نشریه علمی تخصصی شباک
سال هفتم، شماره ۴ (پیاپی: ۶۱)، آبان ۱۴۰۰
ISSN: 2476-3667

بررسی تطبیقی «رگرسیون انسانی» در نمایشنامه‌های گوریل پشمالو و هاملت با سالاد فصل در سازوکار «امر مدرن»

محمدرضا دبیرنیا[1*]

کد مقاله: ۲۰۳۴۹

چکـیده

نمایشنامۀ گوریل پشمالو یکی از جلوه‌های هنر اکسپرسیونیستی در نمایشنامه‌نویسی قرن بیستم با نگاهی سوبژکتیو دنیای شخصیتی عصیانگر و فرودست به نام ینک از طبقۀ کارگر آمریکا را ترسیم می‌کند که در برابر صورت–بندی‌های اجتماعی طبقۀ سرمایه‌دار تاب نیاورده و به دنبال هویّت خود است. یوجین اونیل به عنوان نویسنده‌ای تیزبین نسبت به دگرش اجتماعی دهه‌های اخیر، فضای دو قطبی بورژوا – پرولتاریایی را خلق می‌کند که از یک طرف، طبقۀ بورژوازی و طرف دیگر طبقه‌ای است که باید حق خود را از بورژواها بگیرد. به پیامد این کنش معنادار، «ینک» با «رگرسیون» به فرجام می رسد. در طرف دیگر اکبر رادی در هاملت با سالاد فصل به تأسی از دگرش‌های اجتماعی در دهۀ ۴۰ و ۵۰ ایران به آفرینش این اثر دست می‌زند. رادی در این نمایشنامه با خلق شخصیت «پروفسور دماغ چُخ بختیار» فروپاشی شخصیت و رگرسیون وی را در برابر طبقۀ مسلّط اجتماعی به نمایش می‌گذارد. این پژوهش بر آن است تا با استفاده از نظریات انتقادی کارل مارکس، گرامشی، پولانی و دیگر منتقدان امر مدرن دو نمایشنامۀ گوریل پشمالو و هاملت با سالاد فصل را با توجه به بستر فرهنگی به مثابه عملکردهای معنادار بازنمایی بررسی نماید و به تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو اثر بپردازد.

واژگـان کلـیدی: ادبیات تطبیقی، رگرسیون انسانی، گوریل پشمالو، هاملت با سالاد فصل، فرودست

۱- دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس
m_dairnia@modares.ac.ir

www.SID.ir

۱- مقدمه

ماکس وبر[1] معتقد بود که کنش‌های اجتماعی همیشه کنش‌هایی معنادار هستند و این عاملی است که آن‌ها را از واکنش‌های زیستی صرف متمایز می‌کند. منظور وبر این نبود که کنش‌ها فقط یک معنای حقیقی دارند، بلکه این بود که همهٔ کنش‌های اجتماعی در معنا خانه کرده‌اند و به طور ضمنی پدیده‌هایی فرهنگی‌اند. انسان‌ها برای انجام یک کنش اجتماعی باید معنایی به آن بدهند، برداشتی از آن داشته باشند، و بتوانند به طور معناداری دربارهٔ آن بیندیشند؛ بنابراین تولید معناهای اجتماعی شرط ضروری برای عملی شدنِ یک کنش اجتماعی است و از آن جا که معناها نمی‌توانند ثابت باشند و پیوسته در حال دگرگونی‌اند و همواره مورد مجادله هستند، هیچ چیز نمی‌تواند اهمیّت معناهای اجتماعی را بهتر از واژهٔ «مدرن» توضیح دهد. ریموند ویلیامز[2] می‌گوید که در زبان انگلیسی واژهٔ «مدرن» نخستین بار در سدهٔ شانزدهم به کار رفت و به بحثی اشاره داشت که میان دو مکتب فکری – قدیمی-ها و مدرن‌ها – جریان داشت. پیش انگاشت کلی از امر مدرن بر این پایه بود که گویی با چیزی دهشتناک و گمانی پلید مواجه هستیم. در اوایل سدهٔ بیستم بود که «مدرن» معنایی معادل «بهتر» پیدا کرد (ر.ک، ویلیامز، ۱۹۷۶: ۱۷۴). این امر نشان می‌دهد که گفتمان «امر مدرن» هیچ‌وقت توصیفی نبوده است، بلکه تاریخ بحث برانگیزی دارد. هر عصر که جانشین عصری دیگر می‌شود – رنسانس، روشنگری، سدهٔ نوزدهم (عصر انقلاب‌ها) سدهٔ بیستم – در برابر این توهّم مدرنیته تاب نیاورده و از پا درآمده است.

یکی جلوه‌های انتقادی امر مدرن مارکسیسم است که بیش از هر چیز شکلی از ماتریالیسم تاریخی است. این دیدگاه بر خاص-بودگی تاریخی تلاش‌های انسانی و ویژگی متغیّر صورت بندی‌های اجتماعی تأکید دارد که ویژگی‌های محوری آن در شرایط مادی هستی جای گرفته است. مارکس استدلال می‌کرد که اولویت نخست انسان‌ها تولید ابزارهای معیشت از طریق کار است؛ بنابراین کار و شیوه‌های تولید مقوله‌های مرکزی مارکسیسم هستند. در واقع مارکسیست‌ها ستیزهای اجتماعی را به مثابه موتور تغییر تاریخی در نظر می‌گیرند. به علاوه، با اولویت دادن به تولید معتقدند روابط اقتصادی به سایر جنبه‌های روابط انسانی مانند آگاهی، فرهنگ، هنر و سیاست ساختار می‌دهد. در مارکسیسم، تاریخ فرایند تکاملی هموار نیست، بلکه برحسب گسست‌های مهم و انقطاع‌ها در شیوه‌های تولید مشخص می‌شود. به همین دلیل مارکس دربارهٔ تغییر از شیوه تولید باستانی به شیوه تولید فئودالی و سپس شیوه تولید سرمایه‌داری سخن می‌گوید. بخش عمدهٔ کار مارکس تحلیل تقسیم طبقاتی بنیادین در سرمایه‌داری بین صاحبان ابزار تولید (بورژوازی) و طبقهٔ پرولتاریایِ فاقد مالکیتی است که باید کار خود را برای زنده ماندن بفروشد. مارکس استدلال می‌کند که این نمود، استثمار بنیادی در کار را پنهان می‌کند؛ بنابراین، کالایی شدن روندی مربوط به سرمایه‌داری است که به واسطه آن اشیاء کیفیت‌ها و نشانه‌ها تبدیل به کالا می‌شوند. یعنی هنگامی که پرولتاریا از هستهٔ مرکزی فعالیّت انسانی، یعنی فرایند کار، بیگانه می‌شد از خود نیز بیگانه می‌شود. در واقع جریان سرمایه‌داری به خلق طبقه پرولتاریای فاقد مالکیتی منجر می‌شود که باید خود را برای زنده ماندن بفروشد. مارکس در دیباچهٔ کتاب نقد اقتصاد سیاسی بیان می‌کند: شیوهٔ تولید زندگی مادّی تعیین‌کنندهٔ خصلت کلّی روندهای اجتماعی، سیاسی و معنوی زندگی است. آگاهی انسان‌ها نیست که تعیین‌کنندهٔ هستی آن‌هاست، بلکه برعکس هستی اجتماعی آن‌هاست که آگاهی‌شان را تعیین می‌کند. با دگرگونی شالودهٔ اقتصادی کلّ روبنای عظیم کم و بیش به سرعت دگرگون می‌شود (ر.ک، مارکس، ۱۳۹۳). مفهوم‌سازی وبر از طبقات از راه‌های مهم دیگری با مفهوم‌سازی مارکس فرق می‌کرد. وی ضمن این که می‌پذیرفت که تقسیم عمده‌ای در جامعه میان طبقات صاحب مالکیت و فاقد مالکیت وجود دارد، به شدت هم تاکید می‌کرد که درون این گروه‌ها هم تقسیمات وجود دارد.

مارکس، انسان را موجودی جدا از جامعه خویش تصور نمی‌کرد، بلکه موجودیّت او را در تعلّق به جامعه می‌پنداشت. مارکس قائل به این بود که نظام اقتصادی سرمایه‌داری، گونه‌ای از خودبیگانگی در بطن زندگی انسان است. خودبیگانگی بدین معنا است که در جوامع سرمایه‌داری، آدمی وجود خویش را فراموش می‌کند و نسبت به خود بیگانه می‌شود (ر.ک، آرون، ۱۳۷۰: ۱۸۷). نظام اندیشهٔ مارکس بر پایهٔ مالکیت پی‌ریزی می‌شود. مارکس مالکیت خصوصی را موجب از خودبیگانگی انسان تلقی می‌کند. این فرایند در نهایت موجب از هم پاشیدن هویّت و هستی انسان می‌گردد و به موجب آن می‌توان شاهد از هم گسیختگی طبقات بود. از منظر مارکس، اجتناب ناپذیر بودن پیکار بین طبقهٔ استثمارشده و استثمارکننده را چونان نتیجه‌ای قابل پیش‌بینی در پی بازیابی هویّت آدمی است. در نظرگاه مارکس، سیاست منتج از شکاف بین طبقات است و در نتیجه این گسست است که نیروهای ناسازگار جامعه به سمت کشمکش سوق می‌یابند. این دیدگاه که سیاست از شکاف ناشی می‌شود، اشاره به ارتباط استوار اندیشهٔ مارکس و هگل دارد (ر.ک، بشیریه، ۱۳۸۵: ۳۲-۳۰).

با این وجود مارکسیسم سنتی برای آن که بتواند حیات خود را تضمین کند با استفاده از اندیشه ایدئالیستی مبانی مارکسیسم جامعه شناسانه را پی‌ریزی می‌کند. دو نمایندهٔ اصلی‌اش آنتونیو گرامشی و کارل پولانی بودند. هر دو از ایدهٔ جامعه استفاده کرده‌اند تا هم بینش سوسیالیستی را و هم پیوند تنگاتنگشان با طبقهٔ کارگر را حفظ کنند. اما «جامعه»، در درجه اول، ابداعی مفهومی بود برای درک دوام سرمایه‌داری و شکست ناپذیری‌اش در برابر قوانینی که مارکس درباره‌اش پیش کشیده بود. بدین سان، مارکسیسم جامعه شناسانه نهایتاً با معنای جامعه دست و پنجه نرم کرد، چیزی که جامعه شناسی نتوانسته انجام بدهد. در واقع مارکسیسم

1 Max Weber
2 Raymond Williams

www.SID.ir

جامعه‌شناسانه، مجهز به همین برداشت از جامعه، خودش را از جامعه‌شناسی از چهار جهت متمایز می‌کند. در ابتدا «جامعهٔ مدنی» و «جامعهٔ فعال»، فراورده‌های تاریخی مشخصی دربارهٔ سرمایه‌داری اروپایی در سدهٔ نوزدهم‌اند. در حقیقت، «جامعه»، در هر دو تجلّی‌اش، دقیقاً با تکوین جامعه‌شناسی کلاسیک نمایان می‌شود. در عصر مدرن، هم قوت یا ضعف «جامعه» و هم رابطه‌اش با دولت و اقتصاد از پیامدهای سرنوشت‌سازی برای گسترشِ هم سرمایه‌داری و هم سوسیالیسم برخوردار بوده است. دوم این که جامعه سپهر مستقلی نیست که در مایعی از توافق خودجوش بر سر ارزش‌ها شناور باشد. مارکسیسم جامعه‌شناسانه در تصریح جامعه به منزلهٔ فضایی نهادی که به اشغال احزاب سیاسی و آموزش همگانی و انجمن‌های داوطلبانه و اتحادیه‌های کارگری و کلیسا و حتی خانواده درآمده است بر مناسبات میان دولت و جامعه تمرکز می‌کند. سوم این که جامعه‌شناسی امروزی مفاهیم مرتبط جامعهٔ مدنی و سرمایهٔ اجتماعی را به منزلهٔ شرایط ثبات و کارآمدی نهادهای سرمایه‌داری به تصاحب خودش درآورده است، از نگاه مارکسیسم جامعه‌شناسانه اما جامعه چهره‌ای ژانوسی و دورو است چندان که از سویی برای تثبیت سرمایه‌داری عمل می‌کند اما از دیگر سو زمینهٔ عبور از سرمایه‌داری را فراهم می‌کند. چهارم، مارکسیسم جامعه‌شناسانه هم از انزجار جامعه‌شناسی از فایده‌گرایی و توتالیتاریسم کمک می‌گیرد و هم به شعله‌های چنین انزجاری دامن می‌زند. در واقع گرامشی و پولانی ایده‌ای مشابه را بنا نهادند که با واسازی مارکسیسم کلاسیک به دیدگاه‌های مکمل دربارهٔ ارتباط «جامعه» با سرمایه‌داری رسیدند.

از طرفی در طول فرایند مدرنیته معنای واژهٔ «فرهنگ» تغییر کرده است. «فرهنگ» بر اساس اصطلاح ریموند ویلیامز به کلّ شیوهٔ زندگی اطلاق می‌شود. ویلیامز نشان می‌دهد که تحوّل مفهوم فرهنگ چگونه در پیوند تنگاتنگ با تغییر و دگرگونی در زندگی مردم رخ می‌دهد. در نظر ویلیامز، از یک سو مفهوم فرهنگ واکنشی کلّی است به تغییری کلّی در شرایط زندگی و از سوی دیگر، از آن جا که فرهنگ همیشه سیاسی است، دگرگونی‌های اجتماعی که جرقهٔ آغازین این فرایندهای سیاسی را می‌زنند، در کردارها و رفتارهای فرهنگی بازتاب می‌یابند. در واقع فرهنگ رنگ و بوی مشخصاً طبقاتی به خود می‌گیرد. هردر[1] نویسندهٔ آلمانی که تأثیر به سزایی در علوم اجتماعی، خصوصاً جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی داشته است در تعریف واژهٔ «فرهنگ‌ها» به شیوه‌های متمایز زندگی، ارزش‌ها و معانی مشترک رایج در دوره‌های مختلف تاریخی و گروه‌های مختلف – ملّت‌ها، طبقات اجتماعی، خرده‌فرهنگ‌ها[2] (به عنوان مثال فرهنگ طبقهٔ کارگر و فرهنگ بورژوایی) اشاره دارد. در تعریف دیگر به جای تمرکز بر «چیستی» فرهنگ، به «کاری که فرهنگ می‌کند» می‌پردازد. از این منظر فرهنگ بیشتر یک کنش اجتماعی است یا یک وضعیت. در واقع کسانی که چنین تعریفی از فرهنگ را می‌پذیرند بر این باورند که زبان یک کنش بنیادین اجتماعی است، زیرا سخن‌گویان یک زبان را قادر می‌سازد تا با یکدیگر ارتباط معنادار برقرار سازند. تصور استقرار جامعه‌ای که از دل مناسبات بین فردی بیرون می‌آید، بدون در نظر گرفتن قابلیت ایجاد ارتباط و تبادل معنی و در نتیجه ساختن فرهنگی مشترک ناممکن است. پس بنا به این تعریف، فرهنگ مجموعه‌ای از کنش‌هایی است که به واسطهٔ آن‌ها معانی، در قالب یک گروه، تولید و مبادله می‌شوند.

لازم به ذکر است که یک مورد پژوهش "*قربانی شدن انسان در مناسبات تیره اجتماعی در نمایشنامه‌های گوریل پشمالو اثر یوجین اونیل و پلکان اکبر رادی اثر اکبر رادی دکتر عطاالله کوپال، روزالین شدیدی*" که از لحاظ مضمونی به این پژوهش نزدیک است، به چشم می‌خورد که این پژوهش صرفاً به تحلیلی توصیفی و سطحی از قربانی شدن انسان پرداخته است. در صورتی که پژوهش حال حاضر با بسط نظریات انتقادی مارکسیم به «امر مدرن» و همچنین «فرهنگ» به «رگرسیون انسانی» پرداخته است و از حیث ادغام نظریات انتقادی مارکسیسم و فرهنگ در راستای مدرنیته برای تحلیل «رگرسیون انسانی» پژوهش متفاوتی و نوینی به حساب می‌آید.

۲- نگاهی مختصر به دو اثر نمایشی

در ابتدا اگر بخواهیم مروری بر نمایشنامهٔ *هاملت با سالاد فصل* داشته باشیم در این اثر دماغ و ماه‌سیما از سفری (ماه عسل) هفت ساله به شوق دیدن پدربزرگ بازگشته‌اند. خانوادهٔ ماه‌سیما با عدم پذیرش دماغ او را به جرم ازدواج با ماه‌سیما و عدم رعایت قوانین مورد محاکمه قرار می‌دهند. به گفتهٔ خود اکبر رادی اگر یکی دو برگ عیش برای خودم فرستاده باشم، اولی همین است که هر زمان و هر کجا روی صحنه بیاید، برای تماشاگران خوب و راسته دیدنی است. (امیری،۱۳۷۹: ۲۶۳). این نمایشنامه که طی یک دهه بازنویسی شده است. شخصیت اصلی آن یعنی دماغ به عنوان روشنفکری شکست‌خورده به دامن طبقهٔ سرمایه‌دار پناه آورده است و در این مسیر مکانیزم دفاعی خود را از دست داده است.

در طرف دیگر این بررسی، *گوریل پشمالو* اثر یوجین اونیل قرار دارد. یوجین اونیل به عنوان نمایشنامه‌نویس برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات در تاریخ آمریکا، تمام زندگی خود را صرف معنای وجودی انسان و قدرت بالقوه و سرنوشت می‌کند. نمایشنامه حول «ینک» به عنوان نمادی از طبقهٔ کارگر شکل می‌گیرد.«ینک» کارگر آتشخانه یک کشتی است. در بین همکارانش ینک دارای خصوصیات فیزیکی متفاوتی است. صدای خشن، فیزیک غول پیکر و سیه چرده است. ینک همواره دوستانش را به راضی بودن از زندگی‌شان و کارشان تشویق می‌کند. در ادامه نمایشنامه خانم میلدرد که از طبقهٔ سرمایه‌دار است از آتشخانه بازدید می‌کند و در جریان این

1 J.G. Herder
2 subcultures

ISSN: 2476-3667

www.SID.ir

بازدید، ینک را حیوانی کثیف خطاب می‌کند. به پیامد این برخورد، ینک درصدد انتقام از طبقه سرمایه‌دار برمی‌آید که در این راه ناکام می‌ماند و در آخر به باغ وحش پناه می‌برد تا با گوریلی همدم بشود. 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 نابود می‌سازد.

۳- تحلیل نمایشنامهٔ گوریل پشمالو

یوجین اونیل در نمایشنامهٔ *گوریل پشمالو* بر اساس تجربه‌های شخصی خود به خلق شخصیتی ماندگار به نام «ینک» دست می‌زند. نامِ «ینک» مخفف کلمه یانکی یا سرباز آمریکایی در دورهٔ جنگ‌های تمدّنی در تاریخ آمریکا است. هدف از این جنگ برقراریِ مساوات و برابری بین بردگان یا فقرا و برده‌داران یا ثروتمندان آن عصر بود. در ابتدا این که ینک را به عنوان نمادی از طبقهٔ کارگر جامعهٔ آمریکا انتخاب می‌کند، نشان‌دهندهٔ نگاه تاریخی یوجین اونیل است. این نمایشنامه به «رگرسیون» به عنوان مفهومی که انسان‌ها در طبقات پایین جامعه قربانی مدرنیته و ارزش‌های جامعهٔ مدرن می‌شوند، می‌پردازد. دنیایی که بر مبنای ارزش‌گذاری نیروی کار، انسان‌ها تبدیل به ماشینی در خدمت نیروی مسلّط جامعه که همانا طبقهٔ سرمایه‌دار است، می‌شوند. ینک به عنوان فرودست[1] قادر به تفکّر نیست و هر بار که می‌خواهد فکر کند تنها ژست فکرکردن را بازنمایی می‌کند.

در ابتدای نمایشنامه شاهد هستیم مردان کارگر در اتاقی همچون زندان به سر می‌برند. در واقع تصویر ابتدایی نمایشنامه تا حدی بازگوکنندهٔ شرایط زندگی طبقهٔ کارگر در عصر هژمونی سرمایه‌داری است. یوجین اونیل برای مخاطب شرایطی را ترسیم می‌کند که گویی کارگران کشتی همچون کل طبقه زیردست جامعه در قفس آهنینی که به دست طبقه سرمایه‌دار بنا شده است، قرار دارند و در واقع نیروی کار آن‌ها خریده شده است. با بارز جلوه دادن خوی غریزی کارگران کشتی گویی به عصر مدرنیسم نگاه انتقادی دارد که افراد زیردست چون حیواناتی در خدمت طبقهٔ مسلط جامعه هستند.

گویی حیواناتی خشمناک و سردرگم‌اند که اینک در قفس گرفتارند و دیگران را به مبارزه می‌طلبند (اونیل، ۱۹).
سقف استراحتگاه آن‌قدر کوتاه است که تون تابان نمی‌توانند راست بایستند (اونیل، ۲۰).

طبق نظر مارکس، طبقهٔ کارگر(پرولتاریا) طبقه‌ای از کارگران صنعتی است که نه ثروتی و نه جایگاهی در جامعه دارد. این طبقه از سه ستون اجتماعی وبر – ثروت، شأن و قدرت – فاقد دو مورد از آنها است که در نمایشنامهٔ *گوریل پشمالو* شاهد این امر هستیم که جامعه صرفاً در ازای فروش قدرت بدنی و نیروی کار به آنها مزد می‌دهد. به طور مثال عدم توانایی تفکّر ینک گویی نشان‌دهندهٔ این امر است در عصر مدرنیزاسیون، جامعه به نیروی فکری کارگر هیچ احتیاجی ندارد. همچنین اونیل با ترسیم کشتی به عنوان نمادی از جامعه به خوبی مراتب بالا و پایینی را چه از لحاظ بصری و چه به عنوان یک مفهوم استعماری مورد توجه قرار داده است. کارگران در طبقهٔ پایین کشتی سوخت کشتی و نیروی محرّکه آن را تأمین می‌کنند. گویی آنان هستند که چون موتوری محرّک این کشتی را به جریان می‌اندازند اما با استعاره‌ای بی‌نظیر اونیل طبقهٔ سرمایه‌دار را بالای سر آنها فرض کرده است که با هر گام برداشتن آن‌ها کارگران همچون بردگان استخوان‌هایشان زیر گام‌های بورژواها می‌شکنند. به طور مطلق هیچ‌کدام از این کارگران از ستون‌های اجتماعی وبر، بهره‌ای ندارند. نه ثروتی و شأنی دارند و نه حتی به معنای واقعی کلمه «قدرت». در ادامه شاهد این امر هستیم که قدرت ینک در چارچوب آتشخانه صرفاً معنای فیزیکی پیدا می‌کند و بیرون از این آتشخانه هیچ قدرتی ندارد.

ینک: ثماها هم اون سروصداتونو ببرین.مگه کورین نمی بینین دارم فرک می‌کنم؟ (اونیل، ۲۴)

امّا همان طور که ذکر شد «ینک» قادر به تفکر کردن نیست و تنها به مانند مجسمه رودن سعی می‌کند ادای آن را دربیاورد. «ینک» سمبلی از بدویت وحشی و مهارناپذیر را به نمایش می‌گذارد که تفکّر – به زبان خوش «فرک کردن» – برایش دشوار است. این که ینک هر بار برای فکرکردن می‌بایست ادای آن را درآورد ریشه در استیصال وی در قدرت تفکّر دارد. گویی همان‌طور که بازگو شد در عصر صنعتی‌شدن به نیروی فکری کارگر احتیاجی نیست و صرفاً قدرت فیزیکی لازمهٔ حیات طبقهٔ پرولتاریا است.

عقل ابزاری[2] ویژگی جامعه‌های پیش‌سرمایه‌محور و سرمایه‌محور است اما فقط در جامعه‌های سرمایه محور تبدیل به اصلی ساختاری می‌شود در این نظام طبیعت به خودی‌خود معنا ندارد. عقل ابزاری به دنبال این است که طبیعت را به ابژه تقلیل دهد اما در همین جریان خود دچار پوچی می‌شود و از مقام سوژه به ابژه‌ای بی‌معنا مانند طبیعت تغییر می‌کند. به این ترتیب آدورنو و هورکهایمر اعتقاد دارند انسان‌ها از طبیعت برای یادگیری چگونگی به کارگیری آن، برای غلبهٔ کامل بر طبیعت و انسان‌ها استفاده می‌کنند (ر.ک، هورکهایمر، آدورنو و دیگران، ۱۳۹۶).

۱- گرامشی درکتاب دفترچه‌های زندان که در دولت فاشیستی موسولینی در ایتالیا نوشته است کلمه‌ی «فرودست» را به جای زیردست یا آلت دست برای ارجاع به گروه‌ها یا طبقات اجتماعی غیرهژمونیک به کار برده است.(گرامشی ۱۹۷۸).

2 *Instrumental rationality*

www.SID.ir

در ادامه شاهد هستیم که ینک برخلاف کارگران دیگر آن قفس و آتشخانه را خانهٔ خود می‌داند.

ینک: خونه! گور بابای خونه، اینو کی یادت داده؟ خونه اینجاس، می‌فهمی؟ (اونیل، ۲۵).

به عقیدهٔ مارکس، در نظام سرمایه‌داری به نوعی با اعمال محدودیت بر افراد، آن‌ها را مطیع خود درمی‌آورند. برای همین سلطه فرودست به امری ثابت در این نوع از نظام‌ها در می‌آید. ینک را که تمثیلی از کارگر تحت انقیاد است با تعلّق خاطر به کار تکراری خود احساس قدرت می‌کند و آنجا را خانهٔ خود می‌داند. آرمان مارکس تحقّق بخشیدن به شعار انقلاب کبیر فرانسه که همانا برقراری آزادی، برابری و برادری بود. این آرمان را در دیالوگی از سوی لانگ مشاهده می‌کنیم:

لانگ: آدما همشون آزاد و برابر دنیا میان. بچه‌ها! کتاب خدا همینو میگه. ولی کی گوشش بدهکارِ این حرفاس؟ منظورم اون خوکای تنه‌لشِ تن‌پروره که اون بالا بالاهان. همش تقصیر اوناس. اونا ما رو این پایین زنجیر زدن و شدیم یه مشت بردهٔ مزدور که باس این پایین جون بکنیم و عرق بریزیم. (اونیل، ۲۶)

و ینک در پاسخ لانگ می‌گوید:

ینک: همهٔ این حرفا مال اون سپاه رستگاریِ سوسیالیستیه که دیگه نمی‌خوام چرت و پرتاشونو بشنفم (اونیل، ۲۷).

در واقع لانگ همان آرمان مارکس را در حرف‌های خود بیان می‌کند که مورد مخالفت کارگران و ینک قرار می‌گیرد و به مذاقشان خوش نمی‌آید. لانگ شخصیتی است که به آگاهی رسیده است. به عقیدهٔ مارکس تنها راه برون رفت از این استثمار، رسیدن به آگاهی جمعی است. در نمایشنامه شاهد این امر هستیم که کارگران و در رأس آن‌ها ینک گمان می‌کنند که کشتی تحت سلطهٔ آنهاست. در واقع تکوین طبقاتی را می‌توان در سه سطح آگاهی سیاسی جمعی تحلیل کرد. اولین سطح عبارت است از واحد اقتصادی که در آن اعضای طبقه بر طبق منافع اقتصادی محلی‌شان عمل می‌کنند، مثلاً در نقش این یا آن شاخه از طبقهٔ کارفرمایان و کارگر است. در این جا با انجمن‌های صنفی مواجهیم. دومین سطح عبارت است از طبقهٔ اقتصادی که در آن طبقات به طرز دسته‌جمعی در پی منافعشان هستند اما فقط در سطح اقتصادی فعالیت می‌کنند. کارگران اتحادیه‌ای که برای مبارزه جهت تصویب قوانینی که از چانه‌زنی دسته‌جمعی و مقررات حداقل دستمزد و بیمه حمایت می‌کنند. اما در سطح سوم، این سطح هژمونیک که در آن طبقه‌ای منافع خودش را منافع همگان در نظر می‌گیرد. گرامشی در این‌جا جنبهٔ دومی از استیلای «هژمونیک» را بسط می‌دهد. اگر اولین جنبه آمیزهٔ زور و رضایت که هژمونی را از دیکتاتوری متمایز می‌سازد، دومین جنبه به آشتی توافق شده برجای منافع آشتی ناپذیر می‌نشیند و آنتاگونیسم همیارانه بر جای تضادی که در آینهٔ آن باخت بازنده برابر با برد برنده است. طبقهٔ مسلط با رواج این فکر که کارگران موتورهای حرکت (در اینجا کشتی) هستند آن‌ها گمان می‌کنند که صاحب اصلی کشتی هستند درصورتی که مناقع اقتصادی به نفع طبقهٔ سرمایه‌دار است و سهم آن‌ها هیچ است. در جای‌جای این نمایشنامه ینک گمان می‌کند او صاحب کشتی است.

ینک: این کشتی رو کی راه می‌اندازه؟ مگه ما راش نمیندازیم؟ خب پس، اینجا مال ماس، مام مال ایجاییم. همین و بس (اونیل، ۲۷).

گرامشی و پولانی به دنبال نمونه‌های نهادی برای شکل‌دهی به «ارادهٔ جمعی» و ابتنای باورهای سوسیالیستی‌شان می‌گشتند. گرامشی در پی همانندهایی برای شوراهای بلندآوازهٔ روسی بود. طبقهٔ کارگر تورینی طی سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۰ مسئولیت شهر را به عهده گرفت. جنبش بدون حمایتِ ملی گسترده‌تر اتحادیه‌های کارگری و حزب سوسیالیست به ناگاه فروخوابید. همین تجربهٔ شکست بود که گرامشی را در سراسر عمرش به تردید انداخت و وادارش کرد از سویی به قدرت هژمونی سرمایه‌داری و از سویی دیگر به ضرورت حزب طبقهٔ کارگر برای رویارویی با همین هژمونی پی ببرد. گرامشی، از اعضای بنیان‌گذار حزب کمونیست ایتالیا و نهایتاً دبیرکل حزب، می‌کوشید با کارگرانی برخوردار از بیش‌ترین آگاهی طبقاتی در ارتباط باقی بماند و جریانی را میان «رادیکالیسم بدلی» ابستانسیونیسم[1] و «رفرمیسم عقیم» اتحادیه‌های کارگری هدایت کند.

پولانی گرچه همیشه از سیاست حزبی کناره می‌گرفت عمیقاً تحت تأثیر سوسیالیسم شهری وین سرخ قرار داشت. این سوسیالیسم، به سازمان‌دهی سوسیال دموکرات‌های اتریشی و به نظریه‌پردازی اتوبائر[2] که «دموکراسی کارکردی» نام‌گذاری‌اش می‌کرد، به دنبال قدرت‌دهی به سازمان‌های طبقهٔ کارگر و ارتقای فرهنگ طبقاتی‌شان بود.

---

1 *Abstentionism*, خودداری از اجرای وظایفی از قبیل وظایف انتخاباتی و امتناع از رأی دادن

2 *Otto Bauer*

www.SID.ir

پدی: این پایین تو آتیش خونه کمرمون شیکسته و دلامون لگدمال شده. مدام باید به کوره خوراک بدیم. ولی آخه خوراک کوره که فقط زغال‌سنگ نیس. اون پایین جسم و جونمونم خورک کوره می‌شه. مث میمونای باغ وحش حسابی اسیر و ابیر این قفس فولادی شده‌یم(اونیل، ۳۱).

مارکس، انسان را از جدا از جامعهٔ خویش تصور نمی‌کرد و آدمی را در درون جامعه فرض می‌کرد. از نظرگاه مارکس، ارزش انسان امری تجریدی نیست که هر فردی از آن برخوردار باشد. در واقع گوهر انسان خود مجموعه مناسبات اجتماعی است (ر.ک، احمدی، ۱۳۷۹: ۷۷۷). مارکس بیان کرد که جامعه می‌تواند به دو ساحت زیربنا و روبنا طبقه‌بندی گردد. هر آنچه که مربوط به تولید است می‌توان فرض کرد که در زیرمجموعهٔ زیربنا قرار می‌گیرد که بنادهندهٔ ساختار اقتصادی جامعه است و از طرف دیگر سیاست در سطح روبنا قرار می‌گیرد (همان: ۷۸۶). در واقع پدی پیر و ناتوان‌شده تصویری از آینده «ینک» است. او واقعیت تلخ زندگی خود و دیگران را می‌شناسد. اما «ینک» که هنوز ذهنیّت واقع‌بینی ندارد، همواره با او به درگیری لفظی می‌پردازد و او را تحقیر می‌کند.

از لحاظی «ینک» به عنوان کاراکتر اصلی (Protagonist)، نمادی از همان پرولتاریاست که در تلاش بود دنیا را تغییر دهد و از حق خود دفاع کند و جامعه را به عدالت برساند.

اونیل «ینک» را موجودی مغرور تصویر می‌کند.

ینک: اصلاً من خود کشتی‌ام ... من نوظهورم ... اگه من نباشم همه چیز وامیسه، دنیا به آخر می‌رسه ... اول و آخر هر چیزی منم (اونیل، ۳۳).

در دنیای «ینک» همه چیز مطابق قانون طبیعت عمل می‌کند. هیچ تمایزی بین خیر و شر وجود نداردو تنها نیاز ممکن یک رهبر است. وی خصوصیات حیوانات را دارد. تمدّن صنعتی و جریان سرمایه‌داری مانند یک قفس قدرتمند انسانیّت مردم را در معرض خطر قرار می‌دهد. یوجین اونیل با طراحی چنین فضایی تلنگری به جامعهٔ خود می‌زند که ادامهٔ همچنین روندی باعث از بین رفتن هویّت فردی انسان‌ها می‌شود. در واقع قبل از این‌که میلدرد وارد شود ینک دارای تعادل است. در آن لحظه ینک در دنیای خود با المان‌های انسان‌های اولیّه زندگی می‌کند. «ینک» پس از رویارویی با میلدرد، حیوان خطاب می‌شود در درون خود دچار یک تغییری می‌شود. میلدرد با آن که نقش کم‌رنگی در بطن نمایشنامه دارد تأثیر به سزایی در سیر روایی نمایشنامه دارد. در واقع با حضور میلدرد، ینک دیگر ینک سابق نیست و اندیشهٔ انتقام از طبقهٔ سرمایه‌دار را به خاطر تحقیری که شده است، در سر می‌پروراند.

در این جا لانگ از حالت تعارض به تعامل با ینک درمی‌آید. فرهاد ناظرزاده کرمانی در کتاب اکسپرسیونیسم در ادبیات نمایشی بیان می‌کند: «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» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۸؛ ۱۱۷).

لانگ: از اون کثافتای خرپوله، یه سرمایه‌دار کثیف! اون قد پولداره که می‌تونه با طلاهاش این تاغار مرگی رو غرق کنه! میگن نصف فولاد دنیا رو اون تولید می‌کنه! این تاغارم مال اونه! معلومه دیگه رفقا، من و شمام نوکرای اونیم! قضیه از این قراره که یارو دختره به اونا میگه می‌خواد ما حیوونا رو این پایین ببینه(اونیل،۵۴)

عدم رضایت کارگران و انقلاب ناشی از اعتراض آنان مسئله‌ای بود که مارکس آن را نتیجهٔ دیالکتیک اقتصادی پیش‌بینی کرده بود. قابل ذکر است که همراه توسعهٔ صنعتی نظام سرمایه‌داری، طبقهٔ متوسط در این نظام تحلیل می‌رود و جذب طبقهٔ کارگر می‌شود و در نتیجه تضاد طبقاتی شکل می‌گیرد. طبقهٔ پرولتاریا همراه با رشد تضادهای عینی و ذهنی با به دست آوردن خودآگاهی دست به انقلاب می‌زند. در این جا «ینک» به دنبال انتقام از طبقهٔ سرمایه‌دار در پیامد توهین میلدرد است. او در اینجا برخلاف گذشته با لانگ موافق می‌شود. مارکس معتقد است که وقتی کارگران متوجه می‌شوند که چگونه آنان را استثمار می‌کنند، نظام موجود را نظامی ناعادلانه می‌بینند و درصدد تغییر آن برمی‌آیند. تجربه و آگاهی مشترک از استثمار می‌تواند پایه‌ای برای عمل متحد طبقاتی باشد، از این طریق پرولتاریا سرانجام به پا می‌خیزد تا کل نظم اقتصادی سرمایه‌داری را سرنگون کند. در واقع لانگ و ینک به عنوان نمادی از طبقهٔ کارگر این نقش را ایفا می‌کنند؛ بنابراین از نظر مارکس، طبقهٔ کارگر طبقه‌ای دارای پتانسیل انقلابی سوسیالیستی است.

اگر بخواهیم به بررسی موضوع «عدالت» از نگاه مارکس بپردازیم؛ نظریات مارکس را می‌توان در پرتو اندیشه عدالت اجتماعی محسوب کرد به این دلیل که مارکس برای چیرگی بر بی‌عدالتی در جامعهٔ سرمایه‌داری، کسب قدرت سیاسی توسط کارگران (پرولتاریا) و رفتن به سوی جامعه کمونیستی را پیشنهاد می‌کند. در *گوریل پشمالو* به طور مستقیم شاهد کنایه و تمسخر عدلیه در نظام سرمایه‌داری هستیم.

لانگ: می‌تونیم اعلام جرم کنیم، می‌تونیم بریم عدلیه ...

www.SID.ir

ینک: عدلیه! برو بابا دلت خوشه! (اونیل، ۵۴)

صحنهٔ پنجم در خیابان پنجم نیویورک که محل زندگی اشراف‌زادگان است می‌گذرد. در اینجا با وجوهی از زندگی «ینک» آشنا می‌شویم که تا به حال با آن روبرو نبودیم. یکی از نکاتی که باید متذکر شویم وجه مذهبی «ینک» و پذیرفتن بی‌اراده مذهب و کلیسا رفتن به عنوان امری مذهبی و از سر عادت اوست. به طوری که مارکس بیان می‌کند؛ دین نوعاً تریاک مردم و افیون توده-ها است، چون در نگاه مارکس، دین، اولاً انسان را به امر ماورائی و جهان غیرمادی دعوت می‌کند، در حالی که تنها جهان موجود جهان مادی است، ثانیاً، به واسطهٔ تعالیم خود، انسان را از پرداختن به جهان مادی و مسائل اجتماعی باز می‌دارد. (پی‌یتر، ۱۳۶۰: ۲۶-۲۷ و ۲۳۶؛ استیونسن، ۱۳۶۸: ۱۱) و ثالثاً با آموزشِ تحمّل سختی‌ها و وعده‌های اخروی، مانع از انقلاب توده‌ها علیه حکومت-های استبدادی می‌شود و از آنجا که او خدا و دین را معلول اختلافات طبقاتی و مالکیّت خصوصی، خدا و دین نیز خودبه‌خود از بین می‌روند. (پی یتر، ۱۳۶۰: ۳۱) در این صحنه ما شاهد هستیم که لانگ به کلیسا رفتن سرمایه‌دارها و دعاکردن آن‌ها اشاره می‌کند و متوجّه می‌شویم که «ینک» نیز با آن که پدر و مادری غیرمذهبی داشته است، هر یکشنبه به کلیسا می‌رفته است.

ینک: کلیسا، ها؟ یه وختی خودمم می‌رفتم کلیسا ... آره، کوچولو بودم. بابا و ننه‌م زورکی منو می فرستادن. (اونیل، ۶۵)

اگر بخواهیم فرهنگ را در قالب نظمی ساختاری و حامل معنا بررسی نمائیم، فرهنگ در گذر زمان در گذار از فئودالیسم به سرمایه‌داری آغازین، و در گذر از جامعهٔ سنتی به جامعهٔ مدرن نقش تاریخی‌ای را ایفا کرده است. به واقع ماکس وبر بر سلطهٔ دولت مدرن بر ابزارهای اعمال خشونت تأکید کرده بود، اما نقش مهم‌تر وی در این زمینه، تحلیل همه‌جانبه‌اش در مورد نقش ارزش‌های فرهنگی و باورهای دینی در شکل‌گیری سرمایه‌داری غربی بود. وبر ساختارگرا نبود؛ ولی وی با بهره‌گیری از تقابل‌ها انواع سرمایه-داری و انواع نمادهای فرهنگی را طبقه‌بندی می‌کند. به طور مثال وی آنچه را خود «سرمایه‌داری ماجراجو»[1] می‌نامد در مقابل «سرمایه‌داری عقلانی، صلح‌طلب و بورژوایی» قرار می‌دهد. «سرمایه‌داری ماجراجو» برای کسب سود، بر خشونت و جهان‌گیری اتکا داشت. این نوع از سرمایه‌داری در دورهٔ تملک اروپاییان بر مستعمره‌های آفریقایی، آسیایی گونهٔ غالب بود.

گونهٔ دوم همانا «سرمایه‌داری بورژوایی» بود که بر کنش عقلانی و توسل به ابزارهای مسالمت آمیز برای بهره‌کشی از نیروی کار متکی بود. وبر معتقد بود که این گونهٔ تازهٔ سرمایه‌داری از دل مجموعه‌ای از ارزش‌های فرهنگی نشأت گرفته که بر مفهوم «رسالت» استوار است؛ و این رسالت یا وظیفه‌ای است که خدا بر دوش انسان گذاشته است."یکی از عناصر بنیادین روح سرمایه-داری مدرن و در واقع یکی از عناصر بنیادین کل فرهنگ مدرن سلوکی عقلانی استوار بر مفهوم رسالت است ... و این رسالت از دل روح زهد مسیحی زاده شده است ... پس وقتی زهد از حجره‌های صومعه‌ها به زندگی روزمره کشانده شد و بر اخلاق دنیوی حاکم گشت، نقش خود را در ساختن جهان عظیم نظم اقتصادی مدرن ایفا کرد (وبر، ۱۹۹۱: ۱۸۱-۱۸۰)." در واقع وی اعتقاد داشت که سرمایه‌داری عقلانی و مدرن بدون میانجی‌گری فرهنگ دینی نمی‌توانست ظهور کند. در جای‌جای این متن و ادامه نمایشنامه شاهد این امر هستیم که یوجین اونیل از طریق لانگ مانیفست خود و به نوعی مارکسیسم را از زبان او بیان می‌کند:

لانگ: منم می‌خوام بهت حالی کنم که اون مُشتی از خروارهو می‌خوام تو اون کلهٔ بی مخت آگاهی طبقاتی پیدا بشه. اون‌وخ می‌فهمی که اگه بخوای بجنگی، باید با طبقهٔ اون بجنگی، نه فقط با اون دخترهٔ لعنتی(اونیل ،۶۷)

همان‌طور که دیدیم مارکس را با واژهٔ طبقه شناختیم. مارکس، در دوره سرمایه‌داری از بورژواها، پرولتاریاها، خرده بورژوازی، دهقانان و لومپن پرولتاریا صحبت کرده است. سرمایه‌داران طبقه‌ای هستند که مالکیت ابزار تولید را در دست دارند و فکر آنها بر جامعه حاکم است. برای مارکس، ملاک و معیار تفکیک طبقات از هم مالکیت و نوع آن و نیز میزان آزادی شخصی است (بشیریه، ۱۳۸۶). بورژواها که در شهرها بودند و همان‌طور که اشاره شد کارخانه‌های متعدد را ایجاد کردند و پرولتاریا آمدند تا در شرایط نابرابر کارشان را بفروشند. شرایط زندگی آنها شرایط نامساعدی بود که انگلس هم آن را پر از بی‌رحمی و خشونت و ظلم توصیف کرده بود. تولیدی که به دست این افراد انجام می‌شد ارزش اضافه‌ای را به وجود می‌آورد و سرمایه‌داری بحران‌های ادواری را گونه-ای سوپاپ اطمینان دیده بود . آن ارتش ذخیره اقتصادی(کار) که در اختیار داشت برایش دلگرمی بود زیرا کارگران دیگر جرأت اعتراض به آن نابرابری را نداشتند، همیشه پشت درهای کارخانه گروه عظیمی از کارگران بودند که حاضر بودند با دستمزد پایین‌تر کار کنند و این راهی برای خفه‌کردن فریاد حق‌خواهی پرولتاریا بود. مارکس چنین استدلال می‌کرد که اکثر کسانی که وسایل تولید را در اختیار دارند قدرتمندترین طبقه را در جامعه تشکیل می‌دهند. در واقع اونیل با آشنایی‌زدایی از مفهوم انسان و حیوان و حتی جامعه و وضعیت اجتماعی، فاجعه‌ای اجتماعی؛ سیاسی و انسانی را آسیب‌شناسی می‌کند و طبقه سرمایه‌دار آمریکا را به فرانکشتاین تشبیه می‌کند:

[1] *Adventurer capitalism*

www.SID.ir

ینک: اینان همانند گروهی عروسک خیمه‌شب‌بازیِ پرزرق و برق‌اند و، در عین حال، ناآگاهی مکانیکی و انزوای آن‌ها وحشت و ترسی همانند دیدن «فرانکشتاین» در انسان برمی‌انگیزد (اونیل، ۶۹).

«ینک» وقتی محیط شهری را تجربه می‌کند به مانند فردی که از غاری بیرون آمده باشد نسبت به همه چیز کنجکاو است. او در واقع با رفتار بدوی خود می‌خواهد انتقام خود را از جامعه‌ای که به او توهین کرده است (او از حقوق خود باخبر نیست و صرفاً به دنبال انتقام است)، بگیرد. در واقع او فکر می‌کند نمایندهٔ کارگران روی زمین است:

ینک: (به آسمان خراشی که آن‌سوی خیابان در دست ساخت است اشاره می‌کند. با خودستایی) اون ساختمونو می بینین؟ اسکلت فولادیشو می بینین؟ اون منم! شماها رو فولاد زندگی می‌کنین و فرک می‌کنین داخل آدمین. ولی من خود فولادم، شیرفهم شد؟ اگه این ساختمون بالا می‌ره، چیزی که سرپا نیگرش می‌داره منم (اونیل ۷۱).

در واقع «ینک» با توهمّی که از قدرت فیزیکیِ خود دارد هیچ دفاعی از خود ندارد و در آخر به سادگی توسط پلیس دستگیر می‌شود. صحنهٔ ششم، ینک را در زندان نشان می‌دهد، زندانی که به بیان ینک میله‌هایش از فولادی که داگلاس، پدر میلدرد تولید می‌کند، است. او در آنجا توسط زندانیان دیگر با «اتحادیهٔ جهانی کارگران صنعتی» آشنا می‌شود و تصمیم می‌گیرد به منظور مقابله با داگلاس و شرکت فولادش به این اتحادیّه بپیوندد ولی از آنجایی که نامتعادل رفتار می‌کند، افراد او را جاسوس به شمار می‌آورند و ینک را بیرون می‌کنند.

در صحنهٔ ششم یکی از زندانی‌ها تعریفی از «رگرسیون» به معنای بازگشت انسان به شرایط بدوی به ما می‌دهد:

صدا: می‌خواهند جامعهٔ متمدن و پرشکوه ما را به کشتارگاه و اینجا را به مخروبه‌ای تبدیل کنند با این هدف که انسان، این اشرف مخلوقات، دوباره به حالت بدوی برگردد. یعنی به حالت توحش، مثل گوریل‌ها (اونیل، ۸۲-۸۳)

در صحنهٔ هفتم شاهد ورود ینک به اتحادیه کارگری هستیم. در اینجا متوجّه می‌شویم ینک مدّت‌هاست که هویّت و نامش را فراموش کرده است و نام اصلی او «رابرت اسمیت» است. در واقع انگار یوجین اونیل سقوط و رگرسیون یک فرد تحت انقیاد نظام را از قبل از شروع نمایشنامه آغاز کرده است همان جایی که او بندهٔ سیستم سرمایه‌داری شده است. در صحنه انتهایی هم شاهد انتقال ینک به قفسی هستیم که محلّ نگهداری گوریل می‌باشد. در واقع ینک قربانی ساختارهای اقتصادی و اجتماعی شده است که او را از بین می‌برد.

اگر به دومین فرایند مارکس در نظریهٔ گذار از سرمایه‌داری به کمونیسم بنگریم، مشاهده می‌شود که به موازات تعمیق بحران-ها، سرمایه‌داران کوچک در طبقهٔ کارگر هر چه همگن‌تر و خوارشده‌تر مستحیل می‌شوند. تجمع ثروت در یک قطب جامعه و تجمع فقر در قطبی دیگر به وقوع می‌پیوندد. آگاهی طبقاتی میان طبقهٔ کارگر هر چه گسترده‌تر و همگن‌تر رشد می‌کند. قطبی‌شدگی طبقاتی به تشدید تضادهای طبقاتی می‌انجامد همان گونه که در *گوریل پشمالو* شاهد هستیم این امر در لانگ و در منازعات ابتدایی با دیگر کارگران، سپس شاهد ائتلاف‌های کارگری به نام اتحادیه کارگران هستیم.

۴- بررسی نمایشنامهٔ «هاملت با سالاد فصل» با رویکردی تطبیقی

با بررسی نمایشنامهٔ *گوریل پشمالو* بر اساس رویکرد کارل مارکس، رگرسیون نه به عنوان یک مفهوم روانکاوانه بلکه به عنوان یک مفهوم فرهنگی در شخصیت «ینک» ظاهر می‌شود و هویّت او را در سیری نزولی قرار می‌دهد. با تحلیل مارکس به این نتیجه رسیدیم که تبعات جامعهٔ سرمایه‌داری بر روی قشر فرودست یا کارگر به شدّت ملموس است و می‌تواند آن‌ها را در معرض یک فروپاشی یا رگرسیونی قرار دهد که از انسانیت خود خارج شوند. اکبر رادی که دغدغه‌های اجتماعی در آثار او به طرز ملموسی هویداست در نمایشنامهٔ هاملت دست به یک سنّت‌شکنی زده است تا با بیانی نمادین، مسائل فرهنگی و اجتماعی عصر زیست نویسنده را به نمایش دربیاورد. در واقع می‌توانیم با بررسی تاثیرپذیری اکبر رادی از یوجین اونیل به بررسی تطبیقی دست بزنیم که مبنای آن‌ها دو شخصیت «ینک» و «دماغ» می‌باشند که در سیر روایی نمایشنامه به تنزّل هویّت و «رگرسیون» منتهی می‌شوند.

امپریالیسم نوعی اشرافیت کارگری در کلان‌شهرها می‌آفریند، یعنی در جایی که کارگران و سرمایه‌داران نفع مشترکی در استثمار مستعمره‌ها دارند. به علاوه، دموکراسی لیبرال آوردهٔ دوپهلوی خودش برای فرونشاندن منازعهٔ طبقاتی را داشت. در نمایشنامهٔ اکبر رادی شاهد این امر هستیم که خاندان ماه‌سیما به عنوان یک خانواده برخاسته از نظام فئودالی نه به مثابه یک نظام صرفاً اقتصادی بلکه به عنوان یک نظام فرهنگی به فئودالیته مدرن تبدیل شدند که حال در برج سکونت می‌کنند. در این فئودالیته مدرن رفتار ارباب و رعیّت دیگر به یک قشر یا یک گروه محدود نمی‌شود، بلکه به عنوان یک عنصر فرهنگی همه را، از جمله کارگر و حتی روشنفکر طبقهٔ متوسط جامعه را در برمی‌گیرد. در واقع رفتار اربابی و فئودال با تمام ابعاد آن به عنوان یک الگوی فرهنگی و رفتاری از قشر بالا به قشرهای پایین (Downward) انتشار می‌یابد و همه بخش‌های جامعه را فرا می‌گیرد.

www.SID.ir

در این نمایشنامه طبقه بورژوازی به صاحبان اصلی ثروت و از این رو به طبقهٔ مسلط اجتماعی تبدیل شده است. پدربزرگ با دوربین خود در اوج آسمان‌خراش به مثابه یک قدرت مطلقه جامعه را کنترل می‌کند. در واقع سرمایه‌داری مدرن در شکاف‌های اقتصاد فئودالی رشد کرد. از این رو، خیلی معنا ندارد که بگوییم جوامع مدرن به طور همزمان آغاز شدند و در یک زمان تاریخی واحد به طور یکسان شکل گرفتند.

۴-۱- نام‌گذاری دو شخصیت

همان طور که در قسمت قبل بررسی شد «ینک» نام مستعاری است که یوجین اونیل هوشمندانه بر شخصیّت اصلی خود قرار می‌دهد تا نشانه‌ای بینامتنی بر ستیز طبقاتی در تاریخ آمریکا داشته باشد و ینک را به عنوان فردی بدوی که می‌خواهد از طبقهٔ کارگر بر طبقهٔ سرمایه‌دار شورش کند، نشان می‌دهد. در طرف دیگر «دماغ» را داریم که نام کامل او «پروفسور چخ دماغ بختیار» است که ارجاعی به اصالت فرهنگی (بختیار) و درجهٔ علمی این فرد (پروفسور) دارد. در واقع او فرد باسواد و اصیلی است که به دلیل صورت‌بندی‌های نادرست اجتماعی و هژمونی طبقهٔ سرمایه‌دار دچار «رگرسیون» و تنزّل هویّتی شده است و فردی با این درجه مرتب مورد تحقیر خانواده ماه‌سیما قرار می‌گیرد. در واقع اکبر رادی با انتخاب نام دماغ بر این فرد مسلول، دقّت او را در تشخیص بوها و به تبع آن اطرافش نشان بدهد. اگر بخواهیم مقایسه‌ای تطبیقی داشته باشیم نام هر دو فرد ارجاعاتی دارد که در مورد ینک تاکید بیشتر ارجاعات برون متنی و در مورد دماغ این ارجاع درون متنی و تمثیلی از یک روشنفکر است.

۴-۲- روشنفکر در مقابل کارگر

همان‌طور که بررسی شد «ینک» فرد بدوی است که تمثالی از گوریل در ویژگی‌های جسمانی او مشاهده می‌شود. در مقابل دماغ شاید از طبقه‌ای فرودست باشد که برای اضافه حقوق بایستی سبزی پاک کند ولی به یقین از طبقهٔ کارگر نیست و فرد بسیار دانایی است که همین دقّتش او را در مخمصه می‌اندازد. اما با نگاهی دقیق‌تر به شخصیت «ینک» مشاهده می نمائیم که بعد از هر حادثه‌ای که برای او رخ می‌دهد، با توجه به وضعیت روحی و موقعیت او به مجسمه «تفکر» اثر رودن اشاره می‌کند. در نتیجه این مجسمه پیش‌شرط و نهایتاً نمادی برای موقعیت‌های متفاوت و نیز روشنفکرکردن ینک می‌شود تا بلکه انتظاری که تماشاگر یا خواننده اثر دارد برآورده شود و این انسان نئاندرتال خود را از حیوانیّت ناخواسته‌ای که بخش قابل توجهی از شخصیّت او را تشکیل می‌دهد، نجات دهد. اونیل با استفاده از نحوه نشستن و تفکر او شرایط ذهنی او را به تصویر می‌کشد که در نوسان بین موجودیّت گوریل و انسان است. در واقع با توجه به بافت فرهنگی عصر زیست دو نویسنده مسئلهٔ مهم‌تر به نمایش گذاشته می‌شود. اکبر رادی، خود و روشنفکران دههٔ چهل ایران را هاملت گونه‌هایی دانسته که البته نه به سبک هاملت راه می‌رفته‌اند، نه سیاه می-پوشیده‌اند و صد البته شاهزاده هم نبوده‌اند (نک: رادی، ۱۳۷۹: ۱۷۰) در برداشت تمثیلی اکبر رادی از روشنفکران که آن ها را «فرقهٔ مجهول» می‌نامد به نوعی در این نمایشنامه به شکست گفتمان روشنفکری اذعان دارد. در واقع *هاملت با سالاد فصل* آینه-ای است برای نگاهی به نقش روشنفکر که در آخر تحت اختیار طبقه مسلّط درمی‌آید.

پولانی بیان می‌کند که: سرنوشت طبقات را نیازهای جامعه بیش‌تر تعیین می‌کند تا سرنوشت جامعه را نیازهای طبقات (پولانی، ۱۳۹۹: ۲۹۷-۲۸۹) وقتی طبقات برای منافع گروهی‌شان مبارزه می‌کنند بی‌تاثیر واقع می‌شوند اما وقتی برای دفاع از جامعه می‌ستیزند احتمال موفقیت به مراتب بیش‌تری خواهند داشت. پولانی حرکت از «جامعهٔ در خود» به «جامعهٔ برای خود» را به جای حرکت متعارف از «طبقهٔ در خود» به «طبقهٔ برای خود» می‌نشاند (گیدنز،۱۹۸۴؛ هاروی، ۱۹۸۹).

۴-۳- رگرسیون به مثابه جهشی در طول تاریخ آفرینش انسان

مهم‌ترین مسئله‌ای که در این دو نمایشنامه برمی‌خوریم این است که انسان‌ها فارغ از بافت جغرافیایی و فرهنگی در اثر فشار اجتماعی و نظام سرمایه‌داری می‌توانند دچار فروپاشی هویّتی شوند. در واقع بر اثر مدرنیزاسیون و ورود به عصر تکنولوژی طبقهٔ فرودست با فروش هویّت خود به طبقهٔ مسلّط جامعه، دچار از خودبیگانگی می‌شوند. این از خودبیگانگی به طور تمثیلی با جانورانی مثل موش و گوریل نشان داده می‌شود که تحت انقیاد همان نظام طبقاتی به زنجیر نیز کشیده می‌شوند. مارکس به این نتیجه می-رسد که بنیاد از خودبیگانگی انسان را نه در بازنمایی‌های دینی، بلکه بر روی زمین خاکی و در زندگی واقعی باید جست و از همین رو، به نقد سیاست و جامعه پرداخت. یکی از مهم‌ترین فرضیه‌های مارکس این است که شرایط اقتصادی عامل تعیین کنندهٔ افکار، عقاید و خلاصه شعور اجتماعی است. در نمایشنامهٔ هاملت با این حقیقت روبرو می‌شویم که «دماغ» هفت سال با پای برهنه به دنبال ماه‌سیما بوده است و او را به مانند یک غلام حلقه به گوش همراهی می‌کرده است. شغل دماغ بایگان دیوان عالی عدلیّه بوده است و نوهٔ غنچه خانم یکی از کنیزکان باغ پدربزرگ است. وی در محل کار خود به کارهای بیهوده مشغول بوده است و اگر به وجه مکانی عدلیه کمی توجه نماییم به این نتیجه می‌رسیم که در جوامع با شکاف‌های طبقاتی، حتی مکانی به نام عدلیّه وجه عمومی خود را از دست داده و کارکرد آن از رسیدگی به شکایات به سبزی پاک‌کردن تقلیل پیدا کرده است. به بیان مارکس، اساس هر جامعه را شیوه تولید (اقتصاد) تشکیل می‌دهد و بر اساس این ساخت، روبنای حقوقی، سیاسی، اخلاقی، هنری که خود منطبق بر

www.SID.ir

شکل‌های خاصی از شعور اجتماعی است، ظهور می‌کند. در ادامه و پردهٔ دوم نمایشنامهٔ هاملت می‌بینیم که این خانواده برای حل مشکلات حقوقی خود نیازی به مراجعه به عدلیّه ندارند و خود با ساختارهای شخصی و قانون خودنوشته، «دماغ» را محکوم به اعدام می‌کنند.

در نظام‌های سرمایه‌داری افراد زیردست مدام تحت کنترل غیرمستقیم نیروهای بالادستی جامعه هستند در هاملت می‌بینیم که خانهٔ آنها با دوربینی مدام رصد می‌شود تا دست از پا خطا نکنند. نظریه طبقاتی مارکس بیان می‌کند که تاریخ جوامع، تاریخ نیروهای طبقاتی است؛ بنا بر این نظر، جامعهٔ بشری همین که از حالت ابتدایی و به نسبت تمایزیافته‌اش بیرون آمد، پیوسته منقسم به طبقاتی بوده است که در تعقیب منافع طبقاتیشان با یکدیگر برخورد داشته‌اند (ر.ک، کوزر، ۱۳۸۷:۸۱). تحلیل مارکس پیوسته بر این محور دور می‌زند که چگونه بنا به میزان دسترسی افراد به منابع نادر و قدرت‌های تعیین کننده بستگی دارد. در *گوریل پشمالو* نیز میلدرد به عنوان دختر یکی از سرمایه‌داران بزرگ آمریکا همچنین نقشی را اجرا می‌کند و در هاملت نیز خانواده ماه‌سیما بنا به موقعیت طبقاتی خویش به خود اجازه می‌دهند دماغ را تحقیر کنند. این تحلیل را که سرمایه‌داری چگونه انسانیت ذاتی را نابود می‌کند و افراد چندبعدی را به افراد تک‌بعدی تبدیل می‌کند پولانی از نوشته‌های اولیهٔ مارکس بیرون کشید. پولانی، همسو با نوشته‌های سیاسی مارکسی دربارهٔ فرانسه، عرف خوش‌بینانهٔ روزگار را اتخاذ کرد: تضاد سرمایه‌داری با دموکراسی. جهانیان با انتخاب تلخ و ناگزیری میان فاشیسم (سرمایه‌داری بدون دموکراسی) و سوسیالیسم (دموکراسی بدون سرمایه‌داری) مواجه بودند. گرایش‌های سرمایه‌داری به بحران را پولانی از نوشته‌های اقتصادی مارکس اخذ کرد. گرامشی، برعکس، به نظرورزی دربارهٔ سرشت غایی انسان اصلاً تن نداد. بدیل‌های تلخ و ناگزیر فاشیسم و سوسیالیسم را رها کرد و سرمایه‌داری را با دموکراسی لیبرال همان‌قدر با فاشیسم سازگار دانست.

ماه سیما: دفاع کن دَمی جان، حرف بزن به یاد بیار گذشته رو به یاد بیار بگو کی هستی و چه بلایی سرت اومده. تو آدم بودی تو آدم مهمّی بودی. کالج! کالج فلسفه یادت می آد؟ فیزیک فضایی؟ حقوق بین الملل؟ بطلیموس؟ یادت می آد؟ تو اشتباه نیومدی عزیزم. تو انتخاب کردی. می‌خواستی برای پدربزرگ، برای حجلهٔ ما ترانه بگی. می‌خواستی اتاق‌های ما منظره داشته باشه پاک و قشنگ و پر از آفتاب باشد ... حرف بزن به یاد بیار خودتو به یاد بیار (رادی، ۱۳۹۵: ۷۷).

در *گوریل پشمالو* «ینگ» از قفسی به قفسی دیگر در حرکت است. در واقع یوجین اونیل با ظرافت هرچه تمام زیرزمین را شبیه قفسی قدرتمند تصویر کرده است که ینک آن را خانهٔ خود می‌داند و در انتها نیز به قفسی واقعی در کنار گوریل‌ها رهسپار می‌شود. در *هاملت با سالاد فصل* نیز رادی یک قفس قدرتمندی را در نمایشنامه خلق کرده است که سرمایه‌داران، افراد فرودست جامعه را به دام می‌اندازند و نقش دکتر موش هم دقیقاً محافظت از همان قفسی است که دماغ وقتی پنجره‌ای از آن را باز می‌کند، مجازات و به دار آویخته می‌شود. در واقع خانه خانوادهٔ ماه‌سیما استعاره‌ای از یک قفس قدرتمند است که فضای خفقان‌آوری دارد.

عالی جناب قنبل: من در معنا روی این بز اخفش سرمایه‌گذاری کردم تا قرب و قیمتی پیدا کنه و به زودی وارد حاشیهٔ من ثمه (همان: ۲۸).

بافت فرهنگی جوامع موجود در دو نمایشنامه موجود تفاوت‌هایی را رقم می‌زند و این‌که در جامعهٔ ایران نظام سرمایه‌داری آمیخته به خوی استبداد می‌شود به طوری که در *گوریل پشمالو* همچنین چیزی مشهود نیست. به واقع در هاملت می‌بینیم که پدربزرگ با دوربینی در یک آسمان‌خراش در حال رصدکردن است. رصدکردن لایه‌های اجتماعی. در واقع پدربزرگ به مثابه یک دیکتاتور و و پدر و عموی سیما به مثابه خرده دیکتاتورهایی که بخشی از ویژگیِ پدربزرگ را دارند رفتاری در خور بافت فرهنگی ایران دارند. این همان تعریفی است که مدرنیسم را دارای مکان و زمان و ویژگی‌های مشخص نمی‌داند.

عالی‌جناب: من از مشارکت خوشم نمی‌آد پسرجان.
دکتر موش: ولی من از مشارکت خوشم می‌آد عمو جان.
استاد: اصلاً مشارکت چه چیزه؟
دکتر موش: یه انسان یه پنجره می‌سازه، دو انسان سه پنجره (همان: ۵۳).

یا این که:

عالی جناب قنبل: عجالتاً انبارو کتابخونه می‌کنیم و افسارشو می‌بندیم همون‌جا، که روزها برای خودش لای کتاب‌ها وول بزنه و شب‌ها دنبال ماه‌سیمای ما بیفته و توی مجالس و دوره‌ها و سرمونی‌های ما کیکی ببره، دستی ببوسه، قصیده‌ای بوخونه و از این دغلبازی ها (همان: ۳۳).

www.SID.ir

زور هرگز ناپدید نمی‌شود بلکه به موازات این که قلمرو رضایت بسط می‌یابد کمتر می‌تواند رویت شود. زور به پشت‌صحنه منتقل می‌شود تا بر ضد انحراف‌های افراد و برای پیشگیری از لحظه‌های بحرانی بسیج شود. [1] هم گرامشی و هم پولانی مارکسیسم کلاسیک را که طبق آن سرمایه‌داری بذرهای نابودی خودش را می‌افشاند از دور خارج کردند بر طبق مارکسیسم جامعه شناسانه، سرمایه‌داری مسبب نه انحلال خودش بلکه تکوین جامعه‌ای می‌شود که شالوده‌های شکل جدیدی از سرمایه‌داری را پی-ریزی می‌کند که در این شکل از سرمایه‌داری با جامعه پیوند می‌خورد. گرامشی نوعی گذار در بطن سرمایه‌داری از دیکتاتوری سیاسی به هژمونی سیاسی را شرح می‌دهد که در غرب، اما نه در شرق به وقوع می‌پیوندد. جامعهٔ فعال پولانی از کالایی‌سازی کار و زمین و پول ممانعت می‌کند. گذار در این جا از استبداد بازار به تنظیم بازار است که در اروپا، اما نه در مستعمره‌های اروپا، به وقوع می‌پیوندد. خاستگاه‌های دیکتاتوری سیاسی و استبداد بازار انقلاب‌های منفعلانه‌ای هستند که طبقات فرودست را از هم می‌پاشانند.

خاندان ماه‌سیما مرتب دماغ را تحقیر می‌کنند. کتاب را بی‌ارزش می‌پندارند و پدربزرگ کتاب امیرارسلان را ممنوع اعلام کرده است. اما در *گوریل پشمالو* شاهد حضور اتحادیه کارگری هستیم که برای حق و حقوق خود مبارزه می‌کند در روزنامه آگهی چاپ می‌کند و حتی عضو می‌پذیرد. در واقع در نمایشنامه *هاملت با سالاد فصل* ما شاهد از دست دادن خرد و عقل پروفسور دماغ که به اذعان خود دانشمندی بی‌همتاست نشان از فروپاشی افراد روشنفکر یا مهاجرت آن ها در پیامد این صورت‌بندی‌های اجتماعی است، هستیم. مارکسیسم جامعه‌شناسانه سه اصل را مطرح می‌کند: ابتدا به جای این که اقتصاد سرمایه‌داری بذرهای نابودی خودش را بپاشاند، سرمایه‌داری یک‌جور جامعهٔ فعال یا جامعهٔ مدنی می‌آفریند که گرایش‌ها به سوی بحران و تضاد را کنترل می‌کند اما از بین نمی‌برد. البته این بحث هم به وجود می‌آید که امکان محقّق‌شدن جامعهٔ مدنی در همهٔ کشورها امکان‌پذیر است؟ بافت سیاسی، اجتماعی کشورها این امر را تا حد زیادی نشان می‌دهند که امکان محقّق شدن این امر وجود ندارد. به طور مثال اگر محل وقوع *نمایشنامهٔ هاملت با سالاد فصل* را ایران در نظر بگیریم این امر را می‌توان منتفی‌شده به حساب آورد. اصل دوم بر این قرار است که به جای این که منازعهٔ طبقاتی در خلال دوقطبی شدن ساختار طبقاتی تشدید شود، منازعهٔ طبقاتی در میدان جامعهٔ فعال یا جامعهٔ مدنی سازمان‌دهی می‌شود. در واقع اگر جامعهٔ آمریکا را جامعهٔ مدنی فرض نماییم، ینک به عنوان معترض به قفس رهسپار می‌شود. گرامشی تحلیل مجاب‌کننده‌ای از هژمونی به منزلهٔ سازمان‌دهی منازعهٔ طبقاتی درون محدوده‌های سرمایه‌داری دارد. اصل سوم به این می‌پردازد که به جای این‌که وقتی نیروهای تولید سرمایه‌دارانه زنجیر می‌شوند، شرایط سوسیالیسم به طرز خودجوش فراهم می‌آید. به نوعی این تعبیر را می‌توان داشت که حیات اجتماعی سالم در گروی به بند کشیدن قدرت سرمایه‌داری است.

۵- نتیجه‌گیری

اشراف پولانی و گرامشی بر دامنهٔ فوق‌العاده‌ای از تجربیات زیسته طبقات گوناگون به آنجایی منتهی شد که هیچ‌کدام سرشت فراملیّتی جامعه را به حساب نمی‌آوردند. می‌توانیم گرامشی و پولانی را بگسترانیم تا بینش‌های جدیدی دربارهٔ ایده جامعه فراملیّت به دست دهند. امروزه «پسامدرنیسم» به چالش با «مدرنیسم‌ها» برخاسته است. پایان تاریخ همچنان به سوی آینده پیش می‌رود. گاهی به نظر می‌رسد که امر«مدرن» بیش از آن که دوره یا شکل خاصی از سازمان‌بندی اجتماعی باشد، این واقعیت است که به واسطهٔ حرکت همواره پیش‌روندهٔ زمان و تاریخ، به واسطهٔ آنچه برخی از نظریه‌پردازان آن را فشردگی زمان و مکان می‌نامند، اندیشهٔ توسعه و پیشرفت بی‌وقفه تغییر پویا جامعه را در برگرفته و بر آن سایه افکنده است. (گیدنز،۱۹۸۴ ؛ هاروی، ۱۹۸۹) عنصر اساسی اندیشهٔ مدرنیته این باور است که تقدیر هر چیزی آن است که سرعت بگیرد، زایل شود، جایگزین شود، تغییر کند، و شکلی دیگر به خود بگیرد و گذار واقعی به مدرنیته همین تغییر___مادی یا فرهنگی___به جانب این برداشت نوین از زندگی اجتماعی است. در خصوص «امر مدرن» و «مدرنیته» می‌توانیم ادعا کنیم که هر چه پیش برود، سویهٔ تاریک آن نیز آشکارتر می‌شود. در واقع «امر مدرن» در هر دوره‌ای با ویژگی‌های خود به سمت تغییر اوضاع فعلی آن جامعه می‌رود. در این دو نمایشنامه با جریانی از سرمایه‌داری روبرو هستیم که برای بقای خود نیاز به نابودی طبقات دیگر اجتماع دارد. در بررسی تطبیقی صورت گرفته شاهد بودیم که اتمسفر خلق شده در هر دو نمایشنامه با توجّه به بافت فرهنگی آن جامعه می‌تواند تفاوت‌هایی داشته باشد. امّا مفهوم «رگرسیون» در آن به طور مشخصّی برای هر دو شخصیّت هویداست. سقوط ارزش‌های انسانی در گیرودار جامعه‌ی مزیّن به ارزش‌های سرمایه‌داری. سقوط، از خودبیگانگی و تنزّلی که شاهدش هستیم در هر دو نمایشنامه به وضوح اتفاق می‌افتد. در واقع بنا به صحبت خود یوجین اونیل که شخصیّت ینک را این گونه توصیف می‌کند: تکاپوی ینک برای آنکه به جایی، کاری و کسی تعلّق 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 نا از اوضاع و احوال همدیگر تلقّی می‌کنم.(به نقل از ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۸ : ۱۲۴) فرقی نمی‌کند که یک روشنفکر باشد یا یک کارگر که می‌خواهد فکر کند و نمی‌تواند در هر صورت که باشد وقتی در فشار

1 Gramsci, Selections from the Prison Notebooks,80

www.SID.ir

لایه‌های اجتماعی بالادست قرار بگیرد، سقوط و رگرسیون دارد. گاه این رگرسیون به وجهی نمادین خود را به صورت تبدیل‌شدن به یک موش یا گوریل نشان می‌دهد گاه با سلب شدن حقوق اولیهٔ انسانی.

منابع

۱. ابراهیمی، نادر، (۱۳۸۳)، «اکبر رادی، تابش تد نور، شناختنامه اکبر رادی»، به کوشش فرامرز طالبی، تهران : نشر قطره.
۲. احمدی، بابک، (۱۳۷۹)، «مارکس و سیاست مدرن»، تهران: نشر مرکز.
۳. اونیل، یوجین، (۱۳۸۷)، «گوریل پشمالو»، ترجمه بهزاد قادری سهی، تهران: انتشارات بیدگل.
۴. ایگلتون، تری، (۱۳۸۳)، «مارکس و آزادی»، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر آگه.
۵. باکاک، رابرت، (۱۳۸۶)، «فهم جامعه‌ی مدرن، صورت بندی‌های فرهنگی جامعه‌ی مدرن»، ترجمه‌ی مهران مهاجر، تهران: نشر آگاه.
۶. بوراوی، مایکل، (۱۳۹۴)، «مارکسیسم جامعه‌شناسانه»، تهران: نشر نی.
۷. پولانی، کارل، (۱۳۹۹)، «دگرگونی بزرگ»، تهران: نشر شبرازه.
۸. پی یتر، آندره، (۱۳۶۰)، «مارکس و مارکسیسم»، ترجمهٔ شجاع‌الدین ضیائیان، تهران: دانشگاه تهران.
۹. رادی، اکبر، (۱۳۸۷)، «پشت صحنهٔ آبی (گفت‌وگو با اکبر رادی)»، پدیدآور، مهدی مظفری ساوجی، تهران: مروارید.
۱۰. رادی، اکبر، (۱۳۸۷)، «هاملت با سالاد فصل»، چاپ دیجیتال، تهران: نشر قطره.
۱۱. رفیع‌پور، فرامرز، (۱۳۷۸)، «آناتومی جامعه». تهران: شرکت سهامی انتشار.
۱۲. ساروش، ایشتوان، (۱۳۸۰)، «نظریهٔ بیگانگی مارکس»، ترجمهٔ حسن شمس آوری، تهران: نشر مرکز.
۱۳. کمالی، علی، (۱۳۷۹)، «مقدمه‌ای بر جامعه شناسی نابرابری‌های اجتماعی»، تهران: نشر سمت.
۱۴. گرب، ادواردج، (۱۳۸۱)، «نابرابری اجتماعی، دیدگاه‌های نظریه‌پردازان کلاسیک و معاصر»، ترجمه‌ی محمد سیاهپوش و احمدرضا غروی زاده، تهران: نشر معاصر.
۱۵. لوکاچ، گئورگ، (۱۳۵۹)، «مقاله‌ای از تاریخ و آگاهی طبقاتی»، ترجمه بابک احمدی، تهران: نشر تندر.
۱۶. مارکس، کارل و دیگران، (۱۳۷۹)، «ایدئولوژی آلمانی»، ترجمه پرویز بابایی، تهران: نشر چشمه.
۱۷. مارکس، کارل، (۱۳۹۳)، «سرمایه/ نقد اقتصاد سیاسی»، ترجمه حس مرتضوی، تهران: نشر لاهیتا.
۱۸. وبر، مارکس، (۱۳۸۲)، «اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری»، ترجمهٔ دکتر عبدالکریم رشیدیان و پریسا منوچهری کاشانی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

www.SID.ir