Sociological Cultural Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Quarterly Journal, Vol. 16, No. 2, Summer 2025, 59-89
https://www.doi.org/10.30465/scs.2024.49339.2873

Rereading the Theoretical Themes in the Thought and Works of Akbar Radi based on the Philosophy of Emmanuel Levinas

Ghasem Pourhasan[*], Hadi Samadi[**]

Masoumeh Bouzari[***]

Abstract

Emmanuel Levinas' philosophy is based on a specific conception of morality and has concrete aspects. Therefore, it is possible to adapt his theories in sociological studies or in the analysis of the emotions and relationships of characters in realistic stories; including the concept of morality in the relationship of "I/Self" with "Other" and "face-to-face encounter" which are key concepts of his philosophy. Thus, by examining the states and behavior of the characters in the story according to Levinas ethics, it is determined that "otherness" (including family, society and the surrounding world) forms the set of dispositions, relationships, intentionality and subject.

This article, using an analytical-comparative method, aims to reread the themes of Akbar Radi's works in accordance with the prominent concepts of Emmanuel Levinas' philosophy - including the concepts of "morality", "other", "otherness", "responsibility", "face", "justice" and "death" - and confirms the view that a similarity can be recognized between the views of these two thinkers in the field of social relations and moral responsibility. In Levinas' philosophy, the human aspect

* Associate Professor of Philosophy, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author), ghasemepurhasan@gmail.com.

** Assistant Professor, Department of Philosophy, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran, samadiha@gmail.com

*** phd candidate of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran, b-bouzari@hotmail.com

Date received: 10/07/2024, Date of acceptance: 01/09/2024

of ethics leads to a new narrative of the subject and subjectivity, and in Radi's thought, the social aspect of ethics refers to finding the roots of social harms.

Keywords: Emmanuel Levinas, Akbar Radi, Ethics, Responsibility, Otherness, Face.

Introduction

Since the time of ancient Greece, dramatic works have been written in order to convey the basis of the author's philosophical-ethical thought to the audience; Especially the plays that are included in the spectrum of Mimesis, Representation and Realistic works. Therefore, there is always the facility that the themes of the dramatic works are analyzed and reread based on the philosophical and social views of theorists.

In this research, by examining Akbar Radi's thought and dramatic works, we find out that his plays have different aspects of thought, and by analyzing them, in addition to the knowledge of personality psychology and social science theories, we can also get to know his philosophical ideas.

Philosophical theories of Emmanuel Levinas are possible and appropriate for the analysis and review of Radi's plays because both thinkers believe in the existence and discovery of the individual's nature through communication with others, and for the interactions and existential effects of personality, society and environment, and also, they attach importance to the individual's responsibility and authority towards others.

Materials & Methods

This article is based on the analytical-comparative method with a reading of Akbar Radi's works, according to the prominent concepts of the philosophy of Emmanuel Levinas - including the concepts of "Ethics", "Alterity", "Other", "Responsibility", "Face", "Justice", and "Death" - while presenting a practical understanding of the components of Levinas's philosophy, confirm the opinion that there is a significant affinity between the opinions of these two philosopher is recognizable especially in the field of social relations and moral responsibility; With this symptom, in Levinas's philosophy, the human aspect of ethics leads to a new narrative of subject and subjectivity, and in Radi's thought, the social aspect of ethics in the Iranian subject reminds us of the necessity of finding the roots of social harms.

Discussion & Result:

In this research, 22 long plays of Akbar Radi have been studied and the concepts of Levinas philosophy have been analyzed and read in them; which are: The Blue Hole (1338-1340; rewritten 1372), Slump (1342; rewritten 1351), Death in Autumn (1345; rewritten 1356), From Behind the Glass (1345; rewritten 1355), Iranian Heritage (1346), Fishermen (1348; rewritten 1354), Mr. Gill's Magnificent Smile (1350; rewritten 1369), Sing in the Mist (1353; rewritten 1380), Hamlet with Seasonal Salad (1356; rewritten 1366), Savior on a Humid Morning (1358; rewritten 1376), Stairs (1361; rewritten 1375), Hot Egg Tango (1363; rewritten 1378), Slow with Roses (1365), Night on the Wet Cobblestone, Ameez Qalamdon (1371), Our Shab-Nama garden (1373; rewritten 1379), Melody of rainy city (1376; Rewritten 1378), Khanumcheh and Mehtabi (1378; Rewritten 1384), Cactus (1380), Good Night Mr. Count (1381), Down, Saqaqhana Passage (1381), Chocolate Songs (1382; Rewritten 1383)

Levinas and Radi both emphasize "responsibility" towards the other and consider the responsibility to answer to the other or the community under ethics and morals. Other prominent concepts in Levinas's philosophy can also be read in Radi's works and thought; including the concept of "justice" and "death". According to Levinas, justice takes meaning at the moment of face-to-face encounter with another, and under the law of "third person" immediately after accepting the responsibility resulting from the relationship of "other/others" with "I/self", and social life with this concept of Justice - which includes freedom and will - is formed.

In the political arena, Levinasian distributive justice depends on the understanding of responsibility towards the third party and leads to peace in the neighborhood at the community level. This perception of political justice and third-person laws, which is aligned with the category of "humanity", can also be recovered in Radi's works.

Regarding the concept of "death", the views of both thinkers are similar. According to Levinas, death is pure alienation, but in the course of human existence and life, there is always a kind of fear towards it. Death is an indeterminate and unattainable thing that does not reach the level of consciousness; However, people constantly think of the death of others as a terrifying experience from which there is no escape; and feels its threat. This is what gives the life situation a tragic aspect. Regarding the concept of life and death in Radi's works, we also face such a perception of the unknown of death, which confirms the necessity of moral life.

Conclusion

By examining the theoretical aspects of Radi's works, many similarities with the views of Emmanuel Levinas are revealed. The philosophy of Emmanuel Levinas, which is based on his special understanding of ethics and became the first philosophy in his intellectual system, presented ethics in a completely concrete way. Therefore, Levinasian ethics can be adapted and elaborated in fictional and dramatic works. Of course, it is important to mention that Radi's focus on ethics in the social aspect, and Levinas's focus on ethics in the human aspect should be kept in mind. This article invites art researchers and playwrights to think about the function of philosophical themes in dramatic works; and researchers who are investigating in the field of philosophy should also be aware of the concrete function of philosophy in the world of performing arts.

Bibliography

Ahmadi, Babak (2024) *Dictionary of Philosophical Concepts*, Markaz Publication. [in persian]

Bettina G. Bergo (2013) *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, translated by Ehsan Pourkheiri, Ghoghnoos Publication. [in persian]

Cuddon, J. A. (1977). *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books.

Dabbagh, Soroush (2024). A series of lectures of "*Philosophical journeys in Post-Renaissance Philosophy: "Levinas""*; Telegram channel of Dr. Soroush Dabbagh https://t.me/Soroushdabbagh_ Official.

Carlson, Marvin A. (2022) *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, translated by Maryam Dadkhah, Volume I, Gilgamesh Publishing. [in persian]

Davis Jr., Colin (2016) *Levinas: An Introduction*, translated by Masoud Olia, Iran Wisdom & Philosophy Institute. [in persian]

David Ros Fryer (2004). *The Intervention of the Other: Ethical Subjectivity in Levinas and Lacan*, Other Press, New York.

Deguzman, Kyle (2023) What is Aristotle's Poetics — Six Elements of Great Storytelling, November 26. studiobinder.com/blog/what-is-aristotles-poetics-definition

Eaglestone, Robert (2009) Routledge Critical Thinkers, Emmanuel Levinas, Sean Hand, Series Editor: Royal Holloway, University of London.

Jahanbeglu, Ramin (2013) *Conversations with Emmanuel Levinas*, Kian Publication, number 22, pp. 2-9. [in persian]

Levinas, Emmanuel (2012) *Existence and existents*, translated by Masoud Olia, Ghoghnoos Publication. [in persian]

Levinas, Emmanuel (2021) *The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology*, translated by Farzad Farzad Jaberalansar, Ney Publication. [in persian]

Levinas, Emmanuel (1987). *Time and The Other (and additional essays)*, Duquesne University Press.

Levinas, Emmanuel (1969). *Totality and Infinity*, Translated by Alphonso Lingis, Duquesne University Press.

Melchinger, Siegfried (2009) *History of political Theater*, translated by Saeed Farhoudi, 2009, Soroush Publications. [in persian]

Mesbahian, Hossein, (2023). A series of lectures of "*The relationship between ethics and politics from the perspective of Levinas and Hannah Arendt"*; Philosophy Files channel https://t.me/Philosophy_ files.

Olia, Masoud (2022) *Discovering the Otherness with Levinas*, Ney Publication, fourth edition. [in persian]

Radi, Akbar (2012) *The fallen human being or the profile of Shabarang in the third dawn*, Ghatreh Publication House. [in persian]

Radi, Akbar (2018) *Behind the Blue Scene, a conversation with Akbar Radi*, interviewer: Mehdi Mozafari Savoji, Morvarid Publication. [in persian]

Radi, Akbar (2011) *On the Blue Stage*, volumes 1, 2, 3, 4, Ghatreh Publication. [in persian]

Radi, Akbar (2000) *Conversations of Akbar Radi, interviewer: Malek Ebrahim Amiri*, Vistar Publication. [in persian]

Shahmiri, Azadeh (2009) *Postcolonial Theory and Criticism*, Science Publication. [in persian]

Soltani Sarvestani, Mohammad Mehdi (2018) *Stylized Reality in Contemporary Realistic Teatre*, Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music, No. 39. [in persian]

Talebi, Faramarz (2012) *Akbar Radi's Autobiography*, Ghatreh Publication. [in persian]

Zahavi, Dan (2023) *Phenomenology: The Basics*, translated by Alireza Attarzadeh, 2023, Ghoghnoos Publication. [in persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۶، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۴

بازخوانی بُن‌مایه‌های نظری در اندیشه و آثار اکبر رادی از منظر فلسفهٔ امانوئل لویناس

قاسم پورحسن*
هادی صمدی**، **معصومه بوذری*****

چکیده

فلسفهٔ امانوئل لویناس بر تلقی خاصی از اخلاق بنا شده و دارای وجوه انضمامی است. لذا، انطباق و مفصل‌بندی نظریات او در بررسی‌های جامعه‌شناختی یا در تحلیل عواطف و روابط کاراکترهای داستان‌های واقع‌نمایانه امکان‌پذیر است؛ از جمله مفهوم اخلاق در ارتباط «من/خود» با «دیگری» و «مواجههٔ چهره به چهره» که از مفاهیم کلیدی فلسفهٔ او به شمار می‌روند. بدین ترتیب، با بررسی حالات و رفتار اشخاص داستان مطابق اخلاق لویناسی مشخص می‌شود «غیریت» (اعم از خانواده، اجتماع و جهان پیرامون) مجموعهٔ خلقیات، روابط، قصدیت و خلق سوژه را شکل می‌دهد.

این مقاله با روش تحلیلی – تطبیقی بر آن است با خوانشی از بن‌مایه‌های آثار اکبر رادی، بر طبق مفاهیم برجستهٔ فلسفهٔ امانوئل لویناس –از جمله مفاهیم «اخلاق (Ethics)»، «غیریت (Alterity)»، «دیگری (Other)»، «مسئولیت (Responsibility)»، «چهره (Face)»، «عدالت (Justice)»، و «مرگ (Death)»– ضمن ارائهٔ دریافتی کاربردی از مؤلفه‌های فلسفهٔ لویناس، مؤید این نظر باشد که قرابتِ قابل توجهی میان نظرات این دو متفکر، بخصوص

* دانشیار گروه فلسفه، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، ghasemepurhasan@gmail.com

** استادیار گروه فلسفه، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، samadiha@gmail.com

*** دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، b-bouzari@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۱

در حوزهٔ روابط اجتماعی و مسئولیت اخلاقی قابل بازشناسی است؛ با این شاخصه که در فلسفهٔ لویناس، وجه انسانی اخلاق به روایتی نو از سوژه و سوبژکتیویته می‌انجامد، و در اندیشهٔ رادی، وجه اجتماعی اخلاق در سوژهٔ ایرانی، ضرورت ریشه‌یابی آسیب‌های اجتماعی را یادآور می‌شود.

کلیدواژه‌ها: امانوئل لویناس، اکبر رادی، اخلاق، مسئولیت، غیریت، چهره.

۱. مقدمه و بیان مسأله

از عهد باستان و اولین آثار نمایشی یونان، همواره نمایشنامه حول محور فکر و بُن‌اندیشهٔ نویسنده و نظر او دربارهٔ وضعیت اجتماع، انسان و جهان شکل گرفته است؛ چنانکه ارسطو به عنوان اولین نظریه‌پرداز هنرهای دراماتیک در رسالهٔ بوطیقا آنجا که از شش عنصر نمایشی – شامل طرح (Plot/Structure)، شخصیت (Characterization)، فکر (Thought Provoking Ideas)، کلام (Diction/style)، موسیقی (Song)، و منظر نمایش (Spectacle)[۱] – سخن می‌گوید ضرورت فکر/ فکرت را به عنوان هستهٔ مرکزی، یا مضمون نهفته در ژرف‌ساخت داستان یادآور می‌شود. آثار نمایشی از یونان باستان با پولیس یا دولت–شهر و روابط انسان‌ها در درون جامعه مرتبط بوده‌اند و از این رو، بن‌مایهٔ هر نمایشنامه تفسیر انتقادی نویسنده از مواجههٔ پدیدارشناختی او با واقعیات (جامعه، انسان و جهان) بوده که در قالب نمایش بازتاب یافته است.

وجه انتقادی نمایشنامه‌ها به تئاتر، شأنی سیاسی بخشیده و تئاتر را پیوند داده است با حوزه‌هایی که بعدها به نام فلسفهٔ اولی، علم‌الاجتماع، فلسفهٔ سیاسی، و تفکر انتقادی شناخته شدند؛ چنانکه زیگفرید ملشینگر، نویسندهٔ کتاب «تئاتر سیاسی» می‌گوید:

> تئاتر سیاسی، انتقادی است. باید دانست که سیاست و پولیس یکسان نبوده‌اند. از آن‌جا که تئاتر می‌دانست پولیس چگونه هست و چگونه باید باشد و چون سخنگوی آن هم محسوب می‌شد، خود را ملزم می‌دانست که از سیاست انتقاد نماید، سیاستی که در درون پولیس و به وسیلهٔ آن به اجرا درمی آمد.[۲]

همین وجه انتقادی و سیاسی است که در درام واقع‌گرای معاصر نیز تداوم یافته است. واقعیتِ جامعه و جهان، توسط نویسندهٔ متعهد، واکاوی می‌شود و آنچه مکشوف ذهن اوست تبدیل می‌گردد به یک واقعیت استیلیزه در قالب اثر هنری که در آن، نگاه و نظر منتقدانهٔ هنرمند به ظهور رسیده و به بیان درآمده است. از این رو، آنچه در نمایشنامه شکل

می‌گیرد یک واقعیتِ شیوه‌پردازی شده است که در وجه هنریِ دراماتیک و تئاتریکال عرضه می‌شود؛ و این بازنمایی توأم است با بدبینی‌هایی که به تعبیر اکبر رادی[۳] در ذاتِ «واقع‌بینی» و در عین حال «چپ‌روی» نویسنده نهفته است.

بنابراین، در آثار دراماتیک، مسائل و پرسش‌های عام انسانی است که بُن‌اندیشه و مضمون هر نمایشنامه را شکل می‌بخشند. اساساً آنچه ذهن مخاطب را درگیر می‌کند ظهور جهان‌بینی و ایدئولوژی نویسنده در پیوند «هسته مرکزی محتوا» با «فرم» و «ساختار» اثر است. نویسنده همواره ایده‌ها را برای بیان برداشت خود از جهان و مراودات انسانی می‌آفریند و به آن‌ها قالبی روایی می‌بخشد تا در عین بازنمایی واقعیتِ تاریخیِ جهانِ پیرامون، برداشت، حس، و باور خود را نیز در اثر هنری بگنجاند. به بیان دیگر، ایده‌ها هم متأثر از عالمیت نویسنده و تجربهٔ زیستهٔ او هستند، و هم نتیجه تأملات وی برای پرداخت واقعیتی هنری و شیوه‌پردازی شده[۴] در جهت ایدئولوژی و جهان‌بینی وی.

لذا، برای درک بن‌مایه‌های فلسفی در اندیشه نویسنده و زیرمتن آثار وی از روشی تحلیلی – تطبیقی و مبتنی بر یکی از نحله‌های فلسفی که به حالات و خلقیات انسان توجه دارد می‌توان بهره برد.

در این پژوهش، هدف این است که به شیوه‌ای کیفی مبتنی بر تحلیل و انطباق دو گفتمان، میان اندیشه و آثار نمایشی اکبر رادی در مفصل‌بندی با برخی مفاهیم کلیدی فلسفهٔ امانوئل لویناس، چارچوب نظری با رویکردی تطبیقی صورت پذیرد.

نمایشنامه‌های رادی دارای وجوه اندیشگی مختلفی است که با تجزیه و تحلیل آن‌ها علاوه بر دانش روان‌شناسی شخصیت و نظریه‌های علوم اجتماعی، می‌توان به نظرات فلسفی وی نیز واقف شد. نظرات فلسفی رادی در مواردی چون باور به وجود خدا، روابط انسانی و اجتماعی، جهان‌بینی، و ایدئولوژی قدرت حاکم، بخصوص در تطبیق با دیدگاه لویناس در مقولات سوژه‌وارگی و نقش دیگران به عنوان شخص سوم در کلیهٔ روابط اجتماعی، قابل بازخوانی است و شباهت‌های بنیادینی بین نظرات این دو متفکر دیده می‌شود.

نظریات فلسفی امانوئل لویناس برای تحلیل و بررسی نمایشنامه‌های رادی از این جهت امکانپذیر و مناسب است که هر دو متفکر به اگزیستانس و موجودیت یافتنِ ماهیت فرد طی ارتباط با دیگران اعتقاد دارند و برای برهم‌کنش‌ها و تأثیر و تأثرات وجودی شخصیت، جامعه و محیط، و نیز مسئولیت و اختیار فرد در قبال دیگران اهمیت قائل‌اند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

سابقهٔ پژوهش در باب اندیشهٔ اکبر رادی، و نقد و بررسی آثار او، نه تنها به سال‌ها و دهه‌های اخیر یا پس از تشکیل بنیاد رادی، که به همان زمان انتشار اولین آثار او در دههٔ ۱۳۴۰ برمی‌گردد. کتاب‌های شناختنامه اکبر رادی (نشر قطره، ۱۳۸۲)، تضادهای دوگانه در هفده نمایشنامه اکبر رادی (نشر قطره، ۱۳۹۷)، پشت صحنهٔ آبی (انتشارات مروارید، ۱۳۸۷)، و رادی‌شناسی (جلد ۱، نشر قطره، ۱۳۹۰) نمونه‌هایی هستند از مقالات و گفتگوها با رادی، که هر کدام منابع شایسته‌ای را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهند. در خصوص فلسفهٔ لویناس نیز علاوه بر منابع لاتین، کتاب‌ها و مقالات پژوهشی قابل توجهی به زبان فارسی در دسترس است. اما برای اولین بار است که بررسی و تطبیق نظریهٔ لویناس در نمایشنامه‌های ایرانی صورت می‌پذیرد؛ و همچنین بررسی کلیهٔ آثار رادی از جنبهٔ فلسفی نیز تاکنون سابقه نداشته است.

۳. مفاهیم کلیدی در فلسفهٔ لویناس و انطباق با اندیشهٔ رادی

«**اخلاق**»: لویناس می‌کوشد برخلاف فیلسوفان اخلاق، بدون بنیاد نهادن نظامی اخلاقی، به دنبال شرط امکان اخلاق باشد. او به دنبال تبیین معنای اخلاق است و به وجود بنیان‌های اخلاق در روابط «من» و «دیگری» یا به تعبیری اخلاق آغازین توجه دارد. در واقع، فلسفهٔ اولای لویناس اخلاق است که بر سایر مقولات فلسفی تقدم دارد.

لویناس برخلاف هایدگر برای تجسد وجود انسان و حالات تجربهٔ زیسته تقدم قائل است.[۵]

متخلق به اخلاق شدن برای نوع بشر، و رابطهٔ مسئولانه با دیگری، و خروج از سوبژکتیویته خواستی است که هم در آرای لویناس و هم در نظرات رادی اهمیت دارد. از نظر لویناس جامعهٔ عادل و مبتنی بر مساوات هنوز تأسیس نشده است. لویناس از مخاطبان خود می‌خواهد که با تمرکز بر ضرورت حضور و تقدم دیگری در روابط، به مسئولیت پاسخگویی خود بیاندیشند و توجهی عمیق داشته باشند.

آنچه رادی نیز در بسیاری از نمایشنامه‌ها، از جمله نمایشنامهٔ آمیزقلمدون به وضوح در برابر مخاطب قرار می‌دهد مواجههٔ فرد با وجدان خود است. رادی در آثار متعدد خود از جمله نمایشنامهٔ از پشت شیشه‌ها، سعی دارد ذهن مخاطب به خودشناسی در عین شناخت

و درک دیگری، معطوف گردد و متوجه جهالتی شود کـه انسـان معاصـر در پـی آشـفتگی زندگی مدرن، دچار آن شده است.

«**غیریت و دیگری**»[۶]: از رهگذر دیگری است که سوژه شکل می‌گیرد. ایـن ارجحیـت دیگری بر خود، اصل کلی در سرتاسر فلسفه لویناس است. اساساً سوژه اخلاقی لویناس که دارای گوشت و خون است با ارتباط چهره به چهره با «دیگری» است که هویت مـی‌یابـد، خود را می‌شناسد و می‌شناساند.

> نقطه عزیمت برای لویناس و لاکان، تجسم دیگری اسـت، خـواه در حقیقـت غیریتـی باشد که در واقعیت مرگ دیده می‌شود، خواه در مواجهه رو در رو بـا شـخص دیگـر، خواه در تصویر خود به عنوان «خود/دیگری» در آینه، و یا در تصویر دیگری به همـان وحدتی که از چشم نوزاد دیده می‌شود. پیش از تجسم دیگری، خود ناقص است.[۷]

هم لویناس و هم رادی موجودیت فرد را در درون رابطه با دیگری و دیگـران[۸] معنـادار می‌دانند و نسبت به مسألهٔ برهم‌کنش‌ها و تأثیر و تأثرات وجـودی شخصـیت از دیگـران و محیط، و تأثیر شرایط زندگی بر هویت فرد، و مسئولیت‌ها و اختیارات فرد در قبال دیگری، دیگران و خود («خود/همان» در فلسفهٔ لویناس) تأکید دارند. چنانکه در نمایشـنامهٔ پلکـان، انگیزهٔ درونی در تحولات شخصیت بلبل از ابتـدا تـا انتهـا کـاملاً وابسـته اسـت بـه زمینـهٔ نابرابری‌های محیط زندگی او در هر دوره و نیز تأثیرات سوء رفتارهای او بر محیط اطـراف و جامعه. این تأثیر و تأثرات عیناً مطابق با تفسیر لویناس از نقطهٔ عزیمت شناخت است، که دیگری است.

«**مسئولیت**»: لویناس از عبارت تورات که فرمان «قتل مکن» را صادر می‌کند، بهره می‌برد برای بیان مفهوم مسئولیت نامتناهی.[۹] این فرمانِ بازدارنده به صورت نهی یا امر به پرهیـز، در واقع، یک بار امانت بر دوش انسان گذاشته است که لویناس برای بیان مقصود خود به جملهٔ مشهور داستایفسکی اشاره می‌کند: «هرکسی مسئول همه است و در گناه همه شریک» چنین مسئولیتی همواره با انسان هست که در کنار دیگران به برابری و مساوات باور داشته و در پی حذف دیگری برنیاید. تعلق خاطر و احساس مسئولیتِ پاسخگویی به دیگری شـرط رابطـه است.

در نمایشنامه‌های اکبر رادی نیز مشابه این دیدگاه نسـب بـه مفهـوم مسـئولیت مشـهود است. رادی پاسخگویی و گفتگو با نسل جوان را از وظـایف تعلیمـیِ نویسـنده مـی‌دانـد.

کمااینکه در نمایشنامهٔ «منجی در صبح نمناک» شخصیت محمود شایگان، که به عنوان یک درام‌نویس، برای نسل جوان اهمیت قائل نشده است در پایان دچار عذاب وجدان می‌شود.

«**چهره و بی‌چهره**»:[۱۰] چهره تجلی دیگری است و با انکشاف دیگری است که نحوهٔ ظهور او بر «من» رخ می‌دهد. این ظهور حضوری زنده است. منظور لویناس از چهره مجموعه اجزای صورت یا بدن دیگری نیست؛ بلکه برعکس، مواجهه‌ای با دیگری است که در آن حتی جزئیات چهره را نمی‌توان توصیف کرد زیرا در آن صورت، چهرهٔ او شیئیت‌یافتگی پیدا می‌کند. چهره همانا دلالتی پدیداری است و مفهوم «بی‌چهره» نیز مقدم بر این دلالت قرار می‌گیرد.

چهره دلالتی پدیداری از دیگری در «من/خود» است؛ که این دلالت نه بر بدن و چهرهٔ دیگری که در نوع مواجههٔ من با او صورت می‌یابد. تا زمانی که صرفاً به چشمان دیگری به عنوان عضوی از اجزاء چهره‌اش نگاه کنیم نمی‌توانیم حقیقت چهرهٔ او را دریابیم؛ اما به محض اینکه حالات روانی او را در نگاهش خواندیم و از احساسات و اندیشه‌هایش به واسطهٔ چشمان مطلع شدیم چهرهٔ او بر ما آشکار می‌شود.

در اندیشهٔ رادی نیز چنین مفهومی را می‌توان ردیابی کرد. از نظر وی، خاصیت زمانهٔ حاضر و عصر مدرن این است که مصرف‌گرایی و خودمحوری را به مثابه سرلوح سبک زندگی مدرن تثبیت کرده و جانشین مواجههٔ چهره به چهره نموده است. به‌طور نمونه، در نمایشنامهٔ «از پشت شیشه‌ها» هم در فرم و هم در محتوای آن، چهره‌ها و نقاب‌ها همین مفهوم از درک دیگری و مکشوف شدن حقیقتِ وی را می‌رساند.

«**عدالت و شخص سوم**»[۱۱]: عدالت از نظر لویناس مرتبط است با «شخص سوم» و رابطهٔ «من» و «دیگری» در جهانی که نوع بشر، به مثابه شخص سوم، آن را پیشاپیش دارای نظمی اخلاقی و هنجاری ساخته است؛ زیرا قوانین و مناسبات در روابط انسانی، حاصلِ برساخت‌های جامعوی است که از هنجارمندی‌های پیشین منتج شده‌اند. البته از نظر لویناس میان عدالتی که آتن خواستار آن بود و عدالتی که اورشلیم نوید برقراری‌اش را داده است تفاوتی اساسی وجود دارد. سیاستی که آتن اجرا می‌کرد در عدالت دولت‌شهر به اجرا درمی‌آمد و عدالتی که اورشلیم و سنت یهود رسالت خود می‌دانست عدالتی تماماً انسانی بوده است و ضرورتاً قوانین تناقض آمیزی میان «من» و «دیگری» تحمیل نمی‌کند.

از نظر لویناس تمام روابط انسانی در قالب آداب و اصول اجتماعی و مطابق قوانین جامعوی صورت‌بندی می‌شوند که طی نسل‌های متمادی به رابطهٔ دوسویهٔ من و دیگری

تحمیل شده‌اند. حفظ ظاهر برای فرد در هر رابطه‌ای ضروری جلوه می‌کند؛ حتی در خصوصی‌ترین ارتباط؛ از جمله بیمار با پزشک، زیرا این نظامات پزشکی هستند که به مثابه شخص سوم قواعد خود را حاضر و تحمیل می‌کنند. همچنین است در نهاد خانواده؛ که متأثر از قوانین شخص سوم و مؤید عدالت توزیعی و سیاست در اجتماع است.

مشابه چنین نگرشی را در نمایشنامه‌های رادی نیز می‌توان دریافت. به‌طور نمونه، در نمایشنامهٔ تک پرده‌ای کاکتوس، پرسش‌های بنیادینی در باب مفهوم تعادل، جبر زندگی و امکان خودکشی مطرح می‌شود.

«**مرگ**»: در فلسفه لویناس، مرگ امری دست نیافتنی و غیر قابل شناخت تلقی می‌شود. مرگ تهدیدی است که همواره در زندگی حس می‌شود ولی در عین حال، غیر قابل توصیف است. مرگ یک غیریت محض بوده که همواره در مقابل «من/خود» واقع شده است اما مطلقاً بدان وقوفی نیست. از این رو، درک مرگ کماکان به آینده موکول می‌شود؛ آینده ای که هیچگاه فرانمی‌رسد؛ زیرا در زمان حیات نمی‌توان به مرگ دست یافت. این ناشناخته بودن مرگ است که به ابهام آن می‌افزاید و اندیشیدن به آن به مثابه حضور امری ناآشنا هراس‌آفرین می‌شود.

در آثار رادی نیز مرگ چنین غیریت و هراسی ایجاد می‌کند. به‌طور نمونه در نمایشنامهٔ «شب بخیر جناب کُنت» مرگ تشخص یافته و با زمان و ساعت به‌طور استعاری مفهوم‌پردازی شده است. در سایر نمایشنامه‌های رادی نیز مرگ عنصر شاخصی است که در روند زندگی دخالت بلامنازعی دارد؛ از جمله نمایشنامه‌های مرگ در پاییز، روزنه آبی، آهسته با گل سرخ و پایین گذر سقاخانه.

۴. تحلیل بن‌مایه‌های فلسفی در نمایشنامه‌های رادی

هستهٔ مرکزی آثار رادی از اندیشه‌ورزی عمیق و توأم با پرسش‌گری‌های فلسفی پیرامون مفاهیمی بنیادین بویژه اخلاقیات حکایت دارد و نگاه انتقادی و واقع‌بینانهٔ نویسنده را در مسائل اخلاقی و انسانی به‌طور عام و خلقیات فرهنگی انسان ایرانیِ معاصر به‌طور خاص نمودار می‌سازد.[۱۲]

رادی همچون آنتوان چخوف و هنریک ایبسن – پیشکسوتانی که به آن‌ها اقتدا داشت – رویکرد واقع‌بینی و واقع‌نمایی را برگزیده است تا به نحوی مستقیم خلق و خوی انسان

معاصر را در قالب کاراکترهای نمایشنامه بـه تصـویر آورد؛ البتـه در تمهیـدات نمایشـی، از نمادپردازی‌ها و نشانه‌گذاری‌های بسیار نیز در روش واقع‌گرایانهٔ خاص خود بهره برده کـه بدین سبب، تنوع سبک‌های دیگر نیز در آثارش مشهود است. نمادها و نشانه‌ها در بطن آثار او به منظور قوام متن، پیوستگی قوی‌تر فرم و بن‌مایهٔ اثر، و تأکید بر مضمون مورد نظـر در زبانی غنی به کار رفته‌اند.[۱۳] رادی با مسائل فرهنگی جامعهٔ معاصر مواجهه‌ای اپیستمولوژیک داشته و اینکه واقع‌گرایی را برای درامی در حد فاصل تراژدی و کمدی برگزیده است از آن روست که خلق و خوی انسان امروز را در وجهی انتقادی و پرسشگرانه انعکاس دهد.

مسألهٔ اخلاق در آثار رادی، گستره‌ای وسیع دارد و در کانون اندیشه و آثار وی به‌عنـوان پرابلماتیک یا مشکلهٔ ایران معاصر و فرهنگ و خصلت‌های انسان ایرانی مطرح می‌شود. در تمام سال‌های دهه چهل تا هشتاد، دغدغهٔ ذهنی او مسألهٔ «معاصرت در فرهنگ و اخـلاق» در نسلی از ایرانیان پس از رویارویی با جهان غرب، به عنوان یک مشکلهٔ قابل تأمـل بـوده است؛ فرهنگ و اخلاقی که هم از سنت‌های بیهوده و پوسـیده و هـم از مدرنیتـهٔ نارسـا و ناقص آسیب‌ها و زخم‌های بسیار دیده، و نهایتاً موجب استیصال فرد در ارتباطات اجتماعی و خانوادگی و «بحران هویت» شده است.[۱۴]

در ادامه، ضمن تأملی مختصر بر هر یک از نمایشنامه‌های چهار دهه نمایشـنامه‌نویسـی رادی اشاره‌ای خواهیم داشت به بن‌مایهٔ فلسفی هر یک از این آثار در تطبیق با مناسب‌ترین مؤلفه از میان آرای لویناس:

۱. «**روزنه آبی**» (۱۳۳۸–۱۳۴۰؛ بازنویسی ۱۳۷۲): ژانر نمایشنامهٔ روزنه آبی بـه کمـدی شخصیت نزدیک است. و بن‌مایه‌های فلسفی آن حول مفاهیم مـرتبط بـا عـدالت و مسئولیت قابل تفسیر می‌باشد. در کشاکش و نبرد فرد و اجتماع، خشونت، بی‌رحمی، طرد دیگری و تحمل نکردن دیگران ناهنجاری‌هـایی اسـت کـه تسـری مـی‌یابـد از اجتماع به فرد و از نسلی به نسل دیگر.

مطابق با فلسفهٔ لویناس، نمایشنامهٔ روزنهٔ آبی تماماً بیانگر نتایجِ طرد و نفی دیگری است. هیچیک از افراد همدلی ندارند جز در جهت خواست‌های خـود و ارجحیـت خود بر دیگری؛ و اینهمه هرچند در لـوای تربیـت نسـل بعـد رخ داده اسـت ولـی حقیقت این است که طرفینِ معادله از هر دو نسل، خودخواه و نامتعادل‌اند.

۲. «**افول**» (۱۳۴۲؛ بازنویسی ۱۳۵۱): نمایشنامهٔ افول گویای افول در تعقل است، که انسدادهای متعدد و ممانعت از رشد فکری نسل بعد را موجب می‌شود. تفرقه و شکست متولیان جریان روشنفکری رخدادی قابل پیش بینی است و هر تفکری که ریشه در سنت‌های این روستا نداشته باشد با مانعی از سوی زمین‌داران و صاحبان قدرت محلی مواجه می‌گردد. نقطه مقابل جریان روشنگرانهٔ شهری، آموزش مدرسی اولیه و ابتدایی قرار دارد که متعلق بوده است به متشرعان با پشتوانهٔ قدرت محلی، مالکیت و ثروت.

این نمایشنامه حول تفاوت گفتمان‌ها، عدالت آموزشی، رابطهٔ خدایگان و بنده، و مفهوم شخص سوم در فلسفهٔ لویناس قابل تفسیر است. مطابق با نظر لویناس تعادل رابطهٔ من و دیگری از آنجا که با شخص سوم مرتبط است؛ شأن بین الاشخاصی دارد و خودِ دیگریِ مقابل من نیز دیگری‌ای برای دیگران محسوب می‌شود؛ و در نتیجه، عدالت در هر جامعه، وجه و کارکردی متفاوت با جامعهٔ دیگر می‌یابد که متناسب است با مختصات فرهنگیِ همان اجتماع؛ مختصاتی که گاه متضاد هستند با دیگر جوامع. با این تفسیر، الگوی رشد فرهنگی و عدالت آموزشی و تربیتی در جوامع شهری با جوامع روستایی متفاوت است؛ چنانکه پذیرش تغییرات نظام آموزشی در روستا برای عامهٔ مردم ساده نیست. و نمایشنامهٔ افول نیز مؤید همین نظر است.

۳. «**مرگ در پاییز**» (۱۳۴۵؛ بازنویسی ۱۳۵۶): موضوع این نمایشنامه پیرامون ارزش‌گذاری زندگی توأم با فقر، پذیرش مرگ، ناکامی و بی‌پناهی فرد در اجتماع است. پذیرش مرگ و لحظهٔ تسلیم برای مردن، که در پایان پردهٔ سوم تصویر می‌شود رخدادی ناگهانی در یک لحظهٔ نامنتظَر نیست، اتفاقی است قابل انتظار؛ هرچند به یک معنا تلخ و در عین حال کاملاً ناشناخته.

مطابق با فلسفهٔ لویناس مرگ یک عدم محض است. برخلاف هایدگر که مرگ را «امکانِ امتناع» می‌دانست، امکانی همچون سایر امکان‌های دیگر برای دازاین، و نقطه ای در پایان خط زندگی، لویناس، مرگ را «امتناعِ امکان» می‌داند. مرگ لحظه‌ای در پایان سروری، خودسری، مردانگی و قهرمانیِ سوژه است. «مرگ فراتر از طرح‌های قصدی به اگزیستانسیال سوژه است (TO, 7).»[۱۵]

۴. «**از پشت شیشه‌ها**» (۱۳۴۵؛ بازنویسی ۱۳۵۵): در این نمایشنامه، با توجه به تأکیدی که در دو مفهوم فلسفیِ ذهنیت و عینیت می‌شود، می‌توان مفهوم دیدن چهره و نزدیکی با چهره را عمیق ترین مفهوم فلسفی قابل تفسیر مطابق با فلسفهٔ لویناس دانست. نقاب‌های چهره علاوه بر این‌که در فرم نمایش، کاربردی استعاری دارند، دوری و فاصلهٔ فکری آدم‌هایی را نیز می‌رسانند که حتی در شرایطی که سال‌ها دور یک میز می‌نشسته‌اند همچنان از نهاد یکدیگر بی‌خبرند.

پرسش‌های بنیادینی در ذهن شخصیت اصلی، بامداد، مطرح می‌شود که پرسش‌های هستندگان است، نه پرسش فلسفی یک متفکر دربارهٔ هستی. بامداد هم از اشخاص داستان است، و هم نویسنده‌ای که دارد تمام آن ماجراها را در ذهن مرور می‌کند. این نمایشنامه بیشتر با فلسفهٔ لویناس تطابق دارد تا سایر فلسفه‌های ایده‌آلیستی غربی؛ زیرا بر این باور تأکید دارد که عینیت و ذهنیت تفکیک‌ناپذیرند.

۵. «**ارثیه ایرانی**» (۱۳۴۶): در نمایشنامهٔ «ارثیه ایرانی» مسألهٔ وضعیت جامعه و مواجههٔ سنت و مدرنیته که دفعتاً رخ داده است مورد واکاوی قرار می‌گیرد. این نمایشنامه نشان می‌دهد که تغییر الگوهای ایده‌آل برای سبک زندگی و ارزش‌های اخلاقی و دینی اگر نه به تدریج و تکاملی بلکه به ناگهان در همهٔ ابعاد زندگی روزمره رخ دهد، چه ناسازگاری‌ها و مشکلات فاجعه‌باری را رقم می‌زند.

تحلیل این نمایشنامه با فلسفهٔ مارکسیسم ممکن است. همهٔ عناصر و وجوه زندگی و روابط اشخاص، درگیر مادّیتی استیصال آور شده است و خلاصی از آن ممکن نیست. لویناس در رسالهٔ «از وجود به موجود» نظر خود را دربارهٔ مارکسیسم چنین بیان می‌دارد: «قوت عظیم فلسفهٔ مارکسیستی که انسان اقتصادی را مبدأ قرار می‌دهد، در قابلیت آن برای پرهیز اساسی از دورویی موعظه است.»[۱۶]

۶. «**صیادان**» (۱۳۴۸؛ بازنویسی ۱۳۵۴): نمایشنامهٔ «صیادان» از چند منظر قابل تفسیر است: از جنبهٔ سیاسی و اجتماعی، یادآور جریان انقلاب سفید شاه و ملت که از سال ۱۳۴۱ آغاز شد، بخصوص اصل سهیم کردن کارگران در سود کارخانه‌ها؛ از جنبهٔ نظری، مطابقت کامل آن با آرای جنبش‌های مارکسیستی و مبارزات طبقاتی کمونیستی؛ از جنبهٔ نقد ساختارگرایانه و اسطوره‌ای زیرمتن آن در تطبیق با رمزپردازی در داستان‌های پیامبران قابل بررسی است، و از جنبهٔ فلسفی نیز مفهوم

ارادهٔ آزاد انسان در برابر قهر طبیعت و نظامات جامعوی، و نیز رابطهٔ خدایگان و بنده. همچنین در تطبیق با مؤلفه‌های فلسفهٔ لویناس تحت مفاهیم تئودیسه (Theodicy)، میل و غذا، عدالت، و اخلاق امکان تفسیری دقیق دارد.

یکی از کلیدی ترین مضامین این نمایشنامه مفهوم «عدالت» است که در فلسفه لویناس، با «دیگری»، و با مفهوم «تئودیسه» در پیوند است. تئودیسه پرسشی بنیادین است دربارهٔ چرایی و ضرورت وجود شرّ در جهان؛ و با مفاهیمی چون عدالت و آزادی مطرح می‌شود. همواره شرّ در درون نظم موجود شکل می‌گیرد و بر تمام ساحات وجودی زندگی غلبه می‌کند؛ همان حقیقتی که در نمایشنامهٔ صیادان به آن اشاره می‌شود. سایر مفاهیم فلسفهٔ لویناس از جمله مسئولیت، و میل آدمی به غذا نیز در این اثر قابل دریافت.

۷. «**لبخند باشکوه آقای گیل**» (۱۳۵۰؛ بازنویسی ۱۳۶۹): بحران شخصیت و ناامیدی جمعی در لبخند باشکوه آقای گیل، ملموس‌تر و هشدار دهنده‌تر از نمایشنامه‌های قبلی رادی است. «شخصیت‌های درام رادی همگی برای مخاطب ملموس و قابل درکند. او از این پیکره‌های جاندارِ آشنا، شخصیت‌هایی پیچیده، چندبعدی و حیرت‌زا خلق کرده است... آنان در عین سادگی، بغرنج و پیچیده‌اند. سیمای غریبی از یک بغض فروخورده‌اند.»[۱۷]

پس‌زمینهٔ این نمایشنامه اشاره به دوران اصلاحات ارضی دارد؛ زمانی که سهام کارخانه‌های دولتی یکی پس از دیگری به فروش می‌رسید.[۱۸] و این پرسش برای عموم پیش می‌آمد که حقیقتاً چه تصمیمی به صلاح جامعه است؟ این پرسش در تمام دوران‌ها و برای همهٔ انواع زعامت و زمامداری می‌تواند مطرح باشد. در این نمایشنامه امر به یکسان‌سازی از رأس هرم اجتماع و خانواده، مورد تردید و پرسش قرار گرفته و نقد می‌شود. آنچه شناخت دیگری را از میان برده است تأکید بر سوژه‌وارگی است که حاصل اندیشهٔ غربی در جهان انسان ایرانی است.

مطابقت مفاهیم سوژه، سوژه‌محوری، سوبژکتیویته و سوبژکتیویتهٔ اخلاقی در فلسفهٔ لویناس بیشترین قرابت را با این نمایشنامه داشته و تحلیل وضعیت اشخاص نمایش را که در جایگاه روانکاوی قرار دارند میسر می‌کند. «لویناس اصل این همانی را در مورد سوژه زیر سؤال می‌برد و از دوگانگی هویتِ انسانی سخن می‌گوید.»[۱۹]

همچنین نظر لویناس دربارهٔ مفهوم لذت در تمامیت زندگی، در این نمایشنامه کاملاً قابل تفسیر است. لذت صرفاً خرسندی نیست بلکه همه چیز حتی درد نیز لذت است. اساساً زندگی لذت ناب است؛ لذتی که معطوف است بر اعمال انسان. لذت عمل غذا خوردن، خود زندگی است نه به مثابه ابژه‌ای برای لذت در زندگی.[۲۰]

۸. «**در مه بخوان**» (۱۳۵۳؛ بازنویسی ۱۳۸۰): پرسش فلسفی این نمایشنامه این است که ما چرا در مطالعه و روی‌آوری به فرهنگِ شرقیِ خود از اورینتالیسم که برساختهٔ نگاه غربی است الگو می‌گیریم؟ و این‌که بهترین شیوه در آگاهی‌بخشی، رشد و تعالی فرد و جامعه چیست؛ آن هم در شرایطی که امروزه دانش قدرتی است نوین در نقطهٔ مقابل نظامات کهن و قدرت طبقهٔ ارباب و زمین‌دار.

این نمایشنامه را از منظر فلسفه لویناس در مفاهیم مسئولیت نامتناهی، اخلاق، چهره، و عدالت می‌توان تحلیل کرد. و بخصوص نظر لویناس نسبت به سوبژکتیویته اخلاقی، که در مسئولیت حدّ و مرزی نمی‌شناسد؛ مسئولیت و اخلاقی که اگر بخاطر پاداش و ترفیع باشد دیگر عین بی‌اخلاقی است.

۹. «**هاملت با سالاد فصل**» (۱۳۵۶؛ بازنویسی ۱۳۶۶): در این نمایشنامه، با شیوهٔ پارودی، دوگانه‌ها به مثابه نیروهای متناقض در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند. این رابطهٔ ارباب و بنده از یک سو به قدرت، پول، ثروت و زیبایی ارزش می‌دهد و از سوی دیگر دانش و اندیشه را تحقیر کرده و به استثمار در می‌آورد.

جابجایی عناصر درون قدرت در انتهای نمایشنامه، (استاد و عالیجناب) بیانگر خصیصهٔ پایدار ساختارهای جامعه‌ای سلسله مراتبی است با خصلت‌هایی که در ظاهر در جایگاهی استکباری دیده می‌شوند و در باطن وجودشان سراسر صغارت، حقارت، بلاهت و بی‌خردی محض است.

بن‌مایهٔ این نمایشنامه در مطابقت با فلسفهٔ لویناس، هم در مفهوم چهره و هم در دو ساحت اخلاق و عدالت، قابل بازخوانی است. عدالتی که یادآور وضع موجود بشر معاصر است که در عین بی‌عدالتی محض زیست دارد و نهایتاً محکوم به فناست. و اخلاقی که ذره‌ای از وجوه انسانی آن اکنون باقی نمانده است؛ و هرچه هست بی‌اخلاقی است. چهرهٔ دیگری در این جمع، به هیچ وجه دیده نمی‌شود؛ و

مواجههٔ چهره به چهره صورت نمی‌گیرد. بدین ترتیب، دیگری تنها در رابطهٔ ارباب و بندگی است که می‌تواند حضور یابد.

۱۰. «**منجی در صبح نمناک**» (۱۳۵۸؛ بازنویسی ۱۳۷۶): بن‌مایه‌های فلسفی این نمایشنامه همه حول مسائل بنیادینِ فلسفهٔ سیاسی و مفاهیمی چون عدالت، حدّ آزادی، دوگانهٔ ضرورت سرمایه‌داری یا اندیشه‌های دموکراتیک، روابط انسانی و اخلاق، و مسئولیت اجتماعی قابل بحث بوده و با فلسفهٔ اخلاق لویناس و نامتناهی بودنِ مسئولیت اخلاقی در روابط اجتماعی تطابق دارد.

نمایشنامه هشدار می‌دهد که نظم موجودی که در پی ساختارهای جهان مدرن و سوبژکتیویته شکل گرفته است چطور در تمامی وجوه سبک زندگی و فرهنگ اجتماع، قدرت اندیشهٔ مستقل را ریشه‌کن کرده است و مغایر با ادعاهای خود، اگر یک فکر مستقل و اندیشه‌ای خارج از این ساختارها بخواهد به مسئولیت نامتناهی خود پی برده و در هیأت موجودیتی روشنگر رشد کند آن را برنمی‌تابد. این همان ابتذال شرّ است و برآمدن افراد عاصی را موجب می‌شود؛ افرادی که در موقعیت آزادی و اختیار می‌توانستند دلسوزانه خواستار اصلاحات و سازندگی باشند حال در شرایط سانسور و اختناق خود به شرّ دیگری بدل می‌شوند.

هر نیروی تماماً مستقل، که خارج از حیطهٔ اخلاقِ وظیفه‌گرا بخواهد به تعهد و مسئولیت انسانی پایبند باشد، مطابق اخلاق لویناسیِ همان مسئولیت نامتناهی است که در مواجهه با وجدان آگاه به خودکشفی می‌رسد و زمینهٔ ظهور می‌یابد. آنچه لویناس در «تمامیت و نامتناهی» منظور داشته نقد نظامات اخلاقی موجود است. «لویناس اساساً بر تقارن رابطهٔ اخلاقی و مناسبات بین‌الاشخاصی به‌طور عام و متقابل بودنِ مسئولیت اخلاقی به‌طور خاص قلم بطلان می‌کشد.»[۲۱]

۱۱. «**پلکان**» (۱۳۶۱؛ بازنویسی ۱۳۷۵): عنوان نمایشنامه «پلکان» اشاره دارد به مکانی که محل حرکت صعودی و نزولی انسان است. در این نمایشنامه شاهد صعود موقعیت اجتماعی کاراکتر بلبل هستیم و البته همزمان هم نزول ارزش‌های انسانی در سرتاسر زندگی او. واژهٔ پلکان یادآور شیءوارگی نیز هست. این شیئیت استیصال افراد درون اجتماع را نشان می‌دهد؛ چنانکه تمام اشخاص این نمایشنامه در یک موقعیت محتوم

به سر می‌برند و رنجی که متحمل می‌شوند نتیجهٔ بی‌ثباتی، بی‌هویتی و یکسان‌سازی در ساختارهای جامعوی است.

مطابق فلسفهٔ لویناس نمایشنامهٔ پلکان را می‌توان نزول و افول انسان از خود بیگانه در سوبژکتیویتهٔ معاصر تحلیل کرد. فلسفهٔ اخلاق لویناس پاسخی اخلاقی است به مسألهٔ شرّ در جهان پس از تئودیسه. مسئولیت نامتناهی لویناس دقیقاً در روابط اشخاص این نمایشنامه قابل تفسیر است. تأثیر متقابل دیگر اشخاص و اجتماع در برابر فرد، که متنهی می‌شود به شرّ انسانی فراگیر، بن‌مایهٔ فلسفیِ نمایشنامه محسوب می‌شود.

در این نمایشنامه دوگانه‌های ثروتمند/فقیر و شهری/حاشیه‌نشین در کنار فرآیند الگوسازی مصرف‌گرایی غربی در ایران مطرح می‌گردد. بخش پایانی آن که به وقوع انقلاب در سال ۱۳۵۷ اشاره دارد تفسیری پسااستعماری ارائه می‌دهد و دوگانهٔ غرب/ایران را ترسیم می‌نماید. «مسأله‌ی فرودست زمانی در نظریه‌ی پسااستعماری به یک اصل بدل شد که اسپیواک در مقاله ای با نام *آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟* به پیش‌فرض‌های گروه مطالعات فرودست انتقاد کرد.»[۲۲] وقوع انقلاب ۱۳۵۷ نیز در پایان این نمایشنامه تحولی است که جمعیتی عظیم خواهان تغییر موقعیت خود برای بر هم زدن دوگانه‌های محتوم هستند.[۲۳]

۱۲. «تانگوی تخم مرغ داغ» (۱۳۶۳؛ بازنویسی ۱۳۷۸): اینکه چرا رادی پس از دو دهه که از نمایشنامهٔ «ارثیه ایرانی» (۱۳۴۶) می‌گذرد باز همان قصه و کاراکترها را با همان روایت و تصاویر مشابه و تنها با اندکی تغییر در فرم، برخی دیالوگ‌ها و پایان بندی تکرار کرده است خود مسألهٔ یا پرابلماتیک او را آشکار می‌سازد که همان پرسش از ارث و میراث ماندگار این فرهنگ است؛ میراثی که چیزی نیست جز فلاکت و زوال فرهنگ و فقدانِ اندیشهٔ والا. در نتیجهٔ ماندگاری و تحمل چنین ضعف و فقدانی است که به مرورِ زمان سرتاسر زندگی مبتذل طبقهٔ فرودست با ریا و تزویر و تظاهر آمیخته می‌شود. و در چشم‌اندازی وسیع‌تر زندگی این مردمان قابل تعمیم است به انسان ایرانی.

بن‌مایهٔ فلسفی این نمایشنامه در مطابقت با مفهوم دیگری در اخلاق لویناس کاملاً در تقابل با خودمحوری و سوبژکتیویته، قابل تفسیر است؛ و مفهوم غیریت در آن

نشانه‌گذاری شده است. ارتباط کاراکترها به نحوی است که هر یک، دیگری را از نظرگاه خود به همدلی فرامی‌خواند.

۱۳. «آهسته با گل سرخ» (۱۳۶۵): این نمایشنامه، به مثابه مواجهه‌ای پدیدارشناسانه و رویارویی گام به گام با نزدیک‌ترین موقعیتِ پیشِ رو، نکات ظریفی را در وجوهی ملموس و ضمنی ارائه می‌کند که سهل و ممتنع‌اند و مخاطب دعوت می‌شود همزمان با آنچه آشکارا پدیدار است به لایه‌های معنایی درون آن نیز توجه کند.

در تطبیق با فلسفهٔ لویناس، بن‌مایه‌های فلسفی این نمایشنامه را باید در مفهوم آزادی و رسالهٔ «آزادی دشوار» لویناس جستجو کرد؛ و نیز در مفهوم سکوت، گفتن و گفتار از نظر وی. از آنجا که فلسفهٔ لویناس، نوعی غیریت‌شناسی و دیگری‌شناسی است لذا در جهت عکس خودشناسی یا من‌شناسیِ تاریخ فلسفه غرب قرار می‌گیرد و در نتیجه، همه موجودیت خود را در گرو اولویت دیگری می‌داند. در واقع، در رویارویی سوژه با دیگری است که درکی از آزادی صورت می‌گیرد و مفهوم آزادی متجلی می‌شود.

در این نمایشنامه تأکید می‌شود که انسان ایرانی به‌طور خاص و انسان نوعی به‌طور عام در وضعیت فشار و تحمیل شرایط دشوار و نظام تهدیدگر، به خودآگاهی می‌رسد؛ و شناخت دیگری ضرورتی است برای این خودآگاهی. مضامین ترجیح دیگری بر خود، انقلاب، آزادی و شهادت نیز که با استعارهٔ گل سرخ در پایان نمایشنامه اشاره می‌شوند بر همین نوع خودآگاهی، ایثار و آزادگی تأکید دارند.

۱۴. «شب روی سنگفرش خیس» (۱۳۷۸): «شب روی سنگفرش خیس» روایتی است در شش دفتر، از وضعیت تراژیک وقت و زمانهٔ کنونی انسان ایرانی. مضمون آن به‌طور خاص، حول «جبر زمانه» و «گسست همزیستی» قرار می‌گیرد؛ و موضوع آن مربوط است به پیامدهای بعد از انقلاب فرهنگی و جوّی که موجب تفرقه شده است میان اندیشه‌های مختلف. اشارات و تعابیر استعاری از یک سو ارجاع می‌دهد به ریشه‌های این همنشینی مسالمت آمیزِ دو بن اندیشه در ایران از آغاز تا امروز: یکی ملی‌گرایی و اندیشهٔ زمینی که به فردوسی نسبت داده می‌شود و دیگری عرفان و اندیشهٔ آسمانی که تجلیِ آن از شعر حافظ در تاروپود هر فرد ایرانی نهادینه است.

از سوی دیگر به مفهوم عدالت و عدم تعادل در زمانهٔ کنونی و مواجههٔ نامتعادل با این دو اندیشه پس از انقلاب و انقلاب فرهنگی، از هر دو سو، تأکید می‌شود.

این نمایشنامه مطابق با آرای لویناس، با مفاهیم عدالت، اخلاق، غیریت و سوبژکتیویته کاملاً قابل تفسیر است. غیریتی که نادیده گرفته شود و حذف گردد در کل جامعه به عدم تعادل می‌انجامد. آنچه در دگرگونی انقلاب و انقلاب فرهنگی رخ داده است به نحوی حذف دیگری است که تبعاتی دارد؛ از جمله عدم درک پویایی جامعه و استحالهٔ نسل بعد و اینکه پس از ایجاد خلأها جامعه به نحوی دیگر و در شرایطی نامتعادل به حیات خود ادامه می‌دهد. در چنین وضعیتی، تزی که با آنتی‌تز خود مواجه شود به سنتزی می‌انجامد که نحوی از وجوه هر یک از آن تز و آنتی تز را در خود دارد.

۱۵. «**آمیزقلمدون**» (۱۳۷۱): در آغاز نمایشنامهٔ آمیزقلمدون به نحوی استعلایی—پدیدارشناختی، موضوعِ «معجزه» طرح می‌شود و باور به امر غیرِ طبیعی مورد تردید قرار می‌گیرد. در این مواجهه، راهِ آگاهی از یک رخدادِ غیرِ طبیعی، مسیری سلبی است؛ و برخلاف منطق ارسطویی، از نوعی دیالکتیک سقراطی بهره‌مند است.

در تضاد دیالکتیکیِ این زوج، شکوهی را نمایندهٔ میتوس و شوکت را نمایندهٔ لوگوس می‌توان در نظر گرفت. در طول نمایشنامه مضامین «مسئولیت» و «خدمت» چنان طرح می‌شوند که برای مخاطب محل پرسش، تأمل و تردید باشند.

مطابق با فلسفهٔ لویناس این نمایشنامه را می‌توان در نسبت اختیار و مسئولیت تفسیر کرد. از نظر لویناس محال است بتوان تمنای همسایه را رد کرد؛ و این ناشی از مسئولیت اخلاقی همیشگی است در رابطهٔ خود با دیگری.[۲۴]

۱۶. «**باغ شب نمای ما**» (۱۳۷۳؛ بازنویسی ۱۳۷۹): همهٔ تمهیدات و تکنیک‌ها، کنایه، تمثیل، نشانه، نماد و ظرافت‌هایی که نویسنده برای انسجام‌بخشی به فرم، محتوا و ساختار به کار برده است منجر می‌شود به احساس حضور مخاطب در عمق داستان و متن؛ تا در این احساسِ نزدیکی، فهمی تازه بیابد، و درکی عمیق از موقعیت انسانی خود در سیر تاریخ نظام‌های دیکتاتوری پیدا کند، و البته تأملی از وضعیتِ دسپوتیزم[۲۵] در این سیر تاریخ. رادی در مقدمه این نمایشنامه چنین می‌نویسد: «بنای

ما در این نمایشنامه آن بوده است که ضمناً سیمای یک عصر بی فطرت خاکستری را با ورزش الگوهای کلامیِ آن (به یاری نشانه‌ها) ترسیم و تازه کنیم.»

در تحلیل فلسفی این نمایشنامه می‌توان به دو ساحت اخلاق سیاسی و سیاست اخلاقی توجه داشت. اخلاق سیاسی در هر دو تابلوی نمایشنامه یک تصویر را ارائه می‌دهد: حکومت مطلقه توسط بی‌خردیِ همهٔ جانبهٔ ارباب و بنده پیش می‌آید. و دست‌های همه به خون آلوده می‌شود؛ زیرا هرگونه بدنامی، رذالت، ظلم، تباهی، آلودگی و فساد، اقتضای بی‌خردی‌ها و بی‌اخلاقی‌های خاصِ عالم سیاست است که وضع بشری و اخلاق سیاسی را می‌سازند. از طرفی ایدئولوژی و سیاست اخلاقی هم برهم زنندهٔ دسپوتیزم و حکمرانی توأم با جهل و ظلم خواهد بود.

مطابق فلسفهٔ لویناس، غیریت نباید نادیده گرفته شود؛ با این حال، به محض ورود شخص سوم به این رابطه، عدالت و سیاست به میان می‌آیند. «رابطهٔ اخلاقی در فضایی غیر سیاسی بیرون از حیطهٔ عمومی رخ نمی‌دهد؛ بلکه اخلاق همواره پیشاپیش سیاسی است، رابطه با چهره همواره پیشاپیش رابطه با نوع بشر به‌طور کلی است (ED, 225).[۲۶]

۱۷. «**ملودی شهر بارانی**» (۱۳۷۶؛ بازنویسی ۱۳۷۸): مفاهیم فلسفی در مضمون و بن‌مایهٔ این نمایشنامه برادری، برابری، آزادی، اختیار، اختلافات طبقهٔ اجتماعی، ارباب و بنده، و جنگ بر سر عقاید است که با ارجاعاتی که به نزاع قابیل و هابیل داده می‌شود ریشه‌های جنگ را به اولین نسل بشر بازمی‌گرداند. سیر تحول و تعرف شخصیت قهرمان که در لحظهٔ پایان نمایشنامه در کنش و انتخاب او رخ می‌دهد زمینه‌ای دارد که در طول نمایشنامه برای مخاطب پذیرفتنی است؛ و آن مبارزه با غرور و خواسته‌های خود برای پاسداشت حرمت دیگری است.

تفسیر فلسفی این نمایشنامه را در مفهوم عدالت و اولویت دیگری و تحول‌خواهی بنیادین باید جستجو کرد. از نظر لویناس، در پرتو عدالت و اخلاق است که مسیر روح غربی و فلسفه‌های منطقی و هستی‌شناسانه، و نیز علم و سخنوری، و حتی هنر تغییری بنیادین می‌یابند. این همه تنها در شناخت و درک نقطهٔ عزیمت از دیگری به خود است که زمینهٔ تغییر جهت از سوبژکتیویسم به دیگری‌خواهی را فراهم می‌آورند.

۱۸. «**خانمچه و مهتابی**» (۱۳۷۸؛ بازنویسی ۱۳۸۴): در تفسیر فلسفی این نمایشنامه، به مضامینی از توفق‌طلبی، قدرت و میل به فسادی که در قدرت هست، و نهایتاً قدرت مطلقه – که قطعاً فاسد می‌شود – می‌توان اشاره کرد. همچنین نمایش مردسالاری، خودشیفتگی و نیز رفتارهای ضد اجتماعی و طغیان کینه‌ها تلنگری است بر این که انسان هم ناآگاهانه و هم آگاهانه به سوی زوال می‌رود؛ و در عین حال، از مسیری که در رسیدن به امیال خود طی کرده است بازنمی‌گردد، و این همه از خودبنیادی سوژهٔ مردانه برخاسته است.

این نمایشنامه در تطبیق با مفاهیم فلسفی لویناس بیشترین تفسیر را در مفهوم «بی‌چهره» می‌یابد. چهره از نظر لویناس، یک دلالتِ مستقل است بدون هیچ سیاق و زمینه‌ای. این نمایشنامه نشان می‌دهد که زنان در طول زندگی‌های مختلف همواره بی‌چهره مانده‌اند. زن تنها با طغیان و سرکشی می‌تواند اعلام موجودیت کند؛ وگرنه قربانی نادیده گرفته شدن از سوی همگان است. در هر سه قصه با چنین وضعیتی از زن سرو کار داریم. گویا سیمای زنی که مرده است دلالت بیشتری در اذهان دارد تا چهرهٔ او در دوران حیات و مواجههٔ رودررو.[۲۷]

۱۹. «**کاکتوس**» (۱۳۸۰): در این نمایشنامه پایان دادن به زندگی و اراده به خودکشی، اشاره به پوچی زندگی مدرن دارد؛ و شاهد آن اینکه در بیانیهٔ پایانی پرسش‌هایی مطرح می‌شود دربارهٔ نحوهٔ تولد، زندگی در میان وضعیت پیازگونهٔ هستی، و نهایتاً مرگ و پایان پوچ زندگی؛ با این تمثیل که «چه نسبت یا شباهتی میان دو شاخهٔ کاکتوس وجود دارد؟»[۲۸]

تفسیر فلسفی این نمایشنامه را بر اساس آرای لویناس می‌توان بر مفاهیم مرگ، مسئولیت، عدالت و اولویت دیگری دانست. که این تعهد و مسئولیت در قبال دیگری، امروزه کاملاً مفقود و به فراموشی سپرده شده است. بی‌اخلاقی‌هایی که در زندگی معاصر سربرآورده است و گرایش به مصرف بی‌رویه، احساس پوچی و بی‌معنایی زندگی، در لحظه‌ای باید شکسته شود و آن لحظهٔ به یاد آوردن تعهداتِ اجتماعی فرد است. در چنین موقعیتی اگر فرصتی برای جبران گذشته نباشد شرط امکان خودکشی فراهم می‌شود.

از نظر لویناس، مرگ مطلقاً غیریت است؛ و به شناخت درنمی آید. در واقع، در مواجهه با مرگ، سوژه دیگر سوژه نیست؛ صرفاً ابژهٔ احاطه شده توسط مرگ است.

اخلاق لویناسی دقیقاً در چنین موقعیتی است که متبلور می‌شود؛ پیش از سوژگیِ خود، و در نسبت با دیگری.

۲۰. «**شب بخیر جناب کنت**» (۱۳۸۱): این نمایشنامه را باید در ادامهٔ نمایشنامهٔ «کاکتوس» – که هر دو در یک مجلد به چاپ رسیده‌اند – تفسیر کرد. موضوعیت هر دو پیرامون پایان زندگی عادی و روزمره، و لحظهٔ مرگ است. در این نمایشنامه مرگ کاراکتری است که به صورت ناشناس و در نقش خدمتگزار پایان زندگی به وظیفه‌اش عمل می‌کند.

در این نمایشنامه بینش فلسفی نویسنده نسبت به محتوم بودن زمان مرگ و شرایط زندگی کاملاً مشهود است. تلقی لویناس نیز از مرگ مبتنی بر ناشناختگی آن است. مرگ کاملاً غیریت است و شناخته نمی شود تا آخرین لحظه. این عدم شناخت انسان از ماهیت مرگ، موجب می‌شود شخص تا آخرین دم از اختیارات و مقاصد خود صرف نظر نکند. در فلسفهٔ لویناس «مرگ به عنوان پایان سروری، خودسروری، مردانگی و قهرمانی سوژه» تفسیر می‌شود و «فراتر از طرح‌های قصدی یا اگزیستانسیال سوژه» (TO, 74)[۲۹] عمل می‌کند.

۲۱. «**پایین، گذر سقاخانه**» (۱۳۸۱): فضای سنتی، تاریخی و اسطوره‌ای این نمایشنامه، با بهره از الگوهایی اسطوره‌ای، از جمله غلامرضا تختی و ابوالفضل عباس، مضمون اصلی را حول محور اخلاقیات، اخلاق پهلوانی، مروت و آیین فتوت قرار می‌دهد. دفاع از حق‌خواهی و مقاوت در برابر ظلم و تعرض، به قصد ایجاد همدلی برای معنا بخشیدن به سنت‌ها و کهن‌الگوها در این داستان از مضامین کلیدی است.

در مطابقت با فلسفهٔ لویناس، بیش از همه مفهوم امر اخلاقی، قصدیت[۳۰]، و حیث التفاتی است که در این نمایشنامه قابل تفسیر است. هم در آغاز که طاهر قصد خود را از الگوی قهرمانی، در مونولوگ ابتدایی – در وجهی از خودکشفی و رویارویی با وجدان – بیان می‌کند و هم در پایان، که در افق‌های نامکشوف و مغفول وجدان، نور آگاهی و خودآگاهی میان هر سه شخصیت اصلی سربرمی آورد. «ما هرگز از مطلقِ ابژه آگاه نیستیم... ابژه همواره به شیوه‌ای معین برای سوژه حاضر می‌شود.»[۳۱] لویناس نیز تأکید می‌کند که پیوند اخلاقی با دیگری، و رابطه با غیریت، اساسی‌ترین موضوع تأمل فلسفی است؛ و این مواجهه با دیگری را که مشخصه و معرف تمام روابط

انسان‌ها با یکدیگر است باید در بنیادی‌ترین سطح آن که قصدیت است در نظر گرفت.

۲۲. «**آهنگ‌های شکلاتی**» (۱۳۸۲؛ بازنویسی ۱۳۸۳): در ریشه یابی گسست روابط و تفاوت‌هایی که در بینش، منش، خواست‌ها و سبک زندگیِ بخشی از نسل امروز دیده می‌شود نویسنده ما را متوجه جستجوگری‌های این بخش از نسل امروز می‌کند؛ نسلی که با صادق هدایت، کافکا و نیچه، به عنوان آموزگاران بدگمانی، آشنا شده و از آثارشان تأثیر پذیرفته است، در جستجوی پرتوی از عشق و تجربهٔ آزادی، سرپناه امنی دیگر، نجات، و به تعبیر نیچه جستجوی «جان زیبای بی‌عنان»[۳۲] روزگار می‌گذراند. خودکشفی تنها قصد این نسل است و قیام علیه انسان‌گرایی موجود در جامعه.

بن‌مایهٔ فلسفی این نمایشنامه را می‌توان حول محور مفاهیم آگاهی، آزادی و آزادی‌خواهی، تردید، بازاندیشی، پرسشگری و قیام علیه پدرسالاری و قدرت‌های حاکم دانست، همراه با ظهور پوچی مختص جهان مدرن که در تمام ابعاد وجودی زندگی انسان رسوخ کرده است. در چنین موقعیتی هیچ جای پاکی و «جان زیبای بی‌عنانی» برای جوانی که جویای تغییر در سبک زندگی مطابق با نگرش دلخواه خود است وجود ندارد. این جوان البته از قدرت‌های حاکم بر جامعه نیز واهمه داشته و می‌پندارد به‌ناچار باید خود را در جایی دور از دید پنهان کند.

مطابق با فلسفه لویناس، آگاهی قائم به ذات، خودبنیاد و خودسالار نیست، بلکه منوط به دیگری است. لویناس با مشرب انسان‌گرایی مخالفت دارد؛ و در عین حال با اندیشه‌های ضدانسان‌گرایی نیز همسو نیست. لویناس نقطهٔ عزیمت معرفت و روابط را دیگری می‌داند و از این رو، آگاهی را نیز منوط به دیگری کرده و در خودبنیادی اخلاقیاتی که تاکنون یقینی به نظر می‌رسیدند تردید وارد می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

فلسفهٔ امانوئل لویناس بر تلقی خاص او از اخلاق استوار است که به مثابه فلسفهٔ اولی در منظومهٔ فکری او محسوب می‌شود. لویناس اخلاق را در وجهی کاملاً انضمامی عرضه

داشته است. از این‌رو، اخلاق لویناسی از قابلیت مناسبی برای انطباق و مفصل‌بندی در آثار داستانی و دراماتیک برخوردار است.

با تفحص در اندیشهٔ اکبر رادی و تمرکز بر وجوه نظری آثار وی قرابت بسیاری با آرای امانوئل لویناس نمایان می‌شود. در اندیشه و آثار اکبر رادی «اخلاق» به عنوان اصلی‌ترین بنِ اندیشه قابل بازشناسی است؛ اخلاقی که کاملاً در رفتارها و روابط اجتماعی شخصیت‌ها نمودار شده و خصیصه‌نمای اجتماع ایران معاصر و انسان ایرانی به‌طور خاص و انسانِ نوعی به‌طور عام است.

در گفتمان هر دو متفکر به مسئولیت‌پذیری در برابر دیگری تأکید می‌شود و مسئولیت پاسخگویی به دیگری یا اجتماع ذیل امر اخلاقی قرار می‌گیرد. شاخص توجه رادی به امر اخلاقی در وجه اجتماعی است، و تأکید لویناس بر بنیادین بودنِ اخلاق در وجه انسانی است.

اکثر مفاهیم کلیدی فلسفهٔ لویناس در آثار و اندیشهٔ رادی قابل انطباق و مفصل‌بندی هستند؛ از جمله مفاهیم «عدالت» و «مرگ».

عدالت از نظر لویناس، در لحظهٔ مواجههٔ چهره به چهره با دیگری، و تحت قانونِ «شخص سوم» بلافاصله پس از پذیرش مسئولیت ناشی از رابطهٔ «دیگری/دیگران» با «من/خود» معنا می‌یابد، و زندگی اجتماعی با عدالت – همراه با آزادی و اراده – شکل می‌گیرد. در عرصهٔ سیاسی، عدالت توزیعی لویناسی در گرو درک مسئولیت در قبال شخص سوم بوده و در سطح جامعه به صلح در مجاورت می‌انجامد. این تلقی از عدالتِ سیاسی و قوانین شخص سوم همسویی دارد با مقولهٔ «تعادل اجتماعی» در آثار رادی.

در باب مفهوم «مرگ» نیز باور هر دو متفکر نسبت به ناشناختگی مرگ قرابت دارد. مرگ از نظر لویناس غیریت محض است که در جریان زندگی و هستی و حیات انسان، همواره نسبت به آن نوعی هراس وجود دارد. مرگ امری نامتعین و دست‌نیافتنی است و به سطح آگاهی نمی‌آید؛ با این حال، انسان پیوسته به مرگ دیگران به عنوان تجربه‌ای هراس‌آور که از آن گریزی نیست می‌اندیشد و تهدید آن را حس می‌کند. این است که وضعیت زندگی را وجهی تراژیک می‌بخشد. در باب مفهوم زندگی و مرگ در آثار رادی نیز با چنین دریافتی از ناشناختگی مرگ در مقام راز نامکشوف زندگی روبرو هستیم که مؤید ضرورت زندگی اخلاقی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Deguzman, 2023

۲. ملشینگر، ۱۳۸۸، ص ۲۵

۳. «در حوزهٔ هنرهای کلامی، ... همیشه یک نوع میل به تعرض، یک نوع پرخاشگری منفی و یک نوع چپ‌روی و چپ‌گرایی وجود دارد، بدون اینکه ذهن پدیدآورندهٔ آن متعلق به نظام فکری خاصی باشد. البته منظورم ار چپ، منتقد بودن، پرخاشگری و اعتراض است. این مسأله همیشه در ذات هنرهای نمایشی وجود دارد. یعنی به یک معنی اثر هنری اصیل در ذات خودش همیشه یک رویکرد بدبینانه دارد. در واقع، از دید عرف همیشه یک هنرمند اصیل به جهان، کشور، حکومت، یک جریان دولتی و... بدینانه نگاه می‌کند، در حالی که این بدبینی نیست، واقع‌بینی است و در ذات آن همیشه نوعی روشنی و کورسوی امید در حد یک شمعک وجود دارد.» (مظفری ساوجی، پشت صحنهٔ آبی، گفتگو با اکبر رادی، ص ۲۲۴–۲۲۵)

۴. «واقعیتِ معمول، به هم ریخته، پریشان، گسترده، بی هدف و ناموزون است؛ اما واقعیت هنری در چشم‌اندازی قرار می‌گیرد که در آن، همه عناصرِ واقعی، منظم، محدود، متعادل، هدفمند و در نهایت، شیوه‌پردازی می‌شوند. به عبارت دیگر، واقعیت، به محض اینکه در جریان آفرینش هنری قرار گیرد مشمول فرآیند شیوه‌پردازی شده، و به «واقعیت هنری» تبدیل می‌گردد.» (سلطانی، ۱۳۸۸)

۵. دانشنامه استنفورد: لویناس، ص ۱۹

6. Other and Alterity

7. Fryer, 2004, P. 31

۸. غیریت (Alterity): شامل انسان‌های دیگر و جهان

9. Levinas, Emmanuel, Time and The Other, P10۸

10. Face & Faceless

11. Justice

۱۲. ن. ک.: «نویسنده غوّاص لُجّه‌های مهیب است که غوص می‌کند به اعماق هرچه تاریخ، فرهنگ، متن‌های کهنه، لایه‌های زخم و امواج پرپشت زمانه به جُستار یک صدف که نام بلندش حقیقت است.» شناختنامهٔ اکبر رادی، ص ۲۲۲

۱۳. «اگر تئاتر ما شعله ای در اعماق داشته باشد، حرفی برای گفتن، این حرف اول است. پس مناقشات قدیمیِ شرقی–غربی یا سنتی–مدرن و پست‌مدرن را به فرمالیست‌ها و مکتب شناسان واگذاریم. ابزارهای علم و صنعت و این چیزهای یدکی را از صحنه خارج کنیم... بس کنیم نبش قبر واژه‌های پوسیده و این عشوه‌های پلشت را.» (رادی، انسان ریخته، ص ۲۰۰)

۱۴. «رادی در مقدمهٔ کتاب *مکالمات* (در یادداشت متن دوم)، گفته است که سخنش، «شهادتی است دست کم صادقانه که به زمانهٔ خود داده است» و در واقع پس از به پایان بردن *مکالمات* است که انسان درمی‌یابد که او چه شاهد واقف و ژرف‌بینی بوده و در رهگذار عمر خویش، هیچ‌یک از جریان‌های هنری معاصر را از قلم نینداخته و با جسارت و بی‌پروایی دربارهٔ آنها سخن گفته است.» (طالبی، ۱۳۸۲، ص ۱۷۷)

۱۵. کشف دیگری همراه با لویناس، ص ۹۴

۱۶. لویناس، از وجود به موجود، ص ۶۸

۱۷. مقاله «رشد فرزندان گیل بر زمینهٔ نارسای نمایش» نوشتهٔ م. اسلامیه، در کتاب «ارثیه باشکوه آقای گیل؛ یادنامه زنده یاد اکبر رادی»، محمد ولی زاده، ۱۳۹۸، انتشارات بامداد نو، صفحه ۱۸۲

۱۸. «لبخند باشکوه آقای گیل بگراندش مربوط به دورهٔ شاه و فروش سهام کارخانه‌های دولتی به عنوان پشتوانهٔ اصلاحات ارضی است. خیلی‌ها به این اثر سطحی نگاه کردند و گفتند مربوط به سی سال پیش است و دیگر آن دورهٔ اصلاحات ارضی و فروش سهام کارخانجات دولتی و نمی‌دانم بورژوازی و این‌ها طی شده و لزومی ندارد که این روزها به صحنه بیاید... در واقع، نمی توانند بفهمند که این یک دورنما و بگراند است.» (مظفری ساوجی، پشت صحنهٔ آبی، گفتگو با اکبر رادی، ص ۲۲۲)

۱۹. علیا، ۱۴۰۱، ص ۱۵۳

20. Levinas, Emmanuel, Totality and Infinity, P110

۲۱. علیا، ۱۴۰۱، ص ۱۷۶–۱۷۷

۲۲. شاهمیری، ۱۳۸۹، ص ۱۴۶

۲۳. به باور اسپیواک فرودست نمی‌تواند حرف بزند و به‌خود مشروعیت ببخشد، مگر آن‌که فرایند تبدیل خود به سوژه در نظام نواستعماری را متوقف کند. شاهمیری، ۱۳۸۹، ص ۱۵۰

۲۴. ن. ک.: علیا، کشف دیگری همراه با لویناس، ص ۱۷۲

۲۵. خودکامگی زمامدار خودرأی و مستبد در حکومت خدایگانی و خدایگان سالاری با حق حکومت مطلقه

۲۶. علیا، کشف دیگری همراه با لویناس، ص ۱۸۷

۲۷. ن. ک.: علیا، کشف دیگری همراه با لویناس، ص ۱۲۶

۲۸. روی صحنه آبی، ج ۴، ص ۴۵۲

۲۹. علیا، کشف دیگری همراه با لویناس، ص ۹۴

۳۰. برای قصدیت معادل‌های فارسی جنبه‌مند و منظرمند نیز به کار می‌رود.

۳۱. زهاوی، ۱۴۰۲، ص ۳۴

۳۲. روی صحنه آبی، ج ۴، ص ۵۷۱، به نقل از «چنین گفت زردشت»، فردریک نیچه

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۴۰۳). *فرهنگ مفاهیم فلسفی*، تهران: نشر مرکز.

بتینا، برگو (۱۳۹۳). *دانشنامه استنفورد*، ترجمه احسان پورخیری، تهران: انتشارات ققنوس

جهانبگلو، رامین (۱۳۷۳). *گفتگو با امانوئل لویناس*، نشریه کیان، ۱۳۷۳، شماره ۲۲، ۲–۹.

دباغ، سروش دباغ، سلسله درسگفتارهای «*سفرهای فلسفی پسارنسانسی؛ لویناس*»؛ کانال تلگرام دکتر سروش دباغ https://t.me/Soroushdabbagh_Official

دیویس، کالین (۱۳۸۶). *درآمدی بر اندیشهٔ لویناس*، ترجمه مسعود علیا، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

رادی، اکبر (۱۳۸۲). *انسان ریخته یا نیمرخ شبرنگ در سپیدهٔ سوم*، تهران: نشر قطره.

رادی، اکبر (۱۳۸۸). *پشت صحنه آبی: گفتگو با اکبر رادی*، مصاحبه گر: مهدی مظفری ساوجی، تهران: انتشارات مروارید.

رادی، اکبر (۱۳۹۰) *روی صحنهٔ آبی*، جلد اول، دوم، سوم، چهارم، تهران: نشر قطره.

رادی، اکبر (۱۳۷۹). *مکالمات اکبر رادی*، مصاحبه گر: ملک ابراهیم امیری، تهران: انتشارات ویستار.

زهاوی، دن (۱۴۰۲). *مبانی پدیدارشناسی*، ترجمه علی‌رضا عطارزاده، تهران: انتشارات ققنوس.

سلطانی سروستانی، محمدمهدی (۱۳۸۸). *واقعیت استیلیزه در تئاتر رئالیستی معاصر*، نشریه هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳۹.

شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹). *نظریه و نقد پسااستعماری*، تهران: نشر علم.

طالبی، فرامرز (۱۳۸۲). **شناختنامهٔ اکبر رادی**، تهران: نشر قطره.

علیا، مسعود (۱۴۰۱). *کشف دیگری همراه با لویناس*، تهران: نشر نی، چاپ چهارم

کارلسون، ماروین (۱۴۰۱). *نظریه‌های تئاتر؛ از یونان باستان تا پایان عصر روشنگری*، ترجمه مریم دادخواه، جلد اول، تهران: نشر گیلگمش.

لویناس، امانوئل (۱۳۹۲). *از وجود به موجود*، ترجمه مسعود علیا، تهران: انتشارات ققنوس.

لویناس، امانوئل (۱۴۰۰). *نظریهٔ شهود در پدیدارشناسی هوسرل*، ترجمه فرزاد جابرالانصار، تهران: نشر نی.

مصباحیان، حسین، سلسله درسگفتارهای «*نسبت اخلاق و سیاست از منظر لویناس و هانا آرنت*»؛ کانال فایل‌های فلسفه https://t.me/Philosophy_files

ملشینگر، زیگفرید (۱۳۸۸). *تئاتر سیاسی*، ترجمه سعید فرهودی، تهران: انتشارات سروش.

Cuddon, J. A. (1977). *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books.

David Ros Fryer (2004). *The Intervention of the Other: Ethical Subjectivity in Levinas and Lacan*, Other Press, New York.

Deguzman, Kyle (2023) *What is Aristotle's Poetics — Six Elements of Great Storytelling*, November 26. studiobinder.com/blog/what-is-aristotles-poetics-definition

Eaglestone, Robert (2009) *Routledge Critical Thinkers, Emmanuel Levinas*, Sean Hand, Series Editor: Royal Holloway, University of London.

Levinas, Emmanuel (1987). *Time and The Other (and additional essays)*, Duquesne University Press.

Levinas, Emmanuel (1969). Totality and Infinity, Translated by Alphonso Lingis, Duquesne University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی