فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۵
بهار ۱۳۹۸

از پشت شیشه‌ها در پرتو تاریخ‌گرایی نو

بررسی و نقد نمایشنامهٔ *از پشت شیشه ها*

طیّبه نصراللهی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسیِ دانشگاه علامه طباطبایی t.nasrolahi@gmail.com

چکیده

از دیدگاه تاریخ‌گرایی نو، ادبیات و تاریخ تحت تأثیر نیروهای گفتمان فرهنگی و کنش‌های اجتماعی است. تاریخ‌گرایان نو بر این باورند که اثر هنری(متن) از زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و تاریخی جدا نیست. از این رو، برای بررسی متن باید از دغدغه‌های اجتماعی مؤلف و زمینه‌های تاریخی و فرهنگی ارائه شده در اثر، آگاهی داشته باشیم. از این منظر، در نمایش‌نامه‌های اکبر رادی، بازتاب وضعیت حاکم بر فرهنگ و جامعه و تأثیر متقابل شخصیت‌ها، به‌خصوص قشر روشنفکر بر جامعهٔ عصر مؤلف، قابل تأمل و بررسی است. رادی، به عنوان یکی از مؤثرترین نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی، با دقت و هوشمندی، اوضاع فرهنگی، سیاسی و تاریخی جامعهٔ خود را مشاهده، تحلیل و واکاوی می‌کند که این امر، متأثر از تحصیلات دانشگاهی وی در علوم اجتماعی است. نمایش‌نامه‌های رادی را می‌توان، بازگویی(واگویه) مشاهدات جامعه‌شناسانهٔ وی دانست. او زبان بی‌پیرایهٔ مردم کوچه و بازار و زبان پیچیدهٔ روشنفکران جامعهٔ عصر خویش را به خوبی می‌شناسد و در شخصیت‌پردازی و دیالوگ‌نویسی، از آن به درستی بهره می‌گیرد. پژوهش پیش‌رو به روش تحلیل کیفی، نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها* اثر رادی را در پرتو نظریهٔ تاریخ‌گرایی نو، بررسی و تحلیل کرده و با توصیف رفتار و کنش‌های متقابل شخصیت‌ها، به تحلیل تاریخی و گفتمان فرهنگی اثر پرداخته‌است.

کلیدواژه: اکبر رادی، نمایش‌نامه، *از پشت شیشه‌ها*، تاریخ‌گرایی نو، گفتمان فرهنگی

مقدمه

اکبر رادی، نویسنده‌ای آگاه و متعهد به جامعهٔ خویش است و ظریف‌ترین مسائل

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۵
بهار ۱۳۹۸

■ **رادی، اکبر (۱۳۹۵).** ***از پشت شیشه‌ها.*** **تهران: نشر قطره.**

اجتماعی را که کمتر مورد توجه قرار گرفته، در زیرساخت نمادگرایانهٔ آثارش می‌توان دید و عمیق‌ترین دردهای مردم جامعه را در عمق روح شخصیت‌های آثار او حس کرد. رادی، شخصیت‌های آثارش را متناسب با شرایط تاریخی و اجتماعی روزگارش خلق می‌کند.

«رادی تمام موضوعات خود را از میان مسائل جاری اجتماع و مردم انتخاب می‌کند و به نسبت فشار جریان خفقان حاکم بر جامعه (در زمان نگارش آثار) و میزان تغییر و تبدیل در شرایط ممیزی، آن را در یک قالب سمبولیک و گاه تمثیلی مورد تحلیل قرار می‌دهد» (خلج، ۱۳۸۱، ص. ۱۶۵).

نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها* در حدود سال ۱۳۴۵ نوشته شده‌است. این دوره از تاریخ ایران، بستر حوادث بسیاری بوده که سبب تحولات گسترده‌ای در سیاست، اقتصاد، فرهنگ و شرایط اجتماعی گردیده‌است و همین تحولات تاریخی در این نمایش‌نامه، نمود آشکار و پررنگی دارد.

در این نمایش‌نامه همچون سایر آثار رادی، مسئلهٔ استثمار، طبقهٔ رعیت و فئودالیسم مطرح است، اما با رنگ و بوی شهری آمیخته شده و بیان پوشیده و نمادگرای رادی، کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد که شاید به جز آن‌چه از ظاهر متن برداشت می‌شود، حرف‌های دیگری نیز باشد که نویسنده به دلایلی از آشکارا گفتن آن‌ها معذور است.

با تحلیل هر یک از شخصیت‌های متن، ویژگی‌های اجتماعی اقشار مختلف جامعه در سال‌های ۱۳۴۵ و تأثیر آن‌ها در تحول و شکل دادن تاریخ، به خوبی آشکار می‌شود و این مسئله همان چیزی است که تاریخ‌گرایان نو به آن توجه دارند.

«کالوین راند می‌گوید: تاریخ‌گرایی معطوف به آن است که هر شخص، رویداد، ملت یا عصری را فردی منحصر در نظر آوریم. این فرد[فرد منحصر] در طی دوره‌ای از

زمـان و بـا ابزارهـای درونـی خـودش تحـول می‌یابد... بـه بیان دیگـر مـورخ در می‌یابد که هـر فـردی در زمـان و مـکان مخصـوص به خـود در جریان تاریـخ ریشـه دارد و از اوضاع و احـوال ویژهٔ زمانه‌اش نشـأت می‌گیـرد» (دامیکـو، ۱۳۹۲، ص. ۵۰).

بـا بررسـی رویدادهـای تاریخـی و مسـائل اجتماعـی مطرح‌شـده در ایـن نمایش‌نامه، می‌تـوان بـه خوانـش مجـدد ایـن اثـر هنـری، در پرتـو نظریـهٔ تاریخ‌گرایـی نـو دسـت زد. رادی در ایـن نمایش‌نامـه، بـا برقـراری گفت‌وگـو میـان چنـد گـروه فرهنگی متفـاوت اما تأثیرگـذار، یـک نظـام فرهنگـی متشـکل از گفتمان‌هـای سیاسـی، اقتصـادی، فرهنگی و ایدئولوژیـک را در بسـتر یـک فرهنـگ واحـد شـکل داده‌اسـت. هر یـک از شـخصیت‌ها با نظامـی از الگوهـای رفتـاری و گرایش‌هـای فکری و عملـی، نمایندهٔ گـروه خاصی از جامعه هسـتند کـه غالبـاً دیدگاه‌هایـی مخالف و متعـارض با یکدیگـر دارند. از منظـر تاریخ‌گرایی نو، فقط با برجسـته سـاختن جایگاه تاریخ در فرایند تفسـیری و بررسـی شـبکهٔ تودرتوی گفتمان‌هـای موجـود در متـن و زمینـهٔ تاریخـی آن، می‌توانیـم امیدوار باشـیم که بر سـر معنـای متن بـه توافق برسـیم (برسـلر، ۱۳۹۳، ص. ۲۵۱).

تاریخ‌گرایـی نـو برای بازخوانی متن، سـه حوزه را بررسـی می‌کند: ۱. زندگی نویسـنده ۲. احـکام اجتماعـی موجـود در متـن ۳. بازتـاب وضعیت تاریخـی یک اثـر، آن‌گونه که در متـن مشـهود اسـت و چـون مؤلـف متن یک شـخص واقعی اسـت، اعمـال و عقایـد او هم بازتابـی از علایـق فردی‌انـد و هـم علایـق جامعـه، در نتیجـه، اعمـال و عقایـد نویسـنده، عناصـر ضـروری خـود متـن بـه حسـاب می‌آینـد. بـه عـلاوه، ملاک‌هـای رفتـار را کـه در قواعـد مربـوط بـه آداب‌دانـی یـک جامعه انعـکاس یافته‌انـد، باید مـورد پژوهش قـرار داد، زیـرا این‌گونـه رمـزگان رفتـاری، هـم در شـکل‌گیری متـن مؤثر بـوده و هم از متـن تأثیر پذیرفته‌انـد (همـان: ۲۵۴).

پیشینهٔ پژوهش

خوشـبختانه آثـار اکبـر رادی در سـال‌های اخیـر، مـورد توجـه پژوهشـگران حوزه‌هـای ادبـی و هنـری واقـع شـده و نمایش‌نامه‌هـای وی از دیدگاه‌هـای مختلفـی، مـورد نقـد و بررسـی قـرار گرفته‌اسـت. از آن جملـه، می‌تـوان بـه مقاله‌های «سـیر تحول شـخصیت در آثـار نمایشـی اکبـر رادی»(۱۳۹۶) از شـیوا پورجهان و علـی محمـدی، «تحلیل ساختاری نمایش‌نامه‌هـای اکبـر رادی (دهه‌هـای چهـل و پنجـاه)» (۱۳۹۰) از مریـم شریف‌نسـب و مهسـا رون، «نمادپردازی اکبر رادی با تقابل دو زن در نمایش‌نامـهٔ از پشـت شیشـه‌ها» (۱۳۹۰) نوشـتهٔ کاووس حسـن‌لی و شـهین حقیقـی، «بررسـی عقایـد ژاک لاکان در نمایش‌نامـهٔ از پشـت شیشـه‌ها اثـر اکبـر رادی» (۱۳۹۳) نوشـتهٔ عطـاءالله کوپـال و اکـرم علی‌نیـا و «واقع‌گرایـی رادی در اسـطورهٔ گل سـرخ» (۱۳۶۷) نوشـتهٔ قطب‌الدیـن صادقـی اشـاره کـرد. پژوهش‌هـای ذکـر شـده، بـه ویژگی‌های سـاختاری، سبک‌شناسـی، شـخصیت‌پردازی، نمادپـردازی و حتـی نقد روانکاوی شـخصیت‌ها در چنـد نمایش‌نامه، از

جملـه *از پشـت شیشـه‌ها* پرداخته‌اند، اما ایـن نمایش‌نامه تاکنـون، با رویکـرد تاریخ‌گرایی نـو و تحلیـل مسـائل تاریخـی و فرهنگـی مورد بررسـی قـرار نگرفته‌اسـت.

مبانی نظری تاریخ‌گرایی نو

تاریخ‌گرایـی نـو، مطالعـهٔ تناظرهایـی اسـت که میـان متون مورد بررسـی و سـایر عناصر علـوم انسـانی برقـرار می‌شـود. از نظـر تاریخ‌گرایـان نـو، هـر یـک از رشـته‌های علـوم انسـانی، گفتمان‌هایـی را تشـکیل می‌دهنـد کـه ایـن گفتمان‌هـا، هـم بـر یکدیگـر تأثیر می‌گذارنـد و هـم از یکدیگـر تأثیـر می‌پذیرنـد. تاریخ‌گرایـی نـو کـه متأثـر از مطالعـات جامعه‌شناسـانه و فرهنگـی اسـت، عینیـت کذایـی تاریـخ را مـورد تردیـد قـرار می‌دهد، خوانـش جدیـدی از معنـای متـن ارائـه می‌کنـد و تعریفـی نو از متـن و تاریخ به دسـت می‌دهـد و در عیـن حـال، بـه بازتعریـف رابطـهٔ متـن بـا تاریـخ می‌پـردازد. تاریخ‌گرایـان نـو، بـه وجـود ارتباطـی ظریـف و پیچیـده بیـن یـک ابـژهٔ زیبایی‌شناسـانه (مثـلاً متـن یـا هرگونـه اثـر هنـری) و جامعـه قائل‌انـد و بـه عـلاوه، ایـن تصـور را کـه می‌تـوان متن را جـدا از زمینـهٔ فرهنگـی آن مـورد ارزیابـی قـرار داد، رد می‌کننـد. بـه عقیـدهٔ آن‌هـا، بـرای آن‌کـه بتوانیـم تفسـیر معتبـری از یـک متـن ادبـی ارائـه کنیم، بایسـتی نخسـت از دل‌مشـغولی‌های اجتماعـی مؤلـف و دوران تاریخـی ارائه‌شـده در اثـر و سـایر عناصـر فرهنگـی مشـهود در متـن، آگاهـی یابیـم. ایـن رهیافـت جدیـد بـه تحلیـل متـن، حتی نحـوهٔ دسـتیابی بـه معنـا در فعالیت‌های مختلـف انسـانی از قبیل یک متن، یـک رویداد اجتماعـی، یـک سـنت دیرینـه یـا یک اقـدام سیاسـی را نیـز مـورد تردید قـرار می‌دهد (برسـلر، ۱۳۹۳، ص. ۲۷۴).

تاریخ‌گرایـی در آغـاز، مولـود ایده‌آلیسـم هگلـی بـود و بعدهـا از طبیعت‌گرایـی هربـرت اسپنسـر تأثیـر پذیرفـت (سـلدن، ۱۳۷۲، ص. ۱۹۹). ریشـه‌های پیدایـش تاریخ‌گرایـی نو را بیـش از همـه، می‌تـوان در نظریهٔ «قدرت» میشـل فوکو، فیلسـوف و مورخ فرانسـوی یافت.

«بـه اعتقـاد فوکـو، رابطـه‌ای محکـم میان قـدرت و حقیقتی که از سـوی سـازمان‌ها و نهادهـای مختلـف اجتماعـی و سیاسـی سـاخته می‌شـود، وجـود دارد، و قـدرت بـه همان میزان که می‌تواند سـرکوبگر باشـد، مولد نیز اسـت. همچنین، قدرت به شـکلی شـبکه‌وار در سرتاسـر روابـط اجتماعـی پخش شده‌اسـت» (هاشـمی، ۱۳۹۴، ص‌ص. ۶۸-۷۰).

از نظـر فوکـو، تاریـخ، روابـط متقابل پیچیده میـان گفتمان‌هـای گوناگون(شـیوه‌های گوناگونی از جمله، شـیوه‌های هنری، اجتماعی، سیاسـی و غیره که افراد دربارهٔ دنیایشـان می‌اندیشـند یـا سـخن می‌گوینـد) اسـت. نحوهٔ تعامـل ایـن گفتمان‌های گوناگـون در هر دورهٔ تاریخـی خـاص، تصادفـی نیسـت. هـر دوره‌ای در تاریـخ، از طریـق زبـان و اندیشـه، پنداشـت‌های خـاص خـود را دربـارهٔ ماهیـت واقعیـت (یـا آن‌چـه را حقیقت می‌نامـد)، به وجـود مـی‌آورد و موازینـی مختـص بـه خـود بـرای رفتـار مقبـول و نامقبـول و بـه علاوه، ملاک‌هایـی بـرای قضـاوت دربـارهٔ آن‌چه درسـت یا نادرسـت می‌پنـدارد، بنیـان می‌نهد و

مشخص می‌کند که چه کسانی معیاری را که بر اساس آن، تمامی حقایق و ارزش‌ها و اعمال تثبیت‌شده، مقبول قلمداد می‌شود، به وجود می‌آورند و از آن صیانت و حمایت می‌کنند. از این منظر، تاریخ شکلی از قدرت است (برسلر، ۱۳۹۳، ص‌ص. ۲۴۸-۲۴۹).

بنا بر نظر فوکو، کنش‌های گفتمانی حاکم بر دوره‌های تاریخی، این امکان را فراهم می‌کنند که با مطالعهٔ هر دورهٔ تاریخ، به معرفت تاریخی که بر آن دوره حاکم بوده، دست یابیم (هاشمی، ۱۳۹۴، ص‌ص. ۷۱-۷۲).

تاریخ‌گرایان نو بر این امر تأکید دارند که باید هر یک از گفتمان‌های جداگانهٔ فرهنگ را با هدف نشان دادن نحوهٔ تعامل همهٔ گفتمان‌ها با هم و نیز با نهادها و مردم و سایر عناصر فرهنگ، کشف و تجزیه و تحلیل کرد. همین برهم‌کنش بین گفتمان‌های گوناگون است که فرهنگ را شکل می‌دهد و در نتیجه، همهٔ فعالیت‌های انسانی، از جمله نگارش و خواندن و تفسیر متن را با هم مرتبط می‌سازد (برسلر، ۱۳۹۳، ص. ۲۵۱).

گفتمان، زبانی اجتماعی است که شرایط فرهنگیِ مشخص در زمان و مکانی مشخص، آن را ایجاد می‌کند و نوع خاصی از درک تجربهٔ بشری را نشان می‌دهد؛ با وجود این، هیچ گفتمانی به تنهایی قادر به تشریح پویش فرهنگی پیچیدهٔ قدرت اجتماعی نیست، زیرا گفتمان‌ها همواره و در هر زمان معیّنی، به طرق مختلف، در تحول دایمی و تداخل و رقابت با یکدیگر هستند. علاوه بر این، هیچ گفتمانی همیشگی نیست. گفتمان‌ها قدرت را در اختیار مسئولان امور قرار می‌دهند، اما مخالفت با آن را نیز برمی‌انگیزند. بنابراین، رابطه بین هویّت فردی و جامعه به شکلی دوجانبه سازنده است و در مجموع، انسان‌ها هرگز قربانیان صرف جامعه‌ای سرکوبگر نیستند، زیرا می‌توانند، راه‌های گوناگونی در زندگی شخصی و جمعی برای مخالفت با صاحبان قدرت بیابند (تایسون، ۱۳۹۴، ص‌ص. ۴۷۳-۴۷۱).

از دیدگاه تاریخ‌گرایی نو، با کاربستِ تحلیل تاریخ‌گرایانهٔ نو نه فقط دنیای اجتماعی متن را کشف می‌کنیم، بلکه می‌توانیم، آن دسته از نیروهای اجتماعی امروزی را معلوم کنیم که هنگام مذاکرهٔ ما با مطلب چاپ شده بر سر معنا، ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند. با این حال، تعامل ما با متن، همچون خود تاریخ، فرایندی پویا و در حال تکوین است که همواره تا اندازه‌ای ناکامل خواهد بود (برسلر، ۱۳۹۳، ص. ۲۵۲).

در جمع‌بندی توضیحات ارائه‌شده در تعریف نظریهٔ نوپای تاریخ‌گرایی نو، می‌توان گفت: تاریخ‌گرایی نو، اثر هنری(متن) را در ارتباط با مسائل فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی تحلیل می‌کند و حتی «پیوندهایی بس پیچیده‌تر را میان ادبیات و جامعه و سیاست و تاریخ می‌بیند و آن‌ها را در شبکه‌ای در هم تنیده از ارتباط متقابل سیاست و تاریخ می‌بیند و آن‌ها را در شبکه‌ای در هم تنیده از ارتباط متقابل تعریف می‌کند» (هاشمی، ۱۳۹۴، ص. ۶۸).

معرفی اکبر رادی

رادی از جمله نمایش‌نامه‌نویسان برجسته، پرکار و تأثیرگذار است که در سال ۱۳۱۸ در شهر رشت به دنیا آمد. چند سال بعد، تحت تأثیر جنگ جهانی دوم، خانوادهٔ او دچار مشکلات مالی شده، به ناچار، به تهران مهاجرت کردند. رادی سال‌های آخر دوران دبستان و دبیرستانش را در تهران گذراند و تحصیلات دانشگاهی خود را در در رشتهٔ علوم اجتماعی در دانشگاه تهران گذراند. او در مقطع کارشناسی ارشد همین رشته نیز پذیرفته شد، اما از ادامهٔ تحصیلات انصراف داد و به تدریس در مدرسه مشغول شد.

رشتهٔ تحصیلی و شغل معلمی باعث شد که رادی نسبت به مسائل فرهنگی، سیاسی و اجتماعی ایران نگاهی دقیق و علمی داشته باشد و مشاهدات جامعه‌شناسانهٔ وی از اوضاع جامعه، به روشنی در نمایش‌نامه‌هایش بازتاب دارد.

«آثار رادی دارای شاخصه‌های رئالیستی است و از زندگی می‌نویسد و واقعیت‌های عینی محیط اطراف خویش و شرایط دوران خود را بیان می‌کند و گاه، چون نویسندگان واقع‌گرا به تحلیل و نقد دورهٔ تاریخی، شرایط اجتماعی و وضعیت انسانی دوره‌ای که در آن به سر می‌برد، می‌پردازد و آن را در نمایش‌نامه‌هایش منعکس می‌کند» (خلج، ۱۳۸۱، ص. ۱۶۰).

تحولات گستردهٔ سیاسی- اجتماعی دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰، تأثیری قابل ملاحظه در آثار رادی گذاشته‌است. او با درک متعهدانه از فرهنگ و شرایط تاریخی، نمایش‌نامه‌هایی را خلق کرد که ایران معاصر را در آینهٔ صحنه منعکس می‌کند.

آثار رادی ویژگی‌های تحلیلی بارزی دارد که می‌تواند زبان این دورهٔ خاص از تاریخ معاصر ایران باشد. باریک‌بینی‌های جامعه‌شناسانه و برخورد شخصیت‌های متفاوت، این تصور را پیش می‌آورد که در تئاتر رادی، بُعد اجتماعی آدم‌ها بر جنبهٔ روان‌شناسی رابطه‌ها غلبه دارد. از طریق آثار رادی، دوره‌های بحرانی و حرکات و تحرکات جامعهٔ تاریخی ایران را به روشنی می‌توان دید و اگر پژوهشگر یا جوینده‌ای بخواهد، یک دورهٔ چهل- پنجاه سالهٔ تاریخ ایران را ببیند، بهتر است به سراغ آثار اکبر رادی برود (صادقی، ۱۳۶۷، ص‌ص. ۴۲-۴۵).

غالباً، شخصیت‌های مورد توجه رادی را روشنفکران یا طبقهٔ متوسط تحصیلکرده و خواهان تحول، و معلمانی که برای مبارزه با فقر فرهنگی تلاش می‌کردند تشکیل می‌دهند. یکی از اصلی‌ترین بن‌مایه‌های نمایش‌نامه‌های اکبر رادی، خانواده است. خانواده مهم‌ترین نهاد اجتماعی و پایه و اساس نهادهای گسترده‌تر اجتماع است. از آن‌جا که نخستین آموزش‌ها در خانواده صورت می‌گیرد، جهت مطالعهٔ ویژگی‌های جامعه، بررسی خانواده از اهمیت غیرقابل‌انکاری برخوردار است. در آثار رادی، جامعه‌شناسی بیش از هر چیز نمود یافته‌است. او با دقیق شدن هوشمندانه بر اوضاع و تحولات جامعه، از دگرگونی‌های چند دههٔ اخیر ایران در متن نمایش‌نامه‌هایش،

تصویری روشن و هنرمندانه ارائه داده‌است.

تحلیل نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها*

نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها* با پنج شخصیت مریم، بامداد و خانم و آقای درخشان و خدمتکار، در ظاهر، روایت داستان دو خانوادهٔ متفاوت با تضادهایی در فرهنگ و سبک زندگی آن‌ها است، اما با مطالعهٔ دقیق‌تر، به لایه‌های پنهان داستان که رخدادهای تاریخی و سیاسی مهمی را روایت می‌کنند، پی می‌بریم.

رادی در نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها*، به طور مستقیم به زمان اثر اشاره نمی‌کند، بلکه به این عنصر مهم به صورت کاملاً نمادگرایانه می‌پردازد و گفت‌وگوهای خانم و آقای درخشان و نشانه‌های بین سطرها، کلیدهایی برای درک تاریخ، شرایط و زمان اثر در اختیار خواننده می‌گذارند.

مطابق نظر بشیریه، این نمایش‌نامه، متأثر از رویدادهای دههٔ چهل تاریخ ایران است؛ دهه‌ای که مصادف است با آغاز انقلاب سفید که تغییر و تحولات گسترده‌ای را به همراه داشت. «انقلاب سفید شاه و مردم»، نام مجموعه‌ای از برنامه‌های اصلاحی، اجتماعی و اقتصادی بود که در دورهٔ پهلوی دوم در ابتدای دههٔ چهل خورشیدی آغاز گردید و در بهمن ۱۳۴۱، به معرض همه‌پرسی گذاشته شد. این طرح با وجود موافقان و مخالفان بسیار، با اکثریت آرا در ۱۳۴۲به اجرا درآمد. انقلاب سفید، شامل نوزده اصل کلی بود که مهم‌ترین آن‌ها و محور اصلی انقلاب سفید، اصل اصلاحات ارضی بود. شاه با تشکیل کابینهٔ اصلاحات، مبارزه علیه فئودالیسم را آغاز کرد و تضمین رفاه کارمندان دولت، اجرای قانون اصلاحات ارضی، تضمین رفاه کارگران از طریق مشارکت آن‌ها در سود کارخانه و کمک به مالکان کارخانه از طریق حمایت از صنعت داخلی را در دستور کار قرار داد (بشیریه، ۱۳۹۴، ص. ۴۳).

سه هدف عمده جهت اصلاحات ارضی این‌گونه بیان شد: هدف‌های اقتصادی، هدف‌های اجتماعی و هدف‌های سیاسی، اما نتیجهٔ این اصلاحات بر خلاف آن‌چه در ظاهر به نظر می‌رسید، مثبت و متضمن سود و رفاه کشاورزان و کارگران واقع نشد. «در انقلاب‌های واقعی، چه انقلاب کبیر فرانسه، چه انقلاب صنعتی انگلستان و چه انقلاب‌های سوسیالیستی، با نابودی طبقهٔ ملاک و درهم‌ریختن مناسبات، طبقهٔ کشاورزان از زیر ستم مالکیت بزرگ ارضی رهایی یافتند، ولی در جوامع فقیر و کشورهای جهان سوم، طبقات حاکم همواره سعی می‌کنند رفرم‌هایی را به نام اصلاحات ارضی و سایر اصلاحات در جهت حفظ منافع خود و علیه مردم به اجرا بگذارند. «اصلاحات ارضی» سال ۱۳۴۲ در قالب «انقلاب سفید» یا «انقلاب از بالا» در ایران به اجرا گذاشته شد. اصلاحات ارضی باید دربرگیرندهٔ عدالت اجتماعی، سلامت سیاسی و افزایش تولیدات کشاورزی باشد؛ در حالی که این اصلاحات در ایران از سوی قشر سرمایه‌داری داخلی و تحت فشار نفوذ سرمایه‌داری خارجی اجرا شد و

هدف‌های سه گانهٔ فوق را در جهت منافع رژیم، از جمله امنیت سیاسی به دنبال داشت» (افراسیابی، ۱۳۶۴، ص. ۱۶۲).

انقلاب سفید اگرچه در ظاهر به فئودالیسم و استثمار زمین‌داران پایان داد، اما در واقع باعث شد نظام فئودالی گسترش یابد و از روستاها به شهرها کشیده شود، مثل آن‌که یک ارباب برود و ارباب دیگری بیاید؛ همان‌گونه که با جایگزینی مدیر جدید مدرسه به جای خانم درخشان، تغییری در وضعیت کاری مریم که نماد مردم عادی جامعه است، ایجاد نشده و حتی با سخت‌گیری‌های نابه‌جا که به اعتقاد خانم درخشان ناشی از عقده‌ای بودن مدیر جدید است، فشار بر مریم بیشتر شده‌است و او جز پناه بردن به نوستالژی و مرور خاطرات گذشته، مثل «حیاط برفی» مدرسه، چارهٔ دیگری ندارد.

«خانم: ... از مدرسه چه خبر؟

مریم: والله...

خانم: تو این مدتی که من نیستم، خوب اداره می‌شه؟

مریم: ای بد نیس

خانم: ...

از من می‌شنفین، با رئیس‌تون زیاد درنیفتین. این خانم کمی عقده‌ایه. نمی‌دونم. خلاصه یه چیزی به‌اش دیر رسیده یا شوهر یا پست.

مریم: نه، من کاری باش ندارم. فقط یه بار ازش خواهش کردم یکی دو ساعت از برنامهٔ من بزنه.

خانم: خب؟

مریم: خیال کرده بود تمارض می‌کنم. در صورتی‌که از وقتی شما رفتین- / مکث/ راستی، چه روزای خوشی بود! یادتون می‌آد؟ اون روزای برفی- تو دفتر...» (رادی، ۱۳۴۶، ص. ۵۴).

این یعنی انقلاب سفید نتایج خوشایندی را در پی نداشت. «اصلاحات ارضی در کلام و الفاظ پایان یافت و آن‌چه در روستاهای ایران در حال وقوع بود، با اعلامیه‌ها و ادعاهای حکومت به‌کلی متفاوت بود. اکثر روستاهایی که در مرحله اول تقسیم شدند، با توسل به راه‌های گشوده‌شده برای آنان، برای همیشه در اختیار قدرتمندان قرار گرفتند. مرحلهٔ دوم سبب شد که در اغلب روستاها به دلیل فقر کشاورزان و عدم تمکن مالی در خرید یا پرداخت اجاره‌بهاء زمین‌ها، مناسبات کهنهٔ ارباب رعیتی به صورت تازه‌ای، جنبهٔ قانونی به خود بگیرد و عده‌ای از کشاورزان که صاحب زمین و آب شدند، به دنبال اصل فروش سهام به کارخانجات دولتی و سهیم کردن کارگران در سود کارخانه‌ها، املاکشان را فروختند و به صف تجار و صاحبان صنایع یا سفته‌بازان و مقاطعه‌کاران پیوستند» (افراسیابی، ۱۳۶۴، ص‌ص. ۱۵۴-۱۵۶).

در نتیجهٔ اصلاحات ارضی، کشاورزانی که بهره‌ای نبرده بودند و دیگر قادر به

کار کـردن بر سـر زمیـن نبودند، برای کارگـری در کارخانجات به شـهرها مهاجرت کردند. مریـم در بازگویـی رؤیاهـا، آرزوهـا و حسـرت‌هایش از علاقـه به گل و طبیعـت و دریا، ما را بـه یـاد دریـای شـمال و باغ‌های سـبز و پرگلش می‌انـدازد. تأکیـد رادی بر علاقـهٔ مریم به گل، عـلاوه بـر این‌کـه گویـای تـلاش مریم بـرای زندگی اسـت، نشـان از وجـود نکته‌های ظریف‌تـر پنهـان در بطـن داسـتان اسـت. فضـای غالب آثـار رادی، شـمال ایران اسـت، اما موقعیـت مکانـی نمایش‌نامـهٔ *از پشـت شیشـه‌ها* تهـران اسـت، در آپارتمانی بـا پنجره‌های آهنـی کـه هیچ فضای سـبزی اطـراف آن نیسـت. مریم عاشـق گل اسـت و در رؤیاهایش، خانـه‌ای بـزرگ را می‌بینـد بـا حیاطـی کـه پـر از گل و درخت اسـت و این مسـئله، علاوه بـر این‌کـه می‌تواند نشـانی از نوسـتالژی رادی نسـبت به زادگاهش باشـد، اشـاره‌ای اسـت بـه روسـتائیانی کـه در پی نتایـج اصلاحات ارضـی، زمین‌های خـود را فروخته، به شـهرها مهاجـرت کردنـد و نـه تنهـا بهره‌ای از امکانات شـهری نبردند، بلکه به طور کلـی، از اصل و طبیعت خود دور افتادند و در حسـرت، تسـلیم زندگی در فضای خاکسـتری تهران شـدند، امـا بامـداد کـه نمـادی از جامعهٔ روشـنفکر اسـت، بـه این امر بسـیار خطیر چنان‌کـه باید، توجهـی نـدارد، همان‌گونـه که در جریـان رویداد انقلاب سـفید، واکنـش و حرکت مؤثری از روشـنفکران دیده نشد.

«مریـم: ... دلـم می‌خواسـت یـه تیکه زمین داشـتیم پونصدمتر. یه جـای دور ـ که آدم طبیعتو اون جـا حس کنه.

بامداد: خوبه. بعدش چی؟

مریـم: بعـدش... دویسـت مترشـو بـا سـلیقهٔ خودمـون سـاختمون می‌کردیـم. یـه سـاختمونی کـه پـر از پنجره باشـه. با شیشـه‌های رنگی، که بـوی درخت بده. بـوی آفتاب بـده. بعـد، بقیـهٔ زمینـو هـم گل‌کاری می‌کردیـم. گلای مریـم و اطلسـی. یه جـوری آبم از میـون گلا رد می‌شـد. چقـدر خوبـه کـه آدم صوبـا بـا بـوی گل از خـواب بیـدار شـه. بعد پنجره‌هـا رو کنـار بزنـه آفتـاب بیاد.

بامداد: / مشغول مطالعه است/ آره... خیلی خوبه» (رادی، ۱۳۴۶، ص. ۱۰).

در سـکوت روشـنفکران، اصـول نوزده‌گانـهٔ انقـلاب سـفید در حـال اجرا بـود و یکی از آن اصـول، چنـان کـه ذکـر کردیم، فـروش سـهام کارخانجات دولتـی بود که سـبب ایجاد بورژوازی صنعتی شـد.

در برنامـهٔ صنعتـی شـدن رژیـم، ابتـکار عمل‌هـای خصوصی کاملاً تشـویق می‌شـدند. ایـن امـر زمینـهٔ توسـعهٔ بـورژوازی صنعتـی جدیـد را بـه وجـود آورد کـه تحـت قیمومت دربـار ظاهـر شـد. رژیـم جدید بـه منظـور جلوگیری از رشـد بـورژوازی تجاری و تشـویق تولیـد داخلـی، محدودیت‌هـای تجـاری و تعرفه‌های بالایـی را وضع کـرد. در همین جهت، سیاسـت اعطـای امتیـازات مالـی، حمایـت تعرفـه‌ای، وام‌هـا و اعتبـارات آسـان، امتیـازات صنعتـی، معافیت‌هـای مالیاتـی و امتیازهـای انحصـاری در پیـش گرفتـه شـد و وام‌هـای بانـک صنعـت بـه بخـش خصوصـی افزایـش یافـت (بشـیریه، ۱۳۹۴، ص. ۷۰). رژیـم در

ظاهـر، بـه منظـور هدایـت منافـع گوناگـون از طریـق سـازمان‌های دولتـی، چارچوبـی بـا مسـئولیت اجتماعـی سـازمان‌ها بـه وجـود آورد، امـا در عمـل، سـاز و کار واقعی سیاسـت در پشـت سـازمان‌های رسـمی ادامـه می‌یافت. بـه عبارت دیگـر، نمایندگـی منابع مبتنی بـر حامی‌پـروری بـود. حامی‌پـروری در واقـع، عبـارت اسـت از روابـط میـان رژیـم کـه می‌توانـد منابـع را توزیـع کنـد و منابع خصوصی که بـه نهادهای عمومی دسترسـی دارد و خواهـان اعمـال نفوذ بر سیاسـت دولت و اسـتخراج منابع‌انـد (همان: ۷۸). با رشـد فزایندهٔ بـورژوازی، افـرادی نوکیسـه بـا نفـوذ در سیسـتم‌های اداری و دولتـی، در همـهٔ امـور از جملـه کشـاورزی و صنعـت سـرمایه‌گذاری کردند و بـه راحتی، زمین‌های شـهری و حتی طبیعـت را تصاحـب کردنـد. اگرچه قشـر دولتـی یا بورژوا تـلاش می‌کند روشـنفکران را با خـود همسـو کنـد، امـا در این امـر موفق نمی شـود. نمود ایـن مسـئله را در نمایش‌نامهٔ *از پشـت شیشـه‌ها* مـی بینیم، وقتی کـه خانم درخشـان از آرزوی داشـتن خانـه‌ای که دیده بـود، می‌گویـد و بلافاصلـه آقـای درخشـان تصمیـم بـه خریـد آن می‌گیرد.

درخشـان‌ها ابتـدا سـعی می‌کننـد، بامـداد را ترغیـب کننـد کـه آپارتمـان یکـی از نزدیـکان ایشـان را خریداری کند و وقتی پاسـخ مورد پسـندی از او نمی‌گیرنـد، از خانه‌ای ویلایـی کـه دیـده بودنـد، حـرف می‌زننـد؛ خانـه‌ای که شـبیه خانـهٔ رؤیاهای مریم اسـت؛ شـبیه زمین‌هـا و باغ‌هـای شـمال. گویـی خانـم درخشـان خانـه‌اش را بـر سـر خاکسـتر رؤیاهـای مریـم می‌سـازد.

«خانـم: یـه خونـه‌ای نظـر منـو گرفـت کـه از همـه سـر بـود. پونصـد متـر زمینـه که دویسـت متـرش رفتـه زیـر بنا.

آقا: یه ساختمون یه طبقهٔ سنگی.

خانم: یه جوی آبم از تو حیاط می‌گذره.

آقا: دلباز، آفتابگیر... چشم آدم روشن میشه» (رادی، ۱۳۴۶، ص. ۳۰).

در ادامـه، آقـای درخشـان کـه هنوز بـرای خرید خانه مطمئن نیسـت، سـعی می‌کند راه دور و گرانـی خانـه را بهانـه کنـد، امـا بتول تمام تلاشـش را می‌کند کـه او را متقاعد به خریـد خانـه کنـد و با یـادآوری وام بانکی، در نهایت آقا وسوسـه می‌شـود.

خانـم درخشـان کـه اغلـب بـا لباس سـفید دیـده می‌شـود، نمـاد حکومـت و مجریان انقـلاب سـفید اسـت کـه سـرمایه‌داران را بـه خدمـت گرفتـه و در جهـت منافـع خـود، با اعطـای امتیازهـای گوناگـون و وعده‌هـای بسـیار، آن‌ها را جـذب نموده و به نوعـی با خود شریک کرده‌است.

«آقا: یه خورده گرونه بتول جان، فکر پس‌انداز منم بکن.

خانـم: مـن خبرشـو دارم بانک‌تون به کارمنـداش صد هزار تومن وام سـاختمانی میده. فکرشـو بکـن. تابسـتون، وقتـی از پیچای سـربالای جادهٔ پهلـوی می‌زنی تو دنـده دو. پارم رو گاز فشـار مـی‌دی. بعـدش از دور، خونـهٔ ییلاقی‌مـون غـرق چسـبکای سـبزه، پیـداش می‌شـه. *ناگهـان/* حبیـب از مـن می‌پرسـی، همیـن فـردا بـرو یـه چم ریـز بنویـس و نقداً

قولنامـه‌ش کن...

آقـا: اتفاقـاً حـالام واسـه خریـد خونه‌هـای ییلاقی فصـل مناسـبیه... نه! مثـل اینکه بد نیـس. منم وسوسـه شـدم. امـا عجیب پی‌هـای محکمی داشـت.!

خانم: دلم می‌خواد خونه رو به اسم من کنی. به‌ام قول داده بودی...» (همان).

تحـت تأثیـر «انقـلاب سـفید»، مهاجـرت از روسـتا بـه شـهرها افزایـش پیـدا کـرد و زندگی‌هـای آپارتمانـی در شـهرهای بـزرگ گسـترش یافـت و با گسـترش شهرنشـینی و رشـد طبقـهٔ متوسـط شـهری، فاصلـهٔ طبقاتـی در جامعـه افزایـش پیـدا کـرد و در نتیجهٔ فسـاد در دسـتگاه‌های دولتی، عده‌ای به واسـطهٔ داشـتن مناسـبات با مقام‌های مسـئول و اسـتفاده از رانـت، بـه قـدرت و ثروت دسـت پیـدا کردند. نویسـندگان و فرهنگیـان در این دوره، به لحاظ وضعیت مالی و معیشـتی، عموماً قشـر متوسـط یا فقیر بودند و روشـنفکران نیـز عمومـاً سـرخورده از اسـتبداد در فقـر و انـزوا بـه سـر می‌بردنـد. البته، تعـداد دیگری از روشـنفکران، اوضـاع اقتصـادی بهتری داشـتند و غرق در مسـائل ایدئولوژیـک، از آن‌چه در لایه‌هـای مختلـف اجتمـاع در حـال وقـوع بـود، غافـل بودند یا تنها به نوشـتن شـعر و داسـتان بـرای ثبـت رخدادهای تاریخ بسـنده می‌کردند... کـه درک این مسـئله می‌تواند، پاسـخ برخـی از پرسـش‌ها دربارهٔ شـخصیت روشـنفکر نمایش‌نامه باشـد؛ پرسـش‌هایی از قبیـل: چـرا بامـداد از آپارتمانـش بیـرون نمی‌آید؟ چرا پایش معلول اسـت؟ چـرا زندگی را از پشـت شیشـه تماشـا می‌کند؟ این چوب را جامعهٔ روشـنفکری زیر بغل بامداد قرار داد. بعیـد نیسـت، رادی می‌خواسـته به طور پوشـیده، از فشـاری کـه جامعهٔ روشـنفکری بر او اعمـال می‌کنـد، سـخن بگوید؛ فشـاری که از روشـنفکر متفکر، یک انسـان علیل و منفعل و بی‌ثمـر سـاخته کـه فقط بـه نوشـتن تخیلات ذهنی خود مشـغول اسـت.

بامـداد می‌دانـد کـه زندگی پشـت شیشـه‌ها جریـان دارد و حـوادث با شـتاب در حال وقـوع هسـتند، امـا انـگار محکـوم به نشسـتن پشـت میز و سـیاه کـردن کاغذهایی اسـت کـه جـز خـودش کسـی نمی‌خوانـد. او روشـنفکری اسـت کـه حرف‌هایـی بـرای گفتـن دارد کـه بیـخ گلویـش مانـده، ولـی نـه می‌تواند به کسـی بگویـد، نـه می‌تواند بنویسـد. از ایـن‌رو، تصمیـم دارد زندگـی خـودش را مومیایـی کنـد و آن‌چـه را از تباهی و فسـاد رو به گسـترش در جامعـه می‌بینـد، ثبـت کند. رادی این فسـاد جـاری را به مگس‌هایی تشـبیه کـرده کـه به وسـیلهٔ حکومـت و سـردمداران نظام سـرمایه‌داری در حال پراکنـدن در تمام دنیـا هسـتند و بامـداد می‌خواهـد بـا نوشـتن، آن‌هـا را ثبـت کنـد تا چـاق و فربه نشـوند. می‌خواهـد جلـوی رشـد جریان ویران‌کننـده را بگیرد، ولـی در عمـل کاری نمی‌کند. پس، نتیجه‌ای که حاصل می‌شـود، شـتاب انقلاب سـفید در اجرای اصلاحات و رشـد بورژوازی و تباهـی در عمـق همـهٔ امور جاری کشـور اسـت.

«بامـداد: / بلنـد می‌شـود. بـا چـوب زیـر بغـل مـی‌رود دم پنجـره./ وقتی فکـر می‌کنم کـه فرصـت کوتاهـی در پیـش دارم، این منو بیشـتر بـه این میـز نزدیک می‌کنـه. اونوقت خودمـو می‌نشـونم پشـت ایـن میـز و کاغذهـا رو یکـی بعـد از دیگری سـیاه می‌کنـم./ به

بیـرون نـگاه می‌کنـد/ در حالـی کـه... پشـت سـر مـن، از کنـار ایـن پنجـره، زندگـی مثل نسـیم می‌گـذره. و مـن .../ مکـث/ بیشـتر شـتاب می‌کنم.

مریم: تو ـ واسه چی شتاب می‌کنی؟

بامـداد:/ بـر می‌گـردد./ بـرای اینکـه ثبـت بشـه... ایـن بـرای من یـه جور شستشـوی روحیـه. در واقـع مـن می‌خـوام زندگـی خودمو مثل اجسـاد فراعنـهٔ مصر مومیایـی بکنم. مومیایـی بکنـم که بمونـه....» (همـان: ۲۰).

در حالی‌کـه بامـداد در حـال مومیایـی کـردن زندگی اسـت، درخشـان‌ها مشـغول کار و عمـل هسـتند. خانـم درخشـان پی‌درپـی ارتقـای شـغلی می‌یابـد و سـمت‌های بالاتـر می‌گیـرد. آقـای درخشـان بـا سـرمایه‌گذاری‌ها و راه‌انـدازی صنایـع و تولیـدات، روزبه‌روز ثروتمندتـر و قدرتمندتـر می‌شـود. پسـر درخشـان‌ها بـه سـرعت بـزرگ می‌شـود و بـرای ادامـه تحصیـل بـه خـارج از کشـور مـی‌رود و بـا دختـری خارجـی ازدواج می‌کنـد و بـه کشـور بـر می‌گـردد، صاحب فرزند می‌شـود و به یـاری پدر و مـادرش، قراردی هفت‌سـاله بـا وزارت راه می‌بنـدد و زیرسـازی کلیـهٔ خطـوط آهـن ایران بـه انحصار خانوادهٔ درخشـان درمی‌آیـد. البتـه، خانـم درخشـان کـه نماد قـدرت حاکم اسـت، مکـرر به آقای درخشـان کـه نمـاد قشـر بـورژوازی اسـت، با تحقیـر یـادآوری می‌کند کـه اگر ثـروت و اعتبـاری به دسـت آورده، در سـایهٔ حمایت‌ها و قدرت او بوده‌اسـت. کارکرد سیاسـی حامی‌پروری، هم در درون دربـار و هـم در بوروکراسـی، ایجـاد رابطه‌ای وابسـته میان بـورژوازی و دولت بود. از ایـن رو، بـورژوازی در موقعیتی فرودسـت قرار داشـت و به‌تدریج در حکومت ادغام شـد؛ واقعیتـی کـه امنیـت منابع مسـتقر را تضمیـن می‌کرد و یکـی از پایه‌های وضـع موجود را تشـکیل می‌داد (بشـیریه، ۱۳۹۵، ص. ۸۱).

«خانم: ولی... حبیب ! مثل اینکه منو فراموش کردی.

آقا: من؟ تو رو فراموش کردم؟ چطور ممکنه؟ من هر چی دارم از تو دارم.

خانـم: درسـته. همـه چیـز تـو به نـام من ثبتـه. حتـی ایـن کارخونـه» (رادی، ۱۳۴۶، ص. ۷۷).

بـه نظـر می‌رسـد در نمایش‌نامـهٔ *از پشـت شیشـه‌ها*، قهرمـان اصلـی مریـم اسـت که نمـادی از طبقـهٔ نیمه‌روشـنفکر و مـردم عـادی جامعه اسـت که میان دو قشـر روشـنفکر و حکومـت و وابسـتگانش، بی‌گنـاه زندانـی شده‌اسـت. دیوارهـای محکـم، در و پنجره‌های آهنـی، هـوای نمنـاک و مسـموم آپارتمـان، دور افتادن از دنیـا و بقیهٔ آدم‌هـا، تداعی‌کنندهٔ فضـای زنـدان اسـت کـه در سـال‌های دهـهٔ چهـل، پـر از روشـنفکران و نیمه‌روشـنفکران معتـرض بـه اقدامـات دولـت و حکومت بوده‌اسـت.

«مریـم: می‌دونـی الان چـی حـس می‌کنـم؟ میـون ایـن دیـوارای محکـم، میـون ایـن درای آهنـی، حـس می‌کنـم ذره‌ذره دارم مـی‌رم فـرو. حـس می‌کنـم تـو یـه جزیـرهٔ دور، مونـدم و از دنیـا بریـده شـدم. حـس می‌کنـم، حـس می‌کنـم اون طـرف زمیـن...» (رادی، ۱۳۴۶،ص. ۴۰).

تاریخ‌گرایی جدید با برجسته ساختن روایت‌های تاریخی سرکوب‌شدهٔ گروه‌های درحاشیه مانده، روایت‌های تاریخی را واسازی می‌کند تا متن آزاردهنده‌ای را که در زیر متن اصلی پنهان مانده‌است، آشکار سازد؛ تجربه‌های انسان‌هایی که با استناد به روایت تاریخی، مورد ستم قرار گرفته‌اند (تایسن، ۱۳۹۴، ص. ۴۷۷). در نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها*، مریم یک انسان معمولی و نماد مردم عادی جامعه است که آرزوها و حسرت‌ها و اشک‌ها و لبخندها و صبوری غیر قابل وصفش، بازگوکنندهٔ خواسته‌های سرکوب‌شده و آرمان‌های نادیده گرفته شده و سکوت و شکیبایی بخشی وسیع از جامعه است که علی‌رغم نادیده گرفته شدن، بار تاریخ را به دوش کشیده‌اند. مریم نه دغدغه‌های روشنفکری دارد و نه جاه‌طلبی درخشان‌ها را، بلکه به دنبال یک زندگی ساده و معمولی است؛ دیدار با خواهرش، قدم زدن زیر باران، سفر، بازی و گل که همهٔ این‌ها نماد شور زندگی است، اما همین خواسته‌های به ظاهر ساده نیز در سایهٔ خودبینی و آرمان‌گرایی‌های بی‌ثمر بامداد تباه گردیده، خاکستر می‌شود. مریم(قشر نیمه‌روشنفکر و مردم عادی جامعه) با تکیه به بامداد(قشر روشنفکر) و دل بستن و اعتماد به او و اندیشه‌هایش، در پی تحقق آرمان‌ها و آرزوهایش است؛ آرمان‌هایی که کاملاً ابژکتیو بوده، از جنس زندگی است و با آرمان‌های سوبژکتیو و ایدئولوژیک جامعهٔ روشنفکری قرابت چندانی ندارد. از طرفی برای تأمین زندگی، ناچار به معاشرت و ارتباط با جامعهٔ دولتی و قشر نوظهور بورژوازی است، اما با گذشت زمان متوجه می‌شود، نه تنها آرزوها و خواسته‌هایش محقق نشده است، بلکه جوانی و طراوت و همهٔ اندک بهانه‌های خوشبختی را هم دارد از دست می‌دهد. اندوهگین و افسرده می‌شود، اما دست از تلاش برای زندگی برنمی‌دارد و سعی می‌کند، بامداد را به حرف زدن و اقدام وادار کند و وقتی به کلی از او ناامید می‌شود، با پرورش و نگهداری انواع گل در خانه، دلش را گرم می‌کند و به جلسهٔ روضه می‌رود تا بلکه بار اندوهش را سبک کند که در این‌جا، شرکت مریم در جلسه‌های روضه، بازگشت به مذهب در دهه‌های چهل و پنجاه را تداعی می‌کند. در مجموع، روشنفکران اولیه ضد دین بودند. بر عکس روشنفکران جوان دههٔ ۱۹۷۰ به اسلام بازگشتند و با تأکید گزینشی بر آن، اسلام را در قالب یک ایدئولوژی انقلابی عرضه کردند (بشیریه، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۱).

گاهی نیز جامعهٔ روشنفکری به خود می‌آید و می‌خواهد اقدامی کند، اما متوجه می‌شود زمان از دست رفته‌است و چوبی که زیر بغل دارد، حرکت را مختل می‌کند. مریم به بامداد یادآوری می‌کند که هفده سال از ازدواجشان گذشته و با یادآوری خاطرهٔ پرشور آشنایی‌اش به او، انگار او را متوجه می‌کند که از زندگی واقعی و آرمان‌های گذشته دور شده‌است. مریم به پیرمردی اشاره می‌کند که در مجلس میهمانی بود و بامداد رفتارهای پرنشاط او را عاری از معنا دانسته بود. صداهای ذهن بامداد دوباره شروع می‌شود، اما انگار بر اثر حرف‌های مریم تلنگری خورده و متوجه از دست دادن سال‌های طلایی زندگی شده باشد، به صدا توجه نمی‌کند و بر عکسِ

همیشه به حرف‌های مریم با دقت گوش می‌دهد و توجه می‌کند و حتی از حسرت داشتن فرزند می‌گوید و بعد، از مریم که به وضوح افسرده شده، می‌خواهد با هم برای شام بیرون بروند؛ به مینی‌گلف، همان جایی که ابتدای نمایش‌نامه، از صحبت‌های مریم دریافته‌ایم که شبی برای شام به آن‌جا رفته‌اند و گویا، تنها مورد بیرون رفتن دو نفرهٔ آن‌ها در طول متن تا این‌جا (حدود ۱۵ سال) بوده‌است. در واکنش به اندوه مریم در از دست رفتن جوانی‌اش، پیشنهاد استخدام خدمتکار را می‌دهد؛ چیزی که تا حدودی رنگ بورژوازی دارد.

«مریم: موهات داره سفید میشه عزیزم. این علامت اونه که ما داریم پیر میشیم... آره ۷ هفتهٔ آینده هیودهمین سال زندگی‌مون شروع میشه. چه زود گذشت! مایلی شب سالگردمونو یه جشن مختصر بگیریم؟» (رادی، ۱۳۴۶، ص. ۴۱).

بامداد(روشنفکر) متوجه می‌شود که بعد این همه سال، نه تنها نتوانسته است مریم (قشر نیمه‌روشنفکر و مردم عادی) را با خود همسو کند و او را به پذیرفتن مرزهای مشخصی که ایدئولوژی روشنفکری است، وا دارد، بلکه با فاصله گرفتن از جامعه و برگزیدن انزوا و دوری از زندگی واقعی، حتی قشر عادی و نیمه‌روشنفکر را از خود و زندگی واقعی دور کرده‌است. از این‌جا خدمتکار که اسمش معصومه است و نمایندهٔ قشر زحمتکش و معصوم و نادیده گرفته‌شدهٔ جامعه است، وارد متن می شود. او هم مانند بامداد و مریم که همیشه خاکستری‌پوش هستند، پیش‌بند خاکستری بسته‌است و به زودی، مورد بی‌مهری مریم واقع می‌شود. انگار مریم تمام سرخوردگی‌ها و به قول خانم درخشان، عقده‌هایش را بر سر دختر خدمتکار می‌ریزد و در نهایت او را اخراج می‌کند.

در تحلیل رابطهٔ خانم درخشان که مدیر مدرسه است، با مریم و رابطهٔ مریم با دختر خدمتکار، می‌توان گفت که این نمایش‌نامه، به نوعی تابع قاعدهٔ فوکویی است که نمودهای قدرت به شکلی شبکه‌وار، در سطح جامعه حضور دارند و تنها متعلق به رئوس هرم اجتماعی نمی‌شوند، بلکه هم در رأس و هم در قاعده، به اشکال مختلف حضور دارند (هاشمی، ۱۳۹۴، ص. ۱۰۳)، اما قدرت در رابطه با شخصیت‌های این نمایش‌نامه بر خلاف نظریهٔ فوکو، مولد و دوسویه نیست، زیرا می‌بینیم مریم در مقابل اعمال قدرت خانم درخشان و دختر خدمتکار در برابر پرخاشگری مریم و حتی بامداد در بحث با آقای درخشان، مقاومتی از خود نشان نمی‌دهد. آقای درخشان، بامداد را به چالش می‌کشد و شیوهٔ زندگی او را نقد می‌کند. اگرچه بامداد آن‌ها را به شکل مگس می‌بیند، اما خواننده به راحتی حرف‌های آقای درخشان را تأیید می‌کند.

آقا از خودش و کارها و نتایج کارهایش در جامعه- مرغداری و تولید مرغ- می‌گوید و بی‌ثمری بامداد را به او گوشزد می‌کند.

«... بالاخره یکی‌مون اشتباه می‌کنیم. بالاخره راه یکی‌مون باطل و قلابیه...» (رادی، ۱۳۴۶،ص. ۶۰).

و از بامداد سؤال بسیار مهمی می‌پرسد. در حقیقت ایدئولوژی او را پرسش می‌گیرد؟ و پاسخی که بامداد می‌دهد، نه تنها درخشان را به تمسخر و خنده وا می‌دارد که باعث ناامیدی خواننده‌ای می‌شود که تا این‌جا منتظر یک حرف یا حرکت قابل دفاع از جانب بامداد بوده‌است. در ادامه، آقا حقیقت گزنده‌ای را به بامداد یادآوری می‌کند؛ این‌که علی‌رغم فلسفه‌دانی، فقط فلسفه‌بافی می‌کند و زندگی را نمی‌شناسد و با زیر پا انداختن، آن را بی‌قدر و ارزش می‌کند.

«آقا: به نظر شما زندگی چیه؟

بامداد: به نظر من یه جفت بند کفش سیاه واسه یه پوتین قهوه‌ای» (همان).

در پایان، در حالی‌که درخشان‌ها برای نوه‌شان که نماد ثمرهٔ سیاست‌های رژیم و روابط با حکومت‌های خارجی است، جشن تولد گرفته‌اند و به فعالیت اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی خود ادامه می‌دهند، مریم پیر و بازنشسته می‌شود و نه تنها آرزوهای ناکام مانده‌اش را از یاد می‌برد، بلکه حتی قولی را نیز که بامداد سی سال قبل به او داده بود، به یاد نمی‌آورد و به تنها چیزی که فکر می‌کند، به دام انداختن موش‌ها و گل‌های اطلسی است که مرگ و تباهی و بدبختی را تداعی می‌کنند.

«بامداد: اونوقت من بهت یه قولی داده بودم؟

مریم: / فکر می‌کند/ نه... یادم نمی‌آد. چی بود؟

بامداد: قول داده بودم که هر وقت کتابم تموم شد

مریم :/ خیلی دور به یاد می‌آورد/ آها... آها

بامداد: مثل اینکه داره یادت میاد

مریم:یه چیزایی... گفته بودی سی سال

بامداد: حالا می‌خوام به وعدهٔ خودم وفا کنم./ از کشوی میز یک دسته کاغذ بیرون می‌آورد./

مریم : همه‌ش... همینه؟

بامداد: بیشتر از این نشد» (همان: ۸۹).

نتیجه‌گیری

در تحلیل نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها* از منظر تاریخ‌گرایی نو، می‌توان ریشهٔ برخی از مسائل مهم سیاسی و اجتماعی را یافت که نقش عمده‌ای در تحولات جامعه و حوادث تاریخی سال‌های بعد داشته‌اند. رژیم پهلوی که در سال‌های ۱۳۴۱ و ۱۳۴۲ با انجام اصلاحات، سعی در یکدست کردن جامعه، نوگرایی از بالا و ایجاد پایگاه اجتماعی و امنیت سیاسی در محافظت از خود و منافع حکومت داشت، باعث ایجاد مخالفت‌هایی در میان اقشار مختلف شده بود. رادی به شکلی موشکافانه در آثار خود، حوادث جاری و نتایج آن‌ها را بازتاب می‌دهد و بر ناکارآمدی روشنفکران در این عرصهٔ تعارض‌ها تأکید می‌کند و به همان میزان که استبداد و رژیم اقتدارگرا را در قربانی کردن مردم

عـادی مقصـر می‌داند، سـکوت جبری یا خودخواسـتهٔ روشـنفکران را نیز ویرانگـر می‌داند. رادی در ایـن نمایش‌نامـه، اگرچـه به وضـوح از زمان و تاریخ و رویدادهای تأثیرگذار سـخن نگفتـه، امـا اتفاقـات تاریخـی را بـه شـکلی هنرمندانـه در پوشـش شـخصیت‌ها و وقایـع نمادیـن نمایش‌نامـه مطـرح کرده‌اسـت و بـا توصیـف بخش‌هایـی از زندگـی گروه‌هایـی کـه تاریـخ ایـن دوره را شـکل داده‌انـد، به‌خصوص اقشـاری که غالبـاً در تاریخ گم شـده یا در روایت‌هـای تاریخـی بازگـو شـده‌اند و حضـور پـر رنگـی ندارنـد، سـعی دارد بـه زوایای مغفول‌مانـدهٔ تاریخ اشـاره کند.

به نظر می‌رسد، رادی نه تنها مانند بسیاری از نویسندگان و هنرمندان هم‌عصر خویش، تحت فشار خفقان ناشی از استبداد بوده‌است، بلکه تحت فشار جامعهٔ روشنفکری در سال‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰ نیز بوده است. از این رو، در نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها*، به طور نمادین به نقد جریان روشنفکری پرداخته است؛ روشنفکرانی که با انزوا و دوری گزیدن از جامعه و نظاره کردن وقایع از پشت اخبار و کتاب‌ها و گزارش‌های نه چندان شفاف، از مردم عادی فاصله گرفته‌اند و از دردهای آن‌ها بی‌خبرند. در مقابل، با اشاره به فعالیت‌های مؤثر قشر بورژازی در جامعه، رشد و پیشرفت آنان را در عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، هر چند در سایهٔ حمایت‌های رژیم، یادآور می‌شود و عامل نابودی قشر متوسط و عادی جامعه و تباهی فرهنگ را ناشی از اقدامات دولت، فساد دستگاه‌های دولتی و سلطهٔ ایدئولوژی ناکارآمد روشنفکران می‌داند.

منابع

افراسیابی، بهرام (۱۳۶۴). *ایران و تاریخ از کودتا تا انقلاب*. تهران: زرین.
برسلر، چارلز (۱۳۹۳). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد (چ سوم)، تهران: نیلوفر.
بشیریه، حسین (۱۳۹۵). *زمینه‌های اجتماعی انقلاب ایران*. برگردان علی اردستانی (چ چهارم). تهران: نگاه معاصر.
تایسن، لیس (۱۳۹۴). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی (چ سوم). تهران: نگاه امروز- حکایت قلم نوین.
خلج، منصور (۱۳۸۱). *نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی*. تهران: اختران.
دامیکو، روبرت (۱۳۹۲). *تاریخی‌گرایی و شناخت*. ترجمهٔ ابوالفضل رجبی. تهران: نقش جهان.
رادی، اکبر (۱۳۴۶). *از پشت شیشه‌ها*. تهران: روزن.
سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.
صادقی، قطب‌الدین (۱۳۶۷). «واقعگرایی رادی و اسطورهٔ گل سرخ». *آدینه*. شمارهٔ ۲۵.
هاشمی، محمد (۱۳۹۴). *درام تاریخی در ایران(یک مطالعه تاریخ‌گرایانهٔ جدید)*. زیر نظر فرزان سجودی. تهران: علم.