تضادهای دوگانه

در هفده نمایش‌نامه‌ی اکبر رادی

دکتر هلن اولیایی‌نیا

www.ketab.ir

سرشناسه:	اولیایی‌نیا، هل[illegible] ۱۳۳۱ -
عنوان و نام پدیدآور:	تضادهای دو[illegible]انه در هفده نما[illegible]نامه‌ی اکبر رادی / دکتر هلن اولیایی‌نیا
مشخصات ناشر:	تهران: نشر قطره، ۱۳۹۷
مشخصات ظاهری:	۲۷۸ ص.
فروست:	سلسله انتشارات - ۲۰۰۱. ادبی[illegible] - ۲۵۴. [illegible]د و مقاله‌های ادبی - ۴۹
شابک:	۰ - ۰۱۴ - ۲۰۱ - ۶۲۲ - ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
موضوع:	رادی، اکبر، ۱۳۱۸-۱۳۸۶ - نقد و تفسیر
موضوع:	نمایش‌نامه‌ی فارسی - قرن ۱۴ - تاریخ و نقد
موضوع:	[illegible]sian Drama-20th Century-History and Criticism
موضوع:	نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی - قرن ۱۴ - تاریخ و نقد
موضوع:	Dramatists, Iranian-20th Century-History and Criticism
رده‌بندی کنگره:	۱۳۹۷ ۸۲ ی ۴۲ الف / PIR ۸۰۵۸
رده‌بندی دیویی:	۶۲۰۹ / ۲ فا ۸
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	۵۲۵۶۸۲۸

شابک: ۰ - ۰۱۴ - ۲۰۱ - ۶۲۲ - ۹۷۸ ISBN: 978-622-201-014-0

www.ketab.ir

نشر قطره

تضادهای دوگانه

در هفده نمایش‌نامه‌ی اکبر رادی

دکتر هلن اولیایی‌نیا

صفحه‌آرا: ژیلا پی‌سخن

طراح جلد: مهسا ثابت‌دیلمی

چاپ اول: زمستان ۱۳۹۷

چاپ: دیجیتال نقش

تیراژ: ۳۰۰ نسخه

بها: ۳۳۰ تومان

نشرقطره به هیچ وجه از برچسب برای تعیین قیمت، استفاده نمی‌کند.

استفاده از این اثر، به هر شکلی،
بدون اجازه ممنوع است.

خیابان دکتر فاطمی، خیابان شیخلر (ششم)، کوچه‌ی بنفشه [illegible] ۸
تلفن: ۳-۵۱ ۳۳ ۹۷ ۸۸
دورنگار: ۸۲ ۰۷ ۷۸ ۸۹
کد پستی: ۱۴۱۵۶۷۳۳۱۳

www.nashreghatreh.com
info@nashreghatreh.com
nashr.ghatreh@yahoo.com
Printed in the Islamic Republic of Iran

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه ۹
فصل اول: خلاصه‌ی نمایش‌نامه‌ها ۳۳
فصل دوم: نقش خانه و خانواده ۱۶۱
فصل سوم: نقش جامعه ۲۳۱
فصل چهارم: رقابت فردی ۲۵۹
نکته‌ی پایانی ۲۶۹
منابع ۲۷۵

www.ketab.ir

مقدمه

یکی از دغدغه‌های من و مسلماً بسیاری از دوستداران ادب، این است که در مقایسه با سایر اشکال ادبی، با ویژه داستان و به وفور شعر و نثر، و اخیراً زندگی‌نامه‌نویسی، خاطره‌نویسی و ... ی نمایش‌نامه، به استثنای گاه‌گاهی تعزیه، در مناسبت‌های ویژه سالی است. در میان نشریه‌های متعدد ادبی ـ هنری، کم‌تر نشریه‌ای به‌طور خاص به نمایش‌نامه تخصیص داده شده است، درحالی‌که در همین وانفسا، اساتید بزرگ و پیش‌کسوت ما هنوز در میان‌سالی و کهن‌سالی در فعالیت‌های نمایشی فعال هستند و بسیاری از هنرمندان جوان ما که بعدها به سینما راه یافتند، از صحنه‌ی تئاتر برخاسته و به مهارت و پختگی دست یافته‌اند. آن‌ها حتی در مصاحبه‌های خود اذعان داشته‌اند که کار تئاتر را به سینما و تلویزیون ترجیح می‌دهند. امکانات معیشتی و مالی بسیار محدود و ناچیز تئاتر، سبب می‌شود این استعدادها به سوی سینما و تلویزیون که بخت بیش‌تری برای درآمدزایی دارند، روی آورند. چنین است که تئاتر و بازیگران آن بیش از پیش منزوی شده و از نظرها دور مانده‌اند. با توجه به تعداد کم تماشاخانه‌ها، حتی در پایتخت، و فقدان مراکز نمایشی در شهرستان‌ها، بدیهی است که آن‌چه نیز

www.ketab.ir

به صحنه می‌آید، محدود می‌شود به همان تعداد انگشت‌شماری که در تهران به سر می‌برند و از شیفتگان و عاشقان تئاتر هستند. همین امر، جایگاه نمایش و نمایش‌نامه و تماشاخانه‌ها را چنان کاهش داده است که این به یک باور عمومی تبدیل شده است که تئاتر مخصوص خواص و فرهیختگان است و حالا که دسترسی به آن نیز وجود ندارد، عامه‌ی مردم به سینما و تلویزیون رو می‌آورند و اینک با امکانات بی‌انتهای فن‌آوری نوین، به ویدئو و سی‌دی‌های موجود بسنده می‌کنند، به‌طوری که به گونه‌ای متناقض نما، این پیشرفت‌های تکنولوژیک، در جامعه‌ی ما به فقر دانش ما در مورد نمایش و نمایش‌نامه و ماندن چهره‌های درخشان تئاتر ما منجر شده است. این علل چون زنجیره‌ای به هم متصل شده است تا نسل جوان ما هم، که امروزه از خواندن و مطالعه دور افتاده و طالب گسترش بینش و درک هنری خود از راه‌های سهل‌تری چون وسایل سمعی و بصری است، از این هنر که به‌طور زنده و از طریق دیدار و شنیدار، او را در معرض هنر نمایش قرار می‌دهد، فاصله گیرد و از موهبت آن محروم شود. این جوانان اگر شناختی از چهره‌های تئاتر ما دارند، آن چهره‌هایی هستند که بر پرده‌ی سینما و صفحه‌ی تلویزیون ظاهر شده‌اند و تصوری از آنان، به عنوان کسانی که چندین دهه خاک صحنه را بر چهره و گرده‌ی خود مالیده‌اند، نیز در مخیله‌ی آنان نمی‌گنجد. نسل جدید ما تصور بسیار کمی از اساتیدی چون نصیریان، انتظامی، کشاورز، رشیدی، مشایخی، فردانش، زنجان‌پور، پورحسینی، طهمورث، کیانیان، مهدی هاشمی، گلاب آدینه، میکائیل شهرستانی، هادی مرزبان، فرزانه کابلی، ثریا قاسمی، هما روستا، قطب‌الدین صادقی، ایرج راد، سمندریان، اکبر رادی و بسیاری دیگر از بازیگران جوانی که با تئاتر آغاز کرده‌اند، دارند که اسامی آنان تمامی صفحه را در برمی‌گیرد و اگر در این‌جا ذکر نشده‌اند پوزش می‌طلبم. شاید بیش از نود درصد از جوانان ما اصلاً نام اکبر رادی را نمی‌شناسند؛ مردی که

www.ketab.ir

خدمتی شایان به تئاتر امروز ما کرده است، دیگر چه رسد به نمایش‌نامه نویسان پیشین ما، که همه با آن‌ها بیگانه‌ایم. چگونه است که در جوامع غربی از همان کودکی مردم را با مفاخر تئاتر خود آشنا می‌کنند و آنان را گرامی می‌شمرند، درحالی‌که فرزندان ما معنی و حتی تلفظ کلمه‌ی «تئاتر» را نمی‌دانند.

مسلماً این عدم آگاهیِ همه گیر، دامن متولیان مطبوعات و مجلات ما را نیز می‌گیرد. مجلات مختلفی به چاپ می‌رسد، درحالی‌که نمایش‌نامه در آن جایی ندارد. زنده‌یاد اکبر رادی، یکی از سوته‌دلان تئاتر ایران است که، گلایه‌ی خود را در این زمینه به تلخی چنین بیان می‌کند: *«عنایتی هم به این ماهنامه‌های نیمه وزین ما دارید که جنس‌شان هر رقم جور است: فصلی از رمان دارند، موسیقی دارند، شعر دارند، سینما دارند، نقاشی دارند، خطاطی دارند، عکاسی دارند، بی‌مصرف‌ها گلدوزی و طباخی و کاریکلماتورهای بسیار خوشمزه هم دارند و الا و اتا از آن چه هم بگذریم از گاهی به اسم تئاتر لابی می‌گذارند، جمعاً واگردان یک تم است. تئاتر نداریم! بی‌آن‌که سئوال کنند چرا نداریم؟»* (۸۶) گویی تئاتر مقوله‌ای دیگر است، جدا از ادبیات، مقوله‌ای که مادرِ تمدنِ فرهنگی جهان بوده و با داستان و رمان و غیره از دل آن زاده شده است. هنر نمایش در یونان و رُم زمانی به اوج رسید، که تمدن آن‌ها و دوران طلایی این جوامع به نهایت رسید و با سقوط نمایش، تمدن‌ها نیز سقوط کردند. به عبارت دیگر، نمایش‌نامه و تئاتر شاخص رشد و شکوفایی تمدن انسانی بود و حتی امروز در اوج پسا ـ مدرنیسم و سازه‌ی سوم، بسیاری از همان آثار کلاسیک بازسازی و اقتباس مکرر می‌شوند و بر صحنه می‌آیند و اجرا می‌شوند و برای آن‌ها سرمایه‌گذاری می‌شود، چون آنان فرهنگِ خود را وابسته و مدیون هنر نمایش و تئاتر می‌دانند. این پاسخی است به آنان که مرتب می‌پرسند چرا این جوامع در تمدنی که فقط چند صد سال قدمت دارد، تا این حد پیشرفت کرده و شکوفا شده‌اند؟ آن‌ها به

www.ketab.ir

آن‌چه چهره‌های ادبی‌شان خلق کرده‌اند بها و اعتبار داده و آن را به جهانیان شناسانده‌اند. آنان از پیامدهای نمایش‌نامه بر صحنه‌ی تئاتر هراسان و بیمناک نیستند و امروزه با هنر ـ درمانی و تئاتر ـ درمانی به مداوای دردهای درونی انسان‌ها مبادرت می‌ورزند و برای آن‌ها سرمایه‌گذاری می‌شود. همان‌گونه که زمانی برگسون (Bergson)، ناقد و تئاترشناس فرانسوی، بیان کرد، بسیاری از رنج‌ها و عقده‌های سرکوب شده‌ی انسان که در اعماق روح [illegible] رسوب یافته، با تماشای نمایش‌نامه‌های ارزشمند و هنرمندانه، به سطح آگاه و تخلیه می‌شوند و روان انسان‌ها از این رنج‌ها آزاد می‌گردند. همان اصلی که ارسطو در تعریف خود از تراژدی، آن را به نوعی «روان پالایی» تعبیر کرد. بنابراین نمایش‌نامه و تجربه‌ی آن می‌تواند مرهمی بر زخم‌های درون و پنهان انسان نهد، در صورتی که مدفون ماندن آن در ژرفای روح، می‌تواند به عفونت و تشدید درد و رنج بینجامد؛ هنر تئاتر می‌تواند سبب پالایش جامعه شود و زیبایی آن در همین ویژگی نهفته است.

ولی عدم توجه شایسته به این امر، سبب می‌شود جوانانی که در این رشته تحصیل کرده و گاه استعدادهای درخشانی دارند، بیکار مانده و به مشاغلی جذب شوند که هیچ ارتباطی با توانایی‌های آن‌ها ندارد. درست است که هر ساله در دهه‌ی فجر در کنار جشنواره‌ی سینمایی، جشنواره‌ی تئاتر نیز برگزار می‌شود، ولی بازتاب جشنواره‌ی تئاتر در مقابل جشنواره‌ی فیلم تقریباً به صفر میل می‌کند. نمایش‌نامه‌هایی به نام تئاتر شهرستانی بر صحنه می‌آیند که نه معیار ارزیابی آن‌ها روشن است و نه در رسانه‌ها به چالش کشیده می‌شوند تا جای بحث و رشد داشته باشند. رادی نیز در این مورد سخن زیاد دارد: *«دست به هرکجا که بگذارید، گیر است و این گیرها هم به هم مربوطند. دهه‌ی فجر جشنواره‌ی تئاتر و سینما برگزار می‌کنیم. یک طرف آثار سینماگران حرفه‌ای یا تجربی ایران و جهان روی پرده‌ی اکران می‌شود، و از طرف دیگر نه آثار درام نویسان حرفه‌ای یا تجربی ایران و جهان، بلکه حرکات شکسته و*

www.ketab.ir

شلنگ‌های خشک و عربده‌های رگدار نوخاستگان مبتدی (و با امکاناتی در حد صفر) موسوم به تئاتر شهرستانی می‌آید. و درست در فاصله‌ی این تئاتر و آن سینما سیمای ما مجلس فیض در اسالیب درام سانسکریت و میم یونانی تشکیل داده، خبرنگار هنری رادیو در شب بورانی بهمن ماه راه را بر مرد تاریک و سرمازده‌ای مسدود می‌کند تا درباره‌ی تئاتر مصاحبه کنند.» (۸۵) وی هم‌چنین می‌افزاید: «مصاحبه آن هم با کسی که هنوز واژه‌ی تئاتر را نشنیده و اطلاعات گیاه‌شناسی‌اش بهتر از تئاتر است؛ نتیجه این‌که گزارشگر پاسخی بی‌سر و ته و بی‌معنی می‌گیرد ولی هم خوشحال است که وظیفه‌ی خود را انجام داده است. البته راد منکر تأثیر برگزاری جشنواره‌ها نیست مگر این‌که عدالت و مساوات رعایت شود. وی در ادامه‌ی سخنان خود درباره‌ی علت عدم توسعه و عدم رشدِ درکِ ما از تئاتر چنین می‌گوید:

اما چنان‌چه کار پایه و ردن اصل، بنای ما، نویسنده، این میانه حذف شود، آیا این‌گونه اقدامات اصلاحی از ریشه پوشم و از رو به رو تناقض نمی‌شود؟ و آیا این همه اسب را گم کردن و دنبال نعل دویدن نیست؟

چطور می‌توانیم اجزای یک دستگاه مرکب را بدون در نظر گرفتن تأثیرات مقابل آن اجزا تعریف یا بررسی کنیم؟ کو؟ کاکل این تئاتر کجاست؟ نویسنده کو؟ چرا غایب است؟ «مرگ در پاییز» را به تئاتر سنگرخ می‌برند و پیش روی من کاری با آن می‌کنند که فقط با یک پوشک بچه می‌شود کرد؛ یا «مجلسی در صبح نمناک» را به جشنواره‌ی استانی می‌کشانند و وقتی خوب کنفت و دستمالی‌اش کردند، از دور مسابقه کنارش می‌گذارند و یا می‌آیند و «اهدیه به گل سرخ» را روی صحنه‌ی تلویزیون ضبط می‌کنند و می‌روند و اصلاً به روی خودشان هم نمی‌آورند که نمایش‌نامه نویسنده‌ای دارد و نویسنده حقوقی و در همه جای دنیای متمدن ادای حقوق مادی و معنوی مؤلف یک فریضه‌ی انسانی، وجدانی و قانونی است. (۸۷)

در نهایت می‌ماند این سخن غم‌انگیز که ورد زبان‌هاست، ولی هرگز به

www.ketab.ir

آن عمل نمی‌شود: چرا در زمانی که نویسنده و کارگردان و بازیگر ما در قید حیات است، کار او مورد قدردانی قرار نمی‌گیرد و به جامعه معرفی نمی‌شود؟ آیا باید آن‌گاه که نویسنده را بر سر دست می‌برند، فغان برآورند که «*ناگهان بانگ برآمد خواجه مُرد.*» چرا هیچ‌کس به هادی مرزبان که سال‌هاست آثار اکبر رادی را بر صحنه آورده است و چهره‌هایی که نقش‌های آن را به شایستگی و هنرمندانه ایفا نموده‌اند، نمی‌گوید: «*آقا، خانم! دست‌تان درد نکند و دست‌مریزاد که ورقی به تاریخچه‌ی فرهنگ و ادب ما افزودید.*» چرا فقط هنرجویان استاد سمندریان پس از فوت وی باید در مجالس بزرگداشت او یادی کنند؟ آیا آن‌ها شایسته‌ی مراسمی باشکوه‌تر و درخور خدمات‌شان نیستند تا تمام ملت از سهم آنان در شکل‌دهی فرهنگ ما آگاه شوند؟ و ای کاش آن‌گاه که در میان ما هستند آنان را سپاس گوییم، آن هم در کشوری که هر روز فرادی به نام استاد و نویسنده و کارآفرین و کارگر و معلم «نمونه» معرفی می‌شوند که معیار گزینش آن‌ها همواره در مُحاق است. شادروان رادی نیز به این نکته اشاره دارد که برخی نمایش‌نامه‌های میان‌مایه در جشنواره‌ها جایزه می‌گیرند که معیار ارزیاب و ارزیابی روشن نیست و این سبب می‌شود به دریافت‌کنندگان جوایز، امر مشتبه شود که هنرمندی تمام‌عیارند و، پس از آن جوایز به عنوان داور آثاری میان‌مایه‌تر، به قضاوت بنشینند. نتیجه‌ی اسفبار این بی‌ارزیابی، پرورش سلایق و فرهنگی میان‌مایه در جامعه است که هرگز فرصت تجربه‌ی آثار برجسته را نداشته‌اند. رادی می‌افزاید:

من نمی‌خواهم مثل بسیاری از نویسندگان همتایم در آن سمت عالم ویلا و منشی و یک لیموزین و برای خودم بادیگارد داشته باشم. نمی‌خواهم با انتشار دو نمایش‌نامه و سه اجرا برای هفت‌پشتم نواله بگیرم. نمی‌خواهم این قیافه‌ی بد پوز را از سنگ زنده بریزند و تاج سر کنند. حاشا که این‌ها همه را یک قلم پیشکش کرده‌ام به همان ازما بهتران همتایم! اما ـ در مَثَل مناقشه

www.ketab.ir

نیست ـ وقتی می‌بینم آقای ایبسن نمایش‌نامه‌ی «هنگامی که ما مردگان برخیزیم» را شبانه به پایان می‌رساند و فردا به چاپخانه می‌فرستد و یک ماه بعد نمایش‌نامه هم‌زمان در اسلو و کپنهاگ و برلین منتشر می‌شود، یا همین گارسیا مارکز درامی را به تفنن شروع می‌کند، و هنوز کار به نیمه نرسیده، زمان و مکان اجرایش در کلمبیا و چه می‌دانم مکزیک تعیین شده است، وقتی این‌ها و ده‌ها نظایر دیگرشان را می‌بینم، راستش غمی دلم را می‌گیرد. می‌گویم: این قرنطینه چیست؟ این چه نحوستی است و به کفاره‌ی کدام گناه دامن ما را گرفته است؟ چرا کاغذ نداریم؟ و اگر داریم چه می‌شود؟... و من در این ده سال فقط یک نمایش‌نامه چاپ کرده‌ام باقی دیگر... هم به علت رکود صنعت نشر و حذف ادبیات درام از میدان ما از قاموس فرهنگ معاصر به تجدید چاپ‌ها نرسیده‌اند. (۸۲ـ۸۳)

در مورد نویسنده‌ی داستان شاید قضیه به این بغرنجی نباشد. وقتی مجموعه داستان یا رمان را نوشت، پس از طی هفت‌خان اخذ پذیرش، با سرمایه‌ی خود و یا ناشرش به چاپ می‌رساند. ولی نمایش‌نامه ماجرای دیگری است؛ نمایش‌نامه پس از نگارش و چاپ، تازه به صحنه و یا مکان، به بازیگر و به تماشاگر نیاز دارد، چون نمایش‌نامه دستور کار نوشته می‌شود تا بر صحنه اجرا گردد و ماهیتِ اجرا، بازیگر و تماشاگر می‌طلبد. رادی گلایه دارد که نمایش‌نامه‌نویسان ما حتی در همان مرحله‌ی نخست هم دچار مشکل می‌شوند و به علت نبودن کاغذ با اختلال در چاپ آثارشان، مواجه می‌شوند. البته چون امکان دیدن تمام نمایش‌نامه‌ها بر روی صحنه وجود ندارد، در بسیاری موارد به خواندن آن‌ها بسنده می‌کنیم و همین مسئولیت نمایش‌نامه نویس را دو چندان می‌کند تا در حد امکان نمایش‌نامه قدرت ایجاد ارتباط با مخاطب را داشته باشد. حُسنِ خواندن نمایش‌نامه در این است که عادت به خواندن نمایش‌نامه، در بلندمدت، به خواننده این توانایی را می‌دهد که تخیل خود را چنان تعلیم دهد که در

www.ketab.ir

ضمن خوانش نمایش‌نامه، آن را بر صحنه‌ی ذهن و تخیل خویش مجسم کند، گویی نمایش‌نامه را به‌طور زنده بر روی صحنه تماشا می‌کند و این به تدریج به صورت یک عادت شکل می‌گیرد و خواننده می‌تواند حتی زمانی که نمایش‌نامه را می‌خواند تأثیرات بصری و سمعی، حسی و عاطفی و تراژیک و کُمیک آن را جذب و هضم و مجسم کند.

پیش از این شکوه‌ی رادی را در جلسات مصاحبه با ابراهیم امیری شنیده‌ایم مبنی بر انکار نمایش‌نامه و نمایش‌نامه نویس، آن هم توسط متولیان تئاتر. این رویکرد بنا بر باور رادی به این منجر می‌شود که سی سال پس از آن، با این مسئله چنین رو به رو خواهیم بود:

حالا هم در پیش طلبه‌ای از آیندگان ما بروید سی سال دیگر و دوره‌های «نمایش» را که تنها گناه انحصاری نشر و ترویج تئاتر این ولایت است، بردارید و با سر انگشت قسط ورق بزنید، ببینید در کل شماره‌های ماهنامه آیا بحثی، تحلیلی، حتی مکث کوتاهی روی جایگاه تئاتر ما، نویسنده، شده است؟

از آخوندزاده و میرزا آقا بگذرید و بیایید تا مؤیدالممالک و کمال‌الوزاره و حسن مقدم و یقیکیان و نصر و به روز و شهرزاد و برسید به نصیریان، فرسی، ساعدی، بیضایی، مفید، خلج، حکیم، ربانی، یلفانی، طیاری، مکی، نویدی، نعلبندیان و آن دیگرانی که مظلوم در سایه ماندند و هستند آیا خبری، اثری، نقدی، نظری از امید، چرم‌شیر، رهبر، شماسی، طالبی، معروفی، مؤذنی، و پورمقدم... آیا خبری از این چهره‌های جوان در ماهنامه‌ی «نمایش» یافت می‌شود؟ (وی اسامی صادقی، میرزایی، قادری، رحمانیان، امجد و میمندی نژاد را نیز در پانوشت اضافه می‌کند)... مقصود یک شکاف دردناک، آن قطع رابطه‌ی مطلق است... و می‌ماند نعشی به نام تئاتر که می‌بینید و این نه تنها فضا را برای درام‌نویسان ما مختنق می‌کند، که زمینه برای رویش استعدادهای تازه را نیز کور کرده است. (۸۳ـ۸۴)

این فهرست عریض و طویل، مسئولیت ما را در قبال این افراد یادآور

www.ketab.ir

می‌شود و مورد تأکید قرار می‌دهد؛ مایی که یا از خود این افراد و یا آثار و فعالیت آن‌ها خبر نداریم و حتی همتی نسبت به پژوهش و تحلیل آثار آن‌ها انجام نداده‌ایم؛ و آیندگان هم‌چنان از فعالیت‌های نمایشی بی‌اطلاع خواهند ماند و همان مضمون «*ما که تئاتر نداریم*» را تکرار خواهند کرد. این همان فاجعه‌ای است که دارد رخ می‌دهد و تکرار می‌شود و میراثی می‌شود برای دانش‌جویان رشته‌ی هنرهای نمایشی که اکنون باید در پژوهش‌های خود دریچه‌ی تئاتر ایران را زیر و رو کنند و برای آیندگان به ارث گذاشته باشند. حال آن‌جا که مسئولین فرهنگی باید انجام می‌دادند، در مورد تئاتر تاکنون صورت نگرفته است، این بر عهده‌ی دوستداران تئاتر امروز است که این صلیب را خود به تنهایی بر دوش بکشند و این تئاتر «مظلوم و مهجور» را ابتدا به مردم خود و سپس به جهانیان بشناسانند. به گفته‌ی استاد رادی، نمایش‌نامه‌ی *بزرگداشت سوم استاد بیضائی* و یا *چوب به دست‌های ورزیل ساعدی* را با اجرایی شایسته در کشورهای اروپایی به نمایش بگذارید و کنار بایستید و در انتظار واکنش تماشاگران اروپایی باشید؛ رادی بر این باور است که آثار نمایشی نویسندگان بزرگ ما هیچ چیز کم‌تر از نمایش‌نامه‌های نویسندگان نامی جهان ندارند و با همان اطمینان بر این نکته تأکید می‌کند که: «*... اجازه بدهید بی‌هیچ توسع کاذب و ریایی بگویم که هرگاه همین تمثیل ساتیریک «هاملت با سالاد فصل» را در معتبرترین فستیوال‌های بین‌المللی بازی کنند، من ابداً تشویشی نخواهم داشت که اگر برجستگان درام عصر، از مرژوک تا آلبی با آخرین برگ‌های خود در این فستیوال‌ها جلوه‌گری کنند.*» (۸۹)

در هنگام خواندن آثار رادی، اگر با آثار نویسندگان بزرگ جهان چون چخوف و ایبسن و بِکِت و میلر و آلبی و دیگران به خوبی و از نزدیک آشنا باشیم، که او خودشیفته‌ی آن‌هاست و به تأثیر پذیرفتن از آنان اذعان دارد، به حق باید گفت که دقت وی در به کارگیری زبان، جزئیات صحنه‌پردازی و

www.ketab.ir

روزنه‌ی آبی، *افول*، *لبخند باشکوه آقای گیل*، یادآور نمایش‌نامه‌های *باغ آلبالو* و *مرغ دریایی* چخوف هستند. هم‌چنین با مشاهده‌ی حرکات و رفتار اغراق‌آمیز ماه‌سیما و دماغ، که به گروتسک متمایل است، در نمایش‌نامه‌ی *هاملت با سالاد فصل*، خواننده بی‌اختیار احساس می‌کند دارد نمایش‌نامه‌ای از چخوف می‌خواند تا یک نویسنده‌ی ایرانی. تیپ‌سازی‌های شخصیت‌هایی چون [illegible] آقا، یک کاسب‌کار تازه به دوران رسیده‌ی گیلکی، یا ماهیگیران در *صیادان* و ما[illegible]دان گیلانی در *افول*، و نوکیسه‌هایی چون آفاق و فروغ‌الزمان و «خانم» درخشان در *پشت شیشه‌ها* روشنفکرانی چون شخصیت بهمن و مهیار در *ملودی شهر*[illegible]ی و یا آرمین در *منجی* و یا سالوس مسلکانی مانند طلایی در همان نمایش‌نامه و [illegible]جلسی و گلشن و مژدهی در نمایش‌نامه‌ی *شب روی سنگفرش خی*[illegible]، موسی در *تانگوی تخم‌مرغ داغ*، و لوطی‌هایی چون طاهر و لات‌هایی چون فرن و نو[illegible]اس در *پایین*، *گذر سقاخانه* دایم زنگی را در ذهن خواننده به صدا درمی‌آورد که [illegible]را[illegible] حال و هوای تیپ‌سازی‌های چخوف از شخصیت‌های تمام‌عیار روسی چو[illegible]سمیرنوف در *حیوان* می‌برد. رادی خود دیالوگ *وانیا* را در اثر چخوف، نمونه‌ای برجسته در حد نمایش‌نامه‌های شکسپیر و قطعاتی از انجیل می‌داند و ناخودآگاه [illegible]خرد در دیالوگ‌نویسی را به دقت چخوف نزدیک می‌کند. تجربه‌ی آشنایی در[illegible]آثار نمایش‌نامه نویسان بزرگ چنان سبب پختگی و جذابیت آثار رادی می[illegible]شود که حتی *روزنه‌ی آبی* از نخستین نمایش‌نامه‌های وی، هنگامی که به دست زیاد[illegible]املو با سلیقه‌ی خاص و والایش در شناخت زبان و آثار نثر ادبی می‌افتد، وی آن [illegible]به [illegible]ادروان سرکیسیان می‌دهد تا به صحنه برد.

تأثیر ایبسن در نمایش‌نامه‌های اکبر رادی کاملاً مشهود است. *افول*، شکل بومی *دشمن مردم* ایبسن است که در دومی نُماد فساد حَمام‌های آب گرم و ادعای دکتر استاکمن و تعارض شدید وی با برادرش، پیتر، شهردار شهر را شاهدیم، که سهام‌دار اصلی حمام‌هاست و شایعه‌ی بیماری‌زا بودن

www.ketab.ir

آب حمام‌ها و حتی تلاش برای پاک‌سازی آن به شدت به زیان او و سایر کله‌گنده‌های شهر خواهد بود که در آن شریک هستند. در نتیجه، همگی با یکدیگر دست در دست هم از دکتر، که مسئول سلامت آن‌هاست، می‌خواهند که فساد و بیماری‌زا بودنِ حمام‌ها را تکذیب کند، بی‌توجه به خطری که مردم شهر و گردشگرانی را تهدید می‌کند، که برای استحمام در این حمام‌ها به آن‌جا می‌آیند و در معرض خطر بیماری تیفوئید قرار می‌گیرند. در مقابل مقاومت دکتر، برادر وی پیتر، شهردار، و سایر سرمایه‌داران ذی‌نفوذ شهر سبب نابودی دکتر استاکمن و تمام کسانی می‌شوند که قصد کمک به او را دارند. آن‌ها او و خانواده‌اش را از هستی ساقط می‌کنند، درحالی که در ابتدای این مبارزه دکتر با خوش‌بینی تمام نسبت به حمایت مردم، خود را پیروز میدان می‌دید. عامل اصلی شکست استاکمن خیانت پدرزنش است که دامادش ارثی را که به دخترش و دامادش از سوی وی می‌رسد، به سهام تبدیل می‌کند و به فروش می‌رساند و استاکمن و همسرش را به سبب سرسختی در مقاومت دکتر، به کلی از ارث محروم می‌کند که پس از مدت‌ها محرومیت مالی و تبعید به مکانی دیگر، به آن امید بسته بودند.

در *افول* اما مهندس جهانگیر را داریم که در روستایی در گلان، به قصد کمک به مردم نیازمند و محروم و جایگزین ساختن مدرسه‌ای، چهار کلاسه‌ای، که در شرف فروریختن بر سر دانش آموزان است، با مدرسه‌ای شش کلاسه، زمینی را که پدرزن ملاکش به نام عماد فشخامی به همسر جهانگیر، بخشیده به مدرسه تخصیص می‌دهد. او با کمک و حمایت مدیر مدرسه، میلانی، معلم کم در آمد مدرسه، هادی آریا، و پزشک منطقه، دکتر شبان، در پی اتمام ساختمان است. اما، عماد پدر زن او که از ابتدا حتی با ازدواج وی با دخترش مرسده مخالف بود، با فعالیت‌های مردمی جهانگیر مخالف است و معتقد است او با این خودشیرینی‌ها

می‌خواهد خود را در دل مردم جا کند. هم‌چنین ملاک بزرگ روستا به نام کسمایی، که ترجیح می‌دهد مردم درگیر هیچ‌گونه فعالیت دیگر نشوند تا در اختیار او باشند و به رعیتی برای وی ادامه دهند، جلو ساخت مدرسه را می‌گیرد و با ضرب و شتم کارگرانی که بر روی ساختمان کار می‌کنند، سبب ارعاب آن‌ها و دست کشیدن از کار می‌شود. بر اثر جراحات، یک کارگر می‌میرد و دومی نیز به شدت مجروح می‌شود که دکتر نجاتش می‌دهد. ولی برادرزاده‌ی کسمایی به نام فرخ که از جنایت عمویش و کشتن کارگر خبردار می‌شود، به رغم دینی که به عمو برای بزرگ کردنش دارد، به جهانگیر متوسل می‌شود و در خانه‌ی او اسکان می‌گیرد. این امر باعث نگرانی مرسده و پدرش می‌شود و می‌دانند که این بهانه‌ای برای کسمایی در جهت دشمنی بیش‌تر می‌شود و از جهانگیر می‌خواهند عذر فرخ را بخواهد، ولی او می‌گوید که نمی‌تواند کسی را که به او پناهنده شده، از خانه‌اش بیرون کند. عماد، که از قبل هم دل خوشی از داداش ندارد و طالب نوه‌ای است که جهانگیر از وی دریغ داشته، درصدد تلافی برمی‌آید. پس کسمایی، در توطئه با عماد، زمینی را می‌خرد که در تملک خانواده‌ی فشخامی قرار دارد و عماد با فروش زمین‌ها به کسمایی خانواده‌ی خود و سهم فرزندانش را از زمین به کسمایی واگذار می‌کند. جهانگیر که همه‌ی راه‌ها را بسته می‌بیند، با چاپ اطلاعیه‌هایی مردم را در جریان کار قرار می‌دهد و از آنان استمداد می‌طلبد. کسمایی افرادش را می‌فرستد که کارگر را زخمی می‌کنند و خانواده و مادر کارگر را به جان جهانگیر می‌اندازد. با جوسازی و عوام‌فریبی، او نیز موفق می‌شود جلوی ساخت مدرسه را، که نماد فرهنگ و توسعه است، بگیرد. عماد، داماد و مرسده و فرنگیس، فرزندان خود را، دربه‌در و بی‌خانمان می‌کند و با کمک کسمایی، مردم را که هواخواه دو آتشه‌ی جهانگیر بودند، علیه او می‌شوراند. در *افول* نیز مردم جهانگیر را به جای دوست، «دشمن» خویش تلقی می‌کنند. در این نمایش‌نامه، حتی

جاه‌طلبی‌های دکتر استاکمن را در جهانگیر نمی‌بینیم؛ مردی که حتی بچه‌دار شدنش را به تعویق می‌اندازد تا ابتدا خدمتی به مردم این منطقه کرده باشد. در نهایت میلانی، نماینده‌ی فرهنگ این منطقه، دست به خودکشی می‌زند، چون با جوسازی‌ها و سم‌پاشی‌های گروه مخاصم، او را نیز بدنام و بی‌آبرو می‌کنند. او که مرد شریف و آبروداری است، تحمل وضعیت موجود را ندارد و خودکشی می‌کند. مردم منطقه نیز به همان کار معمول رعیتی و خدمت به زمین‌دارانی چون کسمایی بازمی‌گردند. در نتیجه نمایش‌نامه با نابودی افراد فرهنگ دوست توسط سودجویان و مال‌اندوزان فئودال، پایان می‌یابد.

صحنه‌های این نمایش‌نامه شباهت زیادی به *دشمن مردم* ایبسن دارد. ورود ناگهانی و بی‌خبر کسمایی به خانه‌ی جهانگیر و غافلگیر کردن جهانگیر و فرخ و تلاش در بازگرداندن فرخ به خانه‌اش و باز ورود غیرمترقبه‌ی کسمایی در شبی که او می‌داند آن‌ها قصد چه کار اعلامیه‌ای را برای مردم دارند، دقیقاً منطبق با ورود ناگهانی پیتر استاکمن به دکتر جله و مُچگیری استاکمن و همکارانش است. البته در نمایش‌نامه‌ی *اصول خیانت* دوستان جهانگیر را، به شکلی که در مورد دوستان ظاهری دکتر استاکمن رخ می‌دهد، شاهد نیستیم و همین معصومیت کل گروهی که قصد انجام چه کار فرهنگی را دارند بیش‌تر برجسته و دنائت و خباثت امثال کسمایی و فشخامی را چشمگیرتر می‌کند. اما آن‌چه پیتر استاکمن شهردار انجام می‌دهد این است که با ارعاب هم پیمانان دکتر استاکمن سبب می‌شود آنان که در ابتدای کار، از دکتر استاکمن مصم‌تر بودند، با چاپ مقاله‌ی دکتر و افشای فساد و بیماری‌زا بودن حمام‌ها، در افشای توطئه‌ی قدرتمداران اقدام کنند، همگی به دکتر استاکمن پشت می‌کنند و از پشت به او خنجر می‌زنند.

نمایش‌نامه‌ی دیگری که رادی یا تصادفی و یا مدبرانه از ساختار *دشمن مردم* ایبسن اقتباس کرده است، نمایش‌نامه‌ی *منجی در صبح نمناک* است.

www.ketab.ir

جزئیات خیانت و دسیسه علیه دکتر استاکمن، که در *افول* رادی حذف و تعدیل شده بود به اقتضای منظور نویسنده، در *منجی*، در مورد دسیسه‌های طلایی و مجلسی علیه دکتر شایگان بسط می‌یابد. رادی این اقتباس را با وضعیت اجتماعی قبل از انقلاب و سانسور آثار و دخالت‌های ساواک، هماهنگ می‌کند. دکتر شایگان که نویسنده است ـ و بنا به گفته‌ی رادی الگویی برگرفته از شخصیت خود او ـ برای چاپ کتاب خود با عنوان *منجی* دچار مشکل می‌شود، چون از وی می‌خواهند قسمت‌هایی از کتاب را تغییر دهد و یا حذف کند. او، که چون دکتر استاکمن، انسان آزاده و سرسختی است، زیر بار این محدودیت نمی‌رود. از افرادی که دایم به خانه‌ی شایگان رفت و آمد می‌کند و مورد پذیرایی همسر او کتایون قرار می‌گیرند، طلایی و قوانلو و زنگنه هستند. طلایی همواره از کتایون تعریف می‌کند، ولی قوانلو با زبان تلخ و ولنگاری که دارد، کتایون را عصبانی و ناراحت می‌کند، ولی از هیچ فرصتی برای سرکوبی در خانه‌ی شایگان چشم نمی‌پوشد، حتی اگر کتایون به او بی‌اعتنایی کند. وضعیت خانه‌ی دکتر شایگان بسیار شبیه خانه‌ی دکتر استاکمن است، که مورد انتقاد پیتر استاکمن، به دلیل ولخرجی‌های زیاد برای پذیرایی از مهمانان خود قرار می‌گرفت. طلایی در ابتدا که پُست جدیدی در سازمان نظارت بر مطبوعات به او محول شده است، مانند دوستان استاکمن، بسیار شعار می‌دهد که افراد ناشایست و مزاحم را تصفیه می‌کند و خود این سازمان را سروسامان می‌دهد. شایگان نیز به او اعتماد می‌کند و به حمایت وی امید می‌بندد. ولی از آنجا که در بحث‌ها اختلاف‌نظرهایی با شایگان دارد و مقاومت و سرسختی او را خودخواهانه ارزیابی می‌کند، و در ضمن با تحریک قوانلو که از هواداران جوان شایگان و صمیمیت شایگان با آن‌ها رشک می‌برد و عصبانی می‌شود، تصمیم می‌گیرد شایگان را وادار به پیروی از «قوانین» کند و او را تهدید می‌کند که اگر به تغییرات تن ندهد، کتاب وی چاپ نخواهد شد. پس از

www.ketab.ir

جدال بسیار با خود، شایگان هر بار که انعطاف به خرج می‌دهد، طلایی با بهانه‌ای دیگر او را تحقیر می‌کند. تایپیست مجله‌ای به نام «آرمان»، داوطلب می‌شود کتاب را خود تایپ کند، ولی طلایی که اکنون با عوامل ساواک در مراوده است، به او آنگ فعالیت‌های سیاسی می‌زند، و او را اخراج می‌کنند. وقتی هوادار او حشمتی تصمیم به زیراکس کتاب و توزیع آن می‌گیرد و شایگان موافقت می‌کند، او را نیز به فعالیت‌های ضد دولتی محکوم می‌کنند و در نهایت حشمتی که اکنون به یک انقلابی خشمگین بدل می‌شود، با عمل انتحاری به انفجار یک پل دست می‌زند. در نهایت، به همان شیوه‌ای که با استاکمن تمامی حامیان و افراد خانواده‌ی دکتر استاکمن را با تهدید به بی‌کار کردن از کار، از دور خارج می‌کند، طلایی و قوانلو هم همان بلا را بر سر شایگان نازل می‌کنند تا نگذارند وی به چاپ اثرش دست یابد. حتی او را ممنوع‌الخروج از کشور می‌کنند و همین معضلات سبب می‌شود که اختلافات میان شایگان و کتایون نیز علنی شود و به جدایی آن‌ها بینجامد. دیالوگ‌های نمایش‌نامه با همان دقت و زیرکی ایبسن در *دشمن مردم* نوشته می‌شود و پیچیدگی تعارض، هر گاه که به گره‌گشایی می‌انجامد، آن گره‌گشایی به مشکل یا پیچیدگی دیگر منجر می‌شود. هم‌چنین قرض کردن پول توسط رخساره از آقای گلشن و مشکل باز پرداخت آن، بی‌شباهت به مضمون وام گرفتن در داستان خانه‌ی عروسک هنریک ایبسن، نیست. همین مضمون به شکلی دیگر در *اردیه‌ی ایرانی* و نسخه‌ی دیگر آن، *تانگوی تخم‌مرغ داغ*، تکرار می‌شود.

در *از پشت شیشه‌ها*، تأثیر ادوارد آلبی مشهود است. دو شخصیت «آقا» و «خانم» (درخشان) یادآور دو شخصیت «مامی» و «دَ دی» در نمایش‌نامه‌ی تک پرده‌ای *جعبه‌ی شن* و نمایش‌نامه‌ی *رؤیای آمریکایی* است. نوع ارتباط میان این زن و شوهر، که به عناوین، به جای اسم خاص خوانده می‌شوند، همان‌گونه که در کار آلبی می‌بینیم، و نوع دیالوگ‌ها بسیار

www.ketab.ir

شبیه به یکدیگرند. «آقا» دایم توسط «خانم» تحقیر می‌شود و مورد انتقاد و تمسخر قرار می‌گیرد و هر گونه عرض‌اندام از سوی «آقا» با کنایه و تشر «خانم» خاموش می‌شود. زن خود را در همه چیز عقل کل می‌داند و شوهرش را ناتوان، همان‌گونه که «مامی» هیچ‌گونه شخصیت و اعتباری برای «دَدی» قایل نیست و حتی باور ندارد که او بتواند فکر کند و یا پیشنهاد بکری ارائه دهد. «آقا» هم دایم آماج تحقیرهای خانم و سرکوب او قرار می‌گیرد. او فقط اجازه دارد خودنمایی‌ها و پز دادن‌های نفرت‌آور «خانم» را تأیید کند و به رخ مخاطبان، یعنی مریم و بامداد، بکشاند. مرد را هنوز دندان باقی‌مانده سرکوب می‌کنند، ولی وراجی‌های زن مانند بحرالطویل ادامه می‌یابد و مریم، و به ویژه بامداد، را به جنون می‌کشاند. «خانم» که از یک مدیریت ساده‌ی مدرسه، در اثر ارتباطات پیچیده و تملق بالا سری‌ها، به وزارت می‌رسد و به تبع آن همسرش نیز از یک کارمند ساده‌ی بانک تبدیل به کارخانه‌دار بزرگی می‌شود نماینده‌ی قِشر نوکیسه و تازه به دوران رسیده‌ای هستند که بدیهی است شایسته‌ی آن‌چه بدان می‌بالند، نبوده و نیستند. همان ارتباط معیوب در *عاملک با سالاد فصل* بین ماه‌سیما و دماغ حاکم است. افزون بر آن، در شب *پیراقای کنت*، حضور آقای وَحدانی برای بردن آقای کنت، که در واقع همان فرشته‌ی مرگ و یا اَجَل است، که با یک کالسکه‌ی سیاه نعش‌کش، به دنبال او می‌آید بسیار مشابه جوان خوش‌قیافه و ورزشکاری است که در *جعبه‌ی شن*، اثر ادوارد آلبی مادربزرگ را به ابدیت می‌برد.

تضاد میان شخصیت سیامک و سینا در *آهسته با گل سرخ* نیز یادآور تضاد میان شخصیت بیف و هپی در داستان *مرگ دستفروش* آرتور میلر است ـ البته به استثنای تفاوت میان شخصیت بیف و خودخواهی‌ها و خباثت سینا.

ارتباط‌های معیوب در جسم‌های معیوب و معلول بازتاب می‌یابد که نمایش‌نامه‌های بکت را تداعی می‌کند. در *بازی آخر* بکت، شخصیت‌ها و

www.ketab.ir

حتی اشیا فاقد عضوی از بدن هستند؛ یکی نابیناست و دیگری می‌لنگد. در *هاملت با سالاد فصل* نیز شخصیتی یک چشمش بسته است؛ دیگری مچ و ساعد خود را پانسمان کرده و خال گوشتی بزرگ و وحشتناکی بر سرش روییده است و یکی همه‌ی این مشکلات را با هم دارد و دماغ نیز مردی ریزجثه و قوزی است که کل وضعیت شخصیت‌ها را به گروتسک نزدیک می‌کند. دماغ در واقع عنانش در دست ماه‌سیماست که دایم به او یادآوری می‌کند که چه بگوید و چه کند. او در جاهایی مانند لوکی (Lucky) توسط پوزو (Pozzo) در نمایش‌نامه‌ی *در انتظار گودو است* که با طنابی به این سو و آن سو کشیده می‌شود، رامیار با ترکه‌ای که در دست دارد، در *صیادان* همان اقتدار و تسلط دیکتاتورمآبانه‌ی پوزو را به نمایش می‌گذارد. انتظار برای پدربزرگ یا پدرخوانده نیز بی‌شباهت به انتظار دلادیمیر و استراگون برای گودو نیست. او زمانی ظاهر می‌شود که هیچ‌کس دیگر از مرگ سهراب است، هنگامی که دکتر موش پیشاپیش دماغ را به دار آویخته است. اکبر رادی خیلی صادقانه به تأثیر سایر نویسندگان بر آثارش اعتراف می‌کند:

من در هاملت با سالاد فصل از نویسندگانی متأثر بوده‌ام که چون خوره به جانم افتاده بودند و رهایم نمی‌کردند. گوگول، کافکا، ساعدیت، بهرام صادقی، بکت، یونسکو... و من با نوشتن این نمایش‌نامه فی‌الواقع کوشیدم خودم را از چنگ آن‌ها خلاص کرده‌ام. البته رد پاها چنان مات و محو شده که احتمال دارد شما جز سایه‌ی انگشتان من اثری در آن نبینید. (۲۶۳)

اما همان‌گونه که ذکر شد، آثار اکبر رادی ویژگی برجسته‌ی خود را حفظ می‌کند. شخصیت‌های او همان فردیت محلی و بومی خود را حفظ می‌کنند و زبان و لهجه‌ی آنان نمایانگر شخصیت آن‌هاست. دو عنصر زبان و شخصیت از نظر رادی جدایی‌ناپذیر هستند. او در مورد زبان مورد نظرش که در آثارش به کار گرفته است، چنین می‌گوید:

من همیشه طالب زبانی بوده‌ام پرفشار و جهنده، که نیش و خون و ضربه

www.ketab.ir

داشته باشد و نماینده‌ی مصایب عمر من، ریتم شب، و سلسله اعصاب منطقه بوده باشد، [زبانی] خونی، متلاطم، شدید، که من بافت فولادین آن را توی خیابان پیدا کرده‌ام. و چون از قضای حادثه الحال متولی مقبره‌ای هستم [معلم] که زبان ملی ایران در آن حفاظت می‌شود، این را هم می‌دانم که زبان معیار من در این عهد امپراطوری رسانه‌ها زبان هردمبیل روزنامه و تلویزیون، حتی زبان مجرد شعر و روایت نیست؛ آن زبان جوشان و با طراوتی که همامی جلال، قوت، و تلألوی خود را در محاورات مردمی انعکاس می‌دهد. (۱۱۰_۱۶)

و هنگامی که از او پرسیده می‌شود، به رغم ادب و متانت خود او، چرا شخصیت‌های آثارش دربد زبانی و فحاشی می‌کنند، بر اساس آن‌چه در بالا گفته شد، چنین پاسخ می‌دهد:

بنده بی‌تقصیرم قربان! شما مرا ببخشید و گناهش را پای آدم‌های نایاب نمایش‌نامه‌های من بنویسید!

چه بکنم؟... با این‌که چهارچشمی مراقبشان هستم... باز سرِ تقی می‌کنند و این‌جا و آن‌جا فسق‌شان را بروز می‌دهند... بد را آب می‌دهند و روی صحنه فضاحتی راه می‌اندازند که بارش این‌جا خالی می‌شود و بنده را پیش سرکار شرمنده می‌کند؟... بعضاً چهره‌های ضرب دیده‌ای هستند که از نعمت‌های زندگی خیری نبرده‌اند و از لطافت‌های معنوی محروم بوده‌اند. (۱۲۳)

در ضمن رادی ادامه می‌دهد که همین شخصیت‌های منفی و یا ضدقهرمان‌ها هستند که صحنه‌ی تئاتر را به انفجار می‌کشاند و واکنش اضطراری قهرمان داستان را موجب می‌شوند (۱۷۶)؛ بدون کُنش‌های موحش آنان، واکنشی نخواهد بود و هیجان و پیچیدگی در نمایش‌نامه نخواهد بود. برای مثال، شخصیت‌های منفی دکتر فاوست و حتی شیطان در *بهشت گمشده* میلتون از «جذاب‌ترین» شخصیت‌ها در ادبیات جهان هستند و یا یاگو در نمایش‌نامه‌ی *اتللو* شکسپیر. شخصیت گرسیوز در

www.ketab.ir

توطئه‌ی قتل سیاوش، یکی از دراماتیک‌ترین شخصیت‌های *شاهنامه* است. در پاسخ به پرسش در مورد شخصیت‌های «خوب» که در نمایش‌نامه‌های وی با انعطاف و مدارا و تسامح عمل می‌کنند، وی پاسخ می‌دهد که این ویژگی نمایش‌نامه‌ها و شخصیت‌های او نیست، بلکه تابعی از یک قانونمندی کلی است و ما را دعوت می‌کند ببینیم اتللو در برابر شخصیت یاگوی بدنهاد تا چه حد ضعیف و متزلزل است و یا شخصیت مکبث در برابر شخصیت دانکن فرزانه.

رادی با نظر مصاحبه‌گر مبنی بر این‌که وی از زبان عامیانه استفاده می‌کند، مخالفت می‌کند: *نگفتیم عامیانه؛ همان زبان شکسته وافی به مقصود است، چرا که عامیانگی زبان را فرهنگ طبقاتی فرد تعیین می‌کند: جنس کلمه، موسیقی اصوات، طرز ارکان جمله و سطح ارتفاع مفاهیم؛ حتی اگر گفتار ما سالم و مکتوب نوشته می‌شود.* (۱۰۰) توطئه نظرهای دقیق و وسواس‌گونه‌ی رادی نمایانگر اهمیتی است که وی برای زبان ملی ما قائل می‌شود.

دیگر موردی که رادی در خوانش آثارش به خوانندگانش توصیه می‌کند این است که آن‌ها نباید در آثار او به دنبال خط ایدئولوژیکی خاص باشند. اگر چنین موردی در اثر یافت شود، به‌طور خودجوش از نمایش‌نامه نشئت می‌گیرد، چون اثر او واقعیات اجتماعی را باز می‌تاباند و طبیعی است، چرا که جامعه‌ی ما همواره درگیر مسائل اجتماعی و سیاسی بوده است. شاید نمونه‌ی بارز این نظریه‌ی رادی را بتوان در *آهسته با گل سرخ* یافت، که در آن با این‌که حوادث، همان رخدادهای بحبوحه‌ی انقلاب است اما نمایش‌نامه بر رفتار و روابط و ظرفیت‌های ذاتی شخصیت‌ها تکیه دارد تا بر جو انقلابی و آشوب آن روزها. واقعیت‌هایی که در داخل هر خانواده‌ای ممکن بود رخ دهد و شخصیت‌ها را محک بزند؛ انقلاب فقط بستر مناسبی برای ایجاد بحران فراهم می‌کند. به همین دلیل، در بحث خود با ابراهیم امیری تأکید می‌کند، در هر نمایش و اثری، چه منطقه‌ای و محلی و چه

www.ketab.ir

شهری و جهانی، مسائل انسانی است که افشا و برملا می‌شود. او به آرای تعدادی از نویسندگان غربی اشاره می‌کند که وقایع داستان‌های‌شان در محله و منطقه‌ای خاص با مردمی با فرهنگ خاص رخ می‌دهد، ولی در نهایت به جهانی و جهان شمول بودن این آثار، خدشه‌ای وارد نمی‌کند.

در همان راستا، رادی بر این باور است که ادبیات در پی بازتاب واقعیت است و از زمان ارسطو تاکنون چنین بوده. او آوانگاردیسم را هم که ایسم‌های بی‌شماری را در برمی‌گیرد، شکل تغییر یافته‌ی رئالیسم می‌داند. به عبارت دیگر، او با نقل‌قول از لوکاچ، به این نتیجه می‌رسد که حتی تئاتر پوچی که «آوانگارد» انگاشته می‌شود، همان شکل تغییر یافته‌ی گروتسک در گذشته است و در نهایت تمام شکل‌های ادبی که در دوران مختلف به منصه‌ی ظهور رسیدند، همه به همان رئالیسم ختم می‌شوند. در پایان این بحث با این عبارت، بحث تئاتر ملی را به پایان می‌برد که: در سر زمین من... درام به هر شکل و شیوه‌ای که نوشته شود، باید به تحریک و توان‌بخشی مشاعر ملی و حافظه‌ی جهانی انسان، به طور گسترده نظر داشته باشد (۱۵۴). او در تعریف و تحلیل خود از تئاتر منطقه‌ای و ملی و جهانی، بر این باور است که بسیاری از همشهریان و معاصران وی، وظیفه‌ای جز این را دنبال ننموده‌اند (۱۵۷ـ۱۵۹)، اگرچه بسیاری از آنان مجال و امکان رشد و بالندگی نیافتند.

در ایمان رادی به تئاتر همین بس که اعلام می‌کند:

اما من که در این حجره ندای شرق زنده می‌دهم، آقا، من که به آبروی کلمه قسم خورده‌ام، و من که... درام را خلق عشق، عدالت، و روشنایی می‌دانم، و ثبت هر کلمه را تیری صاف به قلب آن غول بدشگون [غول به غرب‌زدگی و شیفتگی کورکورانه از غرب در طول مباحث رادی بازمی‌گردد]... می‌نویسم نه برای آن‌که در سایه‌ی مرگبار غول غوطه‌ور شوم؛ بلکه به نیت آن‌که روح مبتلا به غول را در آب شفابخش صحنه بشویم. (۱۴۶)

www.ketab.ir

پس از آشنایی با نظرات و تعاریف زنده‌یاد اکبر رادی، نگارنده بر آن است تا به بررسی تعدادی از نمایش‌نامه‌های وی، که سبب شهرت وی شده‌اند، بپردازد. در این راستا، نگارنده با نگاهی پانورامیک بر این نمایش‌نامه‌ها تضادهای دوگانه‌ای (Binary Oppositions) را رصد می‌کند که ساختار کلی این نمایش‌نامه‌ها را در برمی‌گیرد. با توجه به تمرکز نمایش‌نامه‌های رادی بر خانواده و جامعه، تضادهای دوگانه به دو دسته‌ی تضادهای اصلی و تضادهایی تقسیم می‌شوند که به تَبَع مضامین اصلی، از دسته‌ی اول منشعب می‌شوند: تضادهای برآمده از موضوع خانواده مانند والدین/ فرزندان، سلطه/ تبعیت، سنت/ مدرنیته، ایمان/ زهدِ ریایی، شوهر/ زن، طغیان/ تسلیم و تضادهای دوگانه‌ی مرتبط با موضوع جامعه چون قدرت/ ضعف، سلطه/ تبعیت، مقوله‌ی طبقه (اشرافیت/ فئودالیسم، ارباب/رعیت، فرهنگ/ بی‌فرهنگی، خرفروشی و نوکیسگی/ تواضع)، در مقوله‌ی فرهنگ (روشنفکری/ تحجر، ایثار/ فرصت‌طلبی، سالوس/ صداقت، خیانت/ وفاداری و جوانمردی) و در مقوله‌ی کسب اعتبار و منزلت اجتماعی (ریا و عوام‌فریبی/ پاکی و صداقت). طرحی چون نمودار زیر:

۱. خانواده
الف. والدین/فرزندان
ب. سنت/مدرنیته
ج. سلطه/تبعیت
د. ایمان/ زهد ریایی
ح. شوهر/ زن

۲. جامعه: قدرت/ضعف (سلطه /تبعیت)
الف. طبقه

www.ketab.ir

ـ اشرافیت/فئودالیسم
ـ ارباب/رعیت
ـ فرهنگ/بی‌فرهنگی
ـ فخرفروشی و نوکیسگی/تواضع
ب. فرهنگ
ـ روشنفکری/تحجر
ـ ایثار/ فرصت‌طلبی
ـ [illegible]/صداقت
ـ خیانت/ وفاداری و جوانمردی

۳. رقابت‌های درون‌گروهی جهت کسب اعتبار اجتماعی
ـ ریا و عوام‌فریبی/ پاکی و صداقت

ولی پیش از تحلیل و تعبیر این تضادهای دوگانه، برای احتراز از تداخل پیرنگ‌های نمایش‌نامه‌ها در ضمن تحلیل، خلاصه‌ی نمایش‌نامه‌ها در فصلی مستقل، ارائه می‌شود ترتیب نمایش‌نامه‌ها بر اساس آخرین تاریخ نگارش و یا بازنویسی آن‌ها خواهد بود.

www.ketab.ir