تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۱۴
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

زهرا خسروی [۱]، حسنعلی پورمند [۲]، فرهاد مهندس پور [۳]، هاشم آقاجری [۴]

# «منجی در صبح نمناک» اکبر رادی به‌مثابه بازنمایی میدان تئاتر در سال‌های پایانی دهه پنجاه شمسی [۵]

## چکیده

اکبر رادی نمایشنامه‌نویس واقع‌گرا و یکی از چهره‌های تأثیرگذار در میدان تئاتر نوین ایران، در بسیاری از آثار خود به بازنمایی فضای روشنفکری هنر ایران پرداخته است و نمایشنامه منجی در صبح نمناک (۱۳۵۸) او تنها اثری است که در آن به شیوه‌ای بازنمایانه مواضع عاملان میدان تئاتر نمایشنامه نویس، کارگردان به مثابه تولیدکنندگان و ناشر، صاحب جراید و منتقد به عنوان توزیع کنندگان، در فضای اجتماعی سالهای پایانی دهه پنجاه شمسی انعکاس یافته است. مقاله حاضر در پرتو نظریه کنش بوردیو کنش‌شخصیتهای نمایشنامه به عنوان عاملان میدان هنر و تئاتر با توجه به عادتواره و سرمایه‌های آنان و تعامل این میدان، با میدان قدرت را مورد توجه قرار داده است تا با فراروی از برخوردهای عین گرایانه یا ذهن گرایانه رابطه میان موضع نویسنده در میدان تئاتر و موضع گیری‌اش در اثر خود را آشکار کند. مطالعه میدان تئاتر بازنمایی شده حاکی از آن است که گرایش عاملان میدان تئاتر در دهه مذکور، اعم از تولیدکنندگان و توزیع کنندگان به سمت میدان‌هایی مانند سیاست و اقتصاد موجب از دست رفتن خود مختاری میدان شده و عاملانی که با توجه به سرمایه نمادین خود در صدد حفظ خود مختاری هنر و ماندن در موضع هنر مستقل بودند در شرایط از هم گسیختگی میدان، حیات زیستی و هنری خویش را از دست دادند. این مطالعه با روش پیشنهادی بوردیو به شیوه‌ای اسنادی و زندگی نامه‌ای خط سیر نویسنده و شخصیت اصلی نمایشنامه را با توجه به مقدورات میدان تئاتر در سالهای پایانی دهه پنجاه، تعقیب کرده تا بتواند هومولوژی نویسنده و شخصیت اصلی را به عنوان هدف غایی مقاله بسنجد. حاصل آنکه با توجه به فضای مقدورات بازه زمانی مورد مطالعه شباهت ساختاری موضع گیری رادی در نمایشنامه نشان از مواضع تعدادی از هنرمندان مستقل تئاتر در پایان دهه پنجاه دارد که لغزیدن میدان به سمت قطب‌های سیاست و اقتصاد حیات هنری آنان را به خطر انداخت.

**کلمات کلیدی:** میدان نمایشنامه‌نویسی ایران در دهه ۵۰، اکبر رادی، منجی در صبح نمناک، نظریه کنش، سرمایه نمادین.

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرومعماری دانشگاه‌تربیت‌مدرس (نویسنده مسؤل)
E-mail: Zahrakhosravi79@gmail.com
[۲] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنرومعماری دانشگاه‌تربیت‌مدرس
[۳] استادیار گروه کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنرومعماری دانشگاه‌تربیت‌مدرس
[۴] دانشیار گروه تاریخ دانشکده علوم‌انسانی دانشگاه‌تربیت‌مدرس

[۵] این مقاله از رساله دکتری با عنوان « تکوین ساختار میدان تولید نمایش‌نامه در ایران در دهه اول پس از انقلاب‌اسلامی» با راهنمایی حسنعلی پورمند و مشاوره فرهاد مهندس پور و هاشم آقاجری در دانشکده هنرومعماری دانشگاه‌تربیت‌مدرس استخراج شده است.

## ۱ - مقدمه و بیان مسأله

تئاتر در ایران به‌عنوان پدیده‌ای مدرن و متمایز از نمایش سنتی و آیینی هم‌گام با تجددخواهی روشنفکران ایران در آستانه انقلاب‌مشروطه به‌عنوان جنبشی با هدف ایجاد تمایز از نمایش جامعه سنتی، پدید آمد و همواره به‌عنوان یکی از ابزارهای میل به تحول نزد ایرانیان به‌سختی از مفهوم روشنفکری و تجددخواهی قابل‌تفکیک بوده تا جایی‌که همواره بخشی از دغدغه نمایش‌نامه‌نویسان متوجه بازنمایی نویسنده- روشنفکر در آثار هنری شده است[۱]. اکبر رادی (۱۳۱۴-۱۳۸۶) که در دهه چهل و پس از دور شدن از رکود و خمودگی فضای روشنفکری حاصل از اختناق و سرکوب پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ سر برآورد ازجمله کسانی است که بازتاب‌دهنده انواع شخصیت روشنفکر در آثار خود بوده است[۲].

او در نمایش‌نامه منجی در صبح نمناک به‌طورویژه میدان تئاتر و عملکرد عاملان آن به تصویر کشیده است و در این مقاله جایگاه نمایش‌نامه‌نویس مستقل و برخوردش با میدان قدرت بررسی خواهد شد. این نمایش‌نامه که بلافاصله پس از پیروزی انقلاب‌اسلامی نوشته شده، توضیح‌دهنده موضع‌گیری گروهی از نویسندگان مستقل در میدان تئاتر و رابطه آن‌ها با میدان قدرت پیش‌ازانقلاب است و ازاین‌جهت جایگاه ویژه‌ای در میان نمایش‌نامه‌های رادی و سایر نویسندگان با دغدغه‌های مشابه دارد. محمود شایگان شخصیت اصلی این اثر، نمایش‌نامه‌نویسی است که در آستانه‌ی انقلاب‌اسلامی با پرویز طلایی مدیرکل نگارش وزارت‌فرهنگ‌وهنر ازسویی و ازسوی‌دیگر با هنرمندانی که زبان اسلحه را به زبان قلم ترجیح داده‌اند در تقابل قرار گرفته و درنهایت زندگی خویش را برسر این تقابل می‌بازد.

این مقاله بر آن است که نشان دهد رادی چگونه مناسبات میان روشنفکر- نویسنده[۳] و میدان قدرت را بازنمایی کرده است و چرا شخصیت اصلی اثر، مرگی خودخواسته را به‌عنوان کنش نهایی برگزیده است.

برای درک و تبیین این نوع از بازنمایی، پاسخ دادن به سؤالات زیر در پرتو روش‌شناسی بوردیو ضروری است:

- جایگاه و موضع نویسنده در نمایش‌نامه موردبررسی، در میدان قدرت اعم از سیاسی، فرهنگی و اقتصادی چگونه بازنمایی شده است؟
- ساختار میدان به‌واسطه مقدورات میدان چگونه است؟
- برای پاسخ‌گویی به این سؤالات اصلی با توجه به رویکرد بوردیو روشن شدن جواب دو سؤال جزیی زیر نیز ضروری می‌نمود:
- نویسنده از چه راهبردهایی برای به‌دست آوردن سرمایه و یافتن موضع مطلوب خود سود جسته است؟
- نویسنده در کدام موضع قرار دارد و با عاملان کدام موضع در حال نبرد است؟
- و درنهایت برای بررسی رابطه میان عادت‌واره و میدان سؤال نهایی به شکل زیر مطرح شد:
- نسبت هومولوژیک موضع‌گیری متن با موضع نویسنده در میدان تولید تئاتر چگونه است؟

خوانش این متن در پرتو نگرش ساختارگرایی تکوینی بوردیو از دو جهت حایزاهمیت است. اول این‌که موضع‌گیری نویسنده اثر را روشن کرده و ضمن این کار بازنمایی واقعیت بیرونی و شناخت میدان هنری و روشنفکری پایان دوره‌پهلوی ازمنظر رادی در متن محقق شده است.

## ۲- پیشینه پژوهش

میدان نوین تئاتر ایران پیش‌ازاین در رساله دکتری سعید اسدی بررسی با عنوان « ملاک‌های تمایز و مشروعیت در شکل‌گیری گروه‌های تئاتر ایران» که در گروه هنرهای نمایشی دانشگاه‌تهران دفاع شده است به بررسی گروه‌های تئاتر از زمان پیدایش تئاتر در مفهوم نوین آن یعنی اواخر دوره قاجار و هم‌دوره با شکل‌گیری انقلاب‌مشروطه در ایران تا انقلاب ۱۳۵۷ پرداخته است که نویسنده با روش‌شناسی تألیفی و با بهره‌گیری ازنظریات جامعه‌شناسی هنر و نظریه فرهنگی معاصر، با مرکزیت نظریه پی‌یر بوردیو در بررسی تکوین ساختار میدان فرهنگی و هنری، به تبیین مشروعیت میدان تولید تئاتر ایران در مقطع یادشده می‌پردازد. حاصل این بررسی دستیابی به نقشه‌ای توپولوژیک از ساختار تولید تئاتر نوین ایران و قطب‌بندی‌های ایجادشده برحسب منش و انواع سرمایه‌های هریک از گروه‌ها است. در این رساله میدان نوبنیاد تئاتر ایران هم‌چون آوردگاهی برای سه جریان گروه‌های تئاتر تفننی، تئاتر موج نو با گرایش‌های زیبایی‌شناختی و گروه‌های ایده- تئاتر معرفی می‌شود که جریان اخیر به‌عنوان اولین شاخه از شکل‌گیری تئاتر در ایران متمایل به با هدف تهذیب اخلاق و تربیت شهروند برای جامعه تجددخواه ایران معرفی می‌شود که نویسنده رساله با بررسی ایده‌ها، صورت‌های بیانی و سبکی به ارایه نقشه‌ای توپولوژیک از منازعات درون میدان پرداخته است. هم‌چنین اسدی در مقاله‌ای با عنوان « تحلیل تکوین زیر میدان موج نو تئاتر ایران ر دو دهه سی و چهل شمسی با تکیه‌بر تشکیل کارگاه نمایش بر اساس نظریه میدان پی‌یر بوردیو» به‌طورمشخص در مورد شکل‌گیری کارگاه نمایش و جایگاه آن در میدان تئاتر ایران پرداخته است و در آن به شرح رویکرد فرم‌گرای این گروه در تقابل با گروه‌های ایده- تئاتر پرداخته است و شیوه بررسی او در مقاله پیش رو مدنظر بوده است. مقاله «صورت‌بندی میدان تولید نمایش‌نامه در ایران» (۱۳۴۰-۱۳۴۹) نوشته محمدرضایی و وحید طلوعی نیز با شناسایی دو قطب تئاتر تفکر و تئاتر احساس مطالعه قابل‌تأملی درباره تئاتر دهه چهل به دست می‌دهد. مقاله‌های «چگونگی شکل‌گیری میدان تئاتر نوین ایران بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲ شمسی براساس آرای پی‌یر بوردیو» و «تحلیل چگونگی شکل‌گیری میدان تئاتر نوین عصر مشروطه ایران (با تکیه‌بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۰۰ شمسی بر اساس آرای پی‌یر بوردیو)» هر دو نوشته آهو تعلیمی و بهروز محمودی بختیاری به تغییرات بنیادین در میدان تئاتر ایران و قریحه عاملان آن پرداخته‌اند نیز درزمره‌ی مطالعات پیشین مقاله بوده‌اند.

## ۳- چارچوب نظری و روش‌شناسی

سؤالات مطرح‌شده در این مقاله با توجه به چارچوب نظری ساختارگرایی تکوینی[۴] پی‌یر بوردیو جامعه‌شناس فرانسوی (۱۹۳۰-۲۰۰۲) به‌عنوان ابزاری نظری و تحلیلی برای بررسی کنش شکل گرفته است. بوردیو ذیل نظریه خود می‌کوشد برای تبیین کنش به‌عنوان مهم‌ترین مسأله عرصه اجتماعی، پیوندی میان دو رویکرد عین‌گرایانه و ذهن‌گرایانه رایج و رقیب در سنت جامعه‌شناختی ایجاد کند و از توقف در وجوه عینی و ذهنی واقعیت فراتر رود، بنابراین بر رابطه هر دو عنصر عاملیت و ساختار برای توضیح یک پدیده اجتماعی تأکید می‌کند (واکووانت در استونز، ۱۳۸۱: ۳۳۱) و خوانش‌های ذهن‌گرا و درونی مانند خوانش‌های فرمالیستی را که تنها به متن می‌پردازند در کنار خوانش‌های پوزیتیویستی و عین‌گرا که متن را بازتاب‌دهنده عین به‌عین زندگی و جهان‌نگری نویسنده می‌دانند به یکسان به پرسش می‌گیرد.

ساختارگرایی تکوینی بوردیو به‌عنوان روشی رابطه‌گرا آثار و تولیدات فرهنگی و به‌طورکلی کنش را در رابطه با ساختار اجتماعی (میدان) و ساختار فردی (عادت‌واره) هنرمند قرار می‌دهد و به‌بیانی‌دیگر ساختارهای عینی و ساختارهای ذهنی را در رابطه‌ای تحلیلی با یکدیگر می‌سنجد تا همانندی این دو ساختار پدیدار شود. روشی که خود آن را در بررسی رمان تربیت احساسات گوستاو فلوبر به کار می‌گیرد (بوردیو، ۱۳۷۵: ۱۰۸). به‌این‌ترتیب توضیح کنش نزد بوردیو نه به علت‌های بیرونی و نه‌فقط به دلایل درونی منوط بوده بلکه تعامل و رابطه دو عنصر علت و دلیل توضیح‌دهنده کنش خواهند بود.

بوردیو در کتاب نظریه کنش (۱۹۹۴) برای توضیح واقعیت اجتماعی براساس مفهوم عادت‌واره و میدان سعی در ارایه اصول مولد رفتار انسانی دارد که می‌توان این نظریه را در قالب فرمول زیر بیان کرد:

کنش= میدان+عادت‌واره.

با توجه به چنین فرمولی، ناگفته پیداست که فهم دقیق مفهوم کنش مستلزم شناخت دو مفهوم میدان و عادت‌واره خواهد بود.

## ۲-۱- میدان

شناخت جهان اجتماعی منوط به درک میدان‌ها به‌عنوان فضاهای خرد بی‌شماری است که شرایط بازی، موضوعات، قوانین و منافع خاص خود را دارد که از دیگر میدان‌ها در فرآیند مدرن شدن تمایز یافته‌اند و در آن میدان‌ها (به‌طورمثال میدان ادبی، علمی، سیاسی، دانشگاهی، قضایی، مذهبی، روشنفکری، اقتصادی) عاملان برای به‌دست آوردن مواضع اجتماعی و سرمایه تلاش می‌کنند (بوردیو، ۱۳۷۵: ۱۸). به‌عبارت‌کوتاه‌تر، میدان عرصه‌ای اجتماعی است که مبارزه برسر منافع و منابع معین با توجه به قوانینی که خود حاصل تاریخ میدان است، صورت می‌پذیرد. میدان مانند بازار رقابتی است که در آن افراد با توجه به عادت‌واره خود انواع سرمایه‌های اقتصادی (مالی و مادی)، اجتماعی (روابط ارزشمند با دیگران)، فرهنگی (معرفت و مهارت‌های کمیاب و مشروع) و نمادین (پرستیژ و افتخار اجتماعی) را به‌کار گرفته و درصدد دستیابی بیشتر به سرمایه‌های موجود در میدان هستند (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۳۵-۱۳۶). بوردیو در پیوستی کوتاه به فصل اول کتاب شاخص نظریه کنش (۱۳۸۹)، سرمایه سیاسی را نیز به منظومه سرمایه‌ها به‌عنوان شکل‌دهنده روابط میان عاملان می‌افزاید. او سرمایه سیاسی را جایگزین سرمایه اقتصادی در کشورهایی می‌داند که نقش سرمایه اقتصادی بنا به دلایلی کم‌رنگ شده و بهره‌مندی از سایر سرمایه‌ها به‌واسطه سرمایه سیاسی مسیر است او معتقد است در شرایطی که روش انباشت مالی به‌صورت کامل موردکنترل قرار گیرد، سرمایه سیاسی اصل اصیل تفاوت‌گذاری می‌شود (نک: بوردیو، ۱۳۸۹: ۴۹-۵۱). دراین‌میان، میدان هنر نیز از قاعده بالا مستثنا نیست و عاملان حاضر در میدان هنر، قصد دست‌یابی به سرمایه بالاتر را دارند که در این مقاله و در تحلیل نمایش‌نامه مذکور به میدان تئاتر و عملکرد عاملان آن، پرداخته خواهد شد.

بوردیو ویژگی‌های عمومی میدان را در کتاب میدان تولید فرهنگی (۱۹۹۳) [۵] به شکل زیر توصیف می‌کند:

۱. هر میدان تحت‌حاکمیت قواعدی است که عملکرد میدان تابع آن قواعد است.
۲. هر میدان محل نوعی مبارزه (نبرد) است که عمدتاً به شکل منازعه میان سنت‌پرست‌ها و سنت‌شکن‌ها ظاهر می‌شود.
۳. هر میدان ناظر بر نوعی سرمایه است که منابع میدان را تعریف می‌کند و عاملان سعی در کسب آن

سرمایه دارند.

۴. هر میدان با نوع خاصی از عادت‌واره هم‌خوانی دارد (پرستش، ۱۳۹۰: ۱۱۲)

۵. بوردیو برای هر میدان نسبت به میدان‌های دیگر درجه‌ای از استقلال نیز درنظر می‌گیرد و برای اندازه‌گیری و درک میزان استقلال هر میدان سنجه‌ای ارایه می‌دهد: هرچه میدانی مستقل‌تر باشد، درجه‌ای که تولید در آن میدان منحصر برای تولیدکنندگان دیگر و نه برای مصرف‌کنندگان سایر میدان‌های اجتماعی صورت می‌گیرد، بیشتر است. او با همین سنجه، میدان علم را مستقل‌ترین میدان و میدان دانشگاهی و هنری را با استقلالی کمتر توصیف می‌کند و میدان قضایی را وابسته به میدان سیاسی می‌داند (لش، ۱۳۸۳: ۳۴۲). هرچه میدان درجه استقلال بیشتری داشته باشد در نقادی‌هایش از سنجه‌های مستقل یا درونی سود می‌جوید و هرچه از استقلال دور شود برای نقد آثار ادبی به سنجه‌های وابسته یا بیرونی متوسل می‌شود (پرستش، ۱۳۹۰: ۱۷۰). البته باید توجه داشت که ازنظر او هر میدان هرچقدر هم که مستقل باشد هرگز از عوامل بیرونی استقلال کامل نخواهد داشت (بوردیو، ۱۳۸۹: ۹۷) و میزان استقلال هر میدان را مانند ضریب انکسار یک منشور می‌داند که سبب می‌شود موجبات بیرونی مانند تحولات سیاسی، بحران‌های اقتصادی تأثیر خود را در روابط مواضع میان میدان نشان بدهد (بوردیو، ۱۳۸۹: ۹۰). دراین‌میان او قاعده اصلی میدان ادبی را اصل بی‌غرضی و عدم‌توجه وابستگی به سایر میدان‌ها می‌داند که در آن نبرد عاملان بر با توجه به سرمایه فرهنگی آن‌ها متوجه مرکز میدان و زدودن عناصر خارج از میدان خواهد بود (نک: بوردیو، ۱۳۷۵ الف: ۹۸؛ )

## ۲-۲- عادت‌واره

عادت‌واره، نظامی از رغبت‌ها و تمایلات پایدار و قابل‌انتقالی است که به‌عنوان اصول مولد و سازمان‌دهنده کنش‌ها، عمل می‌کند (شویره و دیگران، ۱۳۸۵: ۷۶). عادت‌واره مفهومی مرکزی در دستگاه نظری این جامعه‌شناس به‌عنوان ساختار بخش شناخته می‌شود (شویره و دیگران، ۱۳۸۵: ۷۵) به‌طوری‌که به شناخت و قضاوت درباره جهان منجر شده تاآن‌جاکه عامل به‌واسطه‌ی آن دست به کنش می‌زند. براین‌مبنا، پرواضح است که عادت‌واره، به‌مثابه طبیعتی ثانوی، جنبه‌ای اکتسابی دارد و محصول جامعه‌پذیری بلندمدت در شرایط اجتماعی خاص یا موقعیت‌های معین است که به بهره‌مندی عامل از سرمایه‌های چهارگانه (اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین) بستگی دارد (واکووانت در استونز، ۱۳۸۱: ۳۳۴-۳۳۵؛

در میدان فرهنگی که بوردیو قواعد آن را در کتاب میدان تولید فرهنگی (۱۹۹۳) بسط داده است، عادت‌واره زیبایی‌شناسی خود در سایه مفهومی به نام فضای مقدورات[۶] پدید می‌آید که بوردیو آن را فضایی می‌داند که با تعیین حدود دنیای راه‌حل‌ها، مستندات فکری و نقاط نشانی روشنفکری و تمام اجزای یک سیستم هماهنگ‌کننده سعی در هدایت مولدان فرهنگی به‌عنوان عاملان اجتماعی منفرد دارد تا جایی‌که سبب ارجاع خودآگاه و ناخودآگاه آنان به یکدیگر می‌شود. فضای مقدورات نیز به‌عنوان عاملی درونی توصیف‌شده و شیوه اثرگذاری موجبات بیرونی مانند تأثیر بحران‌های اقتصادی، تحولات فنی یا انقلاب‌های سیاسی در ساختار میدان را به‌واسطه همین عامل درونی دریافت می‌شود. به‌عبارت‌کوتاه‌تر، تغییرات در میدان فرهنگی به‌واسطه فضای مقدورات روی می‌دهد بنابراین ایجاد تغییر در هر میدان بستگی به وضعیت نظام و فضای مقدورات دارد و یک عامل فعال در میدان بنابه امکانات موجود در این فضا قادر به موضع‌گیری و درنتیجه

کنش خواهد بود و البته نظام رغبت‌های او نیز برحسب موقعیت او نسبت به دو قطب مسلط و تحت‌سلطه در شکل‌گیری کنش مذکور مؤثر است. ازنظر بوردیو موضوع تحلیل آثار فرهنگی مطالعه تطابق میان دو ساختار هم‌ارز است: ساختار آثار (ژانرها، فرم‌ها، سبک‌ها، مضامین و مانند آن) و ساختار میدان فرهنگی موردنظر (واکووانت استونز، ۱۳۸۱: ۹۴). باید توجه کرد که بنا به دید این جامعه‌شناس، ساختار میدان خود محصول تاریخ آن میدان است، یعنی تاریخ مواضع تشکیل‌دهنده این میدان و امکاناتی که این مواضع پدید می‌آورند (بوردیو (۱۹۹۷) در شویره و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۴۰). اما درک صحیح میدان بدون شناخت از عادت‌واره به‌عنوان مفهوم هم‌بسته میدان میسر نخواهد بود.

## ۲-۳-رابطه هومولوژیک عادت‌واره و میدان به‌مثابه روش خوانش متن

شناخت میدان اجتماعی موردمطالعه و عادت‌واره عاملان در جهت پاسخ‌گویی به این سؤال است که عامل یا کنش‌گر میدان با توجه به موضعش در میدان مدنظر چگونه موضع‌گیری خود را به‌صورت منسجم بیان می‌کند.

روشی که بوردیو برای پاسخ به این سؤال پیشنهاد می‌کند عبور از سه مرحله عملیاتی است:

۱. تعیین موقعیت میدان فرهنگی در میدان قدرت و سیر تحول آن
۲. تعیین شبکه روابط عینی میان موقعیت‌های مختلف به‌مثابه ساختار میدان تولید فرهنگی
۳. تعیین عادت‌واره متناسب با موضع در میدان تولید فرهنگی و سازوکار شکل‌گیری آن (پرستش، ۰۹۳۱: ۲۴۱).

به‌این‌ترتیب با انطباق موضع‌ها و موضع‌گیری‌ها، به‌منزله وجوه عینی و ذهنی میدان تولید فرهنگی، امکان برون‌رفت از دوگانه‌گرایی خوانش بیرونی و خوانش درونی تولیدات فرهنگی حاصل می‌شود و در سطح کلان امکان بررسی تأثیر میدان‌های اجتماعی برهم به‌ویژه تأثیر میدان قدرت بر سایر میدان‌ها و در سطح خرد امکان بررسی تأثیر اشکال مختلف سرمایه بر کنش عاملان را پدید می‌آورد (محمدی، ۱۳۹۸: ۸۷۷-۸۷۸).

در این متن برای آشکار شدن ساختاری عادت‌واره، مسیر زندگی و خط سیر نویسنده (رادی) و شخصیت اصلی نمایش‌نامه (شایگان) در جهان‌هایشان اولی ازطریق پژوهش اسنادی و با مراجعه میدان تولید تئاتر در دهه پنجاه و دومی ازطریق تحلیل روند دراماتیک و جنبه‌های شخصیت‌پردازانه متن تعقیب شده و چگونگی شکل‌گیری عادت‌واره‌هایشان براساس سرمایه نشان داده شده است تا ازطریق درک موضع رادی در میدان و موضع‌گیری او در متن ادبی هومولوژی متن و میدان آشکار شود.

به‌نظر می‌رسد با توجه به مفاهیم فوق و شیوه ارایه‌شده می‌توان خوانشی از نمایش‌نامه منجی در صبح نمناک به‌دست داد که به رابطه میان هنرمند-روشنفکر و میدان تولید اثر هنری پرداخته است.

## ۳-مقدورات و مواضع میدان تئاتر در اواخر دهه پنجاه خورشیدی در ایران

میدان تئاتر ایران که در فرآیند تمایزیابی از نمایش سنتی ایران پس از مشروطه نضج گرفته بود، با پشت‌سر گذاشتن دوران سرکوب پس از کودتای ۲۸ مرداد در اواخر دهه ۳۰، جان تازه‌ای گرفته و عاملانی تازه در آن سر برآوردند. آن‌ها از عاملان پیشین که در سال‌های اختناق اوایل دهه به سرگرمی و آتراکسیون گراییده و از

اهداف انتقادی و آگاهی‌بخشانه زمان مشروطه دورافتاده بودند تمایزیافته[۷] و با موضع‌گیری‌های جدید خود میدان تئاتر را متحول کردند.

جهت‌گیری عاملان در میدان برای حفظ یا براندازی نظام مقدورات به موقعیت آنان نسبت به قطب مسلط یا تحت‌سلطه بستگی دارد (نک: بون‌ویتز، ۱۳۹۰: ۷۵) نظام مقدورات نیز خود تحت‌تأثیر موجبات بیرونی مانند بحران‌های اقتصادی، انقلاب‌های سیاسی، تحولات فنی تغییر می‌کند. بوردیو در کتاب قواعد هنر، تکوین و ساختار میدان ادبی (۱۹۹۶) با توجه به مختصات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی و نزدیکی اثر هنری تولیدشده به هریک از میدان‌های مذکور دو اصل سلسله‌مراتبی مستقل و وابسته را مطرح می‌کند: اصل وابستگی، جایگاه معیارهای خارج از میدان مانند، میدان سیاست یا اقتصاد یا دین در تولید آثار فرهنگی است و اصل استقلال، اهمیت معیارهای داخل میدان و عدم‌تعهد به سایر میدان‌ها است که دوری و نزدیکی به این دو اصل میزان خودمختاری یک اثر هنری را تعیین می‌کند.(بوردیو:۱۹۹۶: ۲۱۶-۲۱۷). نزدیکی به هرکدام از این دو اصل خود منجر شکل‌گیری دو میدان دیگر خواهد شد: میدان تولید انبوه که بازارش بیرون از میدان تولیدات فرهنگی است و میدان تولید محدود که تولیداتش برای سایر تولیدکنندگان فرهنگی در همان میدان عرضه می‌شود[۸] (بوردیو، ۱۹۹۳: ۳۹).

با توجه به آن‌چه گفته شد می‌توان گروه‌های تئاتر ایران در دهه پنجاه را در دو قطب وابسته و مستقل تصویر کرد.

قطب وابسته: این گروه‌ها شامل گروه‌هایی هستند که معیار تولید محتوا و زیبایی‌شناسی خود را از بیرون میدان مانند میدان اقتصاد یا سیاست سفارش می‌گیرند.

گروه‌های تئاتر عامه‌پسند: گروه‌های تئاتر سرگرمی‌ساز موسوم به لاله‌زاری که به‌جامانده از سنت‌های نمایشی ایرانی مانند سیاه‌بازی بوده و به‌مرور با رقص و پیش پرده‌خوانی و انواع گونه‌های سرگرمی‌ساز ترکیب شده بودند که پس از کودتای ۲۸ مرداد و ازبین رفتن گروه‌های تئاتر نوگرا، نضج گرفتند و به‌دلیل استقبال عامه مردم و استقلال مالی گروه‌ها نیز به رشد خود ادامه دادند.

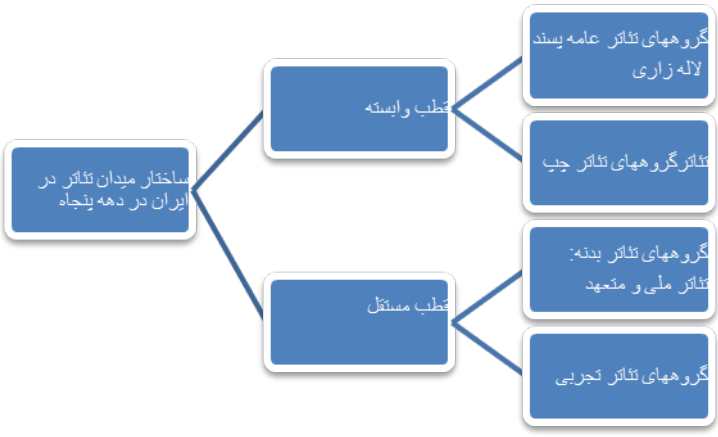
گروه‌های تئاتر چپ: گروه‌های تئاتری این دسته اگرچه متمایز از تئاتر سنتی و حاصل آشنایی عاملان آن با تئاتر شیوه نوین تئاتر بود اما با داشتن غایت‌مندی‌های سیاسی معطوف به ایدئولوژی‌های مارکسیستی که خود ترکیبی از آموزه‌های تئاتر آناهیتا به سرپرستی مصطفی اسکویی ذیل تئاتر سیستم و هنر تئاتر مسکو برگرفته از دانش او در مکتب استانیسلاوسکی در شوروی تحت‌عنوان تئاتر رئالیستی و در ادامه آن انجمن تئاتر ایران بود که آرمان‌شان مخاطب قرار دادن مردم عادی جامعه ازجمله کارگران و طبقات فرودست بود و تئاتر را به‌عنوان یک کنش سیاسی می‌دیدند و برخی از عاملان آن مانند سعید سلطان‌پور در فضای اجتماع بیش از این‌که به‌عنوان عامل میدان تئاتر شناخته شوند، به‌عنوان عامل میدان سیاست شهرت داشتند چنان‌که سلطان‌پور کاندیدای نمایندگی مجلس نیز شده بود و درنهایت نیز جان خویش را در راه اهداف سیاسی ازدست داد.

قطب مستقل: این گروه‌ها طیف بزرگی از تئاتر نوگرای ایران در دهه موردبحث را تشکیل می‌دهند که معیارهای زیبایی‌شناسی آن‌ها برمبنای ارزش‌های داخل میدان تولید فرهنگی شکل گرفته است و تئاتر موج نو ایران را تشکیل می‌دهند.

گروه‌های تئاتر بدنه: این طیف که هدفش پیوند زدن تئاتر علمی به میراث ملی، فرهنگ‌عامه و تاریخ و اساطیر ایرانی بود با موجی از هویت‌خواهی شکل گرفت و عوامل مختلفی در شکل دادن به عادت‌واره

عاملان و موضع‌گیری‌های آنان مؤثر بود ازجمله: از آشنایی با تئاتر غرب با رویکرد غیرسیاسی شاهین سرکیسیان، آموزش‌های تئاتری فرانک دیویدسن و جورج کوبین‌بی[۹] در دهه ۳۰، تأسیس هنرستان آزاد هنرهای‌نمایشی، تأسیس دانشکده هنرهای‌دراماتیک، تأسیس رشته نمایش در دانشکده هنرهای‌زیبا، تأسیس اداره هنرهای‌دراماتیک و تأسیس تالار ۲۵ شهریور (سنگلج کنونی) بود که مجموعه عوامل فوق موج نو تئاتر ایران را شکل داد. علاوه‌بر این مطرح شدن مفهوم « هنر متعهد» به‌معنای توجه به نقش هنر در آگاهی‌بخشی و روشنگری مخاطبان نسبت به جایگاه خود در تغییر موقعیتشان و روحیه اعتراضی نیز از سهم مهمی در جهت‌دهی به فرم و محتوای این گروه‌ها داشته است و البته باید توجه داشت که این جریان در آن دوران گفتمانی غالب در ادبیات سراسر جهان بود و از دو جبهه کمونیسم و سوسیالیسم در برابر سرمایه‌داری غرب و گرایشی اروپایی‌تر برخاسته از نگرش اگزیستانسیالیستی به رهبری ژان پل سارتر نشأت گرفته بود. بهرام بیضایی، غلامحسین ساعدی، اکبر رادی ازجمله کسانی بودند در آثارشان در این دسته قرار می‌گیرد.[۱۰]

گروه‌های تئاتر تجربی: این گروه‌ها تحت‌عنوان بزرگ‌تری به نام کارگاه نمایش شناخته می‌شوند که معیار تمایز و سنجش هنرش برآمده از آشنایی عاملان آن با هنر آوانگارد دوران خود بود اما سرمایه‌های اقتصادی آن حاصل وابستگی به حاکمیت سیاسی بود. در آثار عاملان این طیف فرم بیش از محتوا جلوه داشت چنان‌که ازسوی سایر گروه‌ها و جریان‌های تئاتری به‌ویژه گروه‌های چپ‌گرا با عنوان فرمالیست[۱۱] خوانده شده و هنر آنان را سیاست‌زدایی شده تلقی می‌کردند. (نک: اسدی، ۱۳۸۹: ۸۳-۹۶).




**نمودار درختی میدان تئاتر دهه پنجاه در ایران**

## ۴- بازنمایی میدان تئاتر دهه ۵۰ در منجی در صبح نمناک به‌مثابه موضع‌گیری نویسنده

اکبر رادی پرده اول این نمایش‌نامه را در بهار ۱۳۵۹ در شماره پنج نشریه «اندیشه آزاد» ارگان کانون‌نویسندگان‌ایران با عنوان منجی بر مهتابی نمناک منتشر کرد (رادی، ۱۳۵۹: ۲۶-۳۶) و انتشار آن در قالب کتاب توسط انتشارات زمان تا سال ۱۳۶۵ به‌طول انجامید.

محمود شایگان شخصیت اصلی این متن، نمایش‌نامه‌نویسی است ٤٠ساله که نیمی از عمرش را به نویسندگی گذرانده و حالا در اوج شهرت و موفقیت است. نشریات بر سر چاپ مصاحبه و نوشته و عکس او باهم رقابت دارند و ناشرش خرسند از آن است که نام شایگان سرمایه‌اش را بیمه خواهد کرد. شایگان که یکی از نمایش‌نامه‌هایش با عنوان آوایی از آن‌سو روی صحنه است، در انتظار دریافت مجوز انتشار

بیستمین نمایش‌نامه خود -منجی- ازسوی اداره نگارش به‌سر می‌برد. در پرده اول متن باعنوان روزهای خوش او در حال مصاحبه با نشریه‌ای چپ‌گرا به نام « آرمان» و رقیب با نشریه‌ای محافظه‌کار و قدیمی به نام « طلوع» است که شایگان بخش زیادی از شهرتش و نشریه بخشی از اعتبارش را مدیون یکدیگرند. او در پاسخ به سؤالی درباره موضعش نسبت به مسأله سانسور و اختناق در حوزه فرهنگ‌وهنر، خود را نویسنده‌ای دموکرات و انقلابی خوانده و به‌صراحت مخالفتش با هرگونه قدرت‌نمایی فاشیستی و عملیات پلیسی منجربه سلب آزادی را اعلام می‌کند و مشکلات او دقیقاً از همین‌جا آغاز می‌شود (رادی،۱۳۶۵: ۲۰-۲۱). وجود عبارت « قدرت‌نمایی فاشیستی» مانع انتشار مصاحبه شده و شایگان بابت تلاشی که برای انتشار بدون سانسور مصاحبه‌اش می‌کند، مجوز نشر نمایش‌نامه منجی، اجازه اجرای صحنه‌ای، مجوز نشر کتاب‌های قدیمی، اعتبار حرفه‌ای و حتی آرامش زندگی خصوصی‌اش را ازدست داده و سرانجام ممنوع‌القلم می‌شود (رادی،۱۳۶۵: ۱۷۳). در ادامه به او نوشتن نمایش‌نامه‌ای درباره شکوه پیشرفت‌های صورت‌گرفته در جامعه (دوره‌پهلوی دوم و دهه چهل و پنجاه) برای رفع ممنوع‌الخروج بودنش پیشنهاد می‌شود که نویسنده برای نپذیرفتن آن با شلیک گلوله‌ای به زندگی‌اش پایان می‌دهد (رادی،۱۳۶۵: ۲۷۳ و ۲۴۲). زمان رویداد نمایش‌نامه منجی در صبح نمناک، آستانه انقلاب‌اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷ است که رادی با ارجاع به بسیاری از رویدادهای واقعی درصدد ارایه تصویر و تحلیلی واقع‌نمایانه از مناسبات و روابط میان اهالی فرهنگ‌وهنر با میدان‌های اقتصادی و سیاسی و راهبردها و نبردهای آنان بوده است.

## ۴-۱- راهبردها و نبردها در نمایش‌نامه *منجی در صبح نمناک*

راهبرد به‌معنای کسب انواع سرمایه و نبرد به‌معنای منازعه برای حفظ سرمایه است که ممکن است این منازعه در دو شکل رخ دهد: با عاملانی داخل میدان بر سر مفهوم ناب بودگی[۱۲] که منازعه در عرصه تولید محدود خواهد بود یا با عاملان سایر میدان‌ها در عرصه تولید گسترده.

در این نمایش‌نامه میدان هنری متشکل از ناشر (ابوالحسن زنگنه صاحب انتشارات موج)، منتقد ادبی (بیژن فلسفی)، سردبیر مجله (جعفر قوانلو صاحب‌امتیاز و مدیر ماهنامه محافظه‌کار طلوع)، روزنامه‌نگار (استیانا مجد، نویسنده روزنامه چپ‌گرای آرمان) و نویسنده رقیب و تازه‌به‌میدان‌آمده با گرایش‌های مبارزه مسلحانه (حسین حشمتی)، کارگردان تئاتر با گرایش‌های توده‌گرایانه (علی گوهری) و خود محمود شایگان نویسنده است (رادی،۱۳۶۵: ۱۱- ۱۲۰)[۱۳]در این متن پرویز طلایی را به‌دلیل جایگاه اجتماعی جدیدش که عامل نظارت حکومت در میدان فرهنگ‌وهنر یعنی مدیرکل اداره‌نگارش است، باید عضوی از اعضای میدان سیاسی نیز درنظر گرفت.

**راهبردهای نویسنده مستقل:** سرمایه فرهنگی[۱۴] به‌عنوان سرمایه‌ای اکتسابی و مهم‌ترین نوع سرمایه در میدان فرهنگی نزد بوردیو در چند شکل عینیت یافته[۱۵]، نهادی[۱۶] و متجسد[۱۷] بروز می‌کند. جایگاه محمود شایگان در این میدان به‌عنوان نویسنده‌ای که به گواهی متن دارای بیشترین سرمایه فرهنگی و نمادین است، بسیار مستحکم می‌نماید. او با داشتن ۱۹ جلد کتاب (به‌عنوان سرمایه فرهنگی عینیت‌یافته) پیشنهادهای نام‌گذاری یکی از تماشاخانه‌های دولتی به نام او و دریافت دکتری افتخاری جامعه‌شناسی از دانشگاه‌تهران (به‌عنوان سرمایه فرهنگی نهادی)، بیست سال زیست پیوسته به‌عنوان یک نویسنده تأثیرگذار (سرمایه فرهنگی متجسد)(رادی،۱۳۶۵: ۱۳)، به میزان قابل‌توجهی سرمایه فرهنگی دست یافته است. مجموعه‌ی

این سرمایه‌ها به شهرت و محبوبیت و جایگاهی اجتماعی در قالب سرمایه نمادین[۱۸] بدل شده‌اند که در میدان فرهنگی به‌مثابه وجه رایج عمل کرده و قابلیت تبدیل به سرمایه مادی را دارند چنان‌که چک قرارداد چاپ آخرین اثر او در عملکرد دراماتیک متن جایگاه ویژه‌ای دارد و ملغی شدن اعتبار آن به‌معنای ازبین رفتن سرمایه نمادین او به‌نوعی پایان متن را رقم می‌زند.

نبردهای نویسنده مستقل: شایگان در این میدان با دو عامل از میدان قدرت و سیاست و مواضع آنان در نبرد است و سایرین در رفت‌وآمد بین آنان قرار دارند.

نبرد با میدان قدرت: پرویز طلایی شخصیت مقابل محمود شایگان نیز سرمایه فرهنگی و در درجات بالاتر سرمایه سیاسی و اقتصادی بالایی دارد. او که « دوست گرمابه و گلستان شایگان» بوده است در جوانی و هم‌زمان با شایگان مجموعه‌داستان ناموفقی نوشته و پس از سرخوردگی از نویسندگی به‌دنبال ادامه‌تحصیل در اروپا رفته و اکنون دکتر جامعه‌شناس از فرانسه و استاد دانشگاه‌تهران است. این مدرک و شغل دانشگاهی سرمایه فرهنگی نهادی بالایی در اختیار او نهاده است و شغل اخیر او به‌عنوان مدیرکل اداره‌نگارش وزارت‌فرهنگ‌وهنر وجهی از سرمایه سیاسی- اقتصادی و قدرت عملکرد برای او فراهم کرده است که با داشتن اختیاراتی سلطه‌آور در امور فرهنگی جنبه دراماتیک متن را در تقابل با محمود شایگان شکل می‌دهد. او خود را مسؤل نظم فرهنگی جامعه تلقی کرده و درصدد هدایت شایگان درراستای نظم موجود است (رادی،۱۳۶۵: ۱٦۷) و ازاین‌جهت تقابل او با شایگان در وجهی دراماتیک نیز جایگاهی ویژه دارد.

نبرد با میدان سیاست: حسین حشمتی به‌عنوان نویسنده چپ‌گرای جوانی که آثارش موردتأیید شایگان نیز هست، او را درباره امضا نکردن بیانیه کانون‌نویسندگان‌ایران در مورد سانسور به پرسش می‌گیرد و تا پایان متن شایگان را به‌دلیل عدم کنش‌گری در میدان سیاسی تخطئه می‌کند. بنابراین شایگان در دو جبهه در نبرد با حسین حشمتی است. ابتدا به‌عنوان نویسنده‌ای جوان و رقیب در داخل میدان و در عرصه تولید محدود و در ادامه نویسنده‌ای وابسته با میدان سیاست در عرصه تولید گسترده. (رادی، ۱۳٦۵ :۱۳۷)[۱۹]

نبرد با رسانه‌ها: ناشر و صاحبان رسانه و روزنامه‌نگار نیز به‌واسطه برخورداری از سرمایه فرهنگی و اقتصادی و سیاسی و نیاز به حفظ این سرمایه‌ها پس از شکل‌گیری اختلاف بین شایگان و طلایی در رفت‌وآمد میان این دو قطب هستند و درنهایت شایگان به‌عنوان نماینده قطب مستقل میدان که حاضر به رفتن به‌سمت میدان سیاست چه به‌عنوان موافق یا مخالف نیست در مقابل سایر اعضای میدان که به‌سمت میدان سیاسی و به‌واسطه‌ی آن میدان اقتصادی گسیل شده‌اند قرار می‌گیرد و درواقع آنان با به‌رسمیت نشناختن سرمایه نمادین شایگان موجب ازهم گسیختن استقلال میدان و مسبب مرگ او می‌شوند. (رادی،۱۳۶۵: ۱۸۲)[۲۰]

در صحنه اول متن با عنوان روزهای خوش، زنگنه، منتقد ادبی، جمع مذکور را اعضای یک خانواده توصیف می‌کند که طلایی رییس اداره نگارش وظیفه مشترکی را برای این خانواده متصور می‌شود که همانا « کشیدن افسار نویسنده چموش»(شایگان) است (رادی،۱۳۶۵: ۱٦۷) چراکه نویسنده درصدد تمایزطلبی و تغییر در مناسبات میدانی است که هر تغییر یا تصمیم او به‌واسطه‌ی سرمایه نمادینش تعیین‌کننده منافع یا مضار سایر افراد حاضر در میدان خواهد بود[۲۱]. شایگان با تمام گروه‌ها و نهادهای مشروعیت‌بخش حاضر در متن در تعامل است و همین رابطه است که سرمایه فرهنگی او را قوام داده و آن را به سرمایه‌ای نمادین بدل کرده است. بنابراین عملکرد او تأثیرات گسترده‌ای بر منافع سایر عاملان خواهد داشت.

## ۴-۲- تحلیل راهبردها و نبردها

آن‌چه متن را بحرانی کرده و موقعیتی دراماتیک ایجاد می‌کند، تصویر خارج از انتظار میدانی است که شایگان از خود بروز می‌دهد که با انتظارات سایر عاملان میدان تئاتری و فرهنگی توصیف‌شده در متن تطابق نمی‌کند. او به‌عنوان نویسنده‌ای مسؤل به‌صراحت اعلام می‌کند که با قدرت‌نمایی‌های فاشیستی که باعث سلب آزادی‌های دموکراتیک شده و به عملیات پلیسی منجر می‌شوند، مخالف است (رادی،۱۳۶۵: ۲۰). اظهارنظر او درباره شیوه برخورد حاکمیت با شهروندان و نویسندگان، او را به‌طورمستقیم و برای اولین‌بار مقابل پرویز طلایی قرار داده و منجربه کشمکش میان این دو و سایر عاملان متن می‌شود. طلایی که جایگاهی بینابینی در میدان فرهنگ و میدان سیاست دارد، با سیاست‌گذاری فرهنگی و عرضه بایدونبایدها و شیوه‌های مواجهه با آثار نویسندگان، تعیین‌کننده عملکرد ناشر و مدیر مجله و منتقدی است که با او در تعامل هستند و مایل به حفظ بقای خود با کمترین تنش ممکن. موقعیت دراماتیک این متن ازیک‌سو در کناره‌جویی شایگان از میدان قدرت سیاسی و میل به حفظ استقلال خود و ازسوی‌دیگر با ارتقای موقعیت طلایی و تضاد منافع آنان در میدان قدرت شکل می‌گیرد، چراکه حفظ استقلال شایگان به‌معنی نادیده گرفتن جایگاه طلایی است و در مقابل برآورده شدن منویات طلایی درگرو عدول شایگان از ارزش‌های خود به‌عنوان یک نویسند آزاداندیش و مستقل است. به‌این‌ترتیب تمایزیابی شایگان محدودیت‌ها و تهدیدهایی را برای او رقم می‌زند. برای بازگرداندن نظمی که طلایی داعیه‌دار آن است، سایر عاملان میدان فرهنگی در جهت حفظ منافع خود به‌سوی طلایی حرکت می‌کنند و میدانی ادبی که در نگاه اول مستقل و خودمختار به‌نظر می‌رسید انقیاد خود را در مقابل میدان سیاست و اقتصاد برملا می‌کند. پیش از آنکه شایگان با شلیک گلوله به زندگی‌اش پایان دهد، حسین حشمتی نیز با انفجار یک پل از عرصه میدان هنر به عرصه سیاست درمی‌غلتد و بمبی که قرار بود در نمایش‌نامه‌اش پلی را منفجر کند در عالم واقع عمل کرده (رادی،۱۳۶۵: ۲۳۳) و او را نیز از عاملیت میدان ادبی دور می‌کند. حشمتی نویسنده جوانی است که به‌تازگی وارد میدان فرهنگ‌وهنر شده و سایر عاملان اعم از رییس اداره‌نگارش، ناشر و ارباب جراید درصدد اعتباربخشی به او و ایجاد رقابت میان او و شایگان برای شکل دادن به منازعه‌ای درراستای کم‌رنگ کردن نقش و جایگاه شایگان هستند (رادی،۱۳۶۵: ۱۴۸). درحالی‌که حشمتی و شایگان خود برسر راست‌آیینی و کژآیینی به‌عنوان یکی از اصول موضوعه میدان فرهنگی در جدال هستند. شایگان در آخرین تلاش خود برای ماندن در قطب مستقل میدان نیز ناکام می‌ماند. او پس از اطمینان از تصمیم اداره‌نگارش و ناشرش مبنی‌بر عدم انتشار آخرین نمایش‌نامه او منجی، تصمیم می‌گیرد اثرش را مخفیانه میان دوستان و همکاران نویسنده‌اش توزیع کند که با مداخله ساواک، آخرین در نیز به روی او بسته می‌شود و این در حالی است که در پرده اول متن طلایی وضعیت با ثبات شایگان (به‌واسطه سرمایه نمادینش) را با وضعیت صادق هدایت که آثارش را در تیراژ محدود تکثیر کرده و به دوستانش می‌داده، مقایسه می‌کند (رادی،۱۳۶۵: ۵۰). شهرام پرستش نیز در کتاب روایت نابودی ناب از هدایت به‌عنوان نویسنده‌ای در قطب مستقل میدان که در قطب تولید محدود اثرش را برای اعضای میدان تولید می‌کند، نام می‌برد. (پرستش، ۱۳۹۰: ۲۵۶) نویسنده‌ای که درنهایت سرنوشت مشابهی چون شایگان دارد. در چنین شرایطی است که شایگان عرصه را برخود تنگ دیده و با درک ازدست رفتن استقلال میدان و درنتیجه ازبین رفتن میدان، مرگی خودخواسته را برمی‌گزیند که خوانشی با رویکرد بوردیو باید گفت نویسنده خارج از میدان ادبی نویسنده مرده محسوب می‌شود. او در مقاله « چه کسی خالقان را خلق کرد؟»

جامعه‌شناسی محصولات فرهنگی را مطالعه‌ی مجموعه‌ای از روابط میان هنرمند و دیگر هنرمندان و فراتر از این کل عوامل دخیل در تولید هنری، یا لااقل عوامل دخیل در ارزش‌های اجتماعی اثر هنری (منتقدان، مدیران گالری‌ها، حامیان و مانند آن‌ها می‌داند (بوردیو، ۱۳۸۵: ۶۸) در این نمایش‌نامه نویسنده خود توسط مجموعه عوامل مطرح‌شده اعتبار یافته و سرمایه نمادین خود را به‌دست آورده است و حالا با اعتبارزدایی از این سرمایه‌ها و فراتر از آن ازهم گسیختن میدان به‌واسطه‌ی نقض استقلال آن و درغلتیدن به میدان سیاست و اقتصاد نویسنده نیز خودبه‌خود هویت خود را ازدست‌رفته می‌بیند.

## ۵- هومولوژی در منجی در صبح نمناک و موضع رادی در میدان تئاتر در دهه ۵۰

هومولوژی به‌معنی تطابق و هم‌خوانی ساختاری است و بر وجود نوعی شکل عام و تجلی آن در نمونه‌های خاص اشاره دارد (پرستش و جمشیدی‌ها، ۱۳۸۶: ۲۶). بوردیو خود برای توضیح مفهوم ساختار هومولوژیک، موقعیت فلوبر در میدان ادبی قرن‌نوزدهم در فرانسه را با موقعیت شخصیت اصلی رمان تربیت احساسات مقایسه کرده و روشی برای دریافت هومولوژی میان متن و میدان به‌دست می‌دهد (نک: بوردیو، ۱۳۷۵). ساختار میدان قدرت که متشکل از دو اصل متقاطع توزیع سرمایه اقتصادی و سرمایه فرهنگی است بر همه منازعات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تأثیر می‌گذارد و از وجود یک قطب به‌لحاظ اقتصادی مسلط و به‌لحاظ فرهنگی تحت‌سلطه در مقابل قطب دیگری که به‌لحاظ فرهنگی مسلط و به‌لحاظ اقتصادی تحت‌سلطه است، خبر می‌دهد (بوردیو، ۱۳۷۵: ۲۷). بوردیو برای آشکارسازی روش‌مند شباهت ساختاری عادت‌واره نویسنده و قهرمان در رمان موردبررسی‌اش مسیر زندگی نویسنده و قهرمان را در جهان‌هایشان تعقیب کرده و چگونگی شکل‌گیری آن را نشان می‌دهد که دربردارنده موقعیت‌هایی است که عملا در طول حیات خود احراز کرده و دست به کنش زده‌اند (بوردیو ۱۹۹۳: ۹۳).

ازجهت رابطه متناظر موضع‌گیری نویسنده در میدان تولید ادبی و موضع‌گیری بیان‌شده در جهان متن ادبی نباید موقعیت شایگان در نمایش‌نامه را فقط با موقعیت رادی به‌عنوان نویسنده اثر قیاس کرد بلکه باید توجه داشت موقعیت و عملکرد گروهی از نویسندگان و هنرمندان شخصیت شایگان را شکل داده‌اند و شایگان استعاره‌ای از نویسندگانی است که در زمانی مشابه در موقعیتی مشابه در میدان تولید نمایش‌نامه قرار داشته‌اند و رادی نیز در این گروه قرار می‌گرفت.

برای تشخیص هومولوژی موضع‌گیری رادی در نمایش‌نامه موردبحث و موضع او در میدان تئاتر، رجوع به میدان ادبی و مقدورات آن در اواخر دهه پنجاه راه‌گشا خواهد بود.

شباهت خط سیر زندگی رادی و شایگان از چند جهت قابل‌توجه است: پیشینه تحصیلی (جامعه‌شناسی)، شغلی (معلم) و فعالیت حرفه‌ای در تئاتر، هم‌چنین زمان ورود هر دو به میدان به تئاتر (پایان دهه ۳۰) و سبک رئالیستی آثار هر دو و حتی شباهت موضوعی نمایش‌نامه نسل ما به‌عنوان اولین اثر شایگان با روزنه آبی اولین اثر رادی که هر دو نویسنده آن را به خرج خود به چاپ رسانده‌اند (نک رادی،۱۳۶۵: ۱۲۹ و رادی،۱۳۷۹: ۱۴)، سابقه رادی در عضویت در کانون‌نویسندگان (رادی، ۱۳۶۵: ۱۲۹) گذشته از آن رادی در منجی در صبح نمناک بخشی از میدان نمایش‌نامه‌نویسی ایران در پایان دهه پنجاه و طیفی از نمایش‌نامه‌نویسان نوگرا و متعهد را بازنمایی کرده و طی بازنمایی بخشی از وقایع و رخدادهای این دهه نیز به‌تناسب موضوع منعکس شده است که شناخت آن‌ها برای درک مقدورات میدان فرهنگی ایران در دوره

مذکور حیاتی است، ضمن این‌که با سخن گفتن از جشنواره‌هایی که گویا آثاری سیاست‌زدایی شده در آن‌ها به نمایش درمی‌آید به برنامه‌های جشن هنر شیراز نیز اشاره می‌کند و شایگان هنرمندان آن جشنواره‌ها را دلقک و خود را یک انگل‌شناس (رادی، ۱۳۶۵: ۹۸) می‌نامد، چنان‌که غلامحسین ساعدی در شب چهارم از برنامه‌های ده شب، در سخنرانی خود با عنوان « شبه هنرمند» که موضوع آن درباره هنر زاییده‌ی سانسور و فرهنگ بیگانه بوده، به تلویح به هنرمندان کارگاه نمایش که ازنظر هنرمندان دیگر فرمالیست و زینت‌دهنده جشنواره‌های دولتی هستند، اشاره می‌کند (نک: ساعدی در مؤذن، ۱۳۵۷: ۲۰۱-۲۰۵). درواقع برنامه‌های ده شب کانون‌نویسندگان‌ایران و بیانیه‌های مرتبط با این تشکل بخشی از کانونی‌ترین مسایل متن را تشکیل داده است. کانون‌نویسندگان‌ایران به‌عنوان تشکلی از نویسندگان با گرایش‌های روشنفکرانه و انتقادی در اواخر دهه چهل و در پی اعتراض به فراخوان کنگره‌ملی‌نویسندگان و سانسور سازمان‌دهی شده در اداره کل نگارش در سال ۱۳۴۶ شکل گرفت و بانیان آن خواستار تأمین آزادی بیان مطابق قانون‌اساسی و اعلامیه حقوق‌بشر و هم‌چنین دفاع از حقوق قانونی اهل‌قلم شدند (سپانلو، ۲۰۰۲: ۲۱). این تشکل در سال ۱۳۵۶ برنامه‌ای با عنوان ده شب با همکاری بخش فرهنگی سفارت‌آلمان برگزار کرد که طیف متنوعی از نویسندگان و شاعران ایرانی اعم از مستقل و وابسته در این برنامه پیرامون مسایل هنر و ادبیات سخنرانی کرده و آرای خود را مطرح کردند. دراین‌میان سخنرانی بهرام بیضایی به‌طورمشخص در نمایش‌نامه منجی تجلی یافته است. او با صحبت از انواع سانسور مشتمل بر سانسور حکومت و سانسور اپوزیسیون چپ معتقد است که هر دو این سانسورها زیر لوای مصلحت‌اندیشی درواقع فشار یکسانی بر پیکره هنر و فرهنگ می‌آورد و چهره اصلی آن را دگرگون می‌کند به‌ویژه اپوزیسیون چپ‌گرا که هر اثر ناموافق با دیدگاه خود را تخطئه می‌کرد (سپانلو، ۲۰۰۲: ۹۳؛ پارسی نژاد، ۲۹۳۱: ۲۲). موقعیتی که بیضایی در این سخنرانی مطرح می‌کند بسیار شبیه به وضعیت شایگان در نمایشنامه منجی است. توقع حسین حشمتی از شایگان برای برآورده کردن آرمانهای گرایشات چپ نیز نمودی از آن نوع سانسور است که مطرح شد. (رادی، همان: ۵۳۱) چنانکه شایگان را به اتهام محافظه کاری در برابر حکومت شماتت می‌کند (همان: ۰۴۱). سپانلو نیز معتقد است گروههای مخفی طرفدار مبارزه مسلحانه کانون نویسندگان را متهم می‌کردند که از امکاناتش برای مبارزه استفاده نمی‌کند (سپانلو، همان: ۵۸-۶۸). از سوی دیگر تلاش طلایی در نمایشنامه منجی شایگان، برای رمزگشایی از ایماژ گل سرخی بر روی یقه چپ کاراکتر اثر به مثابه نمادی از گلوله و شهادت سندی برای اعلام جرم علیه شایگان است (رادی، همان: ۷۹) که ما به ازایی در واقعیت نیز داشته است. بنا به گزارشی درباره سانسور دوران پهلوی وجود تصویر و کلمه گل سرخ که یادآور خسرو گل‌سرخی بود، به صراحت و تلویح در جامعه ممنوع شده بود (خسروی، ۸۷۳۱: ۴۸۱و ۱۹۱؛ مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطلاعات، ۲۸۳۱: ۳۴۲). رادی در مصاحبه‌ای به سانسور و فضای بسته در سال‌های پایانی حکومت پهلوی اشاره می‌کند که در آن اجرای آثار او، ساعدی و بیضایی به ندرت اتفاق می‌افتاد(مظفری ساوجی، ۸۸۳۱: ۹۰۲). همچنین مفهوم جوان‌مرگی مطرح شده سخنرانی هوشنگ گلشیری در ده‌شب با عنوان "جوان‌مرگی نویسندگان نثر معاصر فارسی" از جمله مفاهیم کلیدی است که در متن جلوه‌ای دراماتیک یافته و مصاحبه با شایگان از همین منظر آغاز می شود. گلشیری در سخنرانی خود جوان‌مرگی را به معنی دست از کار خلاقه کشیدن یا تکرار کردن خود پیش از چهل سالگی و سن پختگی نویسندگان می‌داند و مثال‌هایی از جمالزاده و هدایت و بزرگ علوی می‌آورد . همچنین گلشیری در این سخنرانی به دلایل غیر ادبی اشتهار نویسندگان همچون دلیل سیاسی اشاره می‌کند و آن را هم از دلایل عدم موفقیت نویسندگان غیر سیاسی قلمداد می‌کند(نک: گلشیری، ۸۷۳۱:

۰۹۲-۶۰۳). شایگان که به گواهی نمایشنامه در اوج شکوفایی است(رادی، همان: ۲۱) در پایان برای حفظ استقلال و تن ندادن به مصادیق هیچ یک از انواع سانسور ناچار از روی آوردن به مرگی خودخواسته در جوانی است. رادی در مصاحبه‌ای وجود شباهت میان شایگان و برخی چهره‌های ادبیات معاصر مانند ساعدی و آل احمد و حتی خودش را پذیرفته است (رادی ، ۹۷۳۱: ۴۰۱) و به طور کلی باید گفت شایگان که در نمایشنامه بانی تئاتر مقاومت ملی ایران خوانده می‌شود (رادی، ۵۶۳۱: ۲۱)، گروهی از نویسندگان میدان تئاتر ایران را نمایندگی می‌کند که می توان آثار آنها را در گروه نوگرایان با تعهدات ملی شناسایی کرد. همچنین ممنوع القلم شدن شایگان نیز یادآور ممنوع القلمی ساعدی و ممانعت از اجرای آثار او، رادی و بیضایی در دهه پنجاه است (نک: آل احمد در مؤذن، ۷۵۳۱: ۷۱۱-۹۱۱). رادی طرح نمایشنامه منجی در صبح نمناک را در سال ۶۵۳۱ پس از دیدار با ساعدی و تجربه جمع شدن کتاب در آستانه انتشارش نامه های همشهری می‌نویسد (طالبی،۳۸۳۱، ص ۹۱). پرویز طلایی مدیرکل اداره نگارش وزارت فرهنگ و هنر که خود بی شباهت به پرویز ثابتی رییس ساواک نیست خود را مسئول نظم فرهنگی جامعه دانسته (رادی، ۵۶۳۱: ۷۶۱) و از شایگان می‌خواهد برای صدور اجازه خروج از کشورش نمایشنامه‌ای در باب شکوه تحولات عظیم رخ داده پس از انقلاب سفید بنویسد(رادی، همان: ۲۶۱) چنانکه انتظار حاکمیت از روشنفکران و نویسندگان برای بازتاب مثبت تحولات پس از انقلاب سفید از موارد پر چالش میان این دو گروه بوده است که سرپیچی از آن از سوی نویسندگان متعهد عیاری برای محک استقلال نویسندگان و روشنفکران نیز محسوب شده (نک: نبوی، ۷۹۳۱: ۲۹-۶۰۱) و نادیده گرفتن تحولات در آثار آنان موجبات ناخرسندی حاکمیت را فراهم می‌کرده است (مرکز بررسی اسناد تاریخی وزارت اطلاعات، همان: ۰۰۲). از سوی دیگر پرویز طلایی چهره روشنفکران و مبارزانی چون پرویز نیکخواه را هم به ذهن متبادر می¬کنند که پس از دستگیری و زندان جذب بدنه حاکمیت شدند(قلی پور، ۷۹۳۱: ۰۷۱) یا روشنفکران و تکنوکراتهایی که پس از تخصیص بودجه به فرهنگ و هنر در برنامه عمرانی چهارم برای راهبرد برنامه‌های تعیین شده به دستگاه حاکمه پیوستند (قلی پور، همان: ۴۴۱؛ نبوی، ۷۹۳۱: ۹۹۱). همچنین فضای باز سیاسی که با دخالت نهادهای بین المللی در ایران شکل گرفته بود و حکومت پهلوی را در برخورد با فعالان و زندانیان سیاسی تا حدودی محتاط-تر کرده بود در نمایشنامه بازتاب یافته و در گفتگوی میان مأموران ساواک با شایگان جلوه کرده است (رادی، همان: ۷۰۲؛ سپانلو، همان: ۰۰۱-۲۰۱). در نهایت شایگان در منازعه با همسرش کتایون (که در این متن بیش از داشتن یک چهره انسانی، نمادی از زندگی مصرف‌گرایانه‌ای است که جریان روشنفکری در صدد نقد آن نیز برآمده است) خود را در حساس‌ترین مرحله زندگی خود می‌یابد (رادی،همان: ۱۱۱-۲۱۱) چرا که زمان تمایز یابی‌اش از سیستمی است که خود منتقد آن است. این تمایز یابی انتخابی بر سر حفظ استقلال یا میل به جایگاه هنرمند مشروع طبقه مسلط است. در تحلیلی از عملکرد کانون نویسندگان- که در جهان نمایشنامه شایگان نیز در آن سخنرانی کرده است-(همان: ۹۲۱) آمده است که دهشب نه تنها نماد احیای کانون نویسندگان و اعتراض آنان به صورت علنی به سیاستهای ممیزی رژیم بود بلکه آشکارا نشان از عدم جذب بسیاری از روشنفکران به آن سیستم نیز بود(نبوی، همان: ۱۶۱-۲۶۱).

به‌این‌ترتیب با بررسی فضای مقدورات میدان فرهنگ به‌طوراعم و میدان تئاتر به‌طوراخص در دهه پنجاه می‌توان تناسبی هومولوژیک میان موضع رادی در میدان دوره مذکور و موضع‌گیری‌اش در نمایش‌نامه منجی در صبح نمناک را پیگیری کرد.

## ۶- نتیجه‌گیری

منجی در صبح نمناک بازآفرینی دراماتیک اکبر رادی از مقدوراتی است که میدان نمایش‌نامه‌نویسی و میدان فرهنگی و روشنفکری در سال‌های پایانی دهه پنجاه و آستانه انقلاب‌اسلامی است. او با نمایش عادت‌واره نویسنده متن به‌عنوان شخصیت اصلی نمایش‌نامه با توجه به سرمایه فرهنگی و نمادینش در میدان فوق پرداخته و از این راه درصدد بازنمایی بخشی از نویسندگان مستقل میدان تئاتر در دهه‌ی مذکور برآمده است. شایگان به‌عنوان نویسنده‌ای که در قطب مستقل میدان قرار دارد و مایل به حفظ خودمختاری خویش است، توسط سایر عاملان وابسته به قطب‌های وابسته به قطب سیاسی و قطب اقتصادی میدان تحت‌فشار قرار دارد. رادی در این نمایش‌نامه با درنظرگرفتن فضای مقدورات فرهنگی و تئاتری اواخر دهه پنجاه شمسی و گرایش‌های و مواضع آن با بازنمایی مؤکدش بر گفتمان‌های مطرح‌شده در سخنرانی‌های سه تن از نویسندگان و روشنفکران ده شب کانون‌نویسندگان‌ایران- ساعدی، بیضایی و گلشیری- با تأکید بر نقش سانسور و ممیزی توسط حاکمیت و اپوزیسیون درغلتیدن در میدان سیاست را ویران‌گر استقلال و تمامیت میدان تئاتر توصیف کرده که مرگ شایگان در پایان اثر نه‌تنها کنشی دراماتیک بلکه بازتاب جایگاه نویسندگان قطب مستقل در برابر قطب‌های وابسته در پایان دوره‌پهلوی است که با توجه به موضع رادی و سایر نویسندگان قطب مستقل میدان تئاتر در دهه پنجاه و موضع‌گیری او در نمایش‌نامه مذکور به‌نحوی هومولوژیک شهادت داده شده است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. ازجمله دنیای مطبوعاتی آقای اسراری (۱۳۳۴) بهرام بیضایی، پرواربندان (۱۳۴۸) غلامحسین ساعدی.

۲. بازنمایی روشنفکر در سیزده نمایش‌نامه از میان بیست و یک نمایش‌نامه منتشرشده از او حاکی از اهمیت و جایگاه محوری این سنخ از شخصیت‌پردازی نزد نویسنده است که با انتشار روزنه آبی (۱۳۳۸) آغاز شده و در آهنگ‌های شکلاتی (۱۳۸۸) نیز به‌عنوان آخرین کار او هم‌چنان دیده می‌شود. در میان این آثار منجی در صبح نمناک (۱۳۵۸/۱۳۶۵) و شب روی سنگفرش خیس (۱۳۶۷/۱۳۷۸) و هم‌چنین آهسته با گل‌سرخ (۱۳۶۵/۱۳۶۸) نمایش‌نامه‌هایی هستند که رابطه روشنفکر و میدان قدرت بازنمایی می‌کنند. (نک: رضایی راد در طالبی، ۱۳۸۳: ۱۱۳-۱۳۰)

۳. در این متن به‌سختی می‌توان میان نویسنده و روشنفکر تمایز قایل شد چراکه در ادامه نهضت مشروطه این دو مفهوم بسیار به‌هم نزدیک بوده و پس از کودتای سال ۱۳۳۲ به‌ویژه در دهه چهل و پنجاه نشریات محل فعالیت روشنفکران بوده و تفکیک این دو مفهوم را دشوار کرده است.

4. genetic structuralism

۵. مجموعه مقالاتی در باب بررسی برساخت اجتماعی هنر و ادبیات

6. space of possibilities

۷. تمایز یکی از محوری‌ترین و شناخته شده ترین مباحث بوردیوست که در کتابی با همین‌عنوان (۱۹۸۴) به توضیح نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی پرداخته و سعی در توضیح چگونگی شکل‌گیری ذائقه مصرف عاملان اجتماعی دارد که در نوع خود مبحث مهم و قابل‌تاملی است که می‌توان دور مذکور را در پرتو این مبحث نیز بررسی کرد اما در مجال مقاله فوق که به توضیح صورت‌بندی میدان می‌پردازد، نمی‌گنجد.

۸. پرستش این دو میدان را به دو زیر میدان ترجمه کرده است. (نک: پرستش:۱۳۹۰: ۱۲۳)

۹. استادان تئاتر آمریکایی که در دهه سی ازسوی حکومت به ایران دعوت شده بودند.

۱۰. (نک: اسدی، ۱۳۸۹: ۸۳-۹۶) - تفاوت گروه‌های تئاتر با رویکرد متعهد نسبت به گروه‌های چپ‌گرا این بود که آن‌ها تئاتر را وسیله‌ای برای روشنگری می‌دانستند نه مبارزه مستقیم علیه سلطه.

۱۱. عنوان فرمالیست طنینی لوکاچی داشت که هنر رئالیستی با دغدغه‌های اجتماعی را در برابر هنر فرمالیستی و بدون رویکرد

اجتماعی و در نتیجه منحط قرار می‌داد.

۱۲. اصل بی غرضی یا «ناب‌بودگی» عدم‌وابستگی و توجه هنرمند به میدانی جز میدان تولید فرهنگی است.

۱۳. با توجه به این‌که اطلاعات فوق ازمیان گفت‌وگوها و توضیح صحنه‌های نمایش‌نامه فراخور موضوع استخراج و استنباط شده است، امکان ارجاع دقیق به شماره صفحات وجود ندارد.

۱۴. سرمایه فرهنگی همان نقشی را که پول و سرمایه اقتصادی در میدان اقتصاد بازی می‌کند در منازعات میدان فرهنگی برعهده دارد و ناظر بر خصوصیات آموزشی، فکری، فرهنگی و مهارتی عاملان است که نوع و میزان هرکدام نقش مهمی در نبردهای عاملان میدان دارد. میزان بهره‌مندی از سرمایه فرهنگی نقش، جایگاه و عملکرد عاملان میدان را معین می‌کند.

۱۵. سرمایه فرهنگی عینیت‌یافته، شکل مادی سرمایه متجسد است که در کالاهایی نظیر کتاب و آثار هنری عینیت پیدا کرده است.

۱۶. سرمایه فرهگی نهادینه‌شده، سرمایه‌ای است که ازطریق مدارج آموزشی و گواهی آن سرمایه متجسد و عینیت‌یافته را ضمانت می‌کند و به‌نوعی شایستگی فرهنگی دارندگان آن را گواهی می‌کند.

۱۷. سرمایه فرهنگی متجسد، ویژگی‌های فکری و جسمی پایداری است که در وجود شخص جلوه‌گر می‌شود. (بوردیو در تاجبخش، ۱۳۸۴: ۱۳۷-۱۴۷).

۱۸. حشمتی نویسنده جوان و متأثر از شخصیت اصلی متن در گفت‌وگو می‌گوید: عزت شما... عزت معنویه که جامعه به شما می‌ده، نه قراردادهای کاسبکارانه (رادی،۱۳۶۵: ۱۳۵)

۱۹. حشمتی رقیب جوان شایگان در میدان ادبی او را به‌سبب امضا نکردن اعلامیه کانون‌نویسندگان بازخواست می‌کند.

۲۰. فلسفی، منتقد ادبی در یک نشریه می‌نویسد ... آثار او از همین‌حالا به زباله‌دان ادبیات‌معاصر واصل شده است...اما مقصر ما بوده‌ایم ...آن‌قدر با آب‌وتاب درباره‌تان نوشتیم و با این تمهیدها بود که شمارا دو دهه در بورس نگه داشتیم (رادی، ۱۳۶۵: ۱۸۲)

۲۱. نویسنده در گفت‌وگو با همسرش می‌گوید: من امروز وارد حساس‌ترین مرحله زندگی خودم شدم و باید از این مرحله سربلند بیرون بیام. (رادی، ۱۳۶۵ :۱۱۱)

۲۲. شاعر و روزنامه‌نگار آرمان‌گرا و مارکسیست بود که در جریان اتهام به آسیب رساندن به خانواده سلطنتی دستگیر و زمستان ۱۳۵۲ اعدام شد.

۲۳. گلشیری دلایل این جوان‌مرگی را در چند بند بیان می‌کند، ازجمله توقف در شرایط طلب مشروطیت و حاکمیت قانون از دوره مشروطه تاکنون، فقدان تداوم فرهنگی به دلایل مختلف اجتماعی و سیاسی، متفنن و غیرحرفه‌ای بودن نویسندگان، مهاجرت‌های اجباری نویسندگان، دوران فترت ترجمه و مصرف‌کنندگی فرهنگی و دست آخر رابطه میان نویسنده و ممیز و آن را شبیه رابطه زندانی و زندان‌بان می‌داند که درنهایت هر دو به دو روی یک سکه بدل می‌شوند و نویسنده در این رابطه در نهایت آن‌چه را می‌نویسد که دلخواه ممیز باشد.

۲۴. رادی با ذکر خاطره‌ای از دیدارش با غلامحسین ساعدی پس از آزادی او از زندان بر این نکته که شایگان نیمه آذری و گیلگی نیم‌رخی از خود نویسنده و ساعدی دارد، صحه می‌گذارد. (رادی، ۱۳۷۹: ۲۲۸)

## فهرست منابع


- استونز، راب. (۱۳۸۱). متفکران بزرگ جامعه‌شناسی. ترجمه مهرداد میردامادی. تهران: مرکز.
- اسدی، سعید (۱۳۸۹). «تحلیل تکوین زیر میدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه سی و چهل». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات ۲(۲)،۷۱-۱۰۰.
- امیری، ملک ابراهیم (۱۳۷۹). مکالمات: گفتگو با اکبر رادی. تهران: ویستار.
- تعلیمی، آهو. محمودی بختیاری، بهروز (۱۳۹۸). « تحلیل چگونگی شکل‌گیری میدان تئاتر نوین عصر مشروطه ایران (با تکیه‌بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۰۰ شمسی بر اساس آراء پیر بوردیو)». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۱(۱)،۸۹-۱۰۶.
- تعلیمی، آهو. محمودی بختیاری، بهروز (۱۳۹۸). « چگونگی شکل‌گیری میدان تئاتر نوین ایران بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲ شمسی بر اساس آرای پیر بوردیو». مطالعات تاریخی فرهنگی. ۱۱(۴۱)،۸۳-۱۰۸
- بوردیو، پی‌یر. (۱۳۸۵). « اما چه کسی « خالقان» را خلق کرد؟». ترجمه نیما ملک محمدی. زیباشناخت، ۱۵(۱)، ۶۷-۷۶.

- بوردیو، پی‌یر. (۱۳۷۹). « تکوین تاریخی زیباشناسی ناب». ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، ۱۷(۵)، ۱۴۷-۱۶۶.
- بوردیو، پی‌یر. (۱۳۷۵). « جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر». ترجمه یوسف اباذری، ارغنون، ۹-۱۰(۳)، ۷۷-۱۱۲.
- بوردیو، پی‌یر. (۱۳۸۹). نظریه کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی. ترجمه مرتضی مردیها. تهران : نقش‌ونگار.
- بون‌ویتز، پاتریس. (۱۳۹۰). درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌پر بوردیو. ترجمه جهانگیر جهانگیری و حسن پورسفیر. تهران: آگه.
- پارسی نژاد، ایرج. (۱۳۹۲). « بازخوانی یک دوره، هنر و ادبیات، زیرسایه سانسور چپ: کار هنر، بازآفرینی واقعیت است نه بازنمایی آن». آزما، ۹۹(۱۶)، ۲۱-۲۴.
- پرستش، شهرام. (۱۳۹۰). روایت نابودی ناب : تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران. تهران: ثالث.
- پرستش، شهرام؛ و جمشیدیها، غلامرضا. (۱۳۸۶). « دیالکتیک منش و میدان در نظریه عمل پی‌یر بوردیو». مطالعات جامعه‌شناختی، ۳۰(۱)، ۱-۳۲.
- تاج‌بخش، کیان (۱۳۸۴). سرمایه اجتماعی: اعتماد، دموکراسی و توسعه. ترجمه افشین خاکباز و حسن پویان. تهران: نشر پژوهش شیرازه.
- جنکینز، ریچارد. (۱۳۸۵). پی‌یر بوردیو. ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان. تهران: نشر نی.
- خسروی، فریبرز. (۱۳۷۸). سانسور: تحلیلی بر سانسور کتاب در دوره‌پهلوی دوم. تهران: چاپ و نشر نظر.
- رادی، اکبر. (۱۳۵۹). « منجی بر مهتابی نمناک». اندیشه آزاد، (۵)، ۲۶-۳۶.
- رادی، اکبر. (۱۳۶۵). منجی در صبح نمناک. تهران: زمان.
- رضایی، محمد؛ و طلوعی، وحید. (۱۳۸۵). « صورت‌بندی میدان تولید نمایش‌نامه در ایران (۱۳۴۰ - ۱۳۴۹)». مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۷(۲)، ۸۳-۱۱۴.
- رضایی، محمد. (۱۳۸۳). « حوزه تولید فرهنگی پی‌یر بوردیو». کتاب ماه علوم اجتماعی، ۷۸(۷)، ۵۱-۵۵.
- ریتزر، جورج. (۱۳۷۴). نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر. ترجمه محسن ثلاثی تهران: علمی.
- سپانلو، محمدعلی. (۲۰۰۲). سرگذشت کانون‌نویسندگان‌ایران. سوئد: باران.
- شویره، کریستیان؛ فونتن، اولیویه. (۱۳۸۵). واژگان بوردیو. ترجمه مرتضی کتبی. تهران: نشر نی.
- طالبی، فرامرز. (۱۳۸۳). شناختنامه اکبر رادی. تهران: قطره.
- قلی پور، علی. (۱۳۹۷). پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی. تهران: چاپ و نشر نظر.
- گرنفل، مایکل؛ (۱۳۸۸). مفاهیم کلیدی پیر بوردیو. ترجمه محمدمهدی لبیبی. تهران: شرکت نشر نقد افکار.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۸). باغ در باغ (مجموعه مقالات). تهران: نیلوفر.
- لش، اسکات. (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمه شاپور بهیان. تهران: : ققنوس.
- مظفری ساوجی، مهدی. (۱۳۸۸). پشت‌صحنه آبی: گفت‌وگو با اکبر رادی. تهران: مروارید.
- مؤذن، ناصر. (۱۳۵۷). ده شب. تهران: امیرکبیر.
- مرکز بررسی اسناد تآریخی وزارت اطلاعات. (۱۳۸۲). کانون‌نویسندگان‌ایران به روایت اسناد ساواک. تهران: وزارت‌اطلاعات، مرکز بررسی اسناد تاریخی.
- محمدی، فردین. (۱۳۹۸) «تصریح روش‌شناسی ساختارگرایی تکوینی پیر بوردیو». مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، ۸(۴)، ۸۷۳-۸۹۷.

- Bourdieu, Pierre.1993, *The field of cultural production*: *essays on art and literature,* polity press.
- Bourdieu, Pierre, 1996, *The Rules of Art, Genesis of Structure of the Literary Field,* Translated by Susan Emanuel, Polity Press

Received: 2022/07/11
Accepted: 2023/02/03
Published: 2023/03/06



# Akbar Radi's "Savior on a Wet Morning" as the Representation of Theatre Field in the Late 1350s

**Zahra khosravi,** Art research department, Art faculty, Tarbiat modares university, Tehran, Iran.
**Hasanali Pourmand,** Associate Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
**Farhad Mohandespour,** Associate Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
**Hashem Aghajari,** Associate professor, Department of History, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

**Abstract**
Akbar Radi, a realistic playwright and one of the most influential figures in Iran's modern theater field, has represented the intellectual atmosphere of Iranian art in many of his works including "Hamlet with Season Salad" (1978) and "Night on the Wet Cobblestone" (1999). His play "Savior on a Wet Morning" (1979) is the only work in which the positions of the theater agents in the social atmosphere of the late 50s have been reflected in a representative way. The present study, in the light of Bourdieu's theory of action, considers the characters of the play as agents of the art and theater field including the playwright, director and publisher, literary critic, and magazine owner as well as their habitus and capital and studies interaction of this field with the field of power, in order to search beyond objective or subjective approaches and to reveal the relationship between the author's position in the theater field and his position in his work. The study of the represented theater field indicates that the tendency of the actors of the theater field in the above-mentioned decade, including producers and distributors towards fields such as politics and economy has caused the loss of autonomy of the field, and the actors who, according to their symbolic capital tried to maintain the autonomy of art and remain in the position of independent art, lost their biological and artistic life in a fragmented field. This study, with the method proposed by Bourdieu, in a documentary and autobiographical way, has followed the trajectory of the author and the main character of the play, considering the possibilities of the theater field in the late '50s, in order to identify the homology of the author and the main character as the ultimate goal of the study. The result of this article indicates that considering the possibilities of the studied era, the structural similarity of Radi's position in the play shows the positions of a number of independent theater artists at the end of that decade whose artistic lives were jeopardized by the slipping of the field towards the poles of politics and economy.

**Keywords:** Iran's Playwriting Field in the late '50s, "Savior on a Wet Morning", Bourdieu, Action theory, Symbolic Capital