قربانی شدن انسان در مناسبات تیره اجتماعی در نمایشنامه‌های « گوریل پشمالو» اثر یوجین اونیل و « پلّکان « اثر اکبر رادی

دکتر عطاالله کوپال [۱]

روزالین شدیدی[۲]

چکیده

این مقاله به شرح زندگی و عقاید یوجین اونیل، نمایشنامه‌نویس برجستهٔ آمریکا، و اکبر رادی، نمایشنامه‌نویس صاحب‌نام و معاصرِ ایران اشاره می‌کند. در میان آثار گرانبهای آنان، این تحقیق، گرد محور نمایشنامه‌های «گوریل پشمالو» و «پلّکان» از جنبه‌ی قربانی شدن انسان در مناسبات تیره‌ی اجتماعی به تفحّص پرداخته است. به منظور بررسی بهتر، دیدگاه‌های این دو نویسنده در مورد مسائل و حوادث سیاسی- اجتماعی کشورشان مورد بررسی است تا آشکار شود که چگونه فراز و نشیب‌های اجتماعی همچون حضور عصرِ صنعت و سرمایه‌داری و بی عدالتیِ ناشی از آن می‌تواند سبب از هم گسیختگی و نابودی انسان شود. بنابراین در بخش نخست این مقاله بحثی پیرامون انقلاب صنعتی و عواقبِ ظهور صنعت بر زندگی مردم صورت می‌گیرد و در بخش‌های بعدی، با همین دیدگاه، شخصیّت‌های این نمایشنامه‌ها از بُعد اجتماعی مورد بررسی قرار می‌گیرند تا نمایانندهٔ چگونگی قربانی شدن آنها در دنیای مدرن باشد.

کلید واژه ها: عصر سرمایه داری، عصر صنعت، قربانی شدن، انقلاب صنعتی

---

۱ – استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج (دانشکده‌ی ادبیات و زبان‌های خارجی)، ایران

۲ – دانش آموخته‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، ایران

مقدّمه

یکی از پدیده‌های مهّم تاریخِ معاصر که در سیر تحولّات سیاسی و اجتماعی تأثیر به سزایی داشته، انقلاب صنعتی است. به دنبال انقلاب صنعتی و به راه افتادن کارخانه‌های تولیدی، مردمِ روستاها به شهرها آمدند و در نتیجه، به امرِ کشاورزی به دلیل عدم وجود نیروی کارِ کافی، خللِ جدی وارد شد که به مشکلات اقتصادی عمیقی منجر گردید. به موازات پیشرفت صنعتی، مسائل و مشکلات تازه‌ای هم در روابط اجتماعی پدید آمد. استثمارِ کارگران به وسیله‌ی کارفرمایان، جای استثمارِ رعیت‌ها به وسیله‌ی اربابان را گرفت. یکی از عواقبِ ناخوشایند انقلاب صنعتی، ظهور رژیم‌های سرمایه‌داری یا کاپیتالیستی در جوامع صنعتی بود. در چنین جوامعی افراد جامعه به دو طبقه تقسیم می‌شوند: آنها که نیروی کار خود را می‌فروشند از یک سو و صاحبان ابزارِ تولید از سوی دیگر. ملاکِ اصلی در این تقسیم بندی، همواره سرمایه بوده است که اختصاصاً در دست طبقه‌ی سرمایه دار قرار می‌گرفت و با آن تولید کار و صنعت می‌کرد. از طرفی دیگر، طبقه‌ی محرومِ کارگر برای حفظِ بقای خویش مجبور بود برای طبقه‌ی فرا دست روزها و ساعت‌های متمادی در برابر مزدی اندک کار کند بی آنکه سهمی از روزهای تعطیل ویا استراحتی نصیب او شود. و بالاخره، « این تقسیم بندی ناعادلانه ثروت، فرصت و امکانی را برای اندیشیدن و تحصیل کردن در اختیار قشر کارگر نمی‌گذاشت و این قشر در دوری باطل در فقر و نا آگاهی، دست و پا می‌زدند » (مینوئی، ۱۳۹۰: ۳۷۵). این درست همان نکته‌ای است که در شخصیّت اصلی نمایشنامه‌ی گوریل پشمالو قابل مشاهده است. سرانجام او دچار عدم آگاهی لازم برای زندگی و عدم توانایی در تفکّرمی‌شود.

از جمله دیگر معضلاتِ این عصر، از خود بیگانگی، عدم تعلق و عدم هویّت است که زندگی انسانها را تحت تأثیر قرار داده است. مینوئی در این باره می‌گوید: «هر دو قشر، یکی به دلیل ثروت فراوان و دیگری به دلیل فقر، در نادانی و جهل دست و پا

می‌زنند و دچار "از خود بیگانگی" می‌شوند» (مینویی، ۱۳۹۰: ۳۷۶). علاوه بر این، نابودی احساسات و عواطف انسان‌ها را می‌توان از دیگر مضّرات این عصر دانست که سبب از میان رفتن انسانیّت یا قربانی شدن انسانیّت در عصرِ حکومت ماشین و سرمایه دانست.

بررسی زندگی و آثار یوجین اونیل

یوجین گلدستون اونیل در شانزدهم اکتبر سال ۱۸۸۸ در شهر نیویورک دیده به جهان گشود و در سال ۱۹۵۳ چشم از جهان فرو بست. وی را به جرأت می‌توان طلایه دار و بنیانگذار ادبیات نمایشی مدرنِ آمریکا قلمداد کرد. او خالق سبک رئالیسم و خالق مضامین جامعه شناختی، روان شناختی و اخلاقی در ادبیات نمایشی آمریکا است. در تاریخ آمریکا، اونیل اولین نویسنده‌ای بوده است که جایزه‌ی نوبل ادبیات را در سال ۱۹۳۶ از آنِ خود کرد. او همچنین موفق به دریافت چهار جایزه‌ی پولیتزر برای نمایشنامه‌های در آن سوی افق (۱۹۲۰)، آنا کریستی (۱۹۲۱)، اینترلود عجیب (۱۹۲۸) و سیر روز در شب (۱۹۴۱) شد. پدر این نویسنده ایرلندی تبار، بازیگر موفق یک تئاتر سیّار بود. به سبب شغل پدر، اونیل دوران کودکی‌اش را در اتاق‌های هتل، واگن‌های قطار و پشت صحنه‌های تئاتر گذراند. این بی خانمانی، از همان دوران کودکی تأثیری بس عمیق بر فکر و روح این نویسنده بزرگ نهاد. با رفتن به مدرسه‌ی شبانه روزی مونت سن وینسنت دوران سخت تری از زندگی اونیل آغاز شد. سال‌های تنهایی و به دور از خانواده، در این مدرسه‌ی خشکِ مذهب کاتولیکی سبب بیزاری و به وجود آمدن حسِ انزوا و تنهایی در وی شد که بعدها مضمونِ اصلی نمایشنامه‌هایش در آینده قرار گرفت. به جرأت می‌توان گفت که دید تراژیک اونیل به زندگی، که در نمایشنامه هایش مشهود است، ریشه در تجربیات تلخ زندگی او داشته است. ویل دورانت به این نکته اشاره دارد

که: «من هیچ کس را نمی‌شناسم که برای نابغه شدن بهایی سنگین تر از اونیل پرداخته باشد. بزرگترین نمایشنامه‌هایش آنهایی است که زندگی خود او را تصویر می‌کند، این نمایشنامه‌ها تراژدی‌هایی از رنجی مادام العمر است» (دورانت، ۱۳۷۰: ۸۴). او پس از ترک تحصیل از دانشگاه، به جستجوی طلا و سیر و سفرهای دریایی پرداخت. او بیشتر وقت خود را با افراد فرودستِ جامعه از قبیل خلاف کاران، بی‌خانمان‌ها، کارگران کشتی و حتی آنارشیست‌ها گذراند که بسیاری از این شخصیّت‌ها در نمایشنامه‌هایش در آینده پدیدار شدند. او کار نمایشنامه نویسی را از سال ۱۹۱۶ با نمایشنامه‌ی « عازم کاردیف » آغاز کرد که از زبان یک آتش‌کارِ کشتی که در حال مرگ است، بیان می‌گردد. اونیل با دگرگون ساختن ادبیات آمریکا در عرض بیست سال به شهرتی فزاینده نه فقط در آمریکا بلکه درتمام جهان دست یافت. نمایشنامه‌های وی « انقلابی پر قدرت در تئاتر آمریکا به وجود آورد، تئاتر را از سالن‌های پذیرایی و لودگی بورژوازی رهانید و گاهی در تصویر کردن برخورد انسان با سرنوشت، تا سطح نمایشنامه‌های یونانی ارتقا داد» (دورانت، ۱۳۷۰: ۱۰۷). شایان ذکر است که اکبر رادی نیز نظر خود را در مورد اونیل این گونه بیان می‌کند:

> در قرن بیستم یک نفر نگاه مرا واقعاً خیره کرده است: به اعتقاد من اونیل با تمام تفصیل و اسراف (در نمایشنامه‌های بلندش) یکی از تکخال‌های قرن بیستم است که حتی دریایی‌های کوچک او [**آن دسته از نمایشنامه‌های اونیل که درباره‌ی دریا است**] از ذوق و فن و قریحه‌ی ابداع موج می‌زنند. بی اغراق نه ملویل، نه پو، نه فاکنر و هیچ یک از جدید الولاده‌های درام جهان نتوانسته‌اند این گونه با روح ابتکار و شهادت طلبی، اضطراب عظیم قرن خود را در صحنه‌هایی چنین جسورانه ترسیم و حک کنند، که او کرده است (به نقل از طالبی،۱۳۸۳: ۴۳۳).

جوهره‌ی دیدگاه اونیل، تراژدی زندگی بشر است. از آنجایی که او به فلسفه‌ی جبر اعتقاد داشت بشر را قربانی زندگیِ خویش می‌دانست. این دیدگاهِ وی سرچشمه گرفته از مطالعاتش درباره‌ی فروید، نیچه و شوپنهاور بوده است (راجرز، ۱۹۶۵: ۷). در آثار اونیل می‌توان مضامینی مبتنی بر جامعه شناسی را مشاهده کرد، وی در حقیقت منتقدی است از جامعه‌ی خویش که نه تنها رخدادهای سیاسی کشورش را محکوم، بلکه از آنها به عنوان نابود کننده آرزوها و امیدهای بشر یاد می‌کند. تأثیر شگرف رخدادهایی چون حضور کاپیتالیسم یا رژیم سرمایه داری، رکود اقتصادی و جنگ جهانی اوّل و دوّم درنابودی زندگی انسان، در آثار و گفته‌های اونیل همواره مشهود است. اونیل نارضایتی‌اش را درباره‌ی جنگ جهانی دوّم در خاطراتش این گونه بیان می‌کند: « برای گفتن حقیقت به عنوان یک انسان با تمامی احساسات و تصوراتش باید بگویم که این جنگِ جهانیِ لعنتی مرا کاملاً از زندگی ناامید کرده است. خدا می‌داند که دستم نمی‌رود حتی کلمه‌ای دیگر بنویسم، چرا که حقیقتاً آینده‌ای چه برای این کشور و چه برای دیگر کشورهای دنیا نمی‌بینم » (به نقل از رالی، ۱۹۶۵: ۱۹). او به طور مکرّر در نمایشنامه‌ها و مصاحبه‌هایش نظام سرمایه داری را محکوم می‌کرد و آن را مسبّب از هم گسیختگی زندگیِ انسان می‌دانست. همان طور که اونیل در نمایشنامه‌ی گوریل پشمالو نشان داده است، رژیم سرمایه داری و عصر ماشین سبب انزوای روحی بشر در دنیای مدرن شده است. او حتی رویای آمریکایی را هم ترفند و ریایی می‌دانست برای ارزش نهادن به اندوختنِ مال و ثروت و نه اعتلای روح. رویای آمریکایی اصطلاحی بود که آمریکا را همچون مدینه‌ی فاضله معرفی می‌کرد و این کشور را محلی برای شکوفاییِ استعدادها و رشد و ترقی هر فردِ فارغ از تعلق به قشر و طبقه‌ی خاص، جلوه گر می‌ساخت. این باورِ رویایی بعد از بحران دهه‌ی ۱۹۳۰ تزلزل یافت و فرو ریخت. اونیل در یکی از آخرین مصاحبه‌هایش نظر خود را درمورد تاریخ آمریکا و

رویای آمریکایی این گونه بازگو می‌کند:

> ما هم همانند دیگر کشورهای جهان مسیری خود خواهانه و حریصانه برگزیدیم. ما در مورد رویای آمریکایی صحبت می‌کنیم و می‌خواهیم که آن را به جهان بشناسانیم، امَا آن چه را که رویا نامیدیم تنها رویای ارزش‌های مادَی است. گاهی اوقات فکر می‌کنم کشور آمریکا به همین دلیل دون ترین کشورِ جهان است (به نقل از کارپنتر، ۱۹۶۴: ۱۳۸)

خلاقیت اونیل در انتخابِ شخصَیت‌های نمایشنامه هایش در این بوده است که او همیشه شخصیت‌هایی عجیب را انتخاب می‌کرد که در نگاه اوّل شاید گمان بریم هیچ وجه اشتراکی با ما ندارند؛ ولی در حقیقت وجه اشتراک آنها با ما، در همان مسائل و مشکلات معنوی است که خودِ ما نیز در زندگی روزمره با آنها سر و کار داریم. به طور کلّی می‌توان گفت هدف اونیل از انتخاب چنین شخصیّت‌هایی به وجود آوردن همبستگی بین انسان‌ها است. از نظر وی، این همبستگی تنها از طریق شناختِ خود و درک دیگران میّسر می‌گردد (مولت، ۱۳۸۷: ۱۱). این" شناختِ خود" یا کشفِ خویشتن که دغدغه‌ی اونیل و از خصوصیّاتِ اصلی آثار وی به شمار می‌آید، نه تنها درنمایشنامه‌ی گوریل پشمالو بلکه در دیگر اثر وی به نام « مرد یخین می‌آید» به وضوح قابل مشاهده است. قادری در مقاله‌ی خود به نام " اونیل و میراث ایبسن " این طور اشاره می‌کند: « اشخاص بازی در نمایشنامه‌های اونیل در کشاکش گرداب‌های اجتماع و کشمکش‌های درونی خود، که دومی، خود تا اندازه زیادی حاصل محیط است، خویشتن را باز می‌یابند و این خویشتن‌یابی لاجرم طولانی و مشکل نیز هست » (قادری، ۱۳۸۰: ۱۸). ویلیس ویگر نیز با نقل قولی از اونیل خاطرنشان می‌سازد که در نمایشنامه‌های اونیل تأکید، بر روی کشمکش‌های ظاهری نیست بلکه بیشتر هیجانات درونی مورد نظر او است، به این دلیل که اونیل معتقد بود: «انسان همان موجود قدیمی

است با همان احساسات ابتدایی، جاه طلبی‌ها و انگیزه‌ها، همان قدرت‌ها و همان ناتوانی‌های کهن » (ویگر، ۱۳۵۵: ۳۰۸).

از دیگر خصوصیات شخصیّت‌های اونیل، جهانی بودن آنهاست. بدین معنا که شخصیّت‌های وی تنها محدود به گروهی خاص و یا فقط به جامعه‌ی آمریکا نمی‌شوند بلکه به کلّ جامعهٔ بشریّت مربوط هستند. این خصوصیات را می‌توان در انتخاب شخصیّت‌های گوناگون وی اعم از پیر و جوان، زن و مرد و حتی نیز از ملیّت‌های گوناگون مشاهده کرد.

بررسی زندگی و آثار اکبر رادی

اکبر رادی در تاریخ ۱۰ مهر ۱۳۱۸ در شهر رشت زاده شد و در سال ۱۳۸۶ چشم از دنیا فروبست. کودکی وی، مصادف با جنگ جهانی دوّم و مشکلات آن زمان بود ولی به برکت خانواده و روزگار، وی این دوران را در امنیت و آرامش و رفاه سپری کرد. امّا در سال ۱۳۲۹ به علت ورشکستگی پدر، همراه خانواده به تهران مهاجرت کرد و برای اولین بار در دوران نوجوانی‌اش طعم تلخ تنگدستی را چشید. رادی در دوران متوسطه‌ی تحصیلی با آثار صادق هدایت آشنا شد و در همین دوران بود که اولین داستانش به نام «موش مرده» را در روزنامه‌ی کیهان به چاپ رساند. رادی در دانشگاه تهران به تحصیل رشته‌ی علوم اجتماعی در مقطع کارشناسی پرداخت، ولی دوره‌ی کارشناسی ارشد خویش را نیمه تمام رها کرد. وی پس از طی دوره‌ی تربیت معلّم در سال ۱۳۴۱ به شغل معلّمی روی آورد. در همین سال با نوشتن نمایشنامه‌ی « روزنه آبی » رادی به عنوان نمایشنامه نویس مطرح شد. او در سال ۱۳۳۸ برنده‌ی جایزه اوّل داستان نویسی مجله‌ی اطلاعات شد. رادی در سال ۱۳۴۹ داستان نویسی را رها کرد و به حرفه‌ی نمایشنامه نویسی روی آورد. او معتقد بود که دو اتفاقِ سرنوشت ساز در زندگی وی رخ داده است: اتفاق اوّل، آشنایی او باشاهین سرکیسیان بود که

داعیه‌ی تئاتر ملی داشت و با توجه به استعدادی که در رادی می‌دید مشوّقانه از وی می‌خواست که خودش را وقف تئاتر و نمایشنامه نویسی کند. اتفاق دوّم، آشنایی او با جلال آل احمد در سال ۱۳۴۹ بود که رادی خود می‌گفت: « سرانجام هموست که ماده‌ی مستعد مرا ورزید». سبک رادی رئالیسم انتقادی و برگرفته از مشاهدات عینی او از اجتماع است و بیان کننده‌ی درد مردمی است که در کنارِ ما نفس می‌کشند و واقعیت دارند. نادر ابراهیمی در مقاله‌ی خود به نام " اکبر رادی، تابش تندِ نور " روشِ رادی را در برداشت‌های خویش از فراز و نشیب‌های جامعه و رخدادهای تاریخی و به تصویر کشیدن آنها در نمایشنامه‌هایش که تا ابد همچون سندی معتبر باقی خواهند ماند، این گونه بیان می‌کند:

> آقای اکبر رادی، در ارائه‌ی وضعیّت طبقات جامعه‌ی عصرخود که عصری‌ست از نظرسرعتِ جابه جایی طبقات و پویایی و دیگرگونی پذیری آنها، کاملاً خاص و استثنایی و نشاندادن حرکات شتابناک هر طبقه به جانب موقعیَت طبقاتی دیگر و رشد سرطانی و انحطاط پذیری برق آسای طبقات بالای هرم طبقاتی جامعه، و نشان دادن نقاط ضعف و قوت هر طبقه در جایگاه تاریخی- اجتماعی اش، و نگریستنی کاملاً دقیق و ظریف به بافت و نقش ریز افراد شاخص و نمونه در هر طبقه، استاد مسلم و تحلیل گری بی مانند است (ابراهیمی، ۱۳۸۳: ۵).

در شناختنامه‌ی اکبر رادی، رکن الدین خسروی به نقل از رادی این گونه بیان می‌کند که او آثار خود را متأثر از چخوف می‌دانست و می‌گفت:

> در بعضی از نمایشنامه‌های من سایه‌ی دست هنرمندانه‌ای دیده می‌شود... یک رگه‌ی روسی، سایه‌ی دست چخوف... امَا دامنه‌ی تأثرات بنده فقط به اینها ختم نمی‌شود. اگر با ظرافت بیشتری به آثار من نگاه

کنید، سایه‌های دیگری هم سرک می‌کشند... از شکسپیر بگیر تا گوگول، داستایفسکی، ایبسن، اونیل، ویلیامز، یونسکو، بکت و...این جا هدایت و بهرام صادقی... (به نقل از خسروی، ۱۳۸۳: ۹۸).

آثار وی شامل بیش از سی نمایشنامه و داستان و مجموعه‌ی مقالات است که به برخی از آنها به شرح زیر اشاره می‌گردد:

مرگ در پاییز (۱۳۴۹)، مجموعه داستان جاده (۱۳۴۹)، لبخند باشکوه آقای گیل (۱۳۵۲)، هاملت با سالاد فصل (۱۳۵۷)، منجی در صبح نمناک (۱۳۵۶)، پلکان (۱۳۶۱)، آهسته با گل سرخ (۱۳۶۸)، خانمچه و مهتابی (۱۳۸۲)، پایین گذر سقاخانه (۱۳۸۴). همچنین کتاب‌های نامه‌های همشهری (۱۳۵۶) و دستی از دور (۱۳۵۲) و مکالمات از مجموعه مقالات و مصاحبه‌های وی هستند.

بررسی نمایشنامه‌ی «گوریل پشمالو» از دیدگاه تحولّات اجتماعی آغاز قرن بیستم در آمریکا

نمایشنامه‌ی گوریل پشمالو از آن دسته نمایشنامه‌هایی است که اونیل با الهام از تجربیات شخصی خویش، طی سال‌ها زندگی در دریا و در کنار ملوانان و کارگران کشتی نگاشته است. او این نمایشنامه را با الهام از صداقت و وفاداری افرادی نگاشته که جانشان را خالصانه برای شغلشان و کشتی‌ای که در آن کار می‌کردند، می‌دادند. این ویژگی از نظر اونیل تنها مخصوص به کارگرانِ کشتی بود و بس. در آن زمان در جامعه‌ی آمریکا و به طور کلّی دنیایی که به سمت مدرنیته و ماشینی شدن پیش می‌رفت، این فداکاری‌ها و جانفشانی‌های بدون چشم داشت، انتظار نمی‌رفت. علاوه بر صداقتِ کارگران، اختلاف طبقاتیِ کارگران نیز نظر اونیل را به خود جلب کرد. در این اختلاف طبقاتیِ قابل مشاهده، کسی بر دیگری برتری نداشت و هر کدام تنها شغل

خویش را دوست می‌داشت و خشنود بود از اینکه جای دیگری نیست و از این بابت به خود می‌بالید (مولت، ۱۳۸۷: ۷).

در این نمایشنامه او به توصیف زندگی هولناک قشری از این کارگران کشتی که تون‌تابان (سوخت‌اندازان کشتی‌های بخار) نامیده می‌شوند، می‌پردازد که کارشان سوخت رسانی به کوره‌ی آتش‌خانه‌ی کشتی است. اونیل شخصیّت اوّل نمایشنامه به نام ینک را بر اساس شخصیّت یکی از تون‌تابان به نام « دریسکول » که در گذشته با وی آشنا شده بود، خلق کرده است. دریسکول که فرد ایرلندی الاصلی بود به لیورپول مهاجرت کرده و از آنجا به دریا روی آورده بود و به سبب عدم یافتن تعلق به جایی وکاری خود را از عرشه کشتی به دلِ دریا می‌اندازد. به گفتهٔ اونیل، آشنایی‌اش با او فرصتی بود که این قشراز کارگران را بهتر بشناسد. به این طریق زندگی و خود کشی دریسکول پایه و اساس نمایشنامه‌ی گوریل پشمالو شد.

صحنه‌ی اول، محل استقرارِ تون‌تابان و نحوه کارِ آنان را نشان می‌دهد که چگونه خود را خالصانه وقف حرفه‌ی خویش کرده‌اند. **ینک** متولدِ شهر نیویورک، رشد یافته در خانواده‌ای فرودست سردسته‌ی تون‌تابان یک کشتی اقیانوس پیماست. علی رغم اینکه دوستانش، نابرابری و بی‌عدالتیِ جامعه‌شان را محکوم می‌کنند و خود را قربانی می‌پندارند، **ینک** همواره دوستانش را به خشنود بودن از زندگی‌شان و کارشان تشویق می‌کند. صحنه‌ی دوّم نمایش، خانم **میلدرد** را نشان می‌دهد که سر تا پا سفید پوش است و قصد دارد از آتش‌خانه‌ی کشتی دیدن نماید. او به عنوان دختر آقای **داگلاس**، رئیسِ شرکت فولاد « نازارت » و رییسِ هیئت مدیرهٔ تولید کنندگان فولاد، مشتاق آشنایی با وضعیت زندگیِ افراد فرودست و کمک به آنها می‌باشد. او وانمود می‌کند که به اجازه‌ی پدرش قصد انجام این بازدید را دارد و خود را مشتاقانه به آتش‌خانه‌ی کشتی می‌رساند. از سوی دیگر **ینک** و دوستانش که مشغول ریختن زغال سنگ

در کوره‌ها هستند متوجه حضور او نمی‌شوند و هنگامی که ینک به طور ناگهانی برمی‌گردد و **میلدرد** با او روبرو می‌شود از ظاهر گوریل مانند **ینک**، یکه می‌خورد و در حالی که او را حیوانی کثیف خطاب می‌کند از حال می‌رود. این بی‌حرمتی، ینک را آزرده خاطر می‌سازد و وی در صدد انتقام از طبقه اشراف برمی‌آید. به این سبب او به خیابان پنجم نیویورک که محلِ زندگی اشراف زادگان است، می‌رود و به انتظار ثروتمندانی می‌ایستد که از مراسم روز یکشنبه از کلیسا می‌آیند. او هر چه سعی می‌کند که آنها را با حرف‌هایش به تمسخر بگیرد، آنها در عوض با حرکاتی متکبّرانه تنها خود را کنار می‌کشند. این کار، **ینک** را بیشتر عصبانی می‌کند و با آنها درگیر می‌شود و به دلیل درگیری توسط پلیس دستگیر می‌گردد. صحنه‌ی ششم، **ینک** را در زندان نشان می‌دهد، او در آنجا توسط زندانیان دیگر با «اتحادیهٔ جهانی کارگرانِ صنعتی» آشنا می‌شود و تصمیم می‌گیرد به منظور مقابله با **داگلاس** و شرکت فولادش به این اتحادیه ملحق شود ولی از آنجایی که به گونه‌ای نامتعادل رفتار می‌کند، افرادِ اتحادیه گمان می‌کنند **ینک** جاسوس است و او را بیرون می‌کنند. در آخر، **ینک** که ناامید می‌گردد و از همه جا رانده می‌شود و از آنجایی که همگان او را به سبب ظاهرش، گوریل خطاب می‌کردند، به قفس گوریلی در باغ وحش پناه می‌برد تا بلکه با آن حیوان دمساز شود. در پایان، هنگامی که ینک گوریل را آزاد می‌کند تا او را از نابودی نجات دهد، حیوان او را در میان دست‌هایش لِه می‌کند و می‌کشد.

این نمایشنامه نشان دهنده‌ی تباهیِ نمادین آدمی بر اثر پیشرفت تکنولوژی است. داستان آن حول محور دنیایی می‌چرخد که مدرن و ماشینی شده است. دنیایی که در آن احساس و عواطف جای خود را به ماشینی شدن و ماشینی فکر کردن می‌دهد، کما اینکه بارها و بارها این اتفاق برای **ینک** می‌افتد. او قادر به تفکّر نیست و هرگاه نیاز به فکر کردن پیدا می‌کند تنها مانند مجسمه «متفکّر» رودن می‌نشیند و ادای فکر کردن را

در می‌آورد. در صحنه‌ی اوّل این نمایشنامه نیز مشاهده می‌کنیم هنگامی که تون‌تابان صدای زنگ را می‌شنوند همه مانند آدم‌های ماشینی ناگهان از جا می‌پرند و گویی همچون بردگان به صف می‌ایستند. این امر نشان دهنده‌ی آن است که انسان‌ها در این عصر، تنها برده و اسیر ماشین و زندگی ماشینی شده‌اند و این دقیقاً همان نکته‌ای است که مدّ نظر اونیل در این نمایشنامه قرار گرفته است.

راجرز نیز در این باره به نقل از امرسون، ایده آلیست مشهور قرن نوزدهم، می‌گوید که در دنیای مدرن انسان تحت سلطهٔ ماشین در می‌آید و به سبب آن به موجودی مکانیکی تبدیل می‌شود (راجرز، ۱۹۶۵: ۲۱). **ینک** که تنها هدفش شناختنِ خویش و تعلق یافتن به جایی است، علی رغم شغل طاقت فرسایش، خود را وقف کشتی و حرفهٔ خویش می‌نماید تا جایی که با آن احساس وحدت می‌کند. این می‌تواند هم نماد صداقت و وفاداری تون‌تابان باشد که اونیل در آنها مشاهده کرد و هم می‌تواند نماد انسانی باشد در بندِ تکنولوژی، که خود را فدای ماشین و صنعت می‌کند. در فرایندِ قربانی شدنِ انسان در عصر تکنولوژی، تصویر بیگانگی از خود و عدم تعلق و حتی عدم هویّت انسان قابلِ مشاهده است. **ینک** که مدت‌ها است هویّت و نامش را به عنوان « رابرت اسمیت » فراموش کرده و به نامِ مستعار **ینک** اکتفا نموده، نمونه‌ی آشکاری است برهمین مدّعا. نکته تأسف بارتر این است که این تنزّل تنها از **رابرت اسمیت** به **ینک** ختم نمی‌شود بلکه از **ینک** به حیوان و به گوریل تبدیل شدن است، که در حقیقت کنایه‌ای است به تنزَل انسانِ در بند ماشین و تکنولوژی به انسانِ عصر حجر یا نئاندرتال. همان طور که فرهاد ناظر زاده کرمانی در کتاب گزاره گرایی [اکسپرسیونیسم] در ادبیات نمایشی به آن اشاره داشته است « این رجعت به سبب جبر محیط، یعنی مضایق و مظالم جامعه‌ای است که طبقات و اقشار ممتاز استثمارگر آن، بر طبقات و اقشار محروم و فرودست تحمیل کرده‌اند» (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۶۸:

۱۱۷). او همچنین خاطر نشان ساخته است که: « نه تنها ساخت اجتماعی و اقتصادی جامعه‌ی ظالم و طبقاتی، بلکه "ماشین"، " صنعت "و" تکنولوژی" نیز در این خصوص سهم دارند (همان: ۱۱۸). این تغییر یافتن تدریجی هویّت انسان به گوریل در **ینک**، او را چه از لحاظ ظاهری و چه از لحاظ باطنی تحت تأثیر قرار داده است. از نشانه‌های ظاهری این تغییر هویّت، ظاهرِ دود گرفته و اندام خمیده‌ی اوست که بر اثرِ ریختن مداومِ ذغال سنگ در کوره پدید آمده است و دیگر نشانه، ناتوانی او در تفکّر است. سلدن در این باره می‌گوید: «**ینک**، در نفرت شدید خود نسبت به دنیای امروزین شبیه میمونی وحشی است، واکنش او نسبت به این دنیا از طریق، ذکر جفایی است که فرهنگ امروزین در نظام ماشینی جهنمی به آن تجسم می‌بخشد (سِلدن، ۱۳۷۵: ۱۳۲). ینک پس از رویارویی با **میلدرد**، نماد اشرافیّت و سرمایه داری، که توسط او حیوان خطاب می‌شود در درونِ خود به این واقعیت پی می‌برد که به راستی به حیوانی بدل شده و در نتیجه به قفس گوریلی در باغ وحش پناه می‌برد تا که شاید با او احساس یکی شدن نماید. به طور کلّی می‌توان گفت که نمایشنامه‌ی گوریل پشمالو مقایسه‌ای است از عصرِعتیق با عصرِ جدید یا عصرِ ماشین. همان طور که پدی، از دیگر تون‌تابان این کشتی، به طور مکرّر از روزگاری یاد می‌کند که کشتی‌ها هنوز مکانیزه نشده بودند و کار کردن برای کارگرانِ کشتی طبیعی‌تر و انسانی‌تر بود، اونیل نیز این تفاوت را بازگو می‌کند به این هدف که نشان دهنده‌ی آن باشد که در عصر ماشین دیگر جایی برای ارزش‌های انسانی نیست و تنها چیزی که در این عصر حاکم است، مقررات و قوانینِ خشک و مرسوم است که انسان را هدایت می‌کند. درنمایشنامه‌ی گوریل پشمالو، قابل ملاحظه است به همان اندازه که **ینک** احساس تعلق به زندگی ماشینیِ خویش می‌کند، **پدی** با او به مخالفت می‌پردازد و حقیقتِ زندگی تون‌تابان را در عصرِ جدید این گونه بیان می‌کند:

بس که خاکه ذغال قورت دادیم ریه هامون داره می‌ترکه. این پایین تو آتیش‌خونه، کمرمون شیکسته و دلامون لگدمال شده. مدام باید به کوره، خوراک بدیم. ولی خوراک کوره که فقط ذغال سنگ نیس. اون پایین جسم و جونمونم خوراکِ کوره می‌شه. مث میمونای باغ وحش، حسابی اسیر و ابیر این قفس فولادی شدیم و حسرت آسمون به دلمون مونده. (به ترجمه‌ی قادری، ۱۳۸۷:۳۱).

نکته‌ای دیگر که اونیل در این نمایشنامه به عنوان سمبلِ اسارت بشری به آن اشاره کرده اشرافیّت است که از نظر وی تلخ و گزنده است. هنگامی که **ینک** به واقعیتِ هستی خویش پی می‌برد، تصمیم می‌گیرد که انتقام خود را از اشراف بگیرد. به این دلیل به خیابان پنجم می‌رود تا با آنها مقابله کند. اولین چیزی که در این خیابان خشم او را بر می‌انگیزد، ویترین‌های رنگارنگ مملو از پالتوهای پوست و جواهرات گرانبهاست که به گفته‌ی وی قیمت هر کدام از آنها برابر است با دستمزد یکسال کارگرانی مانند او، یا حتی هزینه‌ی یکسالِ یک خانواده. **ینک** تلاش می‌کند که افراد ثروتمند را به خشم بیاورد ولی در جواب آزار و اذیت او، آنها فقط مانند آدم‌های ماشینی و مکانیکی عذر خواهی می‌کنند و با غرور و بی‌توجهی خود را از ینک کنار می‌کشند. این نکته می‌تواند نه تنها نشان دهنده‌ی بی تفاوتی ثروتمندان نسبت به ضعفا باشد، بلکه می‌توان آن را گواهی بر بی تفاوتی آنها نسبت به دستورهای دینشان دانست (راجرز، ۱۹۶۵: ۲۱). در شناختنامه‌ی رادی، رادی نیز در خصوصِ چنین بی اعتنایی انسان‌ها نسبت به دیگران و خودشان در مقاله‌ی خود به نام **" برای چه می‌نویسد، برای که می‌نویسد؟ "** این گونه بیان می‌کند:

اگر آدم‌ها چنین بی درون، چدنی، ربات شده‌اند و با اشیاء و اشکال و دگمه‌ها انس بیشتری دارند تا با خودشان، و اگر متفکّران غرب در لاک

> عقل مدرن سُریده‌اند و نعره‌های با صلابت مردان به زنجمویه کشیده است، این تمام ناشی از غلبه‌ی یکسان سازی تکنیک، تکنیک‌های آلوده به جباریَت غول، و سرانجام همان فلج اعصابِ چشم و تاری دید است (رادی، ۱۳۸۳: ۴۶)

صحنه‌ای که ینک را در زندان نشان می‌دهد در حقیقت بیداری او به واقعیتِ تباهی انسان، در عصر صنعت است. در آنجا او می‌فهمد تمام عمرش را در بند بوده است، در بندِ فولاد به عنوان نمادی از صنعت و این درست از زمانی شروع شده است که او در آتش‌خانه فولادین کشتی حبس و سال‌ها ازآسمان آبی و طلوع آفتاب بی نصیب بوده است. سپس او به این نکته می‌رسد که قفس، زندان، غل و زنجیر همه از فولاد ساخته شده‌اند و تصمیم می‌گیرد در پیِ مقابله با **داگلاس**، رییس اتحادیه فولاد، برآید تا فولاد و هر آنچه را که در این دنیا ازجنس فولاد است از میان بردارد. به طور کلّی می‌توان گفت که نداشتن " تعلق " به شرایط و محیطی که شخصیّت‌های این نمایشنامه به زیستن در آن محکوم شده‌اند، از جمله عذاب‌های آنان می‌باشد. برای مثال، **ینک** با وجودِ تلاش بی وقفه‌ی خویش برای یافتنِ تعلق به پیرامونش، در انتها به این نتیجه می‌رسد که در عصر حاضر جایی برای او در این دنیا نیست که به آن متعلق باشد و همین طور تلاش **میلدرد** نیز به عنوانِ یک سرمایه دار که در تکاپوی یافتن معنایی برای زندگی پوچ خود است، به این سبب است که نمی‌تواند احساس یکی بودن و وحدت با دنیای خویش داشته باشد. **پدی** به دلیل مسحور شدنش در خاطرات خوشِ گذشته و **لانگ** به دلیل غوطه‌ور شدن در خواب و خیال‌های خوشِ آینده، قادر نیستند تعلقی به عصرِ حاضر و دنیای مدرن بیابند. به قولِ ناظر زاده کرمانی، اونیل در یکی از مصاحبه‌هایش، شخصیّت **ینک** را این‌گونه تفسیر می‌کند:

> تکاپوی **ینک** برای آنکه به " جایی "، " کاری " و " کسی " تعلق

داشته باشد، و یا یافتن " تار " و یا " پودی" که وی را در بافته‌ی زندگی بگنجاند، تکاپوی همه‌ی ماست. یک " فکر اصلی" که در انشای این نمایشنامه همیشه در ذهن من خطور نموده: یافتن و نمودن آن تار یا پود " گمشده‌ای " است که انسان را جزو تافته و بافته زندگی و جامعه می‌کند، من این تار و پود را " فهم " و " درک " ما از " اوضاع " و " احوال " همدیگر تلقّی می‌کنم. (به نقل از ناظر زاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۱۲۴).

از لحاظ لغوی نامِ **ینک** مخفف کلمهٔ یانکی یا سربازآمریکایی در دوره‌ی جنگ‌های تمدنی در تاریخ آمریکا است. هدف از این جنگ برقراریِ مساوات و برابری بین بردگان یا فقرا و برده‌داران یا ثروتمندان آن عصر بود. **ینک** در اینجا با رشادت و دلیری همان سربازان، برای آن هدف می‌جنگد تا بار دیگر مساوات و برابری را بین طبقه‌ی خویش یا فرودستان و طبقه‌ی **میلدرد** یا اشراف برقرار کند. از آنجایی که در هیاهوی عصرِ ماشین و عصرِ سرمایه‌داری صدای ضعیف این اقشارِ فرودست به گوش نمی‌رسد، صدایشان خاموش می‌شود و مانند **ینک** به هلاکت و نیستی می‌رسند. **ینک** در حقیقت یک قربانی است، قربانی ساختارهای اقتصادی و اجتماعی آمریکا که او را می‌بلعد و در هم می‌شکند.

بـــررسی نمایشنامه‌ی « پلّکان » از دیدگاه تحولّات اجتماعی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در ایران

نمایشنامه‌ی پلّکان یک تراژدی اجتماعی واقع گرا است که در پنج پرده تنظیم شده است و مجموعه‌ای از کردارها و رفتارهای انسان‌ها را در بستر کنش‌های پر تضاد اجتماعیِ ایران به نمایش می‌گذارد. این نمایشنامه که در سال ۱۳۶۱ نوشته

شده، دربارهٔ رشد و شکوفایی یک سرمایه دارِ نوخاسته، از آغاز تا پایان است. اکبر رادی این نمایشنامه را بر اساس الهامی از سه قطعه عکس که توسط یکی از دانشجویانش برایش فرستاده شده بود، نوشته است. این عکس‌ها نشان دهندهٔ سه مرحله‌ی متفاوت از زندگی یک سرمایه دارِ نو کیسه است. عکسِ اوّل نشان دهندهٔ مرد جوانی بود ورزیده که عرقگیر آستین کوتاهی به تن داشته با پاهایی برهنه بر لبِ تختی زیر سایبان گالی پوش یک قهوه خانه نشسته بود. عکسِ دوّم همین شخص را در چند سال بعد نشان می‌داد که در اینجا کتی بر دوش انداخته و پاشنه‌ی کفش‌ها را خوابانده و وسط یک دکان، کنار موتوری آچار به دست روی دو پا نشسته بود. عکسِ سوّم باز همان شخص ولی حدوداً پنجاه ساله و عاقله که در اینجا رب دشامبر بتّه جقّه پوشیده و جلوی پرده‌ی سنگین منگوله دار با هیبتی اشرافی و لبخندی رندانه ایستاده بود. در پاسخ به آن دانشجوی خود، رادی تنها نمایشنامهٔ پلّکان را می‌نگارد که تفسیری باشد برای آن سه قطعه عکسِ الهام بخش.

در پردهٔ اوّل نمایشنامهٔ پلّکان که در تابستان ۱۳۳۳ و روستای پسیخان رشت می‌گذرد، شاهد دزدیده شدن گاو شیرده **آقا گل** هستیم. او بعد از متضّرر شدنش در کشت بادام آن سال، تنها سرمایه‌ی باقیمانده‌ی زندگی‌اش را که همین یک گاو بود و از فروش شیرِ آن امرار معاش می‌کرد، این چنین از دست می‌دهد و حالا با دزدیده شدن آن مستأصل و درمانده شده است. همان طور که داستان پیش می‌رود، آشکار می‌شود که **بلبل** فروشنده دوره گرد، گاوِ **آقا گل** را دزدیده و از فروشِ آن سیصد تومان به دست آورده است.

پرده‌ی دوّم در همان روستا و در سال ۱۳۳۵ اتفاق می‌افتد. **بلبل** در اینجا صاحب دکه‌ی جگرکی شده است و از آنجایی که هدفش تنها پولدار شدن است، با وجودِ قول و قرارِ ازدواجش با دختری به نام **بمانی**، دختر ترشیده‌ی حاج عمو کلوچه پز را

خواستگاری می‌کند به این امید که از این طریق به نان و آبی برسد. **بمانی** هم که تاب و تحمل شکست عاطفی را نداشته در همان شب خود را در رودخانه غرق می‌کند.

پرده‌ی سوّم سال ۱۳۴۱ را نشان می‌دهد که **بلبل** دامادِ **حاج عمو** شده و از فروش خانه‌ای که از حاج عمو به او رسیده، صاحب دکانِ دوچرخه سازی شده است. **بلبل** که از سر کیسه کردن مردم حالا به نان و نوایی رسیده از کمکِ مالی به زن شاگردِ مغازه‌اش که از شدت درد و نداشتن پانصد تومان برای بستری شدن به خود می‌پیچد، سر باز می‌زند و سبب مرگِ وی می‌شود.

زمانِ وقوع حوادث، در پرده‌ی چهارم سال ۱۳۵۰ و مکان، دفتر ساختمانی **بلبل** در محلّه‌ی گلسارِ رشت است. در اینجا **بلبل** یکی از کارگرانش به نام **سلیمان** را در مستراحی در حال ساخت، حبس کرده است به این دلیل که او در برابر چشمِ دیگران معترض شده بود که با هجده تومان نمی‌توان شکمِ شش عائله را سیر کرد. با وجود اینکه کارگران دیگر اعتصاب کرده‌اند و چند نفر دیگر وساطت کرده‌اند که **سلیمان** از مستراح آزاد شود تا از سرما جان نسپارد، **بلبل** توجهی نمی‌کند و تنها از پلیس کمک می‌خواهد تا آشوب آنها را سرکوب کند. درآخر، جسد یخ زده‌ی **سلیمان** را سوار بر فرغون به داخل دفتر **بلبل** می‌آورند.

در پرده‌ی آخر که در سال ۱۳۵۷ اتفاق می‌افتد، شاهدِ زندگی **بلبل** در خانه‌ای ویلایی در فرمانیه تهران هستیم. همه چیز حاکی از این است که **بلبل** به ثروتی اشرافی دست یافته است. او که حالا **مهندس مسعود تاج** نام دارد در صدد این است که پسرش را به وصلت دخترِ تاجرِ ثروتمندی به نامِ آهنچی در بیاورد ولی پسرش **سعید** مقاومت می‌کند و این امر سبب سکته و مرگ **بلبل** می‌شود.

در این نمایشنامه، شاهد زندگی غمگینانه‌ی مردمی هستیم که در دام خود خواهی‌ها و زیاده خواهی‌های فردی نوکیسه به نام **بلبل** گرفتار شده‌اند. در صحنه‌ی اوّل نمایشنامه،

شاهد سکون و ناپویایی این افراد هستیم که چگونه آرزوهایشان همانند دود چپقشان دود شده است (زاهدی، ۱۳۹۰: ۵۲). با توجه به گفته‌ی رادی که معتقد بود: « وظیفه‌ی قلم اجرای عدالت در جهانی است که عرضه می‌کند » (به نقل از آقا عباسی، ۱۳۸۳: ۴۷۶)، او در این نمایشنامه نیز عدالت را فریاد می‌کند، عدالتی که توسط افرادی چون **بلبل** در این دنیا از دست رفته است. به گفته‌ی قادری در مقاله‌ی "رادی، ربع قرن و مدرنیته‌ای قناس"، رادی در این نمایشنامه «گوشه‌ای از تاریخ معاصر جامعه‌ی خود را در سطوح اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به تصویر کشیده و بر مدرنیته‌ی متأخر و نامتوازنی که در به وقوع پیوستن این تغییر و تحولّات نقشی کلیدی بازی کرده است انگشت می‌گذارد» (قادری، ۱۳۹۰: ۱۲۵). این داستان در حقیقت کنایه‌ای است به ورود تکنولوژی و شکل‌گیری زندگی نوین شهری و صنعتی؛و از آنجایی که این ورود به طور نامتوازن یا قناس بوده سبب از هم پاشیدن نظامِ جوامع روستایی گردیده است. یکی از بارزترین نشانه‌های مدرن شدن روستاها در دهه‌ی چهل پدید آمدن فرهنگ سوداگری و دلّال منشانه‌ی آدم‌هایی چون **بلبل** است (مالمیر، ۱۳۹۰: ۲۶۱). این گونه افراد، در حقیقت، برای رسیدن به اهدافشان، جسم و جان انسان‌ها را نیز به معامله می‌گذاشتند. **بلبل** ضد قهرمانِ این داستان، و در حقیقت شخصیتی پلید و حیوان صفت از فقر در روستا آغاز کرد و بعد از ۲۴ سال به سرمایه داری بزرگ تبدیل شد. او در این راه برای رسیدن به ثروت و اسم و رسم، از مردم بینوا و ساده لوح استفاده کرد و در برابر فروپاشی و رنجِ دیگران نیز چشم‌های خود را بست. شخصیّت‌هایی چون **آقاگل، مشتی آقا، حاج عمو** « قهرمانان بادپای تاریخ اجتماعی ملّتی هستند که در برهه‌ای از تاریخِ بحرانی جامعه خود، مورچه سواری می‌کنند. در حالی که **بلبل**ها و **کاس علی**ها در عینِ حضورِ نشسته در کنار آنها در تدارک ساختن پلّکانی از استخوان شانه‌های آنها، به سرعت باد در حرکت هستند. پلّکانی که اوج آن پرتگاهی است برای

سقوط انسانیّت » (زاهدی، ۱۳۹۰: ۵۲).

بلبل که بعدها به **مهندس مسعود تاج** شهرت می‌یابد، در حقیقت، نماینده‌ی آدم‌های تازه به دوران رسیده و ویرانگرِ دهه‌های ۳۰، ۴۰ و ۵۰ خورشیدی در ایران است. این وضعیت، نشان دهنده‌ی بحرانِ اقتصادی ایران در آن زمان است که چگونه چنین افرادی برای رسیدن به رشد اقتصادی از هیچ حرکتِ ویرانگرانه‌ای نمی‌گذشتند و در عین حال می‌تواند نمادی از سیاست‌های نا مناسبِ دولت برای ورود مدرنیته به کشور، مخصوصاً روستاها و شهرهای کوچک باشد. قادری در این باره در "رادی، ربع قرن و مدرنیته‌ای قناس" می‌گوید:

> تنوَع لجام گسیخته‌ی فعّالیّت‌های **بلبل** در همه زمینه‌های ممکن اقتصادی نه تنها حاکی از فساد دامنگیر در سطح جامعه و بالاخص در سطح کارگزاران دولتی است، بلکه از ورودگیج کننده‌ی مدرنیته‌ی اقتصادی و نبود آمادگی لازم در برابر ضربات تکان دهنده‌اش خبرمی‌دهد و می‌تواند نمونه‌ای باشد از برنامه‌های توسعه‌ای و دولت سالار به منظور مدرن سازی یک شبه‌ی کشور که در تقابل با قرن‌ها حرکت آهسته و پیوسته‌ی غرب قرار گرفته و خامی و ناهنجاری چنین حرکت‌های شتاب زده، ناپخته و فاجعه‌آمیز را بهتر بازگو می‌کند (قادری، ۱۳۹۰: ۱۲۰).

بلبلکه خود نیز در بند نظام سرمایه‌داری گرفتار است، خواسته یا ناخواسته دیگران را هم قربانی اشتباهاتش می‌کند. او در حقیقت نماد اشرافیَت و نظام فاسدی است که فرو دستانِ جامعه را در هم می‌شکند و نابود می‌کند. او حتی از گاو شیرده **آقا گل** که تنها سرمایه‌ی آن مرد بینوا بود، نمی‌گذرد و از دزدیدن و فروختن آن، خود را به نواییمی‌رساند. از **آقا گل** گرفته تا **بمانی**، دختر درمانده‌ای که ساده لوحانه به وعده و و عیدهای دروغین او دلبسته بود، تا زنِ شاگردش **اسکندر** که از نداشتن پانصد تومان

جان باخت تا **سلیمان** و دیگر کارگرانش که مجبور بودند با حقوقِ ناچیز برای او کار کنند، همه و همه قربانی‌هایی هستند که در دامِ او گرفتار شده‌اند. آقا عباسی درباره‌ی او می‌نویسد:

> **بلبل**، مشت، نمونه‌ی خرواری از آدم‌های بی سر و پا و تازه به دوران رسیده‌ای است که به پشتوانه‌ی خرمردرندی و بی‌وجدانی در محیط مساعد دلارهای نفتی به شغل شریف دلّالی و پیمانکاری و کلّاشی و کلاهبرداری مشغولند. همین‌ها هستند که " هزار فامیل "ها را می‌سازند و با پارتی بازی و به اصطلاح امروزی‌ها " رانت خواری " پروار می‌شوند» (آقا عباسی، ۱۳۸۳: ۴۷۷).

بلبل در آخر داستان در حال صحبت کردن با **یحیی**، نوکرِ وفادار خویش، تمام عذاب وجدان‌هایی را که از جنایاتش در دل پنهان داشته بیرون می‌ریزد و آنها را به سرگذشت **یحیی** پیوند می‌زند:

> تو خیلی ساله مونس منی. کس و کاری هم که نداری. یه دونه گاو داشتین... که وازش کردن [اشاره به گاو **آقا گل**]، خواهرت که طفلی توی رودخونه افتاد و ناکام شد [اشاره به سرگذشتِ **بمانی**]. زنت که اول صبای زندگی ور پرید[اشاره به زن **اسکندر**]. باباتم که بیچاره یه شب تو مستراح یخ زد [اشاره به سرگذشت **سلیمان**] و مثَ اینکه یه بچه شیر خوره هم که داشتی [اشاره به بچه‌ی بی مادرِ اسکندر] (رادی، ۱۳۶۸: ۱۳۰).

همان طور که در نمایشنامه‌ی گوریل پشمالو، **ینک** به عنوان یک کارگر، خشم و نفرتِ خود را در برابر سرمایه دارانِ خیابان پنجم نیویورک نشان داد، در نمایشنامهٔ پلّکان هم همین شورش و اعتراض کارگری در پرده‌ی چهارم قابل مشاهده است که چگونه کارگرانِ **بلبل**، در برابر بی عدالتی و ظلم او اعتصاب می‌کنند. در حقیقت، این

دقیقاً همان نکته‌ای است که شورشِ کارگران را در برابر بی عدالتیِ ناشی از انقلاب صنعتی یاد آور می‌سازد. روندِ صنعتی شدن و ظهور جهنّمی ماشین را می‌توان در پلّکان این گونه تفسیر کرد که با ورود و حضور کامیونی در روستا شاهد از هم گسیختگی زندگی آقا گل هستیم به این دلیل که تنها سرمایه‌ی زندگی او توسط این کامیون که نماد صنعت است ربوده شد. پس از آن حضور و تسلط دوچرخه و موتور را شاهد هستیم که چگونه احساس و عواطف و انسانیّت شخصیّت‌های داستان را که بر سرِ آنها معامله می‌کنند به زیر سلطه در آورده است. در پرده‌ی چهارم نیز نمادِ شهرنشینی و تجدّد در ساختمان‌های در حالِ ساختِ **بلبل** قابل ملاحظه است که این نیز می‌تواند نشان دهنده‌ی نظامِ مدرنیته باشد که انسان‌ها را فدا و قربانی مقررات و قوانین خشک و بی روح می‌کند.

اگر در نمایشنامه‌ی گوریل پشمالو **ینک** بر اثر زندگی ماشینی و عصرِ تکنولوژی در ظاهر به حیوانی مبدّل گشت، ولی قابل ترّحم است چرا که او بر اثر نحوه‌ی کار و شیوه‌ی زندگیِ خود و تحت سلطه‌ی دنیای صنعتی به این وضعیت اسفناک دچار شد؛ ولی **بلبل** در نمایشنامه‌ی پلّکان، همان حیوانی است که **ینک** را در باغ وحش می‌درد و نابودش می‌کند. چرا که **بلبل** احساس و عواطفش را به عنوان یک انسان از دست داده و تنها خصیصه‌ای که برایش مانده رذالت و خباثت یک حیوانِ وحشی است که در راه رسیدن به طعمه‌ی خویش همه چیز و همه کس را می‌درد و نابود می‌کند.

نتیجه گیری

دنیایی که در این مقاله، عصرِ تکنولوژی، عصرِ صنعت، و عصرِ مدرن نامیده شد در حقیقت، دنیایی است که در آن عدم هویّت، از خود بیگانگی و عدم تعلق داشتن انسان‌ها به جایی و کاری، از معضلات آن است. در این عصر، قوانین و مقررات خشک

و مرسوم جایگزین احساسات و عواطف انسانی و حتی انسانیّت می‌شود و انسان به جایی می‌رسد که حتی با خود نیز غریبه است. مسأله بیگانگی از خود که گریبانگیر شخصیّت‌های **ینک** و **بلبل** شده است، در حقیقت زبانِ حال انسانِ مدرن است. این نکته ناشی از جدا افتادن انسان‌ها از یکدیگر و عدم درک شرایط و موقعیّت‌های فردی و اجتماعی آنها است که به بیانی دیگر می‌توان گفت ناشی از اختلاف طبقاتی و قشر بندی‌های اجتماعی است که پیشتر بیان شد. امَا از آن جایی که هر مسئله‌ای راه حلّی دارد، شایسته است تلاش شود تا بتوان راهی یافت که ارزشِ انسان را به عنوان « اشرف مخلوقاتِ » خداوند، پاسداری کرد و نگذاشت که در این عصر که همه چیز تحت سلطه‌ی زندگی ماشینی و مکانیکی قرار گرفته، انسان، تنها به عنوانِ یک ابزار شناخته شود. و چه راه حلّی بهتر از عقیده‌ی اونیل که معتقد بود:

> زندگی به خودیِ خود زیستنی نیست و انسان پیوسته می‌کوشد تا رویاها و امیدهای خود را نسبت به شرایط و موقعیّت‌های بهتر و والاتر، تحقق بخشد و این تقلّا برای ارتقا حتی اگرچنین بی ثمر هم باشد، به خودی خود از شکوهمندی‌های انسانی به شمار می‌رود. برای والاسازی شرایط و موقعیَت‌های زندگی، انسان باید از"خود آگاهی" آغاز کند. وی نخست باید خود را بشناسد و حقایق را درباره‌ی خود به دست آورد (به نقل از ناظر زاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۱۳۰).

بعد از خود شناسی و خود آگاهی، همان طور که اونیل بیان کرده است، انسان باید قادر به درکِ دیگران باشد. مراد از این دو فرایند در حقیقت ایجاد عشق و همبستگی بین انسان‌ها است. با این هدف که مقابله‌ای باشد برای از بین بردن مرزهای جهنمی بین انسان‌ها در عصرِ حاضر.

منابع

۱- ابراهیمی، نادر، (۱۳۸۳)، "اکبر رادی، تابش تندِ نور"، شناختنامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: نشر قطره، ۵۳-۶۵.

۲- آقا عباسی، یدالله، (۱۳۸۳)، "تئاتر در پی اجرای عدالت است"، شناختنامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: نشر قطره، ۴۷۶-۴۸۰

۳- اونیل، یوجین، (۱۳۸۷)، گوریل پشمالو، ترجمهٔ بهزاد قادری سهی، تهران: انتشارات نغمه زندگی، ۱۵-۱۱۲.

۴- بوگارد، تراویس، (۱۳۸۱)، گاه شمار زندگی یوجین گلدستون اونیل، ترجمهٔ پروین وکیل الرعایایی، تهران: نشر اوحدی.

۵- خسروی، رکن الدین، (۱۳۸۳)، "شعر، باران بهاری و طوفان"، شناختنامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: نشر قطره، ۹۵-۹۸.

۶- دورانت، ویل و آریل، (۱۳۷۰)، تفسیرهای زندگی، ترجمهٔ ابراهیم مشعری، تهران: انتشارات نیلوفر، ۸۱-۱۰۷.

۷- رادی، اکبر، (۱۳۶۸)، پلّکان، تهران: انتشارات نمایش.

۸- رادی، اکبر، (۱۳۸۳)، "برای چه می‌نویسد، برای که می‌نویسد؟"، شناختنامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: نشر قطره، ۳۹-۴۹ .

۹- زاهدی، (۱۳۹۰)، "بررسی نمایشنامه پلّکان، اثر اکبر رادی"، رادی شناسی ۱، تهران: نشر قطره، ۴۹-۵۵.

۱۰- سلدن، رامان، (۱۳۷۵)، نظریه ادبی و نقد عملی، ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی، تهران: انتشارات پویندگان نور.

۱۱- طالبی، فرامرز،(۱۳۸۳)، شناختنامهٔ اکبر رادی، تهران: نشر قطره.

۱۲- طلوعی، محمود، (۱۳۷۴)، تاریخ و تصویر، تهران: نشر علم.

۱۳- قادری سهی، بهزاد، (۱۳۸۲)، چشم اندازی به ادبیات نمایشی: گذر از ارسطو به

پسا- مدرنیسم و پسا- استعمار، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

۱۴-....،....، (۱۳۹۰)، " رادی، "ربع قرن" و مدرنیته‌ای قناس "، رادی شناسی ۱، تهران: نشر قطره، ۹۱- ۱۳۲.

۱۵-....،....، (۱۳۸۰)، " اونیل و میراث ایبسن "، مرد یخین می‌آید، تهران: انتشارات سپیده سحر، ۳-۲۵.

۱۶- مالمیر، روح الله، (۱۳۹۰)، " بررسی زمینه‌های بحران خانواده "، رادی شناسی ۱، تهران: نشر قطره، ۲۲۳-۲۷۴.

۱۷- مینوئی، زهرا، (۱۳۹۰)، " بازتاب اندیشه‌های جامعه شناسانه مارکس در نظام طبقاتی حاکم بر جامعه و خانواده در نمایشنامه‌های رادی"، رادی شناسی ۱، تهران: نشر قطره، ۳۷۱-۳۹۱.

۱۸- مولت، ماری. ب، (۱۳۸۷)، " زندگی خارق العادهٔ یوجین اونیل "، گوریل پشمالو، ترجمهٔ بهزاد قادری سهی، تهران، انتشارات نغمه زندگی، ۵-۱۴.

۱۹- ناظر زاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۶۸)، گزاره گرایی [اکسپرسیونیسم] در ادبیات نمایشی، تهران: انتشارات سروش، ۹۵-۱۴۰.

۲۰- ویگر، ویلیس، (۱۳۵۵)، تاریخ ادبیات آمریکا، ترجمهٔ حسن جوادی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

21- Deedari, Reza and Mojgan Mansuri 2001. Understanding Drama. Rahnama Press, Tehran. P 355-387.

22- Carpenter, Fredrick I. 1964. Eugene O'Neill. Twane Publishers, Inc, New Haven, Conn. 191 p.

23- O'Neill, Eugene. 2005. Three Great Plays. Dover Publications, Inc, Minneola, New York. 140 p.

24- Raleigh, John Henry. 1965. The Plays of Eugene O'Neill. Southern Illinois UP, Stanford. 304 p.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

25- Rogers, David. 1965. The Plays of Eugene O’Neill: A Critical Commentary. Monarch Press, New York. 83 p.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی