سو، و از سوی دیگر دنیایی که نویسنده به یاری وسایل ادبی آفریده است، پیوندی راستین و گریزناپذیر دارند. (گلدمن، 1369: 13)

گلدمن این مسأله را اولین بار «خدای پنهان» و پس از آن در «جامعه­شناسی قصه» مطرح کرد. او در هر دوی این کتاب­ها تأکید داشته که طبیعتاً نویسنده متعلق به یک گروه یا طبقۀ اجتماعی مشخص است و آنچه در پیکرۀ قصۀ او نمایان می­شود در اصل انعکاسی از همان زندگی اجتماعی و روزمره اوست.

به عقیدۀ گلدمن هر اثر ادبیِ ارزشمند و قابل تأمل باید دارای چهار ویژگی باشد؛ اول آنکه منسجم باشد و این منسجم بودن در گروی هم­ارز بودن ساختارهای موجود در آن با ساختارهای اجتماعی است. دو آنکه اثر غنی و پرباری محسوب شود که این المان نیز به میزان حداکثر آگاهی ممکن نویسنده یا خالق اثر مربوط می­شود. سومین مورد همان مجموعه عناصری هستند که یک اثر ادبی را تشکیل می­دهند؛ اگر این عناصر شبیه واقعیت­های دوران زیست نویسنده باشند اندیشه­های آنها و اگر شبیه نباشند آرزوهایشان را بیان می­کند. چهارمین مورد که گلدمن از آن تحت عنوان «منش غیرفلسفی اثر» یاد می­کند به راه­های عملی و عینی که یک اثر نشان می­دهد توجه دارد، راه­هایی که طبیعتاً به شکلی فسلفی مطرح نمی­شوند.

از آن جایی که در نقد تکوینی طبقه اجتماعی که نویسنده به آن تعلق دارد مسئله­ای است که بسیار به آن ارجاع داده می­شود، شاید بهتر باشد از همین ابتدا بر سر تعریف و ویژگی­های طبقات اجتماعی توافقی صورت گیرد. سوروکین جامعه­شناس روسی که مقاله­ای هم تحت عنوان «طبقه اجتماعی چیست» به نگارش درآورده، ویژگی­های طبقات یا گروه­های اجتماعی را چنین بیان می­کند: «از نظر حقوقی به روی همگان باز ولی عملاً نیمه بسته هستند 2. بر پایه همبستگی بنیان گرفته­اند 3. عادی هستند 4. با برخی گروه­های دیگر در تضاد (طبقات اجتماعی) و دارای ماهیت کلی هستند 5. بخشی از آنها سازمان­یافته هستند ولی به ویژه «کمابیش» سازمان یافته هستند 6. از انسجام و وجود خود تا حدی آگاه و تا اندازه­ای ناآگاه هستند 7. مشخصات جامعۀ غربی سده­های هجدهم و نوزدهم و بیستم را دارند 8.گروه­های چندکارکردی تشکیل می­دهند که با دو پیوند تک­کارکردی، شغل و موقعیت با هم متحدند...» (گلدمن، 1369: 35) البته گلدمن این تعریف سوروکین از طبقات اجتماعی را هم تمام و کمال تأیید نمی­کرد و معتقد بود او در دو مورد از ویژگی­های مذکور اشتباه کرده است. اول آنجا که به جای به کار بردن عبارت موقعیت مشترک در تولید از واژه «شغل» استفاده می­کند و دوم در خصوص آگاهی طبقاتی که سوروکین از تمایز واقعی یا ممکن آن صحبت نمی­کند. گلدمن اما اساساً ارائه تعریف دقیق از طبقات اجتماعی را هم جز در موردی که در راستای توضیح ساختارهای اجتماعی باشد، مهم نمی­داند و معتقد است در این تعریف می­توان به ذکر سه عامل اساسی اکتفا کرد؛ «کارکرد در تولید»، «روابط اجتماعی با طبقات دیگر» و «طبقات اجتماعی به عنوان زیرساخت جهان­بینی­ها».

در نهایت گلدمن از آن­جایی که احتمالاً احساس کرده سومین عامل در تعریف طبقه اجتماعی ممکن است تا حدودی گنگ و مبهم به نظر برسد شرح مفصل­تری بر آن نوشته است. او می­گوید تا امروز هر بار که مقصود یافتن زیرساخت­های فلسفی، ادبی یا هنری بوده در نهایت به یک طبقۀ اجتماعی و روابط آن با جامعه رسیده­ایم و از سوی دیگر نیز بیشینه آگاهی ممکن یک طبقه اجتماعی نوعی جهان­بینی منسجم را شکل می­دهد.

تفسیر و تشریح

برای فهم نظریه نقد تکوینی گلدمن شرط لازم آن است که به نگرشی دقیق از دو مفهوم «تفسیر» و «تشریح» دست یابیم که کلیدهای مهم اشراف بر نظریه او هستند. واضح است که این دو مفهوم دارای نقاط تمایز زیادی با یکدیگر هستند و هر یک کارکرد ویژه خود را در تحلیل اثر ادبی خواهد داشت.

«تفسیر ادراک متن است آن سان که در ظاهر ادبی و بیانی خود می­نماید: شناخت معنای خاص واژگان از میان مجموعه معناهای موجود آن، ادراک نظم صرفی، نحوی و دستوری عبارت بر اساس قاعده­های شناخته­شده و سرانجام شناخت دلالت­های فرامتنی. تأویل، اما با تفسیر تفاوت دارد و در حکم راهیابی به معنا یا معناهای باطنی متن است که پشت ظاهر آن پنهان شده­اند.» (احمدی، 1377: 10) تعریف گلدمن از این دو عنوان اما تا حدودی با تعاریف ارائه شده پیشین متفاوت است. از این رو شاید بهتر باشد ابتدا تعریفی مختصر از این دو اصطلاح را از منظر گلدمن بیان کرده و سپس به جزئیات بیشتر آن بپردازیم.

«تفسیر» از نگاه گلدمن در اصل توصیف یک ساختار دلالتگر و پیوندهای درونی یک پدیده است اما اگر همین امر به کوششی جهت توصیف تغییر و تحولات ساختارهای گسترده محیطی )در مقایسه با ساختارهای خرد محاطی) مبدل شود آن گاه کلمه

«تشریح» در خصوص آن به کار برده می­شود. یقیناً مثالی که خود گلدمن در خصوص سه مفهوم «درک»، «توضیح» و «تکوین» مطرح می­سازد بسیار راهگشاتر از هر ارجاع و شرحی خواهد بود. «مثلا اگر من کتاب «اندیشه­ها» اثر پاسکال را به عنوان ساختار دلالتگر درونی مورد بررسی قرار دهم، می­کوشم که درکش کنم. اما اگر بعد «اندیشه­ها» را به عنوان ساختاری جزئی در اندرون ساختاری گسترده­تر، یعنی ساختار جنبش ژانسنیسم قرار دهم، ژانسنیسم را درک می­کنم و به یاری ژانسنیسم، «اندیشه­ها» را توضیح می­دهم. و اگر ژانسنیسم را در ساختار بزرگتر نجبای عدلیه جای دهم، تاریخچه نجبای عدلیه را درک می­کنم و به یاری آن تکوین ژانسنیسم را توضیح می­دهم. و اگر پس از آن، همین کار را با نجبای عدلیه در فرانسه قرن هجدهم انجام دهم در سطح توضیح این نجبا و در سطح درک ساختار بزرگتر کلی قرار می­گیرم.» (گلدمن، 1369: 79) بنابراین تکوین آثار ادبی و هنری را باید اصل مهمی در جامعه­شناسی ادبیات دانست چرا که به وسلیه این تمهید می­توان به حد آگاهی ممکن گروه یا طبقه اجتماعی معینی دست یافت. در نتیجه می­توان درک این آثار را مطابق با درک و شناخت ساختار آگاهی یک گروه دانست.

در نهایت گلدمن با این مسئله مخالف است که برای بررسی ساختار یک اثر به روان­شناسی یا پژوهشی کانونی رجوع کنیم و معتقد است با بررسی جامعه­شناسی بهتر می­توان ماهیت درونی اثر را درک کرد. چرا که برخلاف شیوه­های دیگر، در تحلیل جامعه­شناسی اثر است که کل متن مورد بررسی قرار گرفته و قابل بهره­برداری مجدد است. مقصود از به کارگیری این شیوه نیز به هیچ وجه محدود کردن آفرینندگی نویسنده و خالق اثر نیست بلکه او می­تواند به همان شکل که پیشبینی شده است منعکس­کننده آمال و آرزوها و خواسته­های گروه و طبقه خود در اثرش باشد. از نظر گلدمن قرار نیست آفرینش ادبی بازتاب­دهنده واقعیت­های اجتماعی باشد بلکه باید خواسته­های کارپرداز جمعی را بازتاب دهد. حال ممکن است این خواسته­ها محقق نشود و یا در جریان حادثه یا واقعه مهمی میسر شود.

آنچه ساختگرایی تکوینی بیش از هر چیز مدنظر قرار می­دهد این است که میان اثر و جامعه­ای که اثر در آن خلق شده است پیوند و ارتباطی محکم برقرار سازد و در نتیجه اهداف خود را تنها در سطح محتوای اثر تعریف نمی­کند. گلدمن در کتاب «نقد تکوینی» برای هر آفرینش ادبی اساساً چند رویه مطرح می­کند.

1.تدارک جهان­بینی، که کار جمعی کارپرداز ابرفردی است، و تجربه ضرورت آن و نیز منش دلالت­گرش و حرمان­هایی که این تجربه دربردارد.

2.توریه این جهان­بینی و این تجربه در قالب جهان تخیلی منسجمی یا کمابیش منسجمی از قهرمانان و موقعیت­های فردی.

3.بیان این جهان به زبانی فراهم از مجموعه ساختارهای خرد در ارتباط کارکردی با ساختار کلی جهان. ساختارهای خرد دارای چنان سرشتی هستند که همه جزئیات زبان و سبک مورد بهره­برداری نویسنده را.به درجه­ای کمابیش پیشرفته، ضروری می­سازند.

تفسیر کلیت متن را مورد نظر قرار می­دهد؛ به این صورت که یک الگوی معنادار متشکل از اعضا و عناصر متعدد و روابط میان آنها را برگزیده و بی آنکه چیزی به متن بیافزاید یا از آن بکاهد، اثر را مورد تحلیل قرار می­دهد. حال اینکه چه الگوی معناداری را برای اثر مورد نظر برگزینیم به عهده پژوهشگر بوده و طبیعتاً هر یک از این الگوها همانطور که به تحلیل بخشی از اثر کمک خواهد کرد بخش دیگری از آن را نیز نادیده می­گیرد.

پژوهشگری که بخواهد به نتایج دقیق و درستی در تحلیل­هایش دست پیدا کند باید از میان الگوهای موجود همانی را انتخاب کند که پیوند بیشتری با متن ایجاد خواهد کرد. دوم آنکه به هر ترتیب پژوهشگر با انتخاب هر یک از این الگوها، موجب می­شود برخی عناصر موجود در متن برجسته­تر و پررنگتر شده و برخی دیگر عناصری فرعی به شمار آیند. اما این تفکیک و دسته­بندی میان عناصر اصلی و فرعی نباید از قبل و طبق پیش فرض پژوهشگر صورت پذیرد بلکه بعد از انتخاب الگو و به شکل خودبه­خود روی می­دهد. مگر آنکه پژوهشگر به دلایل کمّی از قبل الگویی را برگزیده باشد که در این صورت چون شرایط اینچنین ایجاب کرده، مانعی نخواهد داشت. سومین نکته که حائز اهمیت بسیاری است، به مسئله کاستن و افزودن عناصر بیگانه به متن اصلی مربوط می­شود؛ که قطعاً باید از آن اجتناب کرد.

مرحله دوم همانطور که گفته شد؛ تشریح نامیده می­شود. در این مرحله میان الگوی ساختاری حاکم بر اثر با گرایش­های خالق اثر پیوندی برقرار ساخته تا آن اثر هنری یا ادبی را در کُنه یک کلیت مهم و گسترده­تر یعنی گروه یا جمع بسنجیم. این رابطه و پیوند دوسویه با اثر هنری، قاعدتاً با یک خالق فردی شکل نخواهد گرفت، بلکه یک آفریننده جمعی یا فوق فردی نیاز است تا ارتباط به درستی شکل بگیرد. «نقش نویسنده را به عنوان میانجی نمی­توان به هیچ رو انکار کرد؛ ولی پیوند میان اثر و نویسنده هیچگاه ضروری نیست؛ راسین، مولیر یا شکسپیر اگر در محیطی دیگر بزرگ شده بودند و آموزشی متفاوت داشتند چه بسا می­توانستند با نگارش آثاری غیر از آنچه نوشته­اند، به حل مسائل فردی خویش بپردازند. در مقابل پیوند نمایشنامه­های راسین و ژانسنیسم با اشراف صاحب مقام، پیوند کمدی­های مولیر با اشراف درباری، خصلتی کارکردی و ضروری دارد که بیش از هر بررسیِ محدود به درون متن یا تشریح صرفا روان­شناختی، پیشرفت هر چه بیشتر در عرصه تفسیر و تحلیل زیبایی­شناختی را ممکن می­سازد. (آدورنو، گلدمن و دیگران، 1396: 65) در تکمیل این مبحث لازم است نکته دیگری هم قید شود که تشریح خود چهار گونه متفاوت را در بر می­گیرد؛ تشریح از رهگذر کل جامعه، تشریح از رهگذر ملت­ها و اقوام، تشریح از رهگذر نسل­ها و تشریح از رهگذر طبقات اجتماعی. آنچه که در بررسی یک اثر اهمیت دارد این است که کدام یک از این المان­ها تأثیر بیشتر بر متن مورد نظر گذاشته­اند.

**اسنوبیسم**

پدیده­ای که در این پژوهش قصد بررسی آن را در آثار اکبر رادی داریم؛ اسنوبیسم نامیده می­شود که طبیعتاً با تاریخ و تحولات اجتماعی و اقتصادی جوامع ارتباطی تنگاتنگ دارد. پیش از ورود به مبحث اسنوبیسم به شرح این مفهوم و چگونگی شکلگیری­اش در جامعه می­پردازیم. نوکیسگی یا تازه به دوران رسیدگی پدیده­ای است که به ویژه پس از دو رویداد مهم تاریخی؛ یعنی فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی از یک سو و تغییر سیاست­های اقتصادی چین از سوی دیگر؛ بسیار رایج شد. در همین راستا باید به مطلبی که الهه توانا در روزنامه خراسان، درباره زمینه­های اجتماعی و اقتصادی اسنوبیسم، به نگارش درآورده اشاره کنیم: «در زمان حاکمیت «سرمایه­داری صنعتی»، منزلت اجتماعی افراد را جایگاهشان در تولید، تعیین و جایابی می­کرد؛ یعنی برای مثال بسته به این که فرد، کارخانه­دار یا مالک زمین بود سبک زندگی­اش از دیگران خارج از محدوده تولید متفاوت مطرح شده است؛ یعنی افراد نه صرفاً براساس جایگاه­شان در تولید، بلکه به واسطه جایگاه­شان در مصرف، شأن و منزلت اجتماعی پیدا می­کنند. از طرف دیگر تحولات اقتصادی و مالی قرن اخیر باعث شده است تحرکات اجتماعی و اقتصادی سرعت پیدا کند و آدم­ها از طبقه خودشان ناگهان به طبقه دیگری پرتاب شوند. این تغییر و تحرک الزاماتی را ایجاد می­کند؛ چرا که هر طبقه از لحاظ اخلاق اجتماعی و اخلاق فرهنگی، یک سری سنت­ها، رفتارها و عرف­هایی دارد؛ در حالی که وقتی این پرتاب­شدگی اتفاق می­افتد، آدم­ها هنوز از آداب و سنت­های خودشان جدا نشده­اند. در چنین شرایطی طبقه­ای ایجاد می­شود به نام نوکیسه که برای نشان دادن نفرتش از جایگاه قبلی و تعلقش به جایگاه جدید به حرکات و رفتارهای متظاهرانه دست می­زند.

**شخصیت اسنوب**

محمد قائد در کتاب «فصل خاطرات فراموشی» مثال جالبی برای درک بهتر پدیده اسنوبیسم ارائه می­دهد. او یک مهمانی خیالی را برای مخاطب ترسیم می­کند که در آن شخصی با هیجان و- تا حدودی شبیه معرکه­گیرها- شروع به صحبت کردن می­کند و که دیگران نیز بر حرف­هایش صحه بگذارند. حال درست در زمانی که اطرافیان در ذهن خود مشغول قضاوت او بوده و احتمالاً او را فردی مهمل­گو تلقی می­کنند؛ شخصی از راه برسد و او را چنین معرفی کند؛ که فردی بسیار مهم و از خانواده­ای اعیان و ثروتمند است. طبیعتاً این گونه معرفی در ذهن مخاطب ثبت شده و شمایلی دیگر از شخص مهمل­گو خواهد ساخت. در حالی که اگر آن معرفی صورت نگرفته بود مخاطبان احتمالاً به تمسخر آن فرد در ذهن خود روی آورده و بعد هم خیلی زود او را از حافظه­شان پاک می­کردند. این همان چیزی است که قائد آن را اسنوبیسم می­نامد؛ یعنی درست نقطه­ای از بحث که فرعیات نامربوط و غیرمهم بر اصل مطلب تأثیر گذاشته و یا حتی نگرش به آن را دگرگون می­سازد.

اسنوب­ها اساساً اشخاصی معمولی هستند که میل دارند از خواص به شمار آیند یا مانند خواص با آنها برخورد شود. این افراد معمولاً ثروت و دارایی زیادی در اختیار دارند و به همین ترتیب هم می­توانند اذهان عمومی را به خود معطوف ساخته و رأی مثبت ساده­اندیشان را ازآن خود کنند. آنها تلاش می­کند بیش از هر چیز خود را شبیه گروهی کنند که به نظرشان از نظر فرهنگی و جایگاه اجتماعی در رتبه بالایی قرار دارند و در این راه یا دست به تقلید می­زنند و یا مباحثه­ای نه چندان مهم و نمایشی با آنها راه می­اندازند.

اسنوب­ها را اساساً باید دو دسته دانست آنهایی که خودشان را از دیگری برتر دانسته و معتقدند از سلیقه فرهنگی و ادبی بالاتر و اصیل­تری نسبت به دیگران برخوردارند و دیگر آنهایی که برتری را منحصراً در ثروت و موقعیت اجتماعی دیگران می­یابند. که الفاظ مختلفی همچون نوکیسه، سبکسر، جلف، مبتذل، دهنبین، مُدگرا و مقلد را می­توان در خصوص آنها به کار برد.

چند ویژگی مهمی که غالباً در میان اشخاص اسنوب مشترک است به این شرح است:

1. خود را داناتر و فهمیده­تر از دیگران می­پندارند.

2. تظاهر کردن به آنچه نیستند و تقلید از افرادی که به نظر خودشان دارای برتری­های فرهنگی هستند.

3. حضور در محافل مهم و تجملی

4. میل به معاشرت و تظاهر به صمیمی بودن با افراد مشهور و سرشناس

5. میل به معاشرت با فرودستان با استناد به این نکته که آنها انسان­ها بهتری هستند.

همانطور که پیداست مورد چهار و پنج در تضادی روشن با یکدیگر هستند اما هر دو از ویژگی­های فرد اسنوب محسوب می­شود. منظور از طرح این دو مورد در ذیل ویژگی­هایی که برای اسنوب­ها برشمردیم این است که چه فرد تازه به دوران رسیده تمایل به نزدیک شدن به افراد مشهور را داشته باشد و چه افراد طبقه پایین مقصودش همچنان «خودنمایی» است. به این ترتیب که او از برقراری رابطه با فرودستان نیز در پی ارضای حس برتری خودش نسبت به آنها بوده و در اصل از یادآوری مهم­تر بودن خودش نسبت به آنها لذت می­برد. شاید بهترین و صریح­ترین اصطلاحی که درخصوص این دو مقوله متضاد می­توان به کار برد همان چیزی باشد که محمد قائد در مقاله «هفت پیکر» به کار برده است؛ یعنی «تجمل­پرستی» و «درویش­نمایی»!

**اکبر رادی**

رادی در سال 1318 در شهر رشت و در نزدیکی مرز روسیه به دنیا آمد. همین مجاورت جغرافیایی باعث شد که سالها بعد رد مشابهت­های فرهنگی، قلمی و نگارشی میان آثار او و نویسندۀ بزرگ روسی؛ چخوف به شکلی برجسته و پررنگ نمایان شود. شاید جالب باشد اگر بگوییم شباهت­ها میان این دو نویسنده روس و ایرانی تا آن جا است که به زندگی شخصی­شان هم راه پیدا کرده؛ برای مثال رادی نیز در خاطراتش گفته است که در جوانی تمایل داشت پزشک شود اما بعد از اینکه یک سال پشت کنکور ماند قید این مسیر را زد. همانطور که چخوف نیز در کنار نویسندگی به پزشکی هم اشتغال داشت. با وجود اینکه دست سرنوشت به گونه­ای رقم خورد که رادی پس از گذراندن دوران دبستان، به همراه خانواده­اش به تهران آمد اما هیچ گاه پیوندهای فکری و عاطفی­اش با زادگاهش قطع نشد. او تحصیلاتش را در رشتۀ علوم اجتماعی ادامه داد و پس از اخذ مدرک کارشناسی در این رشته، تصمیم گرفت مقطع فوق لیسانس را در «موسسه تحقیقات اجتماعی» بخواند که به گفته خودش بعد از دو سه ترم از ادامه مسیر منصرف شد.

از شباهت­های دیگر او با چخوف این بود که هر دو با داستان کوتاه پا به عرصۀ ادبیات و نویسندگی گذاشتند. شغل و حرفه­ای که رادی در کنار نویسندگی به آن روی آورد، معلمی بود اگرچه احتمالاً تا مدتی همچنان آرزوی پزشک شدن را در سر می­پروراند که می­توانست باز هم او را به نویسنده محبوبش یک گام بیشتر نزدیک کند. رادی اصلی­­ترین دلیل تاین تشابهات را «حالت دماغی مشترک» بیان می­کند و جغرافیا را بیش از هر مؤلفه دیگری در این زمینه تأثیرگذار می­دانست: «شاید به جهت مشابهت شرایط تاریخی و وضعیت جغرافیایی، باران و مه و جنگل و دریای دو اقلیم، شاید به دلیل انطباق دورههای انتقالی و تجانس رسم و رفتار شخصیت­های تیپیکال گیلانی و آن سمت­های کریمه و شاید به این هر سه علت.» (رادی، 1379: 94) او علاوه بر چخوف به رد پای تورگینف نیز در آثارش اشاره می­کند و معتقد است در «طبیعت­نگاری و قلم­زنی چهره آدم­های زیادی» به سبک و سیاق نویسندگی چخوف نزدیک است.

تحولات تاریخی و اجتماعی در هر دوره از زندگی رادی، دغدغه­ها و مضامین بسیاری را در اختیارش گذاشت تا با اتکا به آنها هر چه بیشتر موقعیت­های دراماتیک نمایشنامه­هایش را بپرورد. برای او که دوران کودکی­اش هم­زمان با جنگ جهانی دوم و تأثیرات مخربش بود و در دوران میانسالی هم دو واقعۀ مهم تاریخ ایران یعنی انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی را به شکلی کاملاً ملموس نظاره کرد؛ صحبت از مسائل اجتماعی و طبقات مختلف اقتصادی و فرهنگی در جامعه امری بدیهی و ضروری بود. او حین تعریف خاطراتی از این دوران در گفت­وگویش با ملک ابراهیم امیری که در «مکالمات» چاپ شده به همین مسئله اشاره می­کند و این فرضیه احتمالی که شمال به سبب موقعیت جغرافیایی از این هیاهو به دور مانده را به درستی رد می­کند: «ما اگرچه به یک معنا از جغرافیای جنگ بیرون بودیم، ولی به هر تدبیر از تلاطم­های اقتصادی آن بی­نصیب نبودیم، که امواج بلندش به مرزهای شمالی ایران می­کوبید و رسوبات مخرب خود را روی آن سامان به جا می­گذاشت: «جیره­بندی ارزاق، شناور شدن قیمت­ها، صف­ها و کوپن­های نان و نفت و کاغذ و رواج صفحات حلبی که شاگردان مدرسه مشق­های خود را روی آن می­نوشتند و پاک می­کردند و از نو...» (همان: 16) و به این ترتیب بود که او در سال 1335 اولین داستان خود را با عنوان «موش مرده» در روزنامه کیهان به چاپ رساند که البته در مجموعه داستان­هایش؛ «جاده» نیز آورده نشده است. در اصل آشنایی او با نویسندگانی مثل جمال­زاده، هدایت، علوی، چوبک و آل احمد موجب روی آوردنش به داستان کوتاه و بلند شده بود که در نهایت به نگارش اولین نمایشنامه او «از دست رفته» انجامید؛ نمایشنامه­ای که البته هرگز منتشر نشد.

**از پشت شیشه­ها**

تفسیر

رادی نمایشنامه­نویسی را به شکلی حرفه­ای از سال 6337 آغاز کرد. درست زمانی که پنج سال از کودتای 28 مرداد گذشته بود و کشور مدام در معرض تحولات اجتماعی و سیاسی مختلف قرار می­گرفت. در این دوران یک رشته اصلاحات ارضی و برنامه­های دیگری که به انقلاب شاه و مردم معروف شد، کشور را به سمت سیاست­های «سرمایه­داری» سوق می­داد. مهمترین اصل در برنامه اصلاحات ارضی، تغییر در مالکیت زمین­های کشاورزی بود. زمین­هایی که تا آن زمان بخش اعظم­شان در اختیار مالکان بزرگ قرار داشت و باقی آنها میان مردم، کشاورزان و روحانیون تقسیم شده بود. هدف از اصلاحات آن بود که از طریق تقسیم اراضی و فروش آنها به کشاورزان مستأجر، شیوه خرده مالکی را در این زمینه در پیش گیرند. البته از آن جایی که اعضای

مجلسی که قرار بود این اصلاحات را به تصویب برسانند، خود از مالکان بزرگ زمینهای زراعی بودند، ابتدا به مخالفت با آن پرداخته و در نهایت هم با تغییراتی آن را به تصویب رساندند که دیگر به سود مردم و کشاورزان نبود. در نتیجه این برنامه نتوانست با موافقت و تأیید مردم و کشاورزان همراه شود و عده­ای هم آن را برنامه­ای آمریکایی دانستند که در ایران قابل اجرا نخواهد بود. با وجود اینکه در رفراندوم «انقلاب سفید» نیمی از آرا در تأیید و تقریباً نیمی دیگر در رد این طرح بود؛ اصلاحات در سال 1341 اجرا شد.

به تبع چنین تغییراتی در عرصه سیاست و اقتصاد از یک سو، گروه­ها و طبقات اجتماعی جدیدی در حال شکل­گیری بودند و از سوی دیگر نیز فاصله میان طبقات موجود جامعه نیز در حال افزایش بود. چرا که خان­های زمین­دار با از دست دادن زمین­هایشان، از حکومت پهلوی غرامت دریافت کرده بودند و به این ترتیب سرمایه­دارهای بزرگی محسوب می­شدند که می­توانستند سرمایه­های خود را در عرصه­های مختلفی همچون، صنعت، تجارت، صادرات و... به کار گیرند.

این مسئله خود مشاغل جدیدی را در ایران به وجود آورد، از جمله اینکه دیگر علاوه بر کشاورزان، تعداد زیادی کارگر نیز برای فعالیت در کارخانه­های تازه تأسیس، استخدام شدند. دوم آنکه به دلیل نیاز کارخانه­ها به ابزارها و دستگاه­های مدرن و صنعتی واردات کالا از کشورهای خارجی افزایش یافت. و سوم گسترش بازارها در شهرهای مختلف .از تحولات اقتصادی که بگذریم در عرصه اجتماعی نیز شکاف­های اجتماعی بین دو طبقه کارگر و کشاورز، مهاجرت از روستا به شهر، مشاغل جدید و به تبع آن سبک­های زندگی جدید، شکل­گیری حلبی آبادها و افزایش قیمت ملک و زمین از جمله پیامدهای این اصلاحات بود.

در این دوره کشاورزانی که قرار بود طبق برنامه اصلاحاتی شاه مستقل­تر و پولدارتر شوند به دو دسته تقسیم شدند؛ آنهایی که در همان بخش کوچک زمینی که بهشان تعلق گرفته بود؛ مشغول به فعالیت شدند تا آن را گسترش دهند و دسته دیگری که هیچ سهمی از زمین­ها عایدشان نشده بود و از آن جایی که دیگر خانی هم وجود نداشت که برایش کار کنند؛ مجبور به کوچ شدند و در حلبی­آبادهای بدون امکاناتِ اطراف شهر ساکن شدند.

در نتیجه به طور کلی در ایران (از اواسط دهه چهل تا اواسط دهه پنجاه) شاهد شکل­گیری چهار طبقه عمومی بودیم که شامل؛ دولتی­ها، دیوانسالاران، خرده مالکان شهری، کارگردان و دهقانان بود. از آن جایی که سه گروه نخست به واسطه شغل و جایگاه­شان می­توانستند از سود درآمدهای نفتی و سایر تغییرات اجتماعی و اقتصادی منافعی برای خود کسب کنند؛ مدام در حال جمع کردن سرمایه بیشتر و ثروتمندتر شدن بودند. حال آنکه طبقه چهارم به دلیل درآمد بسیار پایین قادر به برآورده ساختن نیازهای اولیه خود نبود.

در نتیجۀ این شکاف طبقاتی عمیق و بسیار مشهود، روحیه­ای از یأس و ناامیدی بر جامعه حاکم شد که طبیعتاً خود را در آثار ادبی و هنری آن سال­ها هم نشان می­دهد.

قطعاً انعکاسی از وقایع گفته شده را در دو دهۀ مورد بحث؛ می­توان در آثاری مانند «از پشت شیشه­ها» که در سال 1345 به رشته تحریر درآمده، پیدا کرد. همه المان­هایی که در فضاسازی این نمایشنامه به کار رفته است از رنگ خاکستری حاکم بر صحنه و شخصیت­ها تا دکور و حس ناامیدی و افسردگیِ ملموس دیالوگ­ها به نوعی بازتاب­دهنده فضای اجتماعی دوران خود هستند. فضاسازی محزون در اصل از همان ابتدا و با اولین توضیح صحنۀ نمایشنامه خود را نمایان می­کند: «اتاقی است خاکستری، دری سمت چپ، دری سمت راست، پنجره­ای کوچک تزئینات اتاق را شکل می­دهند. وسط، یک میز بزرگ کشودار، و سه طرف آن صندلی دیده می­شود... نور باید به گونه­ای تنظیم شود که حرکت زمان را ثبت کند و نوسان آن از بامداد به سوی غروب است.» همانطور که گلدمن هم اشاره می­کند اگرچه در ظاهر شاید یک فرد را خالق اثری ادبی یا هنری بدانیم؛ اما از آن جایی که آگاهی فردیِ او تنها یک بخش از اثر را آفریده و بخش دیگر حاصل آگاهی جمعی است؛ نمی­توان او را تنها خالق اثر دانست. ضمن آنکه هر فرد در واقع مجموعه­ای است از امیال و آرزوهایی که زندگی اجتماعی نتوانسته آنها را محقق سازد و در نتیجه سرکوب شده­اند. حال این آرزوهای فروخفته و سرکوب شده در حین آفرینش یک اثر خواه­ناخواه بروز یافته و خود را نمایان می­سازند و در نهایت بخش دیگری که خالق ممکن است اصلاً از آن مطلع نباشد و ساختارهای روشنفکرانه، خیالی و... به شکلی ناخودآگاه بر او تأثیر گذاشته و او نیز این تأثیرات را در آفرینش خود منعکس سازد .اما این نگرش مأیوسانه و آروزهای تحقق نیافته را در لابه­لای صحبت­های رادی با اشخاص نزدیکترش هم می­توان پیدا کرد. مثلاً در بخشی از نامه­اش به عباس معروفی در توصیف حال روز خودش می­گوید «وضعیت سه است» و اینکه در هر مسیر که قدم می­گذارد از رادیو، تلویزیون و صحنه گرفته تا چاپ و کلاس و... مدام به در بسته می­خورد و مسیر را کاملاً مثل یک بن بست می­داند.

طبیعتاً نتیجه همین تأثیرات مستقیم یا غیرمستقیم آگاهی جمعی را می­توان بر رادی به عنوان آفریننده «از پشت شیشه­ها» نیز مشاهده کرد. او در شخصیت­پردازی این نمایشنامه دو زوج را ترسیم می­کند که در اصل نمایندگانی از طبقات اجتماعی مختلف هستند و شکاف اجتماعی و اقتصادی میانشان غیرقابل انکار است. از دل همین تضاد و برخورد دو زوج است که به خلق یک موقعیت دراماتیک می­رسد. چرا که خودش هم معتقد است دو شخصیت مثبت و منفی را که هر یک روحیات و عقاید خاص خود را دارند اگر با یکدیگر روبرو سازیم از دل این تقابل و رویارویی میتوانیم یک موقعیت بیافرینیم. و از نظر او همین موقعیت­های دراماتیک هستند که تئاتر را می­آفرینند اگر این مؤلفه را از اثر نمایشی حذف کنیم دیگر چیزی به جز یک داستان ساده باقی نخواهد ماند.

در «از پشت شیشه­ها» به سبب همین تقابل دو زوج یا در اصل دو طبقه اجتماعی شاهد یک موقعیت نمایشی هستیم. بامداد به عنوان نویسنده­ای روشنفکر که مانند همه روشنفکران دیگر آثار رادی، نشانه­هایی از ناامیدی و سرخوردگی را در او نیز می­بینیم و مریم که معلمی افسرده با آرزوهای برباد رفته است، در تقابل با خانم و آقای درخشان که یکی مدیر مدرسه و دیگری کارخانه­دار است قرار می­گیرند. این امری­ست که رادی هم به آن اشاره کرده و آن را تا حدود زیادی از پیامدهای اجتماعی دوران زیست خود دانسته است. «از سال چهل به بعد، یک جریان دیگری در حوزه ادبیات و به صورت ادبیات معترض مخفی و فردی )و نه معترض عیان( خود را نشان می­دهد؛ یعنی به طور مثال، افرادی مانند شاملو، اخوان­ثالث، نادرپور، کسرایی، سایه و کسانی از این قبیل، کم کم مطرح می­شوند؛ کسانی که در دهه سی شعر می­گفتند و اغلب اشعار آنها هم، حول مفاهیم درماندگی، سرخوردگی، تلخی، ناکامی و شکست بوده است. نمونه بارز این نوع شعرها «زمستان» معروف اخوان ثالث است که در سال 1334 یعنی بعد از کودتا سروده شده است.» (رادی، 1388: 237) از سوی دیگر طبقه دیگری را در اثرش نشان می­دهد که همان طبقه نوظهور بعد از اصلاحات ارضی است؛ یعنی طبقه کارخانه­دار. به عبارتی همان سرمایه­دارانی که قبل از اصلاحات زمین­داران بزرگی بودند و با فروش زمین­هایشان کارخانه­هایی را تأسیس کرده و به فعالیت­های صنعتی و مدرن روی آوردند. حال این تازه به دوران رسیدگی را می­توان در دیالوگ­های درخشان­ها به خوبی احساس کرد. در اصل ارزش­هایی که در زندگی برای درخشان­ها مطرح است به طور اساسی با ارزش­های مهم در زندگی جلیلی­ها تفاوت دارد. آنها مدام از خانه، پول، سفرهای اروپایی و مسائلی از این قبیل حرف می­زنند. در حالی که بامداد بیشترین وقت خود را در لابه­لای کتابهایش و در همان فضای سرد و ساکت خانه سپری می­کند. این مسئله را در بخشی از مکالمه فخرفروشانه آنها وقتی که خانم درخشان از برنامه پیچیده لاغری­اش می­گوید؛ می­توان به وضوح دریافت:

«خانم: ای خدا عمرت بده! اینم شد حرف؟ الان سه ماهه که رژیم دارم: ماساژ طبی، حمام پارافین، گوشت بی­چربی، شیر جوشیده، هر وعده یه دونه سوخاری، مگه فایده کرد؟ شدم خیک! اونوقت سر کار جلوی من نشسته­ی و دلت داره واسه یه پرده گوشت قیلی ویلی می­ره. (غمزده.) می­دونم گرفتاری من از تاریخ کاوه شروع شد. الان شش ساله که روزگار من سیاه­س.

آقا: ولی شما ضایعات سنی رو منظور نکرده­ین.

خانم: بله، اتفاقاً تذکر به جاییه؛ اما یه بانکی باید آدم خوش حسابی باشه.

آقا: حتماً» (از پشت شیشه­ها: 43)

اگرچه در برخی موارد هم نقاب بورژایی از چهره­شان کنار می­رود و طبقۀ اصلی و واقعی­ای را که به آن تعلق دارند نمایان می­سازند:

«خانم: (با درد.) وای! وای! وای!

مریم: خانم درخشان طوری شدین؟

خانم: (خود را رها می­کند. آسوده.) ول کرد! آه... چه باد پرزوری! داشتم پس می­افتادم.

آقا: دِ شما رعایت نمی­کنین دیگه خانم؛ آدم توی سمینار تربیتی که یه تغار ترشی نمی­خوره... (با سرفه اخطار خانم خودش را جمع می­کند.) بعله...»

طبقه اجتماعی­ای که نویسنده در اثرش ترسیم کرده طبیعتاً بر زبان حاکم بر نمایشنامه نیز تأثیر می­گذارد در نتیجه ادبیات حاکم بر نشست میان جلیلی­ها و درخشان­ها اصلاً زبان عامیانه­ای نیست. «به ضرورت حضور چهار شخصیت معلم، نویسنده، مدیر و کارمند/کارخانه­دار، زبان این نمایشنامه گرایش چندانی به زبان عوام ندارد. علاوه بر اینکه درخشان­ها سعی دارند که چهره و بیان فاخرتری هم داشته باشند. یعنی چاشنی­ای از تظاهر در زبان­شان هست. مثلاً در حالت عادی یکدیگر را خانم، عزیزم، درخشان... می­نامند ولی زیر نقاب مگس –که چهره واقعی­تری از خود نشان می­دهند- همدیگر را به اسم کوچک صدا میکنند؛ بتولی و حبیب» (عنقا، 1390: 125) بدیهی است که درخشان­ها به عنوان نمایندگانی از طبقه سرمایه­دار و تازه­بهدوران رسیده

سعی دارند در حضور خانواده جلیلی چهره دیگری را از خود نشان دهند یا به عبارت دیگر تظاهر به چیزی کنند که نیستند. در نتیجه با توجه به تعاریفی که از پیشتر از پدیده اسنوبیسم یا تازه به دوران رسیدگی فرهنگی بیان شد؛ می­توان خانواده درخشان را شخصیت­های اسنوب دانست که تظاهر می­کنند خود را دارای ارزش­هایی نشان دهند که در چارچوب عقیدتی خودشان مهم محسوب می­شود.

«خانم: (خودش را لوس می­کند.) تحسین من فقط از یه راه میسره.

آقا: از چه راهی؟

خانم: یه چیز کوچولو بهم هدیه کن.

آقا: یه چیز کوچولو؟

خانم: یکی از سر و دم دارای سرمه­ای-نکن!

آقا: از چه کارخونه­ای؟

خانم: سهراب این روزا یه دوج انداخته زیر پای خانمش-دنکن!

آقا: من واست یه پونتیاک میخرم؛ خوبه؟

خانم: اوه... متشکرم عزیزم.» (از پشت شیشه­ها: 132)

تشریح

در آغاز بحث­مان در خصوص نظریه نقد تکوینی گلدمن اشاره کردیم که او خالق یک اثر هنری را نه یک فرد بلکه آفریننده فوق­فردی یا جمعی می­داند. از همین رو نویسنده در مقام نماینده­ای از طبقه اجتماعی خود قرار می­گیرد که باید کل ویژگی­های طبقه­ای را که به آن تعلق دارد در تحلیل اثر بررسی کرد.

در «از پشت شیشه­ها» از میان دو زوج جلیلی و درخشان؛ رادی را بنابر پیشینه خانوادگی­اش باید بیشتر به جلیلی­ها؛ یعنی بامداد و مریم، نزدیک دانست. چرا که او هم مانند مریم به حرفه معلمی اشتغال داشت و از سال 1341 که دوره تربیت معلم را به شکل رسمی پشت سر گذاشت؛ به عنوان معلم مقطع سوم دبستان در مدرسه «بامشاد» که در جنوب شهر تهران واقع بود؛ مشغول به کار شد. رادی 32 سال به تدریس ادبیات در دبیرستان پرداخت و البته در کنارش به نویسندگی نیز روی آورد و تقریباً از همان سال (اواخر دهه سی و اوایل دهه چهل) بود که اولین نمایشنامه­های خود را به چاپ رساند. بنابراین از سوی دیگر نیز می­توان او را نماینده طبقه نویسنده و روشنفکر دانست که تجلی آن در «از پشت شیشه­ها» را می­توان در شخصیت بامداد مشاهده کرد.

در نتیجه همانطور که گلدمن درباره تأثیر آگاهی جمعی بر آفرینش یک اثر بیان می­کند؛ شاید اگر رادی نیز در جامعه دیگر و میان طبقه دیگری از جامعه می­زیست؛ دست به خلق آثاری غیر از نمایشنامه­های فعلی­اش می­زد.

«راسین، مولیر یا شکسپیر اگر در محیطی دیگر بزرگ شده بودند و آموزشی متفاوت داشتند چه بسا می­توانستند با نگارش آثاری غیر از آن چه نوشته­اند، به حل مسائل فردی خویش بپردازند. در مقابل، پیوند نمایشنامه­های راسین و ژانسنیسم با اشراف صاحب­مقام، پیوند کمدی­های مولیر با اشراف درباری، خصلتی کارکردی و ضروری دارد که بیش از هر بررسی محدود به درون متن یا تشریح صرفا روان­شناختی پیشرفت هر چه بیشتر در عرصه تفسیر و تحلیل زیبایی­شناختی را ممکن می­سازد.» (آدورنو، گلدمن و دیگران 1396: 65) از همین رو «از پشت شیشه­ها»ی رادی را که تقریباً هم­زمان با طرح برنامه اصلاحات ارضی و انقلاب سفید نوشته شد؛ نمی­توان جدا از این رویدادهای اجتماعی و سیاسی و پیامدهای آن در نظر گرفت. چرا که به هر ترتیب در آفرینش ادبی باید نقش آفریننده فوق فردی یا جمعی را نیز لحاظ کرد و از آن جایی که هر نویسنده و مؤلفی نماینده طبقه اجتماعی خود است؛ در اثر مورد بحث تأثیر این تحولات سرمایه­داری را در جامعۀ در حال گذارِ ایرانی بر روی قشر روشنفکر و نویسنده به وضوح می­توان یافت. شاید مقایسه وضعیت معیشتی دو خانواده درخشان و جلیلی در این صحنه از نمایشنامه «از پشت شیشه­ها» تا حدودی در روشن شدن این مسئله راهگشا باشد. مکالمه­ای که بعد از اثبات موش داشتن خانۀ جلیلی­ها شکل می­گیرد:

«خانم و آقا از کیف و جیب­شان نقابی درمی­آورند، به صورت می­زنند و در هیأت مگس­های درشتی به نرمی توی اتاق راه می­افتند.

خانم: چیزی که هست، این جا پای سلامت آدم در میونه. نه هوایی، نه نوری. مثلاً ! الان سرم درد می­کنه. چرا؟

آقا: شاید واسه اون برخورد کذایی باشه.

خانم: اما...بالاخره شمام می­خواین زندگی کنین؛ مگه نه؟

بامداد :مسلمه!

خانم: خب ما یه آپارتمان تروتمیزی سراغ داریم.

آقا: مستقله.

خانم: همکف.

آقا: ماشین­رو.

خانم: تلفن.

آقا: موکت.

خانم: یه حیاط داره پر از کاج.

آقا: عرضم به حضور شما...

خانم: نمی­دونین غروب چه صفایی پیدا میکنه.

آقا: خانواده­این. ریخت و پاشم ندارین.

خانم: اگه بخواین... خلاصه ما می­توینم قضیه رو برای شما جور کنیم.

بامداد: نمی­دونم.

خانم: منتی هم سر شما نمی­ذاریما؛ حالا دیگه با خودتونه.

بامداد: حقیقت اینه که... باید فکر کنم.

آقا: آقای عزیز این دیگه فکر کردن نمیخواد...» (از پشت شیشه­ها: 51)

آنچه به عنوان پیامدهای سرمایه­داری و تغییر اقتصاد ایران از کشاورزی به صنعتی­سازی گفته شد؛ همچون مهاجرت از شهرستان­ها و روستاها به شهر در زندگی نویسنده «از پشت شیشه­ها» نیز خود را نمایان ساخته بود.

رادی که پدرش یک کارخانه کوچک قندریزی داشت به دلیل ورشکستگی پدر، در دوران دبستان به همراه خانواده به تهران مهاجرت کرد و از همین رو او و خانوادهاش نیز از تبعات تحولات سیاسی آن دوره بی­نصیب نماندند. طبیعی است که وقتی در اوایل جوانی به نوشتن روی آورد به شکلی خودآگاه یا ناخودآگاه همه آن رویدادهای مهم زندگی­اش را در داستان­هایی که روایت می­کرد؛ منعکس ساخت. دلیل اصلی تمایلش به خلق شخصیت­های فرهنگی همچون مریم و بامداد هم شاید همین باشد. مریم و بامداد هر دو به نوعی در وجود خود رادی حضور دارند و هر یک بره­های از زندگی­اش را شکل داده­اند؛ مریم شاید نماینده دورانی از زندگی او باشد که معلم بوده و بامداد بازتابی از رادیِ نویسنده است.

**پلکان**

تفسیر

«پلکان» نمایشنامه­ای مربوط به دهه سوم نویسندگی رادی است که آن را در دورانی به نگارش درآورده که کشور در حال جنگ با عراق بود. سال 61 تنها دو سال از شروع جنگ ایران و عراق می­گذشت و شرایط اقتصادی کشور به دلیل تأمین مخارج جنگ و خرید تسلیحات از سایر کشورها بسیار نابسامان بود. اما داستانی که رادی روایت می­کند در سالهای جنگ نمی­گذرد.

او داستان «پلکان» را در یک بازه زمانی سی ساله (از سال 1333 تا 1361) و در پنج قاب روایت می­کند. در نتیجه بیشتر، تأثیرات همان سال­های مربوط به داستان نیز در آن گنجانده شده است. برای مثال قاب اول یک سال بعد از کودتای 82 مرداد که با تحولاتی اساسی در حوزه اجتماعی و سیاسی در جامعه ایرانی همراه بود. از این تحولات می­توان به متمرکز شدن قدرت سیاسی، تغییر در شکل­بندی گروه­های مخالف و اپوزیسیون، گرایش جامعه ایرانی به سوی سنت­گرایی و تغییر آرمان­های مردم

ایران برای برپایی نظام حکومت اسلامی، اشاره کرد.

قاب اول در سال 1333 در دل رخوت و گرفتگی بعد از کودتا می­گذرد یا به عبارت بهتر از افول یک دوران خبر می­دهد. «در پرده اول شخصیت­ها در غروب یک تابستان خشک در سایبان یک قهوه­خانه چوبی ظاهر می­شوند. تابستانی که می­تواند اوج رسیدگی یک دوران رو به غروب باشد. شخصیت­ها همه، انسان­های نشسته بر روی تخت­های چوبی قهوه­خانه، حضوری افقی و ساکن دارند و آنچه در حرکت است فقط دود چپق آنهاست که تمثیلی از آرزوهای دودشده آنها است که تمثیلی از آرزوهای دودشده آنها است. به تعبیری دیگر دود چپق در اینجا جایگزین ابر آرزوهاست که انسان­ها بر بال آن می­نشینند و به سوی تحقق آن آرزوها حرکت می­کنند. اما در این قهوه­خانه چوبی و بعد تخت چوبی که به آسانی می­تواند خوراک موریانه­ها شود، مشتی آقاها، گل آقاها، بلکه دایی­ها و حاجی­عموها نشسته و خود شاهد دود شدن بودِ خود هستند» (عنقا، 1390: 52) او این شخصیت­ها را در اصل «قهرمانان بادپای تاریخ اجتماعی ملت ایران» می­داند که به تدریج در حال نیست و نابود شدن هستند و شخصیت­هایی مانند بلبل و کاس­علی آنها را پله­ای برای ترقی خودشان در زندگی قرار می­دهند. و این پله­ها اگرچه به لحاظ اجتماعی و اقتصادی درجه و مرتبه بالایی را برایشان فراهم می­کند اما با سقوط اخلاق و انسانیت در آنها همراه است. بلبل در واقع نماد همان قشر تازه به دوران رسیده­ای است که از هر آب گل آلودی ماهی می­گیرد و نابودی هر فرد دیگر را به مثابه پله­ای برای بالا رفتن خود می­داند. در نتیجه با سرعتی بسیار بیشتر از سایر آدم­هایی که در قهوه­خانه حاضرند، برای ارتقای طبقه اجتماعی خود قدم برمی­دارد. از همان آغاز نمایشنامه برنامه­های آینده و بلندپروازی­های بلبل را در صحبت­هایش با مشدی آقا می­توان یافت:

«مشدی آقا: آخه «پسیخان» تعمیرات می­خواد چه کنه مؤمن؟ (دو انگشتش را به معنای پول به هم می­ساید.) تازه کلی ملاط میخواد؛ تمشکه مگه؟

بلبل: آره... تا ملاطشو جور کنم، دکه بد نیس. کته­پزی، شایدم جگرکی، دل و قلوه و اینا.

مشدی آقا: همین خودش سیصد تومن آب میخوره. کجا؟ از قبر پدرت؟ یا وِرد میخونی از توی اوون طبق در می­آری؟

بلبل: خدا رو چه دیدی؟ یه­هو دیدی شانس ما گفت و زدیم تو گوش سیصد و چراغو روشن کردیم.» (پلکان: 30)

قاب دوم در سال 1335 در مغازه جگرکی بلبل می­گذرد و از آن جایی که رادی عنصر استعاره را بسیار در آثارش به کار برده است در اینجا هم صحنه تکه تکه کردن جگرها در مغازه احتمالاً استعاره­ای است از نابود کردن ارزش­های حیاتی که دیگر هیچ جایگاهی در زندگی بلبل نداشته و همه آنها را فدای ثروت، قدرت و ارتقای جایگاه اجتماعی خود می­کند. در این قاب رادی ویژگی دیگری هم به شخصیت بلبل اضافه کرده است که نوعی تشویش و ناآرامی درونی است و خبر از ایجاد تغییراتی اساسی در زندگی او می­دهد. به ویژه آنکه با پیشروی جامعه به سمت سرمایه­داری و دوران توسعه­طلبی بحران­های اقتصادی و اجتماعی مختلفی نیز پدید آمد که به صورتی کاملاً ناگهانی عده­ای را یک شبه از طبقات بسیار پایین و به طبقات بالای اجتماعی رساند. این مسئله را به شکلی کاملاً ملموس می­توان در زندگی بلبل نیز دریافت که به سرعت و در فاصله چند سال؛ بار دیگر کار و حرفه خود را ارتقا داده و این بار از یک مغازه دوچرخه­فروشی سر در می­آورد. مغازه­ای که همیشه از جوانی آرزویش را در سر می­پروراند.

قاب سوم در سال 1341 در مغازه تعمیرات دوچرخه بلبل روایت می­شود. این قاب هم از تمثیل­ها و استعاره­های رادی خالی نیست. در این قاب شاهد دوچرخه­های قدیمی و از کار افتاده­ای هستیم که در کنار مغازه افتاده و بلبل در حال خرید دوچرخه­های جدید است. و این خود حاکی از پیشرفت او و دست و پا کردن یک زندگی مدرن و متمولانه است. در سال­های ابتدایی دهه چهل نیز با به وجود آمدن سه مسئله انجمن­های ایالتی و ولایتی، انقلاب سفید و کاپیتولاسیون تنش­ها میان مردم و روحانیون با نیروهای رژیم پهلوی شدت گرفت و به تبع آن کشتارهای وسیعی از سوی حکومت (از جمله قیام 15 خرداد) آغاز شد. از آن جایی که نویسنده اجتماعی را باید به نوعی بازتاب­دهنده رویدادهای عصر خودش دانست طبیعتاً این آشوب­ها و تنش­های سیاسی را می­توان در این قاب و قاب بعدی «پلکان» مشاهده کرد که البته خود را بیشتر در شخصیت اصلی نمایشنامه یعنی «بلبل» و مناسباتش با دیگر کاراکترهای اثر متجلی می­کند.

قاب چهارم در سال 1350 به واسطه تحولات سرمایه­داری گروهی از افراد به شغل­های صنعتی و کارخانه­داری روی آوردند که این تغییر را در بلبل به عنوان نماینده یک طیف وسیع­تر از آدم­های بی­سروپا و تازه به دوران رسیده هم می­بینیم. در این قاب بلبل مدیریت یک شرکت ساختمانی را در دست گرفته و از آن جایی که این قشر در آن سال­ها از سود درآمدهای نفتی روزگار می­گذراندند همه این پول کلان را وارد شرکت پیمان­کاری خود کرده و همچنان به کلاهبرداری­هایش ادامه می­دهد. این دهه از تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران مقارن با دوره­ای بود که به دلیل مشکلات و بحران­های متعدد در جامعه، شاه مسأله دموکراسی شاهنشاهی را مطرح ساخته بود تا به اوضاع پرتنش آن روزها سامان بخشد. با این همه طرح مسأله دموکراسی که درواقع امری فرمایشی بود و نه حقیقی و از سوی دیگر انجام برنامه­های متعدد نوسازی در نهایت نتوانست گره­ای از آشوب­های داخلی جامعه باز کند. در نتیجه فاصله طبقاتی همچنان به قوت خود باقی ماند و به همین دلیل نه طبقه متوسط جدید توانست جذب رژیم سلطنتی شود و نه برخلاف تلاشهای حکومت پهلوی، طبقات اجتماعی قدیمی توانستند رابطه و پیوند محکمی با آنها پیدا کنند.

قاب پنجم در سال 1361 در خانه اعیانی بلبل در فرمانیه می­گذرد. در همه این سال­ها هر بار او یک فرد یا یک خانواده را به زوال کشانده و حالا نوبت یحیی نوکر باوفایش است که هیچ مزد و حقوق قابل توجهی عایدش نمی­شود. همه آنهایی که در این سی سال قربانی خودخواهی­ها و کلاهبرداری بلبل شدند از طبقه فرودست و محروم جامعه بودند که خباثت­های او نه تنها دارایی بلکه در مواردی جانشان را گرفت. مصادیقش نیز آقاگل که گاوی را که تنها سرمایه­اش بود بلبل دزدید یا بمانی خواهر میرحسین که بلبل با او قول و قرار ازدواج گذاشته بود اما برای به دست آوردن ثروت بیشتر تصمیم گرفت دختر حاج­عمو را عقد کند و در نتیجه باعث خودکشی بمانی شد. و یا زن اسکندر شاگرد دوچرخه­فروشی که با داشتن یک بچه شیرخوار به دلیل خساست بلبل بر اثر بیماری جان باخت. همچنین سلیمان کارگر شرکت ساختمانی بلبل که تنها به دلیل اعتراض به حقوق اندکش در دستشویی آن ساختمان نیمه­کاره حبس و در نهایت همان جا بر اثر تنگی نفس مرد. و بالاخره یحیی نوکر بلبل که در پایان به نوعی انگار به نمایندگی از همه قربانیان بلبل با کمک نکردنش به او و نجات ندادنش انتقام آنها را از بلبل و طبقه تازه به دوران رسیده گرفت.

«و بی­اختیار بلند می­شود و دانه­های الماس از دامنش به زمین می­ریزد؛ بعد همانطور که چشمش به روی یحیی گشاد مانده، دستش را به طرف عصا دراز می­کند؛ ولی ناگهان با تشنج نیمه خم می­شود، دست مشت کرده­اش را روی قلبش می­گذارد و عاجزانه در گلو؛

بلبل: شربت... یه قطره، یه چکه... یحیی! (با التماس دستش را به سوی لیوان می­برد و تخمه درشت الماس از مشتش رها می­شود.) منو نجات، بده... یحیی...

روی صندلی می­افتد و صداهای خفه­ای به حالت استغاثه از حلقومش خارج می­شود. یحیی خاموش و بی­تکان ایستاده، به آخرین پیچ و تاب­های او خیره شده است. آخرین مقاومت، آخرین تشنج... بلبل در حالیکه چشمانش روی زمین به دانه­های الماس دریده مانده، به تدریج آرام می­گیرد و با یک آه تمام می­کند.» (پلکان: 136)

تشریح

نویسنده «پلکان» زمانی که نگارش این نمایشنامه رو شروع کرد؛ در آستانه میان­سالی بود. او همه وقایع ایران جمله ملی شدن صنعت نفت، کودتا، انقلاب سفید، انقلاب اسلامی را دیده بود. «پلکانِ» رادی در واقع مجموعه­ای داستانی از تاریخ چهار دهه ایران است که از سال 1333 شروع شده و به سال 1361 ختم می­شود.

و در آن شرح چگونگی رشد فردی از طبقه پایین اجتماعی و اقتصادی را به طبقه­ای مرفه و متمول ترسیم می­کند. در این مسیر نشان می­دهد که بلبل به عنوان نماینده­ای از طبقه تازه به دوران رسیده یا نوکیسه، چگونه از هر تحول اجتماعی و سیاسی برای خود و به سود خود استفاده می­کند.

شاید اینطور به نظر برسد که «پلکان» شرحی­ست بر زندگی نوکیسگان، اما مقصود رادی آنطور که از حرف­هایش پیداست احتمالا روایت زندگی انسان­های مظلوم و فقیر بوده است. در این زمینه بهتر است به گفته­ای از خودش استدلال کنیم: «روشنفکر باید در برابر همه این جهات جهانی موضع داشته باشد، به خصوص اینکه نگاه و برداشت او در نهایت، متوجه اکثریت ملت­های جهان یا به عبارتی مردم ضعیف و مظلوم و ستمدیده یا در جهت منافع آنان باشد؛ یعنی نباید وارد حوزه قدرت­های سیاسی و اقتصادی شود، چرا که در این صورت درگیر و نمک­گیر شده و در جناح هیأت حاکمه و ناگزیر در مقابل مردم قرار می­گیرد.» (رادی، 1388: 241) او معتقد بود که هر نویسنده­ای باید بتواند وقایع عصر خود را در آثارش منعکس کند تا هم سندی باشد برای نسل­های آینده و هم دورنمایی از آینده پیش روی مخاطبان ترسیم نماید. از سوی دیگر اما معتقد بود این مسئله نیازمند زمان است؛ تا بتواند در وجود نویسنده ته­نشین شود و بعد بازتاب آنها را در آثارش به ثبت برساند.

در نتیجه با اینکه مقصود ما در این مقاله تشریح روان­کاوانه نویسنده نیست؛ از آن جایی که طبق عقیده گلدمن در تشریح باید به طبقه اجتماعی نویسنده و تأثیر آگاهی ممکن آن طبقه بر او توجه داشت؛ لازم است موقعیت و پایگاه اجتماعی رادی در این دوره نیز مورد بررسی قرار گیرد.

رادی به عنوان نمایشنامه­نویسی که برهه­های حساس و سرنوشت­ساز ایران را از نزدیک دیده بود؛ خواسته یا ناخواسته به نویسنده اجتماعی نسل خود تبدیل شد که این مسئولیت اجتماعی را همواره بر عهده خود می­دانست که وقایع دوران زیست خود را در آثارش بازتاب دهد. چون بخشی از کار نویسنده را ثبت ژورنالیستی رویدادهای سیاسی و اجتماعی دانسته و معتقد است این بخش از مسئولیت­های او جزئی فطری و ذاتی از آثار ادبی است. اثری ادبی که به عقیده رادی «اجزای شاکله» آن را تنها با اتکاء به شیوه نقد ساختارگرایانه است که می­توان تحلیل و ارزشیابی کرد.

او در این اثر پنج دوره از زندگی بلبل در اصل پنج دهه از تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران را ثبت کرده است. رادی در قاب آخر نمایشنامه­اش در قالب مونولوگی که بلبل خطاب به پسرش بیان می­کند در اصل مروری بسیار کوتاه بر همه این سال­هایی دارد که بلبل توانسته با زیر پا له کردن اطرافیانش خود را بالا بکشد.

«منی که صرافای تهران خیال می­کنن دویست ملیون تو بانکای اروپا سپرده دارم، و جواهر فروشا همه جا چو انداخته­ن که درشت­ترین تخمه الماس دنیا زیر یکی از درختای ویلای من چاله. من مهندس مسعود تاج، پیمانکار و سرمایه­دار معروف، پسر میرتراب دلاک که هیچوقت پدرشو ندید، دوره­گرد، بارفروش، جگرکی سابق «پسخان»، کسی که با سیصد تا تک تومن شروع کرد و امروز فقط دقیقه­ای سیصد تومن به حسابش سرازیر میشه...» (پلکان: 125)

به هر ترتیب با وجود اینکه رادی خود به مسئولیت­های اجتماعی نویسنده اعتقادی راسخ داشت و این امر را در آثارش نیز به شکلی مشهود می­توان پیدا کرد؛ آگاهی جمعی او به عنوان نویسنده این اثر تلفیقی است از آگاهی جمعی چند گروه و طبقه اجتماعی که در آن سال­ها با آنها مراوداتی داشت. در آن دوران مدتی بود که نامه­نگاری­های رادی با سایر اهالی ادب و فرهنگ ایران؛ همچون جمالزاده، ابراهیم پاشا، محسن یلفانی و... آغاز شده بود و در سال­های بعد طیف گسترده­تری از نویسندگان از جمله نغمه ثمینی، هوشنگ گلشیری، عباس معروفی، رضا براهنی و دیگران را هم شامل شد. در نتیجه این رفاقت­ها و مراودات بود که طبیعتاً گروه­های نزدیک و در ارتباط با رادی، گسترده­تر شده و هر یک به نوعی در برهه از زمان بر او تأثیر گذاشتند. و طبیعتاً به شکلی غیر مستقیم آگاهی ممکن او را به عنوان یک نویسنده اجتماعی و روشنفکر عصر خویش شکل دادند.

**شب روی سنگفرش خیس**

تفسیر

«شب روی سنگفرش خیس» مربوط به کارنامه پس از انقلاب رادی است؛ کارنامه­ای که آثار دیگری همچون «آهسته با گل سرخ»، «آمیز قلمدون»، «باغ شب­نمای ما»، «ملودی شهر بارانی» و... را در خود جای داده است.

«شب روی سنگفرش خیس» اگرچه اولین بار در سال 1378 اجرا شد اما زمان نگارشش به سال 1369 برمی­گردد؛ سال­هایی که ایران درگیر جنگ با عراق بود و فشارها و بحران­های ناشی از این تنش منطقه­ای، خواه ناخواه به همه مناطق ایران می­رسید.

آنچه در این نمایش بسیار پررنگ و قابل تأمل است؛ تعدد طبقات اجتماعی است. ما در «شب روی سنگفرش خیس» نمایندگانی از چند قشر مختلف جامعه داریم و به همین دلیل هم امکان همذات­پنداری طیف وسیع­تری از مخاطبان با این نمایشنامه میسر شده است. «شخصیت­های این نمایش، نمونه اقشار جامعه ما بودند. از جمله استاد دانشگاه، بازاری، پزشک و تیپ­های مختلف جامعه. نقش محوری این شخصیت­ها را شخصی به نام دکتر غلامحسین مجلسی برعهده دارد که در واقع استاد پاکسازی­شده دانشگاه است و خانه­نشین شده و زندگی خیلی تلخی را می­گذراند. زنش هم بر اثر فشارهای زندگی از او جدا می­شود و به اسپانیا می­رود. خودش در یک خانه اجاره­ای به سختی زندگی می­کند. تنها اثرش هم چهار جلد تاریخ ادبیات است که به آن اجازه چاپ داده نمی­شود.» (رادی، 1388: 247) دغدغه اصلی و اساسی رادی در این اثر همین بوده که چرا یک فرد شریف و فرهیخته باید خانه­نشین شود و اجازه کار و چاپ نوشته­هایش را از او سلب کنند. مسئله پاکسازی ادارات و سازمان­های دولتی و آموزشی کشور از جمله اقداماتی بود که در این سال­ها به شکل وسیع و علنی صورت گرفت.

موضوعی که به عقیده رادی آنقدر قابل تأمل و سنگین است که تلاش کرده در خلال مضامین دیگر قصه­اش به آن هم بپردازد. مثلاً دغدغه مهم دیگر نویسنده در این اثر موضوع «تجاوز» است. «مثلاً دختر نابینای بسیار زیبایی هست که بهش تجاوز می­شود. بعد ایرادی که به آن وارد کرده بودند این بود که این دختر نماد بچه­های انقلاب است که به آنها تجاوز می­شود. اما چیزی که من در آن نمایشنامه به آن پرداخته­ام اصلاً اینها نیست.» (رادی،1388: 275) در نتیجه رویدادهای سیاسی و اجتماعی آن دوران حتی اگر نویسنده خود تمایلی به آنها نشان نمی­داد؛ به نوعی در اثرش نمایان می­شدند. به ویژه آنکه رادی خود این دوران را )دهه شصت( با تنش­های مختلفی همراه می­دانست که البته در دهه هفتاد فضا تا حدود زیادی تلطیف شد و امکان حرکت­های

روشنفکرانه و انتقادی به نسبت گذشته به وجود آمد. اگرچه رادی معتقد بود مسئولان در هر دوره به شکلی با آثاری که یک وجه روشنفکری، انتقادی یا اعتراضی داشته؛ برخورد کردند و یا جلوی انتشارش را گرفته­اند. این در حالی است که او باور داشت اثری که چنین کارکردی را در خود نداشته باشد؛ فاقد ارزش است.

حال این کارکرد انتقادی در «شب روی سنگفرش خیس» علاوه بر اینکه دو مسأله «خانه­نشینی روشنفکران» و «تجاوز» را در برمی­گیرد، مانند دو اثر دیگرش (از پشت شیشه­ها و پلکان) به پدیده اسنوبیسم و تازه به دوران رسیدگی فرهنگی نیز نظر دارد. او در این اثر دو قطب یا دو دسته متضاد و متقابل را خلق می­کند. اول خانواده دکتر مجلسی )شامل غلامحسین مجلسی، نوشین، رخساره) و دوم خانواده همسر سابق دکتر مجلسی )شامل ناهید و خواهرزاده­اش؛ حامد). قطب اول خانواده­ای اصیل و روشنفکر هستند که اگرچه به لحاظ مالی در تنگناهایی قرار گرفته­اند؛ اما همچنان آبرودار و شریف­اند. قطب دیگر خانواده­ای نوکیسه که به تازگی و بعد از ثروتی که در جریان طلاق عایدشان شده به فرنگ رفته­اند و نماینده قشر تازه به دوران رسیده هستند و ثروت و تظاهر به متمدن بودن بیش از هر چیز برایشان ارزشمند است.

حضور گاه و بی­گاه حامد و اطلاع­رسانی مطالبات جدید خاله­اش (ناهید) که در فرنگ به سر می­برد خود از این نوکیسگی خبر می­دهد. شخصیت­پردازی او را با کاراکتری مانند بلبل در «پلکان» مقایسه کنید؛ هر دو افرادی متظاهر، جاه­طلب، خسیس و بی­رحم هستند و هر دو از راه تلکه کردن قشر پایین­دستی به ثروت و شکوهی که می­خواهند دست پیدا می­کنند.

«حامد: تازگی یک توله سگ حنایی خریده و با یک بیوه اهل والنسیا دوست شده، کاتالینا.

نوشین: (نگاهش مثل یک مغناطیس به طرف ناهید کشیده شده است.) مامان...

ناهید: (از کمی دور، خود را توی آینه برانداز می­کند) گیتی موهایش را قارچی گذاشته بود، اصلاً به صورتش نمی­آید.

حامد: و حالا گاهی کنار شومینه می­نشینند و برای همدیگر فال قهوه می­گیرند.

مجلسی: فال قهوه؟

ناهید: (در آینه) کاتالینا... صدای مرا میشنوی؟ یا فالت را بنویسم؟» (شب روی سنگفرش خیس: 62) در نتیجه رادی به خوبی توانسته در عین نشان دادن چگونگی رشد طبقه تازه به دوران رسیده؛ دلیل یأس­ها و سرخوردگی­های طبقه اصیل و محروم جامعه را هم نمایان سازد. وقتی در پایان نمایشنامه شاهد خودکشی نوشین هستیم، که از سوی حامد مورد تجاوز قرار گرفته، در اصل واکنشی نسبت به یک عمل غیرانسانی و غیراخلاقیِ یک فرد اسنوب را شاهد هستیم. حامد که با وجود سفرهای خارجی و حمایت­های مالی ناهید و زندگی مرفهی که دارد رفتاری بدوی و به دور از کمالات از خود نشان می­دهد. او نیز مانند بلبل منجر به مرگ شخصی از طبقه فرودست جامعه می­شود که مورد ظلم واقع شده است.

البته باید گفت که در این نمایشنامه مانند دیگر آثار رادی قهرمان فردی وجود ندارد؛ بلکه شخصیت­ها جمعی هستند و به همین دلیل کل خانواده مجلسی در مقابل ناهید و حامد، قهرمانان داستان محسوب می­شوند که مورد ظلم و تعدی قرار گرفته­اند.

تشریح

گلدمن بر این عقیده است که یک نویسنده نمی­تواند اثرش را بدون در نظر گرفتن زمان و مکان نگارش آن به رشته تحریر درآورد. به هر ترتیب این دو عامل به عنوان مؤلفه­هایی اساسی بر شکل­گیری آفرینش ادبی او تأثیر خواهند گذاشت. چرا که او به عنوان نویسنده عصر خویش خواه ناخواه برای روایت رویدادهای نمایشی و ادبی اثرش، ناچار است به وقایع و رویدادهای اجتماعی نظر کند؛ که در جامعه پیرامون خودش و در همان روزها در حال وقوع است.

گلدمن در کتاب نقد تکوینی خود از انقلاب و تأثیرش در دگرگونی طبقات اجتماعی و اقتصادی جامعه می­گوید. آنچه مشابه­اش را پس از انقلاب اسلامی می­توان دید و طبیعتاً خود را در اثری مانند «شب روی سنگفرش خیس» -که رادی آن را حدود یک دهه بعد از انقلاب نوشته نشان می­دهد. «کنه تحت تأثیر اندیشمندان طبقه سوم بود، و چون در عین حال خطر انقلاب، نابسندگی سیاست سرکوب و به ویژه این نکته را که قدرت شاه به تعادل بین طبقات بستگی دارد، درک می­کرد، و از آن جا که اندیشمندی زیرک بود پی برده که تنها راه نجات سلطنت، تقویت اشراف است تا در برابر طبقه سوم تعادلی پدید آید. او به عنوان اقتصاددانی آگاه فهیده بود که صنعت و بازرگانی فقط مزد کارگران و سود سرمایه­داران را فراهم می­آورد، و حال آنکه کشاورزی، علاوه بر آن بهره مالکانه­ای فراهم می­آورد که می­تواند اساس اقتصادی اشرافیت تقویت شده را تشکیل دهد. به همین جهت برنامه کاملاً منسجم دور ساختن سرمایه از بازرگانی و صنعت و کشاندن آن به سوی سرمایه­گذاری در کشاورزی را ریخت و درعین حال طبقۀ سوم خطرناک را از بار سنگین مالیات­ها معاف داشت و همه مالیات­ها را فقط به روی دوش اشراف و زمینداران گذاشت که می­بایست از همه مزایای این افزایش بهره مالکانه برخوردار شوند.» (گلدمن، 1369: 58) چنین برنامه­ای درباره اقتصاد متکی بر کشاورزی تا حدودی یادآور همان برنامه اصلاحات ارضی پیش از انقلاب است که اعتراض به آن و مقاومت درباره آن نقطه آغاز اعتراضات خیابانی علیه کلیت رژیم پهلوی بود. در نتیجه این تغییر و تحولات سیاسی به یک باره توانست

تعادل میان طبقات اجتماعی را بر هم بزند و شکاف میان این طبقات را زیادتر کند. تا جایی که طبقه اجتماعی اقتصادی نوظهوری را بیافریند که مانند ناهیدِ «شب روی سنگفرش خیس» یک شبه ره صد ساله را پیموده و با ثروت و اندوخته مالیِ بی حد و اندازه­ای که در اختیار دارد به استثمار طبقه فرودست (دکتر مجلسی و خانواده­اش) می­پردازد.

«مجلسی: حتی خانه­ای را که ده سال دویدم و با تدریس­های پروازی به نام او قسط دادم، یک ماهه از زیر پای من و دخترش کشید و وکیلش هم تو بودی.

حامد: یک کلمه بگویید: شما این خط و این امضا را به رسمیت می­شناسید؟

مجلسی: آن قالیچه را خود من خریده­ام و تاریخش را هم دقیقاً می­دانم.

حامد: 25 مرداد 43... (کاغذ را روی میز پذیرایی پرت می­کند.) درست است؟

مجلسی: ...؟

حامد: هه، آن وقت­ها قیمتی نداشت.

مجلسی: با وجود این پولش را من دادم. (شب روی سنگفرش خیس: 65)

نکته دیگر در تشریح نمایشنامه «شب روی سنگفرش خیس» این است که اگر تشریح را همانطور که گلدمن می­گفت از سه رهگذر مختلف؛ کل جامعه به ویژه ملت و قوم، نسل­ها و در نهایت طبقات اجتماعی در نظر بگیریم، اثری متفاوت با دو نمایشنامه پیشین رادی محسوب خواهد شد. چرا که «شب روی سنگفرش خیس» و شخصیت محوری­اش یعنی استاد مجلسی به عنوان نماینده قشر روشنفکر و از نسل سال­خورده جامعه تقریباً در همان سن و سالی است که رادی به هنگام نگارش آن به سر می­برد. به لحاظ ملت و قومیت از آن جایی که به هنگام نوشتن این نمایشنامه دیگر سال­ها از مهاجرتش به تهران می­گذرد دیگر اثر را در فضای محلی خطه شمال نمی­بینیم و داستانش در پایتخت می­گذرد. از رهگذر طبقه اجتماعی نیز تأثیر تغییرات شغلی و حرفه­ای رادی در آن به خوبی نمایان است. چرا که در آن سال­ها دیگر معلمی برایش پیشۀ اول نبود و نویسندگی برایش در اولویت قرار داشت. از همین رو در «شب روی سنگفرش خیس» نه از شخصیت جوانی همچون بامداد خبری است و نه از فضای محلی رشت و خیابان گلسار که بلبل در آن ترقی کرد و نه شخصیت معلم ساده­ای همچون مریم در آن آفریده شده است. «شب روی سنگفرش خیس» در دهه چهارم از نویسندگی رادی نوشته شده و بازتاب­دهنده حال و هوای همان روزهای نویسنده است.

**نتیجه­گیری**

در ابتدای بحث درباره نقد تکوینی گلدمن، از سه محور اصلی در نظریات او نام بردیم؛ که شامل بیشینه آگاهی ممکن، ساختار معنادار و هم­ارز بودن ساختارهای اجتماعی و ساختارهای موجود در اثر ادبی بود.

گفته شد که بیشینه یا غایت آگاهی ممکن در واقع آگاهی و مجموعه ساختارهای ذهنی یک طبقه اجتماعی است. این ساختارهای ذهنی معمولاً در ارتباط با فعالیت­های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی گروه و در سطح جامعه شکل می­گیرد. طبیعی است که هر فرد به واسطه نقش­های متعددی که در جامعه دارد؛ عضو چند گروه اجتماعی مختلف بوده و در نتیجه آگاهی او تلفیقی از آگاهی گروه­های مختلف است. از سوی دیگر ممکن است فرد از گروه دیگری که در آن عضویتی ندارد نیز تأثیر بپذیرد؛ بنابراین باید گفت آگاهی جمعی یک گرایش محسوب می­شود و نه یک واقعیت تجربی. از سوی دیگر برخی از این گروه­ها می­توانند نقش مهم و بسزایی در تحولات تاریخی کشور و در نهایت آفرینش­های ادبی و هنری ایفا کنند. هدف این گروه­ها شکل بخشیدن و منسجم ساختن روابط میان انسان­ها و روابط انسان­ها با طبیعت است که در نهایت انسجام کل جامعه را در پی دارد؛ این گروه­ها در اصل همان طبقات اجتماعی محسوب می­شوند. در نتیجه نمی­توان نقش طبقات اجتماعی را در شکل­گیری آثار ادبی نادیده گرفت. برای مثال در «از پشت شیشه­ها» نقش طبقه متوسط و روشنفکر، در «پلکان» نقش طبقه فرودست و زحمتکش، در «شب روی سنگفرش خیس» نقش طبقه فرهیخته و دانشگاهی بسیار پررنگ است و اما در تقابل با همه این طبقات مذکور؛ طبقه دیگری قرار داده شده که همان طبقه نوکیسه یا تازه به دوران رسیده است.

ساختارهای معنادار به عنوان عنصر مهم دیگری در نظریه گلدمن بر این امر تأکید دارد که هر اثر هنری و ادبی ممتاز دارای ساختاری نظام­مند بوده و ساختارهای موجود در جامعه معاصر خود را نیز نمایان می­سازد. از همین روست که انعکاس مهم­ترین وقایع اجتماعی و سیاسی هر دوره را می­توان در آثار آن سال­ها دید. برای مثال «از پشت شیشه­ها» بازتاب­دهنده تحولات دهه سی و چهل (اصلاحات ارضی، انقلاب سفید و...)، «پلکان» منعکس­کننده پیامدهای تحولات سرمایه­داری ایران و در نهایت ایرانِ پس از انقلاب و پس از جنگ است.

اهمیت مسئله هم­ارزی ساختارها در این است که معمولاً میان مراحل عمده تاریخ اقتصادی یک جامعه با آفرینش قصه شباهت­ها و اشتراکاتی وجود دارد. گلدمن معتقد است در جامعه­ای که از اقتصاد آزادمنشانه به سوی اقتصاد کارتل­ها و انحصارها حرکت کرده است و قصه­هایی بدون قهرمان ارتباط مستقیم وجود دارد. چرا که اصالت را در دوره فعلی با فردگرایی می­داند و معتقد است که اندیشه کلی «عمومیت» از بین رفته است.

در این دوره به دلیل از بین رفتن اهمیت اقتصادی و اجتماعی، نویسنده تنها محتوایی که برای شکل بخشیدن به اثر فرهنگی خود دارد؛ «واقعیت اساسی» است. و چون تنها همین بخش از واقعیت را در اختیار داشت؛ خلق یک اثر ادبی ویژه و ممتاز دشوار بود. ضمن اینکه با حائز اهمیت شدن اندیشه سوسیالیسم یک تغییر مهم دیگر هم در اثر ادبی همراه بود که تبدیل شخصیت­های فردی به شخصیت­های جمعی بود.

در نمونه­ای دیگر در جوامعی که از سرمایه­داری سازمانی گذر کرده­اند، پیدایش قصه­های نو بیشتر دیده می­شود. در این دوره که آن را عصر سرمایه­داری یا امپریالیستی می­نامند، مارکسیست­ها بر این عقیده بودند که با بحران مهم سرمایه­داری مواجه هستند؛ یعنی بحرانی که به نابودی نظام و به تبع آن گذار به سوسیالیسم منتهی می­شود. به هر ترتیب در این سال­ها بحران­های اقتصادی و اجتماعی شدت بیشتری پیدا کرد ولی همانطور که گلدمن هم به آن اشاره می­کند دوره­ای انتقالی بوده است.

در سه اثرِ مورد تحلیل رادی نیز یکی از نقاط اشتراک همین مسئله حذف شخصیت­های فردی و حضور شخصیت جمعی است.

در نمایشنامه «از پشت شیشه­ها» از یک سو خانواده جلیلی و از سوی دیگر خانواده درخشان را داریم. در «پلکان» اگرچه ضد قهرمان بلبل است که شخصیت فردی محسوب می­شود اما اولاً او خود نماینده طیف گسترده­ای از نوکیسگان محسوب می­شود و از سوی دیگر قهرمانان داستان به صورت جمعی؛ همه قربانیان او در سراسر پنج قاب نمایشنامه هستند.

نکته مشترک دیگر در خصوص آثار رادی که از یک روحیه عمومی در جامعه آن روزها خبر می­دهد؛ وجود نوعی حس شکست و سرخوردگی است. به این صورت که شخصیت­های نمایشنامه­هایش یا مانند بلبل با وجود یک عمر مال­اندوزی به شکلی غیرمنتظره با آن همه ثروت و دارایی و اساساً با زندگی وداع می­کنند. یا مانند نوشین در «شب روی سنگفرش خیس» اقدام به خودکشی می­کنند و یا همچون بامداد و مریم دچار یأس و به تبع آن انزوایی ابدی می­شوند. گلدمن به همین مسئله در خصوص نمایشنامه «بالکن» اثر ژان ژنه اشاره می­کند و می­گوید اگر دنیای خیالی­ای که این آدم­ها در ذهن خود ساخته­اند خوب و دلنشین است چرا به همان دل خوش نمی­کنند و چه اتفاقی در درون آنها روی می­دهد که به نومیدی کشیده می­شوند.

در خصوص وجوه مختلف پدیده اسنوبیسم در شخصیت­پردازی­های رادی نیز باید گفت که او بیش از هر المان دیگری به بعد تجمل­پرستی شخصیت­های اسنوب و تازه به دوران رسیدۀ آثارش توجه داشته تا عناصر دیگری همچون عیب­جویی و معاشرت با طبقات ثروتمند. همانطور که در از «پشت شیشه­ها» میل به تجمل و خودنمایی درخشان­ها بیشتر از هر ویژگی دیگری در رفتار و صحبت­هایشان نمایان است، یا خانه و زندگی اصطلاحاً لاکچری بلبلِ نمایشنامه «پلکان» که به دلیل کمبودها و حسرت­هایش به شکلی ناخودآگاه سعی دارد زندگی متمولانه­اش را در چشم اطرافیان فرو کند. یا تمجیدهای حامد «شب روی سنگفرش خیس» از خاله­اش در فرنگ که قصدش از بیان آنها صرفاً تحقیر استاد مجلسی و زندگی بی­زرق و برقش است.

شخصیت­های اسنوب در نمایشنامه­های رادی بیشتر در پی ارتقای خود در زمینه­های اجتماعی و اقتصادی هستند و چندان تمایلی به خودنمایی­های فرهنگی ندارند. آنها مدام مترصد فرصتی هستند تا خود را به طبقه اقتصادی بالاتری برسانند و به قول معروف از آب گل­آلود ماهی بگیرند تا شاید چند پله­ای بالاتر رفته و اندکی متمول­تر شوند. در نتیجه رادی به خوبی این ویژگی شخصیت­های اسنوب را با تحولات سرمایه­داری جامعه پیوند می­دهد؛ چرا که فضای چنین تحولاتی بیش از هر چیز مستعد فرصت­طلبی­های طبقه تازه به دوران رسیده و نوکیسه است. در نتیجه او در هر یک از نمایشنامه­هایش به خلق دست کم یک شخصیت اسنوب به نمایندگی از طبقه نوکیسه دست زده است. نوکیسگانی که در هر دوره به فراخور تحولات سیاسی و اقتصادی همان سال­ها از فرصت پیش آمده استفاده کردند تا پایگاه اقتصادی و اجتماعی خود را تقویت سازند. همانطور که درخشان­ها احتمالاً در فضای بعد از کودتا، بلبل در دهه چهل و پنجاه و در آستانه انقلاب اسلامی و حامد و ناهید در سال­های جنگ ایران و عراق زمینه را برای ارتقای طبقه اجتماعی خود فراهم دیدند و جایگاه خود را ولو با ناحق کردن حقوق دیگران بالا بردند.

از همین رو رادی را باید نویسنده­ای دانست که در هر برهه­ای از دوران نویسندگی­اش، مسائل اجتماعی و تحولات سیاسی و اقتصادی جامعه­اش را مدنظر داشته و از ظهور طبقات جدید نیز غافل نبوده است.

**منابع**

آبراهامیان، یرواند، 1982، **ایران بین دو انقلاب**، مترجم: احمد گل­محمدی، محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی، چاپ اول

آدورنو، تئودور، لوسین گلدمن و دیگران، 1396، **درآمدی بر جامعه­شناسی ادبیات**، مترجم: محمدجعفر پوینده، تهران: نشر چشمه، چاپ دوم

احمدی، بابک، 1377، **آفرینش و آزادی**، تهران: نشر مرکز، چاپ اول

احمدی، بابک، 1374، **حقیقت و زیبایی**، تهران: نشر مرکز، چاپ اول

احمدی، بابک، 1389، **ساختار و هرمنوتیک**، تهران: نشر گام نو، چاپ اول

راودراد، اعظم، افسرالملوک ملکی، 1392، **مجموعه مقالات دومین همایش بررسی مسائل جامعه شناسی هنر ایران**، تهران: نشر شهر، چاپ اول

رادی، اکبر، 1395، **از پشت شیشه­ها**، تهران: نشر قطره، چاپ دوم

رادی، اکبر، 1392، **پلکان**، تهران: نشر قطره، چاپ اول

رادی، اکبر، 1391، **شب روی سنگفرش خیس**، تهران: نشر قطره، چاپ اول

رادی، اکبر، 1379، **مکالمات**، تهران: نشر ویراستار، چاپ اول

طالبی، فرامرز، 1388، **شناخت­نامه اکبر رادی**، تهران: نشر قطره، چاپ دوم

عنقا، حمیده­بانو، 1390، **رادی­شناسی**، مجموعه مقالات، تهران: نشر قطره، چاپ اول

فکوهی، ناصر، 1394، **صد و یک پرسش از فرهنگ**، تهران: نشر تیسا، چاپ اول

قائد،‌ محمد،‌ 1380، **دفترچه خاطرات و فراموشی و مقالات دیگر**، تهران: نشر طرح نو، چاپ اول

گلدمن، لوسین، 1373، **جامعه شناسی ادبیات دفاع از جامعه شناسی رمان**، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: نشر هوش و ابتکار، چاپ اول

گلدمن، لوسین، 1382، **نقد تکوینی**، ترجمه محمدتقی غیاثی، تهران: نشر نگاه، چاپ دوم

مظفری ساوجی، مهدی، 1387، **پشت صحنۀ آبی**، تهران: نشر مروارید، چاپ اول

Goldmann, Lucien, Essay on method in the sociology of literature, translated and edited by William Q.Boelhower, New york: telos press, 1979

https://fararu.com

http://khorasannews.com