Symbolic Cultural Confrontations in *From Behind the Windows* by Akbar Radi Based on William Beeman's Views

Bahram Jalalipour* iD
Assistant Professor, Department of Theater, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran
(Received: 6 May 2023; Received in revised form: 10 Jun 2023; Accepted: 22 Jun 2023)

Language plays a fundamental role in Akbar Radi's works. Therefore, language-based approaches can help us understand their dramatic action. This article analyzes "From Behind the Windows" from a linguistic stance by using William O. Beeman's views. William O. Beeman (1947-), an American anthropologist, considers language as a tool for exercising power and indicating the different statuses of people in social situations. He examines every action, regardless of its moral value, or its unethical burden, from the perspective of its communicative role. His book, *Language, Dignity and Power in Iran* (1986), is important from two aspects: first, it is a suitable model for us to see how anthropological studies can serve linguistic and dramatic studies; second, it helps us see our character as an Iranian from the perspective of an external observer. Therefore, it can be a suitable model in creating language-oriented drama and can be used in analyzing the behavior of Iranian characters. In this book, every action, regardless of its moral value or its unethical burden, is examined from the perspective of the communication role. According to Beeman, there are two categories of symbolic cultural contrasts that shape the control aspect of communication events. Internal/external opposition and hierarchy/equality opposition. In his book, Beeman does not cross these two categories of opposition, but one can also see a kind of correlation between them, which occor in the play "From Behind the Windows". This play depicts the thirty-year life of Bamdad and Maryam and their family relationship with Mrs. and Mr. Derakhshan. During these thirty years, while the Derakhshans are always progressing, Bamdad and Maryam are pushing back both in their private and social lives. Furthermore, we show that the atmosphere governing the discourse between the two couples in the show, as well as the atmosphere governing the discourse of each couple, is a kind of intermingling of internal-external and hierarchical poles. During the 30 years of family relationship, we have increasingly witnessed the formation and expansion of the intimate relationship between two couples. One witnesses economic and social advancement of the second couple, and the rule of the "host-guest" position creates a hierarchical relationship between the two couples. In conclusion, "From Behind the Windows" is a work that is completely based on two opposites, and in this play, Akbar Radi, in the form representing two lifestyles, allows the audience to decide which is better: "science or wealth". Certainly, analyzing the play at the lexical level (as Beeman describes in his book), can provide the audience with more information about the power relations in the play. Also, a similar research in other works of Akbar Radi can help clarify the power relations between exemplary characters in Radi's works. In the same way, a similar research in the works of other Iranian playwrights that is based on the language, will be useful and enlightening.

Keywords
Akbar Radi, From Behind the Windows, William Beeman, Play, Language, Power.

Citation: Jalalipour; Bahram (2023). Symbolic cultural confrontations in *From Behind the Windows* by Akbar Radi based on William Beeman's views, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(2), 61-70. (*in Persian*)
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.361913.615773

* Tel: (+98-912) 8333505, E-mail: b.jalalipour@art.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲

تقابل‌های فرهنگیِ نمادین در نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* اثر اکبر رادی با تکیه بر آرای ویلیام بی‌من

بهرام جلالی‌پور*

استادیار گروه تئاتر، دانشکده سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۱۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۰۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

در آثار اکبر رادی زبان نقشی بنیانی ایفا می‌کند. بنابراین، بررسی‌های زبان‌بنیاد می‌تواند ما را در درک کنش دراماتیک آن‌ها یاری دهد. در این مقاله، نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* از منظری زبان‌شناسانه و با استفاده از نظرات ویلیام بی‌من بررسی شده است. ویلیام بی‌من، مردم‌شناس آمریکایی، زبان را ابزار اعمال قدرت و نشانگر منزلت متفاوت افراد در تعاملات اجتماعی می‌داند. وی هر کنش را، صرف‌نظر از ارزش اخلاقی، یا بار ضداخلاقی آن، از منظر نقش ارتباطی بررسی می‌کند. کتاب او، *زبان، منزلت و قدرت در ایران* هم می‌تواند الگویی مناسب در خلق درام زبان‌محور باشد و هم می‌تواند در تحلیل رفتار پرسوناژهای ایرانی به کار آید. بررسی از پشت شیشه‌ها به کمک نظریات بی‌من نشان می‌دهد که بر فضای حاکم بر گفتمان دو زوج نمایش و همین‌طور فضای حاکم بر گفتمان هر یک از زوج‌ها، نوعی درهم‌آمیزی قطب‌های درونی-بیرونی و سلسله‌مراتبی حاکم است. در طول سی‌سال رفت‌وآمد خانوادگی باید به شکلی فزاینده شاهد شکل‌گیری و گسترش رابطه‌ی صمیمانه بین دو زوج باشیم، اما درجازدن یک زوج و ارتقا اقتصادی و اجتماعی زوج دوم، همچنین، حاکمیتِ موقعیت «میزبان-میهمان» مانع از این امر می‌شود و همواره رابطه‌ای سلسله‌مراتبی را بین دو زوج شاهدیم. همین رابطه‌ی سلسله‌مراتبی را بین زوج‌های زن-شوهری نیز می‌بینیم.

واژه‌های کلیدی

اکبر رادی، *از پشت شیشه‌ها*، ویلیام بی‌من، نمایشنامه، زبان، قدرت.

استناد: جلالی‌پور، بهرام (۱۴۰۲)، تقابل‌های فرهنگیِ نمادین در نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* اثر اکبر رادی با تکیه بر آرای ویلیام بی‌من، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۲)، ۶۱-۷۰. DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.361913.615773

* تلفن: ۰۹۱۲۸۳۳۳۵۰۵، E-mail: b.jalalipour@art.ac.ir.

مقدمه

در آثار اکبر رادی، نمایشنامه‌نویس صاحب‌سبک و پیشرو ایرانی، زبان نقشی بنیانی ایفا می‌کند. بنابراین، هر نوع بررسی زبان‌بنیاد می‌تواند ما را در درک کنش دراماتیک آن‌ها یاری دهد. در این مقاله، نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* از منظری زبان‌شناسانه و با استفاده از نظرات ویلیام بی‌من بررسی شده است. ویلیام بی‌من[1]، مردم‌شناس آمریکایی، در کتاب *زبان، منزلت و قدرت در ایران* نشان داده است که زبان چون ابزار اعمال قدرت منزلت متفاوت افراد را در تعاملات اجتماعی نشان می‌دهد. در این کتاب هر کنش، صرف‌نظر از ارزش اخلاقی، یا بار ضداخلاقی آن، از منظر نقش ارتباطی بررسی می‌شود. کتاب بی‌من از دو جنبه حائز اهمیت است: نخست آنکه الگویی مناسب است برای آن که ببینیم مطالعات مردم‌شناسانه چطور می‌تواند در خدمت مطالعات زبانی و دراماتیک قرار گیرد؛ دوم این که کمک می‌کنند منش خود را به‌عنوان یک ایرانی از منظر ناظری بیرونی بنگریم. ازاین‌رو، هم می‌تواند الگویی مناسب در خلق درام زبان‌محور باشد و هم می‌تواند در تحلیل رفتار پرسوناژهای ایرانی به کار آید. در این مقاله، نخست به تشریح آرای ویلیام بی‌من خواهیم پرداخت، آنگاه، با استفاده از شاخصه‌هایی که این آرا در تجزیه‌وتحلیل گفتار و بعضاً رفتار در اختیار ما قرار می‌دهد، موازنه حاکم بر قدرت پرسوناژهای نمایشنامه *از پشت شیشه‌ها* را بررسی می‌کنیم. این بررسی از نوع کتابخانه‌ای، و به‌گونه توصیفی-تحلیلی خواهد بود. تمام داستانِ نمایشنامه در خانه بامداد و مریم می‌گذرد، و آنها اغلب میزبان خانم و آقای درخشان هستند. همچنین، داستان در طول سی سال رابطه‌ی این دو زوج اتفاق می‌افتد. بنابر این، داستان در فضایی درونی رخ می‌دهد و روابط دوستانه بایستی غیرسلسله‌مراتبی باشد، اما فرضیه‌ی ما این است که بر فضای حاکم بر گفتمان دو زوج نمایش و همین‌طور فضای حاکم بر گفتمان بین زن و شوهرها، نوعی درهم‌آمیزی قطب‌های درونی-بیرونی و سلسله‌مراتبی حاکم است. در طول سی‌سال رفت‌وآمد خانوادگی باید به شکلی فزاینده شاهد شکل‌گیری و گسترش رابطه‌ی صمیمانه بین دو زوج باشیم، اما درجازدن یک زوج و ارتقا اقتصادی و اجتماعی زوج دوم، همچنین، حاکمیتِ موقعیت «میزبان-میهمان» مانع از این امر می‌شود و همواره رابطه‌ای سلسله‌مراتبی را بین دو زوج شاهدیم. همین رابطه‌ی سلسله‌مراتبی را بین زوج‌های زن-شوهری هم می‌بینیم.

روش پژوهش

ویلیام بی‌من، مردم‌شناس آمریکایی و استاد دانشگاه مینه‌سوتا، در سال ۱۹۷۶ [۱۳۵۵] با دریافت «بورسیه‌ای به افتخار جشن ۲۰۰ سالگی آمریکا جهت مطالعه‌ی رسوم نمایشی ایرانی» (بی‌من، ۱۳۹۸، ۱۶-۱۷) به ایران سفر و همراه با «رادیو و تلویزیون ملی ایران» در جشن هنر شیراز شرکت کرد. کتاب او، *زبان، منزلت و قدرت در ایران*، پیرامون نقش زبان در شکل‌دادن و نمایاندنِ روابط قدرت و منزلت اجتماعی در ایران، از دو جنبه حائز اهمیت است: نخست ازآن‌رو که امکان می‌دهد، ما ایرانیان خود را از بیرون بنگریم؛ دوم، به‌عنوان الگویی روشمند از امکاناتی که مردم‌شناسی در اختیار مطالعات ادبی و هنری می‌گذارد. آگاهی از امکانات زبانی، به‌گونه‌ای که در کتاب تشریح می‌شود، می‌تواند نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان را در خلق شخصیت و گفت‌وگوهای کنشگر مؤثر و مفید افتد. به همین ترتیب، این کتاب می‌تواند به‌عنوان چارچوبی نظری در جهت گفتمان‌کاوی و تجزیه‌وتحلیل گفتار پرسوناژهای نمایشی مورداستفاده قرار گیرد. در این کتاب، هر عملی، صرف‌نظر از ارزش اخلاقی آن، در چارچوب نقشی بررسی می‌شود که در برقراری ارتباط اجتماعی ایفا می‌کند. بنابر این، اعمال و خصایصی مثل پارتی‌بازی، زرنگی و غیره نیز که اغلب در نظر عموم مذموم به‌حساب می‌آید، در نظرگاه بی‌من صرفاً از منظری ارتباطی و به‌عنوان کنش‌هایی ارتباطی ارزیابی می‌شود. ویلیام بی‌من برای هر رویکرد ارتباطی دو جنبه در نظر می‌گیرد: ۱. گزارش که جنبه‌ی اطلاع‌رسانی فعالیت ارتباطی است. صرف‌نظر از این که اطلاعاتِ مبادله‌شده صحیح یا کذب باشد؛ ۲. کنترل که مربوط به رابطه‌ی بین افراد حاضر در ارتباط است و «به ما می‌گوید که پیام از چه نوعی باید تعبیر کرد. یعنی در نهایت معطوف به رابطه بین افراد درگیر در تعامل است» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۳۸) از نظر بی‌من، دو دسته تقابلِ فرهنگی نمادین وجود دارد که این جنبه‌ی اخیر، یعنی جنبه‌ی کنترلِ رویدادهای ارتباطی را شکل می‌دهد. تقابل درون/ برون و تقابلِ سلسله‌مراتبی/برابری.

اگر هریک از این تقابل‌ها را یک پیوستار در نظر بگیریم، بودن در یک موقعیتِ درونی/ برونی یا سلسله‌مراتبی/ برابری امری ذهنی و نسبی است و به عواملی مثلِ افراد حاضر در موقعیت، موضوع صحبت، موقعیتِ مکانی و... بستگی دارد. درعین‌حال، از نظر بی‌من، تقابلِ درون و برون صرفاً به زبان مربوط نمی‌شود و دیگر امور زندگی ایرانیان، از جمله معماری (در قالبِ اندرونی و بیرونی) و دین (در قالبِ باطن و ظاهر) را هم در برمی‌گیرد. چنانکه، در معماری، خانه‌های سنتی، شامل اندرونی و بیرونی بودند و در اخلاق و فلسفه نیز باطن در برابر ظاهر قرار دارد. باطن از اصالتِ بیشتری برخوردار است، اما ظاهر نیز چنان اهمیتی دارد که فرد مکلف به حفظ و رعایت آن است. به همین ترتیب، تقابل سلسله‌مراتبی/ برابری، فرادستی و فرودستی، یا به‌طورکلی، منزلت نیز امری ذهنی، پنداشتی و نسبی است و عوامل زیادی مثل سن، جنسیت، تحصیلات، ثروت و غیره در برداشت افراد از روابط سلسله‌مراتبی نقش ایفا می‌کند. «منزلت برای افراد در موقعیت‌های مختلف تعامل امری نسبی است و نیز این واقعیت که در نتیجه نسبی‌بودن منزلت حقوق و تعهدات فرد هم با تغییر در بافت اجتماعی تغییر می‌کند، موجب شده است که این‌گونه رفتار اجتماعی به ابزاری مهم در روابط اجتماعی روزمره تبدیل شود» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۹۲). درعین‌حال، بی‌من معتقد است که این دو متغیر را نباید صرفاً متغیرهایی برای رده‌بندی روابط اجتماعی در نظر گرفت. بلکه می‌توان آن‌ها را بازتاب حالت‌های ادراکی متفاوتی دانست که «افراد به‌واسطه‌ی آن بافت‌های تعاملِ اجتماعی را طبقه‌بندی می‌کنند» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۱۱۱).

نکته‌ی مهم دیگر این که، نه فرادست‌بودن افتخارآمیز است و نه فرودست‌بودن شرم‌آور. در موقعیت‌های اجتماعی، فرادست یا فرودست‌بودن فقط نوعی چینش برای درک وضعیت و کسب شناخت برای اتخاذ رفتار مناسب است. هر یک از دو سمتِ پیوستار، یعنی فرادستان و فرودستان نسبت به یکدیگر تعهدات و وظایفی دارند. از نظر او، «نظام اخلاقی که فرادستان پنداشتی را نسبت به فرودستان متعهد می‌کند منبعث از اخلاق و الزامات بزرگ‌منشی است، درحالی‌که فرودستان مقید به نظامی اخلاقی هستند که ریشه در تسلیم، اطاعت، حق‌شناسی و احترام دارد» (بی‌من،

۱۴۰۰، ۸۳). نکته‌ی آخر آن‌که، بی‌من از موقعیت‌هایی درونی سخن می‌گوید که در آن‌ها به‌واسطه‌ی حضور میهمان یا شخصی با موقعیتِ سلسله‌مراتبی بالاتر وضعیتی سلسله‌مراتبی حاکم می‌شود و به همین ترتیب، موقعیت‌های بیرونی که در آن‌ها افرادی با موقعیت برابر وضعیتی درونی را تجربه می‌کنند. اما هرگز به‌طور جدی این دو پیوستار (اندرونی، بیرونی/ برابری، سلسله‌مراتبی) را تلاقی نمی‌دهد. درحالی‌که، با تلاقی دادنِ این دو پیوستار به شکل زیر، می‌توان به محدوده‌هایی دست یافت که در آن‌ها اعمال افراد صورتِ اجرایی‌تری به خود می‌گیرد (تصویر ۱).

به این ترتیب، «الگوی کلی تعامل ایرانیان» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۱۱۴) را که عوامل دست‌اندرکار در بافت‌سازی تعاملات اجتماعی آنان را شامل می‌شود، می‌توان با تغییراتی اندک در قالب جدول (۱) نشان داد.

جدول ۱- عوامل دخیل در بافت سازی تعاملات اجتماعی.

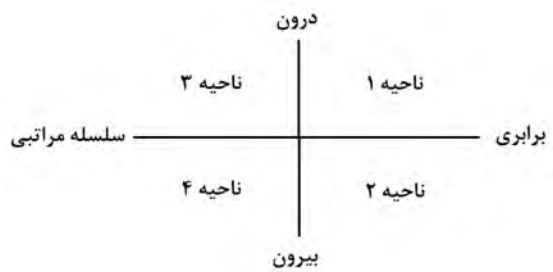
قطب الف	قطب ب	
بیرون/ بیرونی/ ظاهر نابرابری (حاکمیتِ شبکه) کم‌رویی (بیان محدود و کنترل‌شده)	درون/ اندرونی/ باطن برابری (حاکمیتِ گروه) پررویی (بیان آزاد)	عرصه کنش اخلاق اجتماعی اخلاق فردی

پیشینه پژوهش

بر روی نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* چند مطالعه محدود صورت گرفته است که اتفاقاً تمامی آن‌ها متمرکز بر جنبه‌های اجتماعی و روابط بین پرسوناژهای نمایشنامه است.

اعظم رزاقی (۱۳۹۴) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی با عنوان «بررسی مکتب ادبی ناتورآلیسم در نمایش‌نامه‌های دهه چهل اکبر رادی» به بررسی نمایشنامه‌های *روزنه‌ی آبی*، *افول*، *مرگ در پاییز*، *ارثیه ایرانی*، *صیادان* و *از پشت شیشه‌ها* پرداخته و «با بهره‌گیری از مطالعات نظری و عناصر نمایشی» کوشیده است ویژگی‌های مکتب طبیعت‌گرایی را در آن‌ها نشان دهد. به اعتقاد او، در *از پشت شیشه‌ها*، «روزمره‌گی و تنهایی کسالت‌بار شخصیت‌ها با دیالوگ‌های کوتاه و صحنه‌های خاکستر در فضای خانه و لباس پوشیدن آنها نشان داده شده است.»

غزال علی‌حیدری (۱۳۹۸) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* دانشگاه علم و هنر یزد با عنوانِ «مطالعه‌ی بازتاب مناسبات اجتماعی در آثار اکبر رادی با رویکرد ساختارگرایی تکوینی» با استفاده از روش ساختارگرایی تکوینیِ گلدمن به بررسی رابطه معنادار اثر و ساختار روایی و جهان‌نگری نهفته در آثار اکبر رادی به‌عنوان آثاری واقع‌گرایانه پرداخته و «با نگرش ویژه به نمایشنامه‌های *درمه بخوان*، *از پشت شیشه‌ها*، *آهسته با گل سرخ و پایین گذر سقاخانه*، نتیجه گرفته است که وضعیتِ نابسامان سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دهه‌های چهل تا شصت در این آثار انعکاس یافته است.



تصویر ۱- نمودار تعاملی دو پیوستار منزلت.

مریم مقیسه (۱۴۰۰) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* دانشگاه تربیت مدرس با عنوان «تحلیل مناسبات قدرت در روابط شخصیت‌پردازی زن در چند اثر نمایشی اکبر رادی مطالعه‌ی موردی: *شب روی سنگ‌فرش خیس*، *لبخند باشکوه آقای گیل*، *منجی در صبح نمناک*، *از پشت شیشه‌ها*» به بررسی روابط قدرت از منظر میشل فوکو در تعدادی از نمایشنامه‌های اکبر رادی می‌پردازد و در خصوص پرسوناژهای زن این آثار نتیجه می‌گیرد: «اکبر رادی زنانی را ترسیم می‌کند که قدرت در کلام دارند. اکبر رادی قدرت زنان را با متفاوت نشان‌دادن تفکر و کنش به تصویر می‌کشد. قدرت در شخصیت‌های زن اکبر رادی مقابل قهرمان ضعیف و شکست‌خورده‌ای هستند که غالباً از درون باخته‌اند» با این حال، از نظر نگارنده، این رویکرد، فمینیستی نیست و قدرت زنان در آثار رادی در جهت تحکیم خانواده است.

سوگل دولت‌سرایی (۱۴۰۱) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود با عنوان «بررسی نمایشنامه‌های آغازین بهرام بیضایی بر اساس نظریه دوقطبی‌های فرهنگی در زبان فارسی ویلیام بی‌من. بررسی موردی: *آرش*، *غروب در دیاری غریب*، *هشتمین سفر سندباد*» چنانکه از عنوان برمی‌آید، با بهره‌گیری از نظریه‌ی ویلیام بی‌من به مطالعه تعدادی از نمایشنامه‌های دهه‌ی چهل بهرام بیضایی پرداخته است. به اعتقاد وی، در این دوره بیضایی «نمایشنامه‌های مشهورتری چون *پهلوان اکبر می‌میرد* [را] هم نوشته» است، اما در سه نمایشنامه‌ی انتخابی پژوهشگر، «نمودهای قدرت و اقتدار اجتماعی با شخصیت قهرمان/پهلوان/ روشنفکر دیالوگی برقرار نکرده و به انواع مختلف -با زدن اتهاماتی چون دیوانگی و یا بی‌ادبی- او را از جامعه طرد می‌کند.»

پایان‌نامه اخیر تنها پژوهشی است که آرای بی‌من را در تحلیل روابط بین شخصیت‌های نمایشی به خدمت گرفته است و همین *پایان‌نامه* باب آشنایی نگارنده‌ی این مقاله را با کتاب ویلیام بی‌من گشود و بلافاصله آن را چارچوب نظری مناسبی برای بررسی نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* دانست.

به نظر می‌رسد، کتاب و نظریه‌ی بی‌من ابزاری کارآمد در تجزیه‌وتحلیل پرسوناژهای ایرانی و ارتباط کلامی آن‌هاست و به‌ویژه در بررسی تقابل‌های دوگانه کارایی دارد. تقابل‌های دوگانه‌ی موجود در نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* پیش‌تر هم بررسی شده است. به‌عنوان نمونه، خود نگارنده (جلالی‌پور، ۱۳۹۵) با تحلیل شخصیت‌های نمایشنامه نشان داده است که اکبر رادی از تقابل‌های دوگانه برای نشان‌دادن دو طرز فکر و دو سبک زندگی به‌خوبی بهره برده است. دو زوج داستان، یکی در جای خود در جا می‌زند و دیگری از نظر موقعیت مادی و منزلتِ اجتماعی پیوسته ترقی می‌کند. نشان دادم که در این امر زن‌ها نقشی کلیدی دارند. مریم و بتول علایق، آرزوها و بلندپروازی‌های یکسانی دارند. بتول برای دستیابی به خواست‌هایش مقتدرانه شوهرش را اداره می‌کند در صورتی که مریم منفعل و مطیع است. به این ترتیب، آن‌که تراژدی زندگی مریم و بامداد را شکل می‌دهد چیزی غیر از انفعالِ مریم نیست. به‌علاوه، در همان‌جا دلالت‌های نشانه‌شناسانه‌ی برخی از واژگان و مفاهیم (همچون میز، مگس، گل و غیره) نیز بررسی شده است. اما چیزی که در مقاله‌ی حاضر محور بحث است، یعنی منزلتِ اجتماعی در مقاله‌ی موردنظر صرفاً به اشاره و در قالبِ روابط بین پرسوناژها مطرح می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* سی سال زندگی مشترک بامداد و مریم را به تصویر می‌کشد. بامداد، به‌عنوان نویسنده، تمام‌وقت خود را در خانه به

نوشتن می‌گذراند و مریم معلم است. تنها چیزی که زندگی یکنواخت این زوج را بر هم می‌زند حضور گاه‌وبی‌گاه خانم و آقای درخشان است: حبیب درخشان در آغاز نمایش، در بانک کار می‌کند و بتول درخشان در مدرسه با مریم همکار است. برخلاف بامداد و مریم، زندگی این زوج با تحول و ترقی عجین است: در بُعد خانوادگی صاحب فرزند می‌شوند، فرزندشان بزرگ می‌شود، برای ادامه‌ی تحصیل به انگلستان می‌رود، در رشته‌ی نفت درس می‌خواند، با دختری انگلیسی ازدواج می‌کند و به کشور بازمی‌گردد تا اداره‌ی امور شرکت راه‌سازی پدرش را به دست بگیرد. در بُعدِ حرفه‌ای، پدر خانواده از کارمندیِ بانک تا تأسیس کارخانه‌ی جوجه‌کشی و بعد، ایجاد شرکت مقاطعه‌کاری رشد می‌کند. مادر خانواده نیز از مدیریت مدرسه به ریاستِ بخش، اداره کل و بعد معاونت وزیر ارتقا می‌یابد. برخلافِ بامداد و مریم که از ابتدا تا انتها در آپارتمان و محله‌ای زندگی می‌کنند که به‌تدریج قدیمی و فرسوده می‌شوند، درخشان‌ها ابتدا به ونک و بعد به دربند نقل‌مکان می‌کنند و هر بار هم‌خانه‌شان بزرگ‌تر و مجلل‌تر می‌شود. برخلافِ بامداد و مریم که هیچ‌جا نمی‌روند، درخشان‌ها مرتباً در حال سفر، میهمانی و معاشرت با این‌وآن هستند. بامداد تمام‌وقت خود را به خواندن کتاب و نوشتن می‌گذراند، مریم هم که عقیم است، برای فرار از تنهایی سر خود را با خشک‌کردن و نگه‌داری انواع گل گرم می‌کند. در پایان نمایش، بامداد و مریم در خانه‌ای تنها می‌مانند که در آن موش‌ها همه چیز را، از جمله مجموعه‌ی گل‌های مریم و کتاب‌های بامداد، می‌جوند. بامداد که به مریم قول داده بود وقتی کتابش تمام شد آن را برای مریم بخواند، شروع به خواندن می‌کند و متوجه می‌شویم که در حال نوشتن همان کتابی بوده است که در حال خواندن (یا تماشای نمایش) آن هستیم: یعنی کتاب *از پشت شیشه‌ها*. به‌این‌ترتیب، با اتصالِ پایانِ داستان به آغاز آن با تأثیری آینه‌ای[۲] مواجه هستیم: تصویری که می‌تواند تا بی‌نهایت تکرار شود، و سرنوشتی که به‌طرزی ملال‌انگیز دور می‌زند. اما، از منظر موضوع این مقاله، نام نمایشنامه گشوده‌ترین اشاره به محور اصلی نظریه‌ی بی‌من، یعنی دوقطبی درون-برون است.

۱- دوقطبی درون-بیرون

پنجره‌ی شیشه‌ای مرز قاطع بین دو فضا یا دو قطب را می‌شکند و این امکان را فراهم می‌کند که در عین‌بودن در درون به بیرون نگریست و درواقع در بیرون بود. همچنان‌که در نمایشنامه چندبار اتفاق می‌افتد و پرسوناژها از پنجره به بیرون می‌نگرند و به میزان تخریب محله در گذر زمان پی می‌برند. به همین ترتیب، پنجره مرزی شکننده است که می‌توان گاهی از آن به درون نفوذ کرد. از نظر مکانی، نمایش از آغاز تا پایان در آپارتمان بامداد و مریم می‌گذرد، اما حداقل دو فضای دیگر (یکی ذهنی و دیگری عینی) به شکلی محدود در نمایش بازنمایی می‌شود. فضای ذهنی، در وهله‌ی نخست به محتوای تفکر بامداد مربوط است که در قالبِ «صدا» بازنمایی می‌شود؛ و در وهله‌ی دوم به بازی درخشان‌ها، هنگامی که صورتک مگس را به چهره زده‌اند. فضای عینی هم به ماجرای هتل هیلتون مربوط است که در آن حال بامداد به هم خورده است. اما، هر دو این فضاها به‌قدری محدود هستند که در یک جمع‌بندی کلی، می‌توان کنش نمایش را متمرکز در فضای داخلی خانه بامداد و مریم در نظر گرفت.

۱-۱. اندرونی- بیرونی

بی‌من خانه، یا دست‌کم، بخش اندرونی یا خصوصی خانه را محل آرامش و آسایش خانواده می‌داند؛

> *فضایی در داخل منزل که بسیار خصوصی و به دور از اغیار است. جایگاه صمیمیت خانوادگی است. جایی که زن خانواده در آن نسبت به دنیای بیرون ایمنی دارد. در اندرون رویدادها به‌طور حداکثری قابل پیش‌بینی‌اند و بنابراین اعضای خانواده می‌توانند آزادانه نظرات شخصی و خصوصی خود را ابراز کنند. در مقابل بیرون عرصه‌ی رویدادهای نسبتاً غیرقابل پیش‌بینی و در نتیجه احتیاط در اظهارنظر است. عرصه‌ی آداب رسمی و رفتار و گفتار خاص است. جایی است که فرد باید احساس و عقیده‌ی راستین خود را در کنترل بگیرد و به سخنانش ظاهری عمومی و مناسب ببخشید.* (بی‌من، ۱۴۰۰، ۳۴)

در آغاز نمایش، مریم نسبت به خانه چنین احساسی دارد. اما، همان‌طور که قطعه‌ی زیر از بخش آغازین نمایشنامه نشان می‌دهد، مشخص است که این حس در مقابل شرایط دشوار بیرون شکل گرفته است.

> *مریم: هر روز... با اتوبوسای دوطبقه و چهارراه‌ها و چراغ قرمزا... باز خوبه این خونه یه دوش داره که آدم آبی رو خودش بریزه، کمی خستگی در کنه. نمی‌دونی کلاس چقدر مشکله!*
>
> *بامداد: دیگه چیزی به تابستون نمونده.*
>
> *مریم: آره... (شاد) تابستون خیلی خوبه، حسابی استراحت می‌کنیم، شبا میز می‌ذاریم و تو مهتابی شام می‌خوریم، اونوقت من قشنگ‌ترین لباسامو می‌پوشم و تل سفید به سرم می‌بندم؛ عالی می‌شه، نه؟*
>
> *بامداد: اگه پشه‌ها بذارن!*
>
> *مریم: (ناگهان از آن شور می‌افتد.) این طرفا یه کوچه باغ باید باشه که شب پشه‌ها رو پخش می‌کنه توی خونه‌ها. (مکث) بامی... (بامداد سیگارش را در جاسیگاری خاموش می‌کند.) امشب می‌ریم بیرون؟* (رادی، ۱۳۹۰، ۳۷۹-۳۸۱)

کمی قبل‌تر، مریم با ملاحظه‌کاری تمام گرامافون را خاموش کرده بود که صدایش «پایینی‌ها» را اذیت نکند و لابد، بعد از تذکر پایینی‌ها، از آن پس در راه‌رفتن هم بیشتر احتیاط خواهد کرد. اما مریم به همین اندازه دلخوشی که در مهتابی شام بخورند و با شوهرش در خانه ورق بازی کند (همان، ۳۸۱)، یا حتی فقط حرف بزند، راضی است. اما بامداد همراهی نمی‌کند. به همان اندازه که در این قطعه از بیرون‌رفتن طفره می‌رود، از بازی‌کردن و اما، خانه‌ای که در آن باید ملاحظه بیرونی‌ها را کرد و پشه‌هایی که به آن هجوم می‌آورند، نشان می‌دهد که در این خانه از فضای امنیِ که بی‌من از آن یاد می‌کند خبری نیست. بامداد به‌عنوان فردی کاملاً درون‌گرا، از هرگونه ارتباطی -حتی با مریم- می‌گریزد، درحالی‌که مریم تشنه ارتباط و شبکه‌سازی است و فضای بسته‌ی خانه را به‌عنوان یک گروه تاب نمی‌آورد.[۳] در همین قطعه، بعد از این که مریم از دوران پر شروشور دانشجویی یاد می‌کند:

> *بامداد: فکر می‌کردم دیگه این دوره رو پشت سر گذاشته‌ایم[۴].*
>
> *مریم: آخه ما که جایی نداریم بریم، اگرم کسی به امون سر بزنه، اتفاقیه. اینجا، به‌قدری ساکته که صدای بال یه مگسم آدمو به نشاط می‌آره.* (همان، ۳۸۳)

بنابراین، همان‌طور که عنوان نمایشنامه ناظر بر حضور هم‌زمانِ بیرون در درون و درون در بیرون است، این هجوم بیرون به درون (حمله‌ی پشه‌ها) و این شکنندگی درون در مقابل بیرون (رفتن صدای گرامافون به خارج از

خانه) درهم‌آمیختگی درون و برون را در نمایشنامه نشان می‌دهد.

از نظر معماری نیز، آپارتمان کوچک بامداد و مریم، از وجود یک بخش عمومی و خصوصی محروم است.

مریم و بامداد در همان فضای ورودی آپارتمان از میهمانان خود پذیرایی می‌کنند و بامداد هم بر روی میزی در همان‌جا کار می‌کند. بنابر این، چیزی تحت عنوان فضای خصوصی در آپارتمان وجود ندارد که در آن مریم و بامداد آزادانه‌تر و خصوصی رفتار کنند. تازه در همین فضای درهم‌آمیخته، و حتی در خلوت خودشان هم اغلب با ملاحظه ظاهر می‌شوند. مریم، درخواست‌هایش را در قالب پیشنهاد و سؤال مطرح می‌کند و بامداد هم به‌جای پاسخ صریح، با منحرف‌کردن بحث از دادن جواب طفره می‌رود.

۱-۲. باطن و ظاهر

بی‌من دوقطبی درون-بیرون را که در معماری بنا در قالب اندرونی-بیرونی تجلی پیدا می‌کند، با دوقطبی باطن-ظاهر در فلسفه مقایسه می‌کند و معتقد است، در تفکر ایرانی، باطن نسبت به ظاهر اصالت دارد. «باطن جایگاه نفسانیات است اما عواطف و احساسات باطنی عموماً مثبت ارزیابی می‌شوند و بروز آن‌ها در موقعیت‌های مناسب نه‌تنها به لحاظ اجتماعی مجاز شمرده می‌شود بلکه اغلب ضرورت هم پیدا می‌کند.» البته تأکید می‌کند که، حفظ ظاهر نیز مهم است. «بنابراین شخص ممکن است برای ظاهر ارزشی قائل نشود اما درعین‌حال باید بداند چگونه در ظاهر رفتار کند» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۳۵).

چنانچه ذکر شد، اغلب پرسوناژها، حتی در خلوت و در مقابل همسر خود، با تکلف و ملاحظه برخورد می‌کنند، اما در یک مورد، به‌صراحت موضوع ظاهر و باطن مطرح می‌شود. در رویکردی داستانی، گاه‌وبی‌گاه از منظر نگاه بامداد درخشان‌ها را در کسوت مگس می‌بینیم. مگس نماد مزاحمت است. مریم به‌قدری برون‌گرا و اجتماعی است که به قول خودش از شنیدن صدای بال مگس هم در خانه خوشحال می‌شود، اما در نگاه بامداد، حضور همیشه سرزده‌ی درخشان‌ها چیزی جز مزاحمت نیست و از نظر عینی، در چند جای نمایشنامه این موضوع را در قالب صورتکی می‌بینیم که درخشان‌ها به چهره می‌زنند. یک‌بار مریم گلایه می‌کند که بامداد خودش را از او پنهان می‌کند (رادی، ۱۳۹۰، ۳۸۹) و یکی دو بار هم به‌صراحت از «جلد» یاد می‌شود که اتفاقاً به خانه هم ربط دارد.

خانم: بله آقا، خونه نیس که؛ دخمه س. الان قلبم داره سیاه می‌شه.

بامداد: موضوع اینه که... می‌دونین؟ موضوع سر جلده.

آقا: جلد؟ (با استفهام به خانم نگاه می‌کند)

بامداد: هر کی یه جلدی برای خودش داره که...

آقا: بله، البته، بحثی نیس.

بامداد: خب دیگه، اینم جلد منه. (همان، ۳۹۷-۳۹۸)

در واقع، بامداد به وضوح ظاهر و باطن خانه را به ظاهر و باطن شخص ربط می‌دهد. درعین‌حال، واژه‌ی جلد برای کتاب هم استفاده می‌شود و می‌دانیم که در تمام مدت این سی‌سال بامداد مشغول نوشتن کتابی است که به کمک آن خود را همچون «اجساد فراعنه مصر» (همان، ۳۹۰) مومیایی و جاودانه کند. از همین‌جا، واژه‌ای که در قطعه‌ی بالا خانم برای اطلاق به خانه بامداد و مریم استفاده می‌کند (یعنی دخمه) نیز معنا می‌یابد: مومیایی‌های مصر باستان در دخمه‌هایی از هجوم عوامل بیرونی - و از جمله تخریب- حفظ می‌شوند. در واقع، بامداد، هجوم مگس‌وار درخشان‌ها را امری مخرب می‌بیند.

در مجموع، می‌توان چنین نتیجه گرفت که به‌رغم ظاهر دوقطبیِ نمایشنامه، در آن از دوقطبی درون-بیرون خبری نیست و به همان نسبت که در مقابل لباس سرتاپا سفید و سرتاپا سیاه خانم و آقای درخشان، خانه مریم و امید، عین رنگ لباس‌هایشان و رنگ لوازم که خاکستری است، نوعی درهم‌آمیختگی درون و برون را نشان می‌دهد. آیا همین نوع درهم‌آمیختگی را در مورد دوقطبی دیگر موردنظر بی‌من، یعنی دوقطبی برابری- سلسله مراتبی نیز می‌توان دید؟

۲- دوقطبی برابری- سلسله‌مراتبی

چنانچه بیان شد، از نظر بی‌من، دوقطبی مهم دیگر حاکم بر روابط افراد، این است که آیا در یک وضعیتِ برابری یا در یک وضعیتِ سلسله‌مراتبی نسبت به یکدیگر قرار دارند. در این زمینه، ذکر چند نکته ضروری است: نخست آن‌که، به همان نسبتِ دوقطبی درون-برون، بی‌من، این دوقطبی، و فرادستی و فرودستی را مفاهیمی نسبی و پنداشتی می‌داند؛ دوم این که، با در نظرگرفتن نظام وظیفه و تعهد برای هر دو طرف این قطب، اصولاً نه فرادستی را مایه تفاخر و نه فرودستی را مایه تحقیر می‌داند.

در نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها*، در آغاز رابطه‌ی بین دو خانواده از نوع برابری است. خانم درخشان همکار مریم است و حتی اگر مدیر مدرسه هم باشد رابطه‌ای صمیمی و دوستانه دارند. آقای درخشان هم یک کارمند ساده بانک است. اما کم‌کم با ترقی اجتماعی و اقتصادی درخشان‌ها، منزلت اجتماعی آن‌ها افزایش می‌یابد. اما نوع رابطه‌ی مریم و بامداد با آن‌ها تغییر نمی‌کند. نمی‌دانیم فروتنی مریم - و حتی بامداد- را در مقابل درخشان‌ها بایستی به «ملاحظه‌کار»بودن (رادی، ۱۳۹۰، ۳۸۰) افراطی او نسبت داد؛ یا این که اصولاً در یک رابطه‌ی میهمان-میزبان، صرف‌نظر از موقعیت و منزلت، میزبان میهمان را در موقعیت بالاتری قرار می‌دهد. از نظر بی‌من، هم در روابط برابری بین دو نفر که با عبارت دوستی یا صمیمیت توصیف می‌شود و هم در روابط سلسله‌مراتبی، «وظایف در موقعیت تبادلِ دوسویه» قرار دارد. اما در حالت دوم، یعنی در حالتِ سلسله‌مراتبی، یکی از طرفین (فرادست) در موقعیت «اعطا، لطف و مرحمت و کمک و مساعدت» و طرف دیگر (فرودست) در موقعیت «تکریم و احترام و انجام خدمت» قرار دارد (بی‌من، ۱۴۰۰، ۷۰).

نشانه‌ای وجود ندارد که نشان دهد دیدار سرزده‌ی درخشان‌ها از سر بنده‌نوازی یا فخرفروشی باشد. بی‌من میهمان‌شدن را «منوط به دعوت قبلی» می‌داند اما در ارتباط‌های سنتی‌تر و در روابط صمیمانه‌تر، خیلی اوقات سرزده هم رخ می‌دهد. در خصوص زوج درخشان‌ها اما شاید نتوان این دیدارهای همیشه سرزده را نشانه‌ی صمیمیت دانست. به نظر می‌رسد گاهی بیشتر از زاویه‌ی نگاه کسی است که منزلت اجتماعی خود را بالاتر می‌داند مثل رئیسی که به کارکنان خود سرکشی می‌کند. در نخستین نوبت دیدار بتول و حبیب می‌توان این را حس کرد. اما این هم هست که درخشان‌ها اصولاً آدم‌هایی اجتماعی هستند. آن‌ها به خانه‌ی بامداد و مریم می‌روند چون اصولاً آدم‌هایی اجتماعی هستند و می‌خواهند با دیگران مراوده داشته باشند. اما از آن طرف، حداقل مریم، به این رابطه از نوع سود و فایده هم فکر می‌کند -یا شاید با مطرح‌کردنِ فایده‌ی این رابطه می‌خواهد بامداد را نسبت به ادامه‌ی آن ترغیب کند. البته یک‌بار به شکل غیرمستقیم از خانم درخشان می‌خواهد که سفارشش را به مدیر جدید مدرسه بکند و

خانم درخشان هم‌چنین می‌کند (رادی، ۱۳۹۰، ۴۳۶). به‌علاوه، این خانم درخشان است که «ترتیب بازنشستگی» مریم را می‌دهد (همان، ۴۵۲). قبلاً که در یک مدرسه بودند هم تأخیرهای مریم را نادیده می‌گرفته. یک بار هم از این که خانم درخشان ارتقای درجه پیدا کند ابراز خشنودی می‌کند و آن را به نفع خودشان هم می‌داند.

مریم: امروز تو بخش شنیدم خانم درخشان مدیرکل اداره‌ی رفاه معلم شده. خیلی ذوق کردم. جداً خوشحال شدم. خب، واسه مام بد نیس یه همچه آدمایی رو زیر سر داشته باشیم. یه روزی به دردمون می‌خورن. (همان، ۴۴۰)

به این ترتیب، صرف‌نظر از این دو مورد، هرگز یک رابطه‌ی فرودست/فرادست را بین آن‌ها از نوعی که بی‌من ترسیم می‌کند نمی‌بینیم. شاید، همان‌طور که اشاره شد، موقعیتِ «میهمانی» اجازه نمی‌دهد مناسبت فرادست/فرودست دو زوج به شکل واقعی شکل گیرد. البته وقتی خانم درخشان معاون وزیر شده، مریم به این تکلفات فکر می‌کند:

مریم: [...] خوب دیگه! اون الان معاون وزیره؛ چطوری می‌تونم باش تماس بگیرم؟ تازه برای اینکه ملاقات من خیلی بی‌مایه نباشه، هزارتا نقشه می‌کشم، جمله‌های قشنگی انتخاب می‌کنم، تمام گفت‌وگوها رو پیش خودم مرور می‌کنم، کی لبخند بزنم، کجا اظهار عقیده کنم، چه وقت پاشم...(همان، ۴۵۳-۴۵۲)

در مقابل، در روابط خصوصی نیز بین زوج‌های نمایشنامه، نوعی رابطه‌ی سلسله‌مراتبی را مشاهده می‌کنیم: مریم حتی درخواست‌های ساده‌ای مثل بازکردن پنجره را با ملاحظه و در قالب سؤال یا پیشنهاد مطرح می‌کند. در مقابل، خانم درخشان، حتی در مواردی که می‌خواهد شوهرش مراقب سلامتی خود باشد، این را در قالبی امری بیان می‌کند. معمولاً افراد صمیمی در موقعیت‌های عمومی و در حضور دیگران با یکدیگر رسمی‌تر برخورد می‌کنند. به‌عنوان مثال یکدیگر را «شما» خطاب می‌کنند یا برای آن‌ها از افعال جمع استفاده می‌کنند. شرحی مبسوط از این نوع استفاده از زبان را بی‌من در فصل پنجم کتابش تحت عنوان *واژه‌شناسی اجتماعی زبان فارسی* بیان کرده است. اما در نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها*، دو زوج داستان، حتی در مراودات خصوصی‌شان یکدیگر را شما خطاب می‌کنند. اگرچه گاهی- بیش‌تر در مورد درخشان‌ها- شما خطاب‌کردن‌ها جنبه‌ی تحکمی دارد. مخصوصاً در موقعیت زیر که یکی‌به‌دو است:

خانم: با این حساب، آقا یادشون نرفته وقتی بنده رو تحویل می‌گرفتن، همه‌ش دو شبت مو رو سرشون بود. (جدی) یادتون باشه: حالام می‌تونم -از همین‌جایی که نشسته‌م- موهامو تو آینه محدب، یعنی کله براق شما شونه بزنم.

آقا: (از پشت روزنامه جبهه می‌گیرد.) شما خیال می‌کنین چندساله تونه؟

خانم: آقا! محترم باشین!

بامداد: مری جان، پذیرایی نمی‌کنی؟ (رادی، ۱۳۹۰، ۴۹۶-۴۹۵)

ملاحظه می‌کنیم که در این اصطلاحاً یکی‌به‌دو، خانم با یادکردنِ تحقیرآمیز از دوران جوانی همسرش و دست آخر با خطاب قرار دادن وی با واژه‌ی «آقا» و بعد، با امرکردن به او، عملاً موقعیت برتر و فرادست خود را بیان می‌کند. موارد متعدد دیگری هم وجود دارد که در آن، سیطره‌ی کلامی خانم درخشان را نسبت به همسرش ملاحظه می‌کنیم. اما، موقعیت فرادست/فرودست افراد را از نحوه‌ی حرکت و استقرارشان نیز می‌توان تشخیص داد.

۱-۲. جداسازی و سکون

از نظر بی‌من، «فرادستی پنداشتی را با توسل به دو ویژگی‌دیگر یعنی جداسازی و سکون هم می‌توان توصیف کرد» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۸۵). در نمایشنامه، توضیح خاصی در مورد معماریِ آپارتمان بامداد و مریم داده نشده است. محلِ نمایش «اتاقی است خاکستری. دری سمت چپ، دری سمت راست. پنجره‌ای رو به جلو.» تلویحاً می‌فهمیم که در سمت چپ در خروجی آپارتمان است و در سمت راست به قسمت‌های داخلی‌تر آپارتمان (آشپزخانه، اتاق‌خواب و غیره) منتهی می‌شود. بامداد همان‌جا و پشت «یک میز بزرگ کشودار» کار می‌کند که سه طرف آن سه صندلی وجود دارد. یعنی بامداد همان‌جا در اتاقی که اتاق نشیمن و پذیرایی از میهمانان محسوب می‌شود کار می‌کند. هر نوبت خانم و آقای درخشان خودشان محل استقرارشان را انتخاب می‌کنند بی‌آن‌که تعارفی از نوع معمول در زندگی ایرانی‌ها در مورد پایین و بالا نشستن وجود داشته باشد. نوبت اول که وارد خانه می‌شوند: «خانم به‌محض ورود در صحنه جاری می‌شود. آقا مؤدب و نوکرباب جلوی در می‌ایستد. بامداد با آقای درخشان دست می‌دهد. و تعارف می‌کند که روی صندلی چپ بنشیند» (رادی، ۱۳۹۰، ۳۹۲). در واقع، اگر ورودی آپارتمان را قسمت پایین آن در نظر بگیریم، بامداد همین قسمت را به آقای درخشان پیشنهاد می‌کند. بنابراین، هیچ‌یک تکلفی خاص در مورد موقعیت مکانی ندارند. فقط یک نوبت وقتی پیشخدمت از آقای درخشان می‌خواهد جایش را تغییر دهد:

خدمتکار: آقا، بفرمایین اینجا، دم در نشسته ین.

آقا: متشکرم خانم، بزرگتر هر کجا بشینه، او جا صدر مجلسه.

(همان، ۴۱۲)

در مجموع، اگرچه موقعیتِ طبقاتی خانم و آقای درخشان در طول زمان تغییر می‌کند، و اگرچه، ملاحظه‌کاربودنِ مریم باعث می‌شود، در طول زمان نسبت به آن‌ها متکلف‌تر شود، رابطه‌ی دو خانواده در طول سی‌سال آشنایی چندان تغییر نمی‌کند. تا آنجا که بعد از این همه سال رفت‌وآمد، درخشان‌ها هنوز نمی‌دانند توالت این خانه کجاست (همان، ۴۵۰). اما، در مورد این رابطه خیلی نمی‌توان به قطعیت سخن گفت. زیرا، همان‌طور که بیان شد، موقعیتِ میزبان-میهمان باعث می‌شود «عناصری از قطب الف [بیرونی] به موقعیت‌های قطب ب [درونی] تحمیل می‌شود» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۱۳۰). بنابراین، همان‌قدر که در نمایشنامه با درهم‌آمیزی درون-بیرون مواجه هستیم، نظام برابری-سلسله‌مراتبی نیز در هم می‌آمیزد.

۳- کنش‌های ارتباطی

کتاب *زبان، منزلت و قدرت در ایران* اصولاً هر موقعیت یا هر کنشی را از منظر ارتباطی و از نظر نقشی بررسی می‌کند که این موقعیت یا کنش در تعاملات بین‌فردی و اجتماعی ایفا می‌نماید. از این منظر، اموری مثل تعارف‌کردن، زرنگی (یا زرنگ‌بازی)، پارتی‌بازی، نزاکت و بی‌ادبی، شوخی و غیره که برخی از آن‌ها حتی بار اخلاقی منفی دارند از نظر ویلیام بی‌من تنها از منظر نقش ارتباطی ارزیابی می‌شود. در ادامه بحث برخی از این امور و کنش‌ها را در نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* بررسی می‌کنیم.

۱-۳. کنش تعارف

بخش قابل‌توجه‌ای از نمایشنامه در موقعیتی «میهمانی» می‌گذرد

که طی آن مریم و بامداد از خانم و آقای درخشان در خانه خود میزبانی می‌کنند، در نتیجه، کنش تعارف در نمایشنامه به‌وفور دیده می‌شود اما الزاماً نشانگر منزلت و قدرت پرسوناژها نیست. ویلیام بی‌من در کتاب خود، با تشریح موقعیت تعارف در مراسم دعای جمعی کنیسه، و نیز، تشبیه آن با تعارف در زورخانه‌ها، نشان می‌دهد که این کنش در آیینی‌سازی رفتار انسان‌ها، و نیز در نشان‌دادن منزلت آن‌ها، نقشی اساسی ایفا می‌کند (بی‌من، ۱۴۰۰، ۹۱). تحلیل منزلت دو زوج و تغییر میزان آن در طول زمان، از روی تعارفاتی که در طول بازدید درخشان‌ها از خانه بامداد و مریم صورت می‌گیرد، کاری دشوار است. زیرا، همان‌طور که بی‌من هم اشاره می‌کند، در موقعیت «میهمان-میزبان» فردی که فرادست است فرد فرودست را که در موقعیت میهمان قرار گرفته در مقام فرادست قرار می‌دهد و تعارف می‌کند. در نتیجه، در موقعیت میهمانی، نوع تعارف منزلت آدم‌ها را نشان نمی‌دهد. چه‌بسا صاحب‌خانه کهن‌سالی در برابر میهمانان نوجوان خم می‌شود و به آنها چای یا میوه تعارف می‌کند. اما، در قالب تعارفات معمول در نمایشنامه، همچنان می‌توان قدرت و منزلت پرسوناژها را ملاحظه کرد. در این مورد، به یک نمونه اکتفا می‌کنیم. چنانکه دیدیم، مریم اصولاً آدمی «ملاحظه‌کار» محسوب می‌شود. حتی در مقابل همسرش، خواست خود را در قالب درخواست، پیشنهاد یا سؤال مطرح می‌کند. به‌عنوان نمونه:

مریم: [...] اجازه می‌دی اون گرامو خاموش کنم؟ (خاموش می‌کند.) فرش که نباشه، صدا بدجوری تو آپارتمان می‌پیچه. بیچاره پایینی‌ها! (رادی، ۱۳۹۰، ۳۸۰)

بنابراین، اصولاً آدمی «تعارفی» است. از اولین‌باری که در نمایشنامه تلفنی با خانم درخشان صحبت می‌کند (همان، ۴۸۴).

تا زمانی که برای اولین بار حضور درخشان‌ها را در خانه آن‌ها می‌بینیم، مریم همواره تعارف به لب دارد. حتی گاهی تعارف، شکل گله‌گزاری به خود می‌گیرد:

مریم: این‌طوری یاد ما می‌کنین خانم درخشان؟
خانم: عزیزم، کو فرصت؟ ما فقط روزای دوشنبه وقت می‌کنیم به دیدار دوستان بریم. (دستکش‌ها را بیرون می‌کشد) وانگهی، ما که روزا توی مدرسه همدیگه رو می‌بینیم.
مریم: ولی شما خیلی دیر این طرفا تشریف می‌آرین.
خانم: دارین ما رو محاکمه می‌کنین خانم؟ (می‌خندد.)
آقا: اگه منظورتون اینه که آخر شب اومدیم...
خانم: عزیزم، این که نمیشه فقط مریم خانم صبح‌ها دیر بیان و کلاسای ما رو لنگ بذارن. (می‌خندد.) حالا یه دفعه‌م ما!
مریم: (صندلی را برای خانم کنار میزند.) در هر صورت، ما که خیلی خوشحالیم.
خانم: متشکرم. (پالتویش را به صندلی می‌آویزد و می‌نشیند. به بامداد:) شما چرا نمی‌فرمایین؟
آقا: نکنه مزاحم شده باشیم؟
مریم: اختیار دارین، این چه فرمایشیه؟ (همان، ۳۹۲-۳۹۳)

چنان‌که می‌بینیم، مریم تعارف را با گلایه‌ای دوستانه آغاز می‌کند، خانم درخشان، به شوخی آن را به «محاکمه» تعبیر می‌کند که نشان می‌دهد، خود را در منزلتی بالاتر می‌داند و گلایه را حتی در قالب تعارف هم تاب نمی‌آورد. آقا عبارت «دیرآمدن» مریم را به دیروقت‌آمدن تعبیر می‌کند و به‌نظر می‌رسد قصد عذرخواهی دارد (چند سطر پایین‌تر می‌فهمیم سرزده آمده‌اند). اما خانم حرف او را قطع می‌کند و با یادکردن از تأخیرهای صبحگاهی مریم، تلویحاً جایگاه بالاتر خود را نسبت به او گوشزد می‌کند. بعد هم با آویختن پالتویش به صندلی، عملاً نشان می‌دهد که اهل تعارف نیست. اما، در شرایطی که مریم به‌طور کامل آداب تعارف را به‌جای می‌آورد، بامداد اغلب یا ساکت است یا کم‌ترین میزان تعارف را انجام می‌دهد. در همین قطعه‌ی بالا، در پاسخ آقا که می‌پرسد نکنه مزاحم شده باشند، این مریم است که پاسخ می‌دهد نه بامداد.

در این حالت، اگر به عادتِ بی‌من تعارف را یک کنش ارتباطی در نظر بگیریم، از این نظر هم بامداد از ارتباط سر بازمی‌زند یا در آن امساک می‌کند. درحالی‌که مریم تا دوران پیری مشتاق ارتباط است و تعارف کردن‌های او، صرف‌نظر از ملاحظه‌کاربودن، باید به میهمان‌نوازی خالصانه او نیز تعبیر شود. از نظر بی‌من یکی از «مؤثرترین و گسترده‌ترین شکل[های] کاربست راهبردی تعارف هنگامی است که فرد قصد دارد خود را در منزلت پایین‌تری قرار دهد و منزلت بالاتر را به فرد دیگر احاله دهد. با این تمهید یعنی با نشان‌دادن تواضع که اقتضای منزلت نسبی‌اش است یا فضل و برتری خود را نشان داده است و یا فوق‌العاده سخاوت‌مند و بلندطبع بوده است که فردی فرودست را مشمول لطف و عنایت خود کرده است (که اگر فرد فرودست لطف را بپذیرد حمل بر بی‌نزاکتی‌اش خواهد شد)» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۹۳). اما، چنانچه در قطعه‌ی نمونه‌ای بالا دیدیم، در نمایشنامه مورد نظر، با فروست قرار دادن خود، مریم فضل و برتری کسب نمی‌کند. شاید یکی از دلایل آن باشد که موقعیت اجتماعی درخشان‌ها در طول زمان افزایش می‌یابد. نمونه‌ای از واپسین دیدار درخشان‌ها که همچنان سرزده صورت گرفته است:

مریم: وای... خانم درخشان! چه سعادتی! بفرمایین، بفرمایین خواهش می‌کنم. واقعاً روشن کردین.
خانم: کجا بودین خانم؟ مشتاق دیدار.
آقا: (که نشسته است.) ما طبق معمول مزاحم حضور هستیم.
مریم: کو؟ پس چرا من نمی‌بینم؟ مثل اینکه دیگه دست ما به‌ضریح شما نمی‌رسه.
خانم: گرفتاریه دیگه عزیزم. (همان، ۴۴۸-۴۴۹)

از طرفی، با در نظرگرفتن این که در طول زمان از میزان تعارفات بین زوج‌ها -بیش‌تر مریم- کاسته نمی‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که یک رابطه‌ی سی‌ساله نتوانسته بین زوج‌ها صمیمیت ایجاد کند. به قول بی‌من «شخصی با دوستان صمیمی خود تعارف نمی‌کند و اگر یک طرف از صورت‌های زبانی محترمانه استفاده کند طرف دیگر باید گفته‌های او را این‌گونه تعبیر کند که احترام حقیقی و خالصانه گوینده نسبت به شنونده استعمال آن‌ها را ایجاب کرده است» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۹۶). با توجه به پیچیدگیِ موقعیت «میهمان-میزبان» تفسیر این امر یا دادن پاسخ به آن کمی دشوار است. اما، از سوی دیگر، همان‌طور که اشاره شد، شاید افزایش تدریجی فاصله‌ی سلسله‌مراتبی آن‌ها را هم در شکل‌نگرفتن این صمیمیت بتوان دخیل داشت. شواهدی در دست نیست که نشان دهد مریم و بتول در غیاب همسرانشان رابطه‌ای صمیمی داشته باشند.

۲-۳. کنش دیوانگی

مقوله دیوانگی را نیز بی‌من در چارچوب ضوابط ارتباطی تبیین می‌کند. از این نظر، هر رفتاری که با شرایط و موقعیت تطابق نداشته باشد، نوعی

دیوانگی محسوب می‌شود (بی‌من، ۱۴۰۰، ۱۲۵). به این ترتیب، رفتار درون‌گرایانه و انزواجوی بامداد را می‌توان نوعی دیوانگی به‌حساب آورد؛ رفتاری که در ارتباط با درخشان‌ها، می‌تواند به‌نوعی بی‌ادبی تعبیر شود. اگرچه، در عمل بی‌ادبی آشکاری از بامداد سر نمی‌زند، اما همین‌که در مقابل تعارف درخشان‌ها گاهی سکوت می‌کند، یا چنان کنار پنجره می‌ایستد که آقای درخشان به صدا درمی‌آید، همین‌قدر هم می‌تواند نوعی بی‌ادبی به‌حساب آید. در بیرون هم، به نظر می‌رسد، رفتار غیراجتماعی بامداد از مقوله دیوانگی محسوب شود. حداقل یک نمونه از آن را در نمایشنامه سراغ داریم. وقتی بامداد به دعوت آقای درخشان به هتل هیلتون رفته است (که ظاهراً تنها صحنه‌ی خارج از خانه نمایشنامه است) از بامداد رفتاری سر می‌زند که می‌توان آن را نوعی دیوانه‌بازی به‌حساب آورد. انعکاس این رفتار را بعداً در اظهارات آقای درخشان می‌بینیم؛ مرد آرام و مبادی آدابی با عصبانیت نسبت به رفتار او اعتراض می‌کند و این نشان می‌دهد که رفتار بامداد کاملاً غیرمتعارف بوده است. خانم درخشان هم در ادامه‌ی صحبت‌های همسرش تلویحاً بامداد را «آقای روانی» خطاب می‌کند (رادی، ۱۳۹۰، ۴۲۸). قبل از رفتن به هیلتون هم آقای درخشان این نوع تفکر را نوعی روانی بازی خطاب کرده بود:

آقا: شما می‌خواین به روح‌تون غذا بدین، می‌خواین دهن‌تونو بذارین لب اون کوزه و روح‌تونو آبیاری کنین؛ مگه نه؟ بسیار خب، بنده موافق نیستم، بنده می‌گم: این طرز تفکر دیگه دمده‌س؛ حتی باید عرض کنم مال آدمای مریضه. و جامعه دیگه یالانچی‌ها و آدمای روانی رو قبول نمی‌کنه. [...](همان، ۴۲۵)

اعتراض مریم در پایان نمایشنامه نیز مؤید رفتار جنون‌آمیز و زندگی پوچ بامداد است.

مریم: اون... چیه؟

بامداد: کتاب منه؛ بالاخره تمام شد.

مریم: همه‌ش... همینه؟

بامداد: آره، این عصاره سی سال زندگی ماس.

مریم: سی سال! تو این اتاق، تو این همه موش... از هوا، از زندگی، خودتو محروم کردی؛ فقط همین؟ (همان، ۴۵۶)

به این ترتیب، با تعریفی که بی‌من از دیوانگی ارائه می‌دهد و آن را نوعی انسداد ارتباطی به‌حساب می‌آورد، بامداد را باید واقعاً دیوانه به‌حساب آورد. البته، اگر بی‌ادبی را نیز به‌عنوان نوعی از دیوانگی یا دیوانه‌بازی درآوردن به‌حساب آورد، (بی‌من، ۱۴۰۰، ۱۲۶) از بامداد هرگز چنین رفتاری سر نمی‌زند و به قول معروف، احترام میهمانان را نگه می دارد.

۳-۳. کنش عصبانیت

مواردی در رابطه‌ی مریم و بامداد وجود دارد که در آن‌ها انتظار داریم واقعاً مریم از دست بامداد عصبانی شود، اما شاید ملاحظه‌کاربودن او باعث می‌شود رفتار عصبی از خود بروز ندهد. بی‌من معتقد است در موقعیت‌های قطب ب عصبانیت «نه در شکل فوران خشم که به صورت واکنش منفی یعنی رویگردانی از تعامل تجلی پیدا می‌کند» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۱۲۹) اما این حد از عکس‌العمل را هم از مریم نمی‌بینیم. در واقع، هرگز او نیست که از تعامل و ارتباط پس می‌زند.

۴-۳. کنش‌های پررویی و کم‌رویی

ویلیام بی‌من پررویی و کم‌رویی را نیز به‌عنوان دو کنش ارتباطی در نظر می‌گیرد و معتقد است «به برداشتی که فرد از آزادی عمل و اختیار خود نسبت به رفتار در بافت‌های مختلف دارد- یعنی این که فرد احساس می‌کند تا چه اندازه در بیان احساس و نظرات شخصی‌اش در موقعیت تعامل آزادی عمل دارد» مربوط است (بی‌من، ۱۴۰۰، ۱۱۲). طبعاً خصیصه‌ی ملاحظه کار مریم او را به‌عنوان فردی اصولاً کمرو معرفی می‌کند. اما شاید موقعیت «میهمان-میزبان» نیز در ملاحظه‌کاری و کم‌رویی مریم و بامداد نسبت به درخشان‌ها نقش ایفا کند. بامداد اگرچه اغلب آنها را مزاحم می‌داند و مگس می‌بیند، اما از دیدارهای سرزده‌شان گلایه‌ای نمی‌کند. البته دو بار به‌صراحت وارد مباحث فلسفی با آنها می‌شود که در یک نوبت، همان‌طور که دیدیم، خشم آقای درخشان را برمی‌انگیزد.

چشم‌انداز مطالعات آتی

اما غنای مطالعه‌ی نمایشنامه در پرتوی نظریات بی‌من از مطالعه‌ی انجام‌شده و از نتایجی که در پایان مقاله بیان خواهد شد، فراتر می‌رود. در اینجا، بخشی از چشم‌انداز مطالعاتی ممکن را به امید تداوم این مطالعه فهرست می‌کنیم:

ما در این مقاله بیشتر بر زبان گفتاری متمرکز بودیم. اما یکی دیگر از ابزاری که قدرت و منزلت را نشان می‌دهد، زبان بدن است. از نظر بی‌من، رفتار هم چون گفتار در نشان‌دادن منزلت نقش دارد. و «هرچه از قطب ب به قطب الف نزدیک‌تر می‌شویم نه‌تنها کیفیت رفتار تغییر می‌کند بلکه حشو رفتاری هم افزایش می‌یابد و در نتیجه ایما و اشاره‌ها اغراق‌آمیز می‌شوند، گفتار وضوح بیش‌تری پیدا می‌کند و تکرار موضوع مورد گفت‌وگو بیش‌تر می‌شود.» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۱۱۶) در نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* نیز نمونه‌هایی متعدد از این نوع نشانه‌ها وجود دارد. به‌عنوان مثال، کم‌تحرکی و ایستادنِ آقای درخشان، صرف‌نظر از این‌که به وضعیت مزاجی او ربط دارد، بایستی در چارچوب رفتاری رسمی تلقی شود. همان‌طور که دیدیم، او از نظر کلامی نیز او تعارفی‌تر و متکلف‌تر از خانم درخشان است. در نمایشنامه اشاره‌هایی مستقیم در خصوص رابطه‌ی رفتار و تفکر وجود دارد. از جمله این‌که بامداد فکر می‌کند «آدم وقتی می‌شینه، بعضی چیزها رو کمتر حس می‌کنه.» (رادی، ۱۳۹۰، ۴۰۷). همچنین دلالت‌های نزدیک به آن، مثل سال‌ها در یک خانه نشستنِ بامداد و مریم در مقابلِ مرتباً خانه عوض کردنِ درخشان‌ها، و همین‌طور «بازنشستگی». بنابراین، می‌توان مطالعه‌ای مستقل، رابطه‌ی زبان‌های غیرکلامی را نیز در نمایشنامه با منزلت و قدرت پرسوناژهای آن بررسی کرد.

دوم آن‌که، با تحلیل تعارف‌های موجود در نمایشنامه به کمک «دو ابزار سبکی عمده» که از نظر بی‌من «جوهر زبان تعارف را تشکیل می‌دهند»، یعنی «صورت‌های جایگزین برای پایین آوردن خود و بالابردن دیگری» و «استفاده از صورت‌های جایگزین جمع یا مفرد برای ارجاع به دیگران» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۱۹۵) می‌توان به اطلاعات وسیع‌تری در خصوص زبان و نقش آن در تعیین منزلت و قدرت در نمایشنامه دست یافت.

سوم آن‌که، کنش‌های دیگری، همچون شوخی، زرنگی و چاپلوسی، خرکردن (مثل وقتی که خانم درخشان با کرشمه‌ای اروتیک از همسرش می‌خواهد خانه را به نام او بزند) نیز قابل بررسی هستند.

همچنین، تحلیل عملگرهای ارتباطی دیگرِ مورداستفاده در نمایشنامه، همچون عبارت‌های پیش‌گفتاری، قطع‌کننده‌های کلام و تاییدکننده‌ها (بی‌من، ۱۴۰۰، ۲۵۴) نیز می‌تواند اطلاعاتی سودمند درباره‌ی روابط

گفتمانی نمایشنامه در اختیار مخاطب بگذارد. مطالعه‌ی آغازگرهای کلام و شیوه‌های به‌کارگیری آن‌ها نیز در نمایشنامه بسیار مفید است. این آغازگرها هم برای جلب توجه طرف مقابل و هم برای نوبت‌گیری در گفت‌وگو مورد استفاده قرار می‌گیرد و می‌توانند روابط قدرت را نشان دهند.

بالاخره اینکه، شگردهای کلامی دیگر، از جمله استفاده از عبارت پیشایندیِ «ممکن است» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۲۲۰) مخصوصاً در خصوص پرسوناژ ملاحظه‌کاری مثل مریم، و نیز، الگوهای فتح باب،احوال‌پرسی، و اتمام گفت‌وگویی که بی‌من مطرح می‌کند (بی‌من، ۱۴۰۰، ۲۳۹) نکات ارزشمندی از رابطه پرسوناژهای نمایش در اختیار ما خواهد گذاشت.

اما، به‌عنوان سخن آخر، این نکته مهم را نیز در نظر داشته باشیم: درست است که بی‌من در سرتاسر کتاب خود می‌کوشد نشان دهد زبان چطور در موقعیت‌های ارتباطی منزلت و قدرت طرف‌های ارتباط را نشان می‌دهد، اما بر این نکته نیز آگاه است که «مهارت‌های زبانی صرفاً برای اعمال نفوذ در تعامل به‌منظور تحقق اغراض و نیات شخصی به‌کاربرده [نمی‌شود]. به نظر می‌رسد هدف بسیاری از تعاملات عمدتاً حفظ و تداوم مراودات اجتماعی ساده، مسالمت‌آمیز و کلیشه‌ای و روابط اجتماعی پایدار است.» (بی‌من، ۱۴۰۰، ۲۲۸) توجه به این نکته موجب می‌شود، روابط پرسوناژها را در بافتی گسترده‌تر در نظر بگیریم که زمینه و زمانه‌ی زیست پرسوناژها را هم در بر می‌گیرد. و این خود می‌تواند موضوع پژوهش و مقاله‌ای مستقل باشد.

نتیجه

همان‌طورکه می‌دانیم، در آثار اکبر رادی، نمایشنامه‌نویس صاحب سبک و پیش‌رو ایرانی، زبان نقشی بنیانی ایفا می‌کند. بنابراین، بررسی‌های زبان‌بنیاد می‌تواند ما را در درک کنش دراماتیک آن‌ها یاری دهد. در این مقاله، نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* را از منظری زبان‌شناسانه و با استفاده از نظرات ویلیام بی‌من بررسی کردیم.

چنانکه بیان شد، ویلیام بی‌من، مردم‌شناس آمریکایی، در کتاب *زبان، منزلت و قدرت در ایران* نشان داده است که زبان چون ابزار اعمال قدرت منزلت متفاوت افراد را در تعاملات اجتماعی نشان می‌دهد. وی در این کتاب، هر کنش را، صرف‌نظر از ارزش اخلاقی، یا بار ضداخلاقی آن، از منظر نقش ارتباطی بررسی کرده است. کتاب بی‌من از دو جنبه حائز اهمیت است: نخست آنکه الگوی مناسبی است برای آن که ببینیم مطالعات مردم‌شناسانه چطور می‌تواند در خدمت مطالعات زبانی و دراماتیک قرار گیرد؛ دوم این‌که کمک می‌کنند منش خود را به‌عنوان یک ایرانی از منظر ناظری بیرونی بنگریم. ازاین‌رو، هم می‌تواند الگوهایی مناسب در خلق درام زبان‌محور باشد و هم می‌تواند در تحلیل رفتار پرسوناژهای ایرانی به کار آید.

یافته‌های حاصل از بررسی نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* به کمک نظریات ویلیام بی‌من نشان داد که بر فضای حاکم بر گفتمان دو زوج نمایش و همین‌طور فضای حاکم بر گفتمان بین زن و شوهرها، قطب‌های درونی-بیرونی و سلسله‌مراتبی درهم‌آمیخته است. در طول سی‌سال رفت‌وآمد خانوادگی باید به شکلی فزاینده شاهد شکل‌گیری و گسترش رابطه‌ی صمیمانه بین دو زوج باشیم، اما دیدیم که درجازدن یک زوج و ارتقا اقتصادی و اجتماعی زوج دوم، همچنین، حاکمیتِ موقعیت «میزبان-میهمان» مانع از این امر می‌شود و همواره رابطه‌ای سلسله‌مراتبی را بین دو زوج شاهدیم. همین رابطه‌ی سلسله‌مراتبی را بین زوج‌های زن-شوهری هم می‌بینیم.

نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها*، از آثاری است که کاملاً بر تقابل‌های دوقطبی بنا شده است: نگارنده پیش‌تر نشان داده بود که در این نمایشنامه، اکبر رادی در قالب بازنمایی دو سبکِ زندگی، مخاطب را مخیر می‌سازد، تصمیم بگیرد که «علم بهتر است یا ثروت؟». اما در این مقاله، نشان دادیم که در این نمایشنامه نه در زندگی اجتماعی زوج‌ها (یعنی در رابطه‌ی دوستانه و خانوادگی بین آن‌ها) و نه در زندگی زناشویی هر یک از زوج‌ها از دو دسته تقابل درونی-بیرونی و برابری-سلسله‌مراتبی چندان خبری نیست.

پی‌نوشت‌ها

1. William O. Beeman (1947-).
2. Mise en Abyme .

۳. نگاه کنید به تفاوت دو اصطلاح گروه و شبکه در باره خانواده از نظر بی‌من به نقل از مری داگلاس (بی‌من، ۱۴۰۱، ۲۱۱-۱۱۱).

۴. در نسخه‌ی قبلی از فعل مفرد، یعنی «گذاشته‌ای» استفاده شده است. بنابراین، در نسخه قبلی نمایشنامه، بامداد تغییر را صرفاً در مریم دانسته، یا این که در این نسخه خواسته آن را امری توافقی القا کند. در هر صورت، یکی از زمینه‌های مطالعاتی جذاب می‌تواند همین تفاوت بین دو نسخه‌ی نمایشنامه باشد.

فهرست‌منابع

اعظم رزاقی (۱۳۹۴)، بررسی مکتب ادبی ناتورآلیسم در نمایش‌نامه‌های دهه چهل اکبر رادی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی.

بی‌من، ویلیام (۲۰۱۱)، *سنت‌های اجرایی در ایران*، ترجمه امیر نجفی (۱۳۹۸)، زهرا مشکانی، امیر دلاوری مقدم، تهران: نشر افراز، چاپ اول.

بی‌من، ویلیام (۱۹۸۲)، *زبان، منزلت و قدرت در ایران*، ترجمه رضا مقدم‌کیا (۱۴۰۰)، نشر نی، چاپ دهم.

جلالی‌پور، بهرام (۱۳۹۵)، بررسی نشانه‌شناختی نمادها و تقابل‌های دوگانه‌ی موجود در نمایش‌نامه‌ی *از پشت شیشه‌ها*، نوشته‌ی اکبر رادی، فصلنامه *نمایش‌نامه*، شماره‌های ۱۱-۱۲، کانون نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر، ۵۲-۶۱.

دولت‌سرایی، سوگل (۱۴۰۱)، بررسی نمایشنامه‌های آغازین بهرام بیضایی بر اساس نظریه دوقطبی‌های فرهنگی در زبان فارسی ویلیام بی‌من.؛ بررسی موردی: *آرش*، *غروب در دیاری غریب*، *هشتمین سفر سندباد*، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر.

رادی، اکبر (۱۳۹۰)، *از پشت شیشه‌ها، در روی صحنه آبی (دوره آثار، جلد اول، دهه ۴۰)*، انتشارات قطره، چاپ اول.

علی‌حیدری، غزال (۱۳۹۸)، مطالعه‌ی بازتاب مناسبات اجتماعی در آثار اکبر رادی با رویکرد ساختارگرایی تکوینی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه علم و هنر یزد.

مقیسه، مریم (۱۴۰۰). تحلیل مناسبات قدرت در روابط شخصیت‌پردازی زن در چند اثر نمایشی اکبر رادی مطالعه‌ی موردی: *شب روی سنگ‌فرش خیس*، *لبخند با شکوه آقای گیل*، *منجی در صبح نمناک*، *از پشت شیشه‌ها*، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه تربیت مدرس.