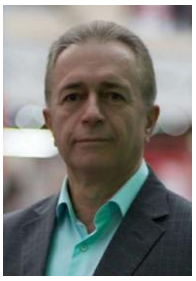
تحلیل و تطبیق تاریخی پنج نمایشنامه از اکبر رادی



عطاءالله کوپال
دانشیار دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی

پریسا اخوان
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی
دانشگاه سوره

چکیده

ادبیـات در طول تـاریخ، همواره عرصه بازتاب رخدادهای اجتماعی بوده‌است. ادبیـات نمایشی به‌عنوان شاخه مهمی از بدنه اصلی ادبیات، از این قاعده مستثنا نیست. چه‌بسا شکل‌گیری نمایشنامه‌ها در بسیاری از بزنگاه‌های تاریخی و اجرای آنها روی صحنه، نفس به نفس تماشاگر، تأثیرات اجتماعی و سیاسی مهمی را باعث شده‌است. از این منظر همواره می‌توان به نمایشنامه، نگاهی اجتماعی و سیاسی داشت. اکبر رادی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نویسندگان معاصر ایرانی نیز از آنچه دغدغه نویسندگان است، هرگز جدا نبوده؛ متون نوشته‌شده توسط او با رویکردهای عمیق اجتمـاعی و سیـاسی دوران زندگی او همـراه بـوده‌است. پژوهش پیش رو سعی دارد تـطبیقی تاریخی میان حوادث روز ایران و متون نوشته‌شده توسط رادی انجام دهد و از این منظر به دغدغه رادی در باب مسائل ایران اشاره کرده و به این پرسش اصلی پاسخ دهد که آیا اکبر رادی براساس آنـچه تعهد خودش نسبت به جـامعه می‌خـواند و آن را در قالب تئـاتر هویت نامـگذاری می‌کند، در متون ادبی‌اش به این مهم پرداخـته است یا نـه؟ مفروض نگارنـده در پژوهش حاضر ایـن خواهد بـود که اکبر رادی بـا نگاه عمیق به تـاریخ معاصر ایـران، دغدغه‌مندی خود را در طول تاریخ مبارزاتی ایران برای دستیابی به آزادی حفظ کرده و آثارش متأثر از این رویکرد فکری اوست. امید که این مطالعه بتواند لایه‌های زیرین متون مورد بحث از اکبر رادی را شفاف سازد.

کلیدواژه‌ها: اکبررادی، تطبیق تاریخی، تئاتر هویت، نقد ادبی.

فصلنامه ایران‌شناسی
Irānshenāsi
Journal of Iranology

Historical Comparative Analysis of Five Plays by Akbar Radi

Ataollah Koopal
Assistant Professor, Faculty of Literature & Foreign Languages
Islamic Azad University

Parisa Akhavan
M. A. Student, Dramatic Literature
Soore University

Abstract

Literature has been always the arena of social events reflection throughout history. Dramatic literature, as one of the important branches of literature's main body, cannot be excluded. Perhaps the formation and performance of plays, in close connection with the spectators, meanwhile of many crucial historical moments, caused a wide range of important historical and political effects. So from this point of view, it is possible to have a social political look at drama. Akbar Radi, as one of the important contemporary Iranian writers, has never been apart from the writers' concerns. His writings have been deeply compatible with social and political approaches of his time. This research tries to present a comparative history study between Radi's writings and simultaneous events in Iran, point to his concerns about the problems of Iran, and answer to this question whether he has involved with what he concerns his commitment to the society and calls identity theater, throughout his literary works. It is assumed by the researcher that, having a deep look at the contemporary history of Iran, Radi has kept his concerns throughout the time about social and political struggles to achieve freedom, and his works have been affected by that. I hope this study will be able to clarify the inner layers of the texts.

Keywords

Akbar Radi, comparative history, identity theater, literary criticism.

مقدمه

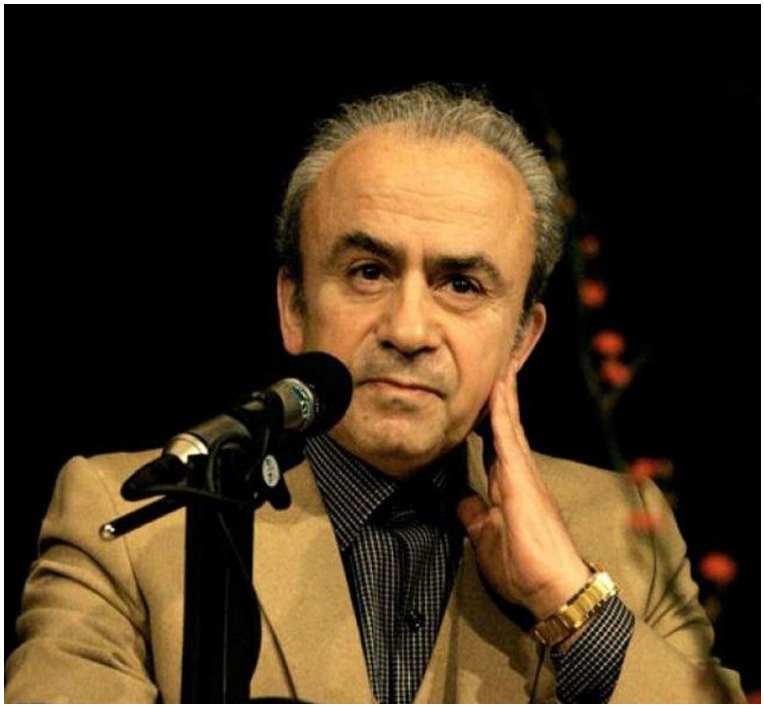
در این پژوهش، سعی خواهد شد تا با مرور و بررسی حوادث تاریخی دوران زندگی اکبر رادی (از دهه ۲۰ خورشیدی تا پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷) و تطبیق آنها با متونی که در همان بازه زمانی مشخص به رشته تحریر درآمده، به این نتیجه برسیم که رادی به‌عنوان یک نویسنده متعهد، در قبال تاریخ و رویدادهای زمان خود بی‌تفاوت نبوده و از منظر وظیفه هنرمندانه خود به انعکاس تاریخ در متون ادبیات نمایشی پرداخته و همین نگرش، متون نگاشته‌شدهٔ او را زمینه‌ساز تئاتر هویت کرده‌است. آگاهی رادی از مسائل اجتماعی و سیاسی روز ایران و داشتن دانش کافی در امر نقد و نویسندگی و همین‌طور توجه او به سبک‌ها و نمونه‌های ادبیات غرب، او را از یک نویسنده غریزی به نویسنده‌ای آگاه و صاحب سبک تبدیل کرده‌است. واقعگرایی (رئالیسم) موجود در متون رادی، خود بیانگر جنبه‌های پررنگی از فرهنگ عامه در سال‌های آغازین تا میانه قرن حاضر خورشیدی است. از این رو در گفتاری جداگانه به نگرش ادبی و اجتماعی نویسنده، نگاهی اجمالی خواهد شد.

مطالعه و تطبیق تاریخی آثار نه‌تنها ما را به انگیزه‌های نگارش متون نزدیک می‌کند، بلکه در تفسیرها و تحلیل‌های برآمده از نشانه‌های متنی در هر یک از آثار، مفید خواهد بود. با چنین رویکردی، از میان متون نوشته‌شده در فاصله زمانی بین دهه ۳۰ تا ۵۰ خورشیدی، به سه نمایشنامه با عناوین *افول* (۱۳۴۳)، *از پشت شیشه‌ها* (۱۳۴۶) و *صیادان* (۱۳۴۸) پرداخته خواهد شد و دو متن دیگر، *باغ شب‌نمای ما* (۱۳۷۵) و *ملودی شهر بارانی* (۱۳۷۸)، با رویکرد رجعت تاریخی رادی به گذشته مورد واکاوی قرار خواهند گرفت. در بخش مرور تاریخی، از دهه ۲۰ تا سال ۱۳۵۷ یعنی زمان پیروزی انقلاب اسلامی مطالعه شده و به جریان‌های تاریخی بعد از انقلاب پرداخته نشده‌است؛ علت آن مطالعهٔ آثار منتخبی است که به بازه زمانی مزبور مربوط و منشأ الهام رادی در آفرینش آثار بوده؛ حتی آثاری که پس از انقلاب نوشته شده‌است. بنابراین پژوهشگر از زیاده‌گویی در مبحث تاریخ، خودداری کرده‌است.

این پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای با کمک متون چاپ‌شده از نمایشنامه‌های رادی؛ کتابی تحت عنوان *مکالمات* که گفتگویی است بین رادی و ملک ابراهیم امیری؛ کتابی با نام *رویکردهای نوین در خوانش آثار اکبر رادی*، شامل مجموعه مقالاتی گردآوری‌شده توسط فریندخت زاهدی با موضوع رادی‌شناسی؛ کتاب *نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی* اثر منصور خلج؛ همین‌طور مطالعه کتب تاریخ معاصر ایران از جمله *ایران بین دو انقلاب* اثر یرواند آبراهامیان و *اقتصاد سیاسی ایران* نوشته محمدعلی همایون کاتوزیان؛ صورت گرفته‌است. به‌منظور یادآوری هر یک از نمایشنامه‌های مورد مطالعه در ابتدای هر گفتار، پیرنگ اثر آورده شده و امید است پژوهش مذکور گویای زوایای تاریخی آثار باشد.

اکبر رادی

اکبر رادی، ۱۰ مهرماه ۱۳۱۸ در خانواده‌ای از صنف بازاری، در شهر رشت متولد شد. او سومین فرزند از خانواده‌ای هشت‌نفره بود که به‌لحاظ اقتصادی در موقعیت متوسطی قرار داشتند و رفاه نسبی، دوران کودکی او را تا ۱۱سالگی سرشار از خاطرات شیرین و ماندگاری کرد که همواره برای او منشأ الهام بود و تداوم حس آن ایام در آثار او منعکس است. گرچه این دوران مقارن است با جنگ جهانی دوم که ایران را تحت تأثیر خود قرار داد، با این‌حال آنچه تا فترت اقتصادی بر خانواده او گذشت، روزگاری آرام بود. اما با شروع سال‌های سیاه دهه ۲۰ خورشیدی و ورشکستگی کارخانه پدر در رشت و فروش اجباری املاک و دارایی‌ها و هجرت ناخواسته آنها به تهران، روزگار نوجوانی برای رادی به‌گونه‌ای دیگر رقم خورد. رفتن به دبیرستان رازی تهران و تحصیل در محیطی مرفه و متفاوت از حیث فرهنگی و اقتصادی و اجتماعی، ذهن پویای او را که به‌سمت شکل‌گیری پیش می‌رفت، متحول ساخت. در همین اثنا، آشنایی با زمانی و زنده‌رودی تأثیر شگرفی بر زندگی رادی گذاشت. در سال ۱۳۴۲ از دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شد و پیش از آن از سال ۱۳۴۰ حرفه معلمی را برگزید و بعدها به‌دلیل دغدغه‌های مالی ناشی از تشکیل خانواده، کیفیت نامناسب کلاس‌ها و نگرش غلط استادان به کلاس و جزوه‌های بی‌محتوا، او از تحصیل دلزده شد و مقطع کارشناسی ارشد را در سال دوم رها کرده، به معلمی پرداخت. رادی اولین نمایشنامه‌اش به نام *روزنهٔ آبی* را در سال ۱۳۴۱ و آخرینِ آنها به نام *پایین‌گذر سقاخانه* را در سال ۱۳۸۳ منتشر کرد. در این فاصله، او آثار متعددی به رشته تحریر درآورد که نمایشنامه‌نویسی ایران را متحول کردند و همواره بر تارک ادب فارسی خواهند درخشید. اجـراهای فراوانی از آثـار او، چه در زمان حیاتش و چه پس از آن، به روی صحنه رفت و همچنان می‌رود. مطالعات تخصصی و دانشگاهی، نقدها و بررسی‌های مختلف در مورد آثار او در طول زمان، باعث کشف هرچه بیشتر ظرایف و پیچیدگی‌ها و غنای فکری رادی در متون نمایشی‌اش شده‌است. رادی سرانجام در روز ۵ دی‌ماه ۱۳۸۳ در تهران چشم از جهان فروبست. او گرچه به مدد استعداد سرشار و روح لطیفش، دست به خلق آثاری شگفت‌انگیز زد؛ اما یک نویسنده غریزی نبود، بلکه نویسنده‌ای بود آگاه از ادبیات کلاسیک ایران و جهان و همین‌طور پویا و خواننده آثار نوین ادبی ایران و جهان. سبک‌ها و گونه‌های ادبی را می‌شناخت، با علم نقد آشنا بود و مختصات صحنه را به‌حد کمـال می‌دانست. از این جهت آنچه توسط او به رشته نگارش درآمده را می‌توان



مجموعه‌ای از آگاهی‌های رادی و اشراف کامل او به نویسندگی دانست. از این منظر، نگارندهٔ این پژوهش به‌صورت اجمالی به تقسیم‌بندی رویکردهای او در نگارش آثارش پرداخته تا از این طریق، راه بر نقد آثار مورد مطالعه گشوده شود.

زبان، متن و نویسنده از منظر رادی

مقصود رادی از زبان، در اصل همان تظاهرات کلامی است که در نحو زبان روی می‌دهد و تأثیری که از این نحو در کل داستان و نمایشنامه منتشر می‌شود. رادی، زبان را از فضای حسی نویسنده و تفکر او و رویداد منجر به خلق اثر ادبی جدا نمی‌داند.

> «رادی از زبانی ویژه به‌عنوان ابزار وجدان و تسهیل درک مسائل اساسی جامعه و کمک به هویت ایرانی استفاده می‌کند» (زاهدی، ۱۹)

زبانی که رادی تشریح می‌کند، یک زبان کاربردی و خالی از حس نیست؛ بلکه برعکس، زبانی است سرشار از جریان‌های ارتباطی و مهیج و پرطنین که پتانسیل لازم را برای بیان دردها و رنج‌های نسلی که او قصه‌شان را بازگو می‌کند، دارد. به زعم رادی، زبانی که او از آن در آثارش بهره جسته، همان زبان مردم کوچه و خیابان است؛ زبانی است نزدیک به فرهنگ عامه؛ زبانی که انرژی خود را از محاورات روزمره مردم می‌گیرد و از این بابت است که این زبان با روح صحنه می‌آمیزد و در مقابل چشم تماشاگر، جان می‌گیرد.

> «... در انتقال معانی ژرف و حس‌های پنهان زبان- اندام جمله، قواره این یا آن کلمه، جای ایست و اندازه فاصله، حتی حالت انگشتان دست گوینده مهم است. این تجسمی از میزانسن و ترکیب منظمی از کلمه و حرکت است که چنانچه خوب فشرده شود، شما دیگر روی صحنه به شعر می‌رسید.» (رادی، ۱۳۷۹: ۱۱۶)

این موضع رادی در برابر زبان است و اگر چنانچه قواعد دستوری زبان، جایی در میانهٔ اثر نمایشیِ در حال شکل‌گیری، دست و پای او را ببندد، رادی قواعد خود را بر متن چیره می‌کند و از پسِ این چیرگی بر متن است که از گردنه‌های سخت کلام در اثر به‌راحتی عبور می‌کند.

> «رادی صحنه مدرنی ساخت که در آن فرد به‌عنوان یک پدیده، دیده و شرایط روانی و اجتماعی متغیر او محدود می‌شود. این رویکرد جدید در نمایشنامه‌نویسی، زندگی روانی شخصیت‌ها را نشان می‌داد که نقطه عطفی در ادبیات دراماتیک بود؛ همچنین کشف روابط فردی با فضا، تغییری در دیدگاه‌های انسانی بود.» (زاهدی، ۱۹)

او «نثر شکسته» را امری گریزناپذیر در ادبیات نمایشی تلقی می‌کند؛ چراکه به اعتقاد او، در میان اقشار گوناگون جامعه، به تعداد افراد و طبقات و مشاغل، زبان فردی بسیار نزدیک به خاستگاه‌های فرهنگی وجود دارد. از این منظر نمی‌توان زبان واحدی برای همه در نظر گرفت و از سوی دیگر نمی‌توان به‌غیر از نثر شکسته، راهی برای ملموس‌تر کردن کلام آنها یافت. پس آنچه جملات رسمی با دیالوگ -که اساس متن نمایشی است- می‌کند، گرفتن سایه‌روشن تعابیر و واژه‌هایی است که تمام بازیگوشی متن نمایشی مدیون آنهاست. در نهایت، نمایشنامه‌نویسی از نظر رادی کاری است بزرگ که حتی برخی از رمان‌نویسان صاحب‌نام در ادوار مختلف تاریخ ادبیات جهان آن را آزموده و نامراد از خیرش گذشته‌اند.

رادی نقش نویسنده را در یافتن آن جوهره یـا اصالتی می‌داند که او بـا آن در جغرافیـای مشخصی به دنیا آمده‌است. او به دنبال آن «من» یا «هویت»، پرسش‌هایی در ذهن دارد که در اصل راهنمایی است برای آنها که می‌نویسند:

«ما، در این گوشه شرق چه می‌کنیم؟ رئالیسم آسیایی ما کدام است؟ و آن کدام «منِ» ملی معاصر است که با تجربه‌های ملیِ بشری همسوست...؟» (رادی، ۱۳۷۹: ۱۴۰)

رادی در پـاسخ به این پرسش‌هـا، به آن روح یا جوهری اشاره می‌کند که آن را «تئـاتر هویـت» نـامگذاری کرده‌است. در تعریف این تفکـر، او ذهن را از فرم و ارجاع‌های تـاریخی صحنه یا ترجمه متون کهن و اجنـاس و زینت‌آلات اجرایی و به صحنه کشیدن آیین‌ها دور کرده، معطوف به آن چیزی می‌کند که گویای وضعیت بشر امروز است:

«اما تئاتر هویت ما جز به سازه‌های ملی، زبان خاردار معاصر و قلب و مغز جهانی بنا نمی‌شود... و این تئاتر اگر جگر، زهر، طول موج کشیده‌ای داشته باشد، می‌تواند زبان آدمیزاد امروز را ثبت جهانی کند.» (همان، ۱۴۲)

بـرای توضیـح آنچه از منظر رادی وظیـفه نویسنده امروز است؛ او تأکیـد را روی عشق، عدالت و روشنگـری می‌گذارد. گویی قصد نویسنده باید تطهیر جهانی باشد که در آن زندگی می‌کند و اجرایی که از پس متن او می‌آید، غسل تعمیدی بـاشد برای دنیای معاصر. اما برای این امر خطیر، او استعداد یک نـویسنده را نـاکافی می‌داند.

«لُبّ کلام این است که اسب بخار شما، یعنی استعداد، برای کشیدن بار سنگین یک اثر ادبی به‌تنهایی کافی نیست. استعداد سنگ خامی است که باید با کفّ نفس و مراقبه و سال‌های متوالی، تراش بردارد و سمت‌وسو و مقصد و معنی پیدا کند. علاوه بر این، چیزهای دیگری هم لازم است: شور، صداقت، دِماغِ زنده و جانی که میل به سوختن دارد.» (همان، ۷۴)

به هر تقدیر، نویسنده برای دست یافتن به آنچه هویت یا جوهر ملی در اثر است، باید داستان را در بستری به جریان اندازد و این بستر به‌مثابه خون اثر عمل می‌کند و این چیزی است فراتر از نشانه‌های محلی یا سنتی یا اجتماعی منطقه‌ای که نویسنده در آن بزرگ شده‌است. البته این به‌معنای نادیده انگاشتن ارزش‌های محلی در آثار ادبی نیست، بلکه آنچه تأثیر این نشانه‌های متنی را بیشتر می‌کند و یا به‌عبارت دیگر به آن غنا می‌بخشد و لزوم وجودشان را منطقی می‌کند، ایدئولوژی نویسنده است؛ چنانکه اثر از جغرافیای خود فراتر رفته، بُعدی جهانی می‌یابد.

«محمد چرمشیر در یادداشتی درباره رادی می‌گوید: عقیده و ایمان در کارهای رادی فقط به یک کاراکتر تعلق ندارد، بلکه به تمام کاراکترها ارتباط پیدا می‌کند و شامل تماشاگرها هم می‌شود.» (زاهدی، ۱۹)

آنچه به زعم رادی، آثار گذشته را به یک ابرنهاد طبقاتی تبدیل می‌کرد، جدایی هنر از آرمان‌های اجتماعی؛ و آنچه امروز اتفاق می‌افتد، خالی شدن هنر از معانی ایدئولوژیک آن است.

«رادی تمام موضوع‌های خود را از میان مسائل جاری اجتماع و مردم انتخاب می‌کند و به‌نسبتِ فشار جریان خفقان حاکم بر جامعه (در زمان نگارش آثار) و میزان تغییر و تبدیل در شرایط ممیزی، آن را در قالب سمبولیک و گاه تمثیلی مورد تحلیل قرار می‌دهد.» (خلج، ۱۶۵)

بدین‌ترتیب است که نبودن یا کم بودن تفکر یا ایدئولوژی یا دغدغه نویسنده، بزرگترین آسیبی است که بر متن ادبی او از هر گونه خواهد زد. برای نیل به این هدف، رادی واقعگرایی را راه چاره می‌داند؛ اینکه قالب‌های گـذرای تئـاتر هر یک در ادوار گوناگون سعی داشته‌اند همـان چیزی را بگویند که واقعگرایی به‌راحتی بیان می‌کند. او این واقعگرایی را در اتمسفر خانواده یافته‌است.

«خانواده برای من گودال قتلگاه هویت انسان، یک مسلخ هولناک آیینی است، نه یک پنجره؛ روزنه‌ای است با فرم قیف که از تهِ آن می‌توانید خونِ جاری تاریخ را در پهنهٔ جهان نظاره کنید. جهانی است خودانگیخته و جادار که قادر است هرگونه مضمون، رابطه، موقعیت یا برخورد و پیچشی را در بطن خود قبول و به‌سرعت بارور کند.» (رادی، ۱۳۷۹: ۱۶۱)

البته رادی نافیِ صورت‌های دیگر صحنه نیست بلکه ریشهٔ هرآنچه در جهان می‌گذرد را جایی در خانواده یافته‌است. او که خود بزرگ‌ترین الهام‌ها را از زندگی خانوادگی و کودکی و خاطرات خود می‌گیرد، و بیان واقعیت‌های جامعه را در همان مختصات، باورپذیر و بی‌ریا می‌یابد.

«آثار رادی دارای شاخصه‌های رئالیستی است و از زندگی می‌نویسد و واقعیت‌های عینی محیط اطراف خویش و شرایط دوران خود را بیان می‌کند و گاه چون نویسندگان واقعگرا به تحلیل و نقد دوره تاریخی، شرایط اجتماعی و وضعیت انسانی دوره‌ای که در آن به‌سر می‌برد، می‌پـردازد و آن را در نمایشنـامه‌هایش منعکس می‌کند.» (خلج، ۱۶۰)

در مطالعه و نقد آثار ادبی، توجه به بسترهای اجتماعی دوران نویسنده بسیار مهم است. نباید از نظر دور داشت که رادی به‌عنوان یک نویسنده متعهد، هرگز از اتفاقـات و حوادث دوران خود دور نبـوده و دقت نظـر و دریافت‌های اجتماعی درست او ریشه اصلی و واقعی آثار ارزشمندی است که از او به یادگار مانده‌است. از این منظر، پژوهشگر به شرایط سیاسی و اجتماعی دورانی می‌پردازد که رادی در آن به دنیا آمد و نطفه اصلی تفکر او در آن محیط شکل گرفت. ایران که در فاصله سال‌های ۱۳۱۸ (که رادی به دنیا آمد) تا انقلاب ۱۳۵۷ آبستن حوادثی تاریخ‌ساز بود که هیچ‌یک از نگاه تیزبین نویسنده‌ای چون اکبر رادی دور نمانده‌است؛ حوادثی که هر یک به بحران‌ها یا درگیری‌ها و اتفاق‌هایی انجامید و رد پایش در آثار رادی مشهود است.

دهه ۱۳۲۰

اصلاحات ارضی در ایران از دوران رضا شاه آغاز شد؛ او با این کار طبقه فرادست روستایی را بیش از پیش ثروتمند ساخت. به ثبت رساندن زمین‌ها از طریق اداره ثبت املاک به نام زمینداران و تعیین مالیات برای دهقانان، فرودستان روستایی را هرچه ضعیفتر ساخت. طبق آنچه از دل این اصلاحات ظاهری بیرون آمد، تعیین کدخدای روستا توسط طبقه فئودال روستایی صورت می‌گرفت و روستاییان در این امر دخالتی نداشتند. این مصوبه‌ها و قوانین جدید بیش از پیش روستاییان را در محاق فرو برد.

«رضا شاه در عین جلب نظر و با خود همراه کردن برخی خانواده‌های اشرافی، آنها را از موقعیت‌هایشان به‌عنوان بزرگان محلی (جایگاهی که در سده نوزده به‌دست آورده بودند) و از ایفای نقش طبقه حاکم کشور (نقشی که پس از انقلاب مشروطه ایفا می‌کردند)، محروم ساخت. او با وادار کردن برخی از آنها به فروش زمین‌های خود به قیمت‌های ارزان و محروم کردن برخی دیگر، نه‌تنها از قدرت و ثروت بلکه بیشترشان را از آزادی، شأن و مقام و حتی زندگی خلع ید کرد.» (آبراهامیان، ۱۸۷)

این اقدام‌ها رفته‌رفته باعث نارضایتی طبقات مختلف جامعه می‌شد و رضا شاه برای سرپوش گذاشتن بر این نارضایتی‌ها، به خشونت و زور متوسل می‌شد. دامنه این نارضایتی و سرکوب‌های پیامد آن، جامعه ایران را به فکر تغییر در حاکمیت می‌انداخت. تنش‌های اجتماعی بالا می‌گرفت و ایـران به‌سمت انقلابی خونین پیش می‌رفت. ولی ناگهان در شهریور ۱۳۲۰ همه چیز تغییر کرد. با اشغال ایران توسط نیروهای متفقین، سرنوشت رضا شاه عوض شد. ارتش شاهنشاهی به‌سرعت عقب نشست و رضا شاه حکومت را به پسرش واگذار کرد.

«پیامدهای اقتصادی اشغال، ویران‌کننده بود. متفقین به مواد غذایی، توتون، مواد خام و جز اینها برای مصارف نیروهای خود در ایران و سایر نقاط نیاز داشتند. از این رو دولت ایران را عملاً وادار کردند تا این منابع اقتصادی را در اختیارشان قرار دهد. این اقدام با استفاده از "سیاست" پولی و به‌ویژه کاهش ارزش پول ایران، بسط ارزش پول و افزایش اعتبارات انگلیس و شوروی به انجام رسید.» (کاتوزیان، ۱۸۷)

ارزش پول ایران به‌شدت کاهش یافت و دادن وام به کشورهای انگلستان و شوروی، اقتصاد ایران را ویران کرد. پس از رویدادهای شهریور ۲۰ و روی کار آمدن محمدرضا شاه، ایران تأوان سنگینی از بابت تغییر حکومت داد؛ ولی در عین حال فضای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی تا حدودی باز شد. در سال‌های آغازین حکومت پهلوی دوم، آزادی نسبی احزاب و نشریات باعث شد تا جامعه ایران با فلسفه و هنر جهان آشنا شوند. موجی از ترجمه متون علمی و ادبی باعث جریان یافتن اندیشه‌های نو در میان ایرانیان شد؛ ولی آنچه مسلم است شرایط بد اقتصادی و سیاسی بود. اگر خلأ قدرت در ایران احساس نشد، به‌دلیل اشغال ایران توسط نیروهای متفقین بود؛ ولی سراسر این دهه را می‌توان عرصه درگیری‌های مختلف در ایران دانست. از آن جمله می‌توان به تأسیس حزب توده، واقعه آذربایجان و تلاش‌های دکتر مصدق برای صنعت نفت اشاره کرد که در همه اینها، آنچه همواره وجود داشت، شرایط ناگوار اقتصادی بود.

دهه ۱۳۳۰

حوادث ۳۰ تیرماه در پی اعتصابات مردمی گسترده‌ای بود که در شهرهای مهم ایران به‌دلیل ناآرامی‌های سیاسی روی داد. شاه در ابتدا سعی کرد تا با کمک ارتش، غائله را آرام کند اما بعد از پنج روز، اعتصاب و درگیری و نشانه‌های نافرمانی در ارتش او را بر آن داشت تا از مصدق بخواهد دولت جدیدی تشکیل دهد. بدین ترتیب، ۳۰ تیر یک پیروزی بزرگ بود که در تاریخ ایران ثبت شد.

«مصدق پیروزی خود را با حمله‌های شدیدی علیه شاه، ارتش، اشراف زمیندار و مجالس سنا و شورای ملی دنبال کرد. او سلطنت‌طلبان را از کابینه اخراج کرد؛ خودش کفیل وزارت جنگ شد؛ سی تیر را روز قیام مقدس ملی و قربانیان این روز را شهدای ملی اعلام کرد؛ زمین‌های رضاشاه را به دولت برگرداند، بخشی از بودجه دربار را قطع کرد و به وزارت بهداری داد؛ بنیادهای خیریه سلطنتی را در نظارت دولت درآورد؛ ابوالقاسم امینی را به

وزارت دربار منصوب کرد؛ شاه را از برقراری ارتباط مستقیم با دیپلمات‌های خارجی منع کرد؛ شاهزاده اشرف، خواهر دوقلوی شاه را که فعالیت سیاسی می‌کرد، وادار به ترک کشور ساخت؛ و از هر اقدامی علیه روزنامه‌های توده‌ای که دربار را «مرکز فساد، خیانت و جاسوسی» معرفی می‌کردند، خودداری کرد. در واقع، سرانجام خود مصدق هم دربار را به دخالت در سیاست متهم کرد و اطمینان داد که یک کمیته ویژه پارلمانی، مسائل قانونی میان کابینه و شاه را بررسی کند... مصدق با افسران ارتش هم به‌شدت برخورد کرد. وی نام وزارت جنگ را به وزارت دفاع تغییر داد، ۱۵ درصد از بودجه نظامی را کاهش داد و اعلام کرد که دولت در آینده فقط تجهیزات دفاعی خواهد خرید.» (آبراهامیان، ۳۳۶-۳۳۷)

در واقع مصدق با اقدام‌های اساسی که انجام داد، شخص شاه را به یک مقام تشریفاتی مبدل کرد. در کنار اینها با اصلاح قانون اصلاحات ارضی، بازپس‌گیری شیلات از شوروی و ملی کردن صنعت نفت، راه را بر جمهوری‌خواهی ایران مانند دیگر کشورهای آسیایی آن زمان باز کرد؛ اما بخشی از اقدامات او که تا حدودی هم آرمانخواهانه به نظر می‌رسید، باعث شد تا مصدق، تعدادی از متحدانش را از دست بدهد. آنچه رفته‌رفته به‌وقوع می‌پیوست، کاهش درآمد سرشار نفت و پیامد آن، بیکاری و افزایش نرخ اقلام ضروری زندگی مردم بود. مصدق در آن ایام نمی‌دانست که گروهی از افسران ارتش مقدمات کودتایی علیه او را ترتیب می‌دهند. یک هفته بعد این کودتا رخ داد. دولت مصدق در پی آن سقوط کرد و شاه قدرت از دست رفته خود را به‌دست آورد. آنچه روی داد این بود که افسران سلطنت‌طلب با ایجاد شبکه مخفی، دولت مصدق را از حالت ثبات خارج کردند. برای عشایر شورشی سلاح تدارک دیدند و اوباشی را استخدام کردند تا با آنها همکاری کنند. در ۲۵ امرداد ۱۳۳۲ با فرمان شاه، مصدق را از نخست وزیری برکنار کرده و زاهدی را به جای او منصوب کردند. در ۲۸ امرداد، اقامتگاه نخست‌وزیر به دستور زاهدی محاصره و مصدق دستگیر شد. در این شرایط، محمدرضا شاه توانست همچون پدرش حکومت را در دست و رویه‌ای همچون او در پیش گیرد.

همان‌طور که انتظار می‌رفت، بعد از این واقعه، شاه بر جامعه مسلط شد و اختیار هر دو مجلس را در دست خود گرفت. طبقه روشنفکر و کارگر شهری در دستان او بودند. اما او در برابر طبقه متوسط سنتی، محتاط بود. برای برقرار کردن ارتباط دوستانه و نزدیکی با آنها همراه همسرش ثریا به سفرهای زیارتی مثل مکه و کربلا و قم و مشهد می‌رفت و این سیاستی بود که او را بر همه طیف‌های اجتماعی مسلط می‌کرد.

«این سیاست دوگانهٔ جذب طبقات سنتی و نظارت شدید بر طبقات جدید، ناگهان در سال‌های ۱۳۳۹-۱۳۴۲ به‌دلیل بحران شدید اقتصادی و فشار آمریکا برای اصلاحات ارضی بر هم خورد.» (آبراهامیان، ۵۱۸)

مشکلات اقتصادی باعث بر هم خوردن ثبات به‌دست‌آمده شد و میزان اعتصاب‌ها را در سال‌های ۳۴ تا ۳۶ افزایش داد که معمولا با درگیری‌های خونین میان اعتصاب‌گران و نیروهای نظامی همراه بود.

دهه ۱۳۴۰

حوادث دهه ۴۰ با اعتصاب معلمان برای افزایش حقوقشان آغاز شد و شاه را متقاعد کرد تا برخلاف میل باطنی، امینی را به نخست‌وزیری انتخاب کند. به این ترتیب امینی در سال ۱۳۴۰ نخست‌وزیر ایران شد.

«نخست‌وزیری امینی با تغییری در جو سیاسی همراه بود که از کودتای ۱۳۳۲ به بعد بی‌سابقه بود: مجلس منحل شد، شاه ایران را ترک گفت، فرودگاه مهرآباد به‌طور موقت بسته شد، آزادی بیشتری در زمینه فعالیت‌های مطبوعاتی و سایر زمینه‌ها به مخالفان داده شد و شماری از سوءاستفاده‌کنندگان مالی و کارچاق‌کن‌های سیاسیِ بدآوازه بازداشت شدند.» (کاتوزیان، ۲۶۰-۲۶۱)

همزمان با نخست‌وزیری امینی در سال ۱۳۴۰، ارسنجانی که از روزنامه‌نگاران طرفدار اصلاحات ارضی از دهه ۲۰ بود، به‌عنوان وزیرکشاورزی منصوب شد. قانون اصلاحات ارضی، مصوب سال ۱۳۴۱، از اقدامات اوست.

«قانون اصلاحات ارضی سال ۱۳۴۱، که بعدها به مرحله اول اصلاحات ارضی معروف شد، سه ماده اصلی داشت: نخست، زمینداران باید همه زمین‌های کشاورزی مازادِ یک دِه شش‌دانگ را چه در یک جا، چه به‌صورت پراکنده باشد، به دولت بفروشند. البته صاحبان مرکبات، مزارع چای، باغداران و کشتزارهای مکانیزه از این قانون مستثنا شدند. دوم، غرامت زمینداران برحسب ارزیابی‌های مالیاتی پیشین محاسبه و طی ده سال پرداخت می‌شد. سوم، زمین‌هایی که دولت می‌خرید، باید بلافاصله به کشاورزانی که بر روی همان زمین‌ها کار می‌کردند، فروخته شود.» (آبراهامیان، ۵۲۰)

گرچه قانون اصلاحات ارضی نتیجهٔ کاری بود که در دولت امینی صورت گرفت؛ ولی وقتی به سرانجام رسید و قوانین اولیه‌ای که در دوران رضا شاه تصویب شده‌بود، تعدیل شد، شاه آن را به نفع خود مصادره و با بهره‌برداری از شرایط حاصل‌آمده، اقدام به اعلام یک طرح شش‌ماده‌ای به نام «انقلاب سفید» کرد.

«این طرح شش‌ماده‌ای افزون بر تقسیم اراضی، ملی کردن جنگل‌ها، فروش کارخانه‌های دولتی به سرمایه‌گذاران خصوصی، فروش سهام کارخانه‌ها به کارگران، اعطای حق رأی به زنان و ایجاد سپاه دانش را در بر می‌گرفت.» (آبراهامیان، ۵۲۵)

اما اوضاع داخلی ایران همچنان ناآرام بود و این ناآرامی سرانجام باعث شد تا امینی بعد از چهارده ماه نخست‌وزیری، استعفا دهد. بعد از آن بود که در پی اعلام «انقلاب شاه و مردم» توسط شاه، قیام ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ به‌وقوع پیوست. در حدفاصل سال ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۲ آنچه بر ایران می‌گذشت، جنگ بر سر قدرت بود. تورم، کسری بودجه و سیاست‌های دولت برای بالا بردن انواع تعرفه‌ها و دست دراز کردن به‌سوی کشورهای دیگر و سعی در پایین آوردن هزینه‌ها، باعث ورشکستگی عظیمی در بخش خصوصی شد و این همه بر بی‌ثباتی شرایط داخلی کشور دامن می‌زد.

دهه ۱۳۵۰

با سیاست‌های اقتصادی و سیاسی حکومت در دهه پنجاه، رشد قابل توجهی در سرمایه‌داری به وجود آمد. زمینداران که پول و سرمایه در اختیار داشتند، به بخش‌های صنعتی روی آوردند و با این تغییر، طبقه‌ای از دلالان پدید آمد. بالا رفتن یکبارهٔ قیمت نفت در سال ۱۳۵۲ باعث شد تا خیال شاه و مزدورانش راحت شود. او با اعلام تأسیس حزب رستاخیز ملی و ممنوعیت همهٔ احزاب دیگر، عملاً به‌روی همه مخالفان داخلی خود شمشیر کشید. در اوایل سال ۱۳۵۴ سازمان عفو بین‌الملل، ایران را یکی از ناقضان حقوق بشر معرفی کرد و

طی نامه‌ای از شاه خواست تا به وضعیت زندانیان سیاسی رسیدگی کند. در همین دوران، شاه برای همراه کردن قشر روشنفکر آن دوران با خود، آزادی‌هایی را در هنر و نشر ایجاد کرد.

> «روشنفکران و هنرمندان با استفاده از فضای ایجادشده به برگزاری گردهمایی‌ها و ایجاد تشکل‌های صنفی پرداختند. برگزاری ۱۰ شب شعر در سال ۱۳۵۶ در انجمن فرهنگی ایران و آلمان، یکی از نمونه‌های آن است. در طی این شب‌ها، شعرا و نویسندگان ضمن سخنرانی و شعرخوانی به انتقاد از وضعیت سیاسی و فرهنگی کشور می‌پرداختند.» (زاهدی، ۱۷)

سرانجام در بهمن ۱۳۵۷، با سقوط حکومت محمدرضا شاه، انقلاب اسلامی ایران پیروز شد.

آنچه گفته شد، مروری بود بر وضعیت سیاسی و اجتماعی ایران در نزدیک به چهار دهه از حکومت پهلوی؛ حکومتی که با کودتای ۱۲۹۹ روی کار آمد و با انقلاب ۱۳۵۷ به پایان رسید؛ روزهای استبداد و خودکامگی و دیکتاتوری که با اوج گرفتنش زمینه‌ساز انقلاب شد. اما ناظر این رویدادهای تاریخی، چشم تیزبین هنرمندان بود که از وقایع تلخ آن روزگار، الهام‌هایی برای خلق آثار خود می‌گرفتند؛ هنرمندانی چون اکبر رادی که نشانه‌های هر یک از این حوادث تاریخی را در آثارش که در آن عصر و یا حتی بعد از آن نوشته شده، به‌خوبی نشان می‌دهد. از این رو به‌جاست تا نگارنده به معرفی آثاری بپردازد که به‌عنوان مطالعه موردی در این پژوهش انتخاب شده و ریشه‌های تاریخی آثار، یادآور تاریخی است که به تلخیص بیان شد. این آثار عبارتند از *افول*، *از پشت شیشه‌ها*، *صیادان*، *ملودی شهر بارانی* و *باغ شب‌نمای ما*.

معرفی و تطبیق تاریخی نمایشنامه‌ها

۱) افول

پیرنگ

نمایشنامه «افول» داستانی است که در روستایی به نام «نارستان» در استان گیلان اتفاق افتاده‌است. روستا دارای دو مالک اصلی به نام‌های «عماد فشخامی» و «غلامعلی کسمایی» است. کسمایی سال‌هاست به‌دنبال بهانه‌ای برای بیرون آوردن املاک عماد از دست اوست. او سهم اعظم املاک روستا را در تصاحب دارد. «جهانگیر معراج» که داماد عماد و همسر «مرسده فشخامی» است، از مدتی قبل به اتفاق همسرش به روستا آمده تا برای روستاییان خدماتی انجام دهد و از این طریق بتواند اقبال عمومی یابد. بعد از حفر چاه و به‌دست آوردن موافقانی در میان اهل روستا، به‌دنبال ساخت مدرسه‌ای مجهز و ایجاد و بال و پر دادن به اتحادیه کارگران روستاست تا از این طریق مناسبات قدرت را تغییر دهد. ساختمان مدرسه قرار است در میان زمین‌های عماد برپا شود و او ناراضی است. جهانگیر برای جامهٔ عمل پوشاندن به خواسته‌اش، املاکی که عماد برای ازدواج دخترش به آنها داده را می‌فروشد. از سوی دیگر با «فرخ کسمایی»، برادرزاده و داماد آینده

کسمایی که افکار آرمانگرایانه‌ای دارد، طرح دوستی می‌ریزد. فرخ با عموی خود و روش و منش او ضدیت دارد. روستاییان که عده‌ای در رکاب جهانگیر و عده بیشتری در رکاب کسمایی هستند، با بالا گرفتن اختلاف میان بزرگان روستا بلاتکلیفند. مدتی است که از آمدن جهـانگیر گذشته و بعد از هر اقـدام او، قتل‌های مشکوکی در روستـا رخ می‌دهد. بعد از حفر چاه، میراب کشته شده و برای ساخت مدرسه نیز یکی از هشت گیله‌مردی که دست‌اندرکار ساخت مدرسه‌اند، تا پای مرگ مجروح شده‌است. با این اتفاق و نارضایتی روستاییان از ناامنی، جهانگیر اعتبار خود را از دست می‌دهد. دوستانش او را ترک می‌کنند. کسمایی با استفاده از اختلاف میان جهانگیر و عماد و از راه‌های گوناگون، عماد را در موقعیت واگذاری زمین‌ها قرار می‌دهد و در نهـایت موفق می‌شود تا صاحب املاک کلّ روستـا شود و به این ترتیب، اختیار همهٔ امور را در دست بگیرد. عماد بعد از واگذاری، روستـا را ترک می‌کند. جهانگیر نیز بعد از این اتفاق، با همسرش مرسده تصمیم به تـرک روستـا می‌گیرند.

تطبیق تاریخی اثر

افول دومین نمایشنامه اکبر رادی است. این نمایشنامه در سال ۱۳۴۳ توسط انتشارات طرفه به چاپ رسید. در این هنگام است که اکبر رادی لیسانس علوم اجتماعی را دریافت کرده ولی ذهن و تخیلات او همچنان پیوند تنگاتنگی با دوران دبیرستان رازی دارد. آنچه رادی در آن محیط تجربه کرده، همواره آثار و شخصیت‌های او را تحت تأثیر قرار داده‌است. از جمله آن تصاویر و خاطرات می‌توان به قطار ماشین‌های مجلل جلوی دبیرستان رازی؛ پسرانی با پوست دخترانه، کراوات‌زده و پاپیون‌پوش؛ دخترانی با کفش‌های پاشنه‌بلند و بی‌جوراب که زیر ابرو برداشته‌بودند؛ مکالمات فرانسوی؛ غش‌غش خنده‌ها و دویدن‌های به‌ظاهر کودکانه، پسته شامی و... اشاره کرد که در نمایشنامه *افول*، تصاویر این خاطرات مشهود است. آنچه در کتاب *مکالمات*، اکبر رادی از آن همشاگردیان تعریف می‌کند، گویی توصیف جهانگیر و فرخ از سویی و مرسده (که شباهت به شخصیتی به نام «فرح» در دبیرستان دارد) و فرنگیس (دختر کوچکترِ عماد) از سویی دیگر است. شکسته شدن تابوهای اجتماعی توسط فرنگیس و ظاهر آراستهٔ فرخ و جهانگیری که گویی از مناسبات اجتماعی روستا بی‌خبر است؛ شعارزده و عصیانگر. آنچه رادی در دبیرستان تجربه می‌کند، نه‌آنکه یک تفاوت ظاهری ساده میان یک پسر شهرستانی محجوب با دیگران باشد، بلکه به گفته او:

> «فاصلهٔ دورِ خـانه تـا دبیرستـان را پیاده در آب و گل می‌آمدم. سایـه‌روشن غامضی را در امتداد این فاصله می‌دیدم و از ماهیت آن سر در نمی‌آوردم. احساس می‌کردم چیزی هست که من می‌بینم و اما درست نمی‌دانم چیست... شـاید هم رگی از بلوغ بود که در گلوگاه من می‌جنبیـد و بـر زمـینه‌ای از دورنگی و تبعیـض رشد می‌کرد... احساس می‌کردم که در آن سایه‌روشن غامض، سریعاً بیدار می‌شوم؛ با حس ناشناسی که از عمق تاریک من نیش می‌زد و قد می‌کشید...» (رادی، ۱۳۷۹: ۲۶)

تعریف حس درونی که جهانگیر از شناختن آن عاجز است؛ آنچنان‌که رادی از شناخت آن در دوره قبل از بلوغ عاجز بوده‌است.

> «جهانگیر- پیاده‌روی! تو اون پیاده‌روی‌های طولانی بود که من به دنیا اومدم... به نظرم می‌اومد که بزرگ شدم؛ به نظرم می‌اومد ذرات تنم از هم باز شده و رو دنیا موج می‌زنه. من تشنه بودم، تشنهٔ چیزی که نمی‌دونستم چیه.» (رادی، ۱۳۹۸ب: ۳۲)

از سوی دیگر، اشاره به «سایه‌روشن» در کلام رادی برای بیان یک حس ناشناخته در دوران جوانی، در نمایشنامه *افول* نیز به‌نوع دیگری از زبان جهانگیر بیان می‌شود:

«جهانگیر- زندگی ما اینه: یه آلونک، چندتا گاو و یه گوشهٔ بی‌نور.» (همان، ۳۴)

پس با این تعاریف، می‌توان داستان نمایشنامه *افول* را داستان جوانی به نام جهانگیر دانست که از تبعیض‌ها به جوش آمده و در فکر تغییر است؛ ولی تغییر به چه قیمت؟ آن‌گونه که عماد در نمایشنامه به آن اشاره می‌کند؛ با دست‌هایی لطیف (همچون پوست پسران دبیرستان رازی در خاطرات رادی). شباهت جهانگیر و اکبر رادی در لمس تبعیض‌های اجتماعی است. البته که جهانگیر در نمایشنامه *افول*، واجد خصوصیاتی است از جمله بلندپروازی، آرمان‌گرایی کور، تغییر جایگاه خود از فرودستی به فرادستی، که او را از شخصیت نویسنده دور می‌کند؛ ولی تا حد زیادی می‌توان براساس کتاب مکالمات، به شباهت و دغدغه‌های فکری او و رادی پی برد یا بهتر بگوییم، می‌توان یک حس نزدیکی و درک قلبی را در نویسنده نسبت به جهانگیر حس کرد. از سوی دیگر شخصیت فرنگیس، دومین دختر عماد که در تهران به دانشگاه می‌رود و سعی دارد تا چارچوب‌های سنتی زنانه را بشکند، یادآور تجددخواهی زنانِ دهه ۱۳۴۰ در ایران است. زنان و دخترانی که با عبور از چارچوب‌های اجتماعی و رفتار و پوشش متفاوت، سعی در تغییر شرایط به نفع خود داشتند. حضور در جمع مردان و بازیگوشی‌های دخترانه‌ای که اغلب متظاهرانه بوده، برای نشان دادن یک «زن» متفاوت؛ چیزی که «عماد» آن را برنمی‌تابد. به‌جز این در این نمایشنامه، کسمایی و فشخامی نماینده دو طیف از زمینداران هستند که در دوره اصلاحات ارضی دهه ۴۰ با هم مواجه بودند و نهایتاً طیف سنتی (عماد فشخامی)، از میدان به‌در شد. از سوی دیگر، نماد «تکیه» و عزاداری برای امام حسین(ع) که از سوی قدرت فرادست (کسمایی) در روستا صورت گرفته، نشان از سیاست پهلوی دوم در دهه ۴۰ خورشیدی دارد که با رفتن و زیارت اماکن متبرکه سعی در ایجاد رابطه با قشر سنتی جامعه داشت.

نمایشنامه *افول* با استقبال صاحب‌نظران دوران خود مواجه نشد؛ بسیاری مانند محمدعلی جمالزاده گمان می‌کردند بعد از تجربه تلخ *روزنه آبی*، بهتر است تا رادی *افول* را به رمان تبدیل کرده و قید نمایشنامه‌نویسی را برای همیشه بزند. بعدها رادی به گفته خودش، این نمایشنامه‌ها را بی‌رحمانه سلاخی کرد و چفت‌وبست درستی به آنها بخشید.

آنچه مهم است تقارن نوشتن این اثر با وقایعی است که در دهه ۴۰ خورشیدی در ایران روی می‌دهد. اصلاحات ارضی و قوانینی که به‌واسطه آنها، مالکان مجبور می‌شدند املاک خود را بفروشند و میدان تولید را برای سرمایه‌داران نوکیسه‌ای خالی کنند که با رده‌های بالای حکومتی، بده‌بستان دارند. این موضوع نیز در نمایشنامه *افول*، به‌دقت مورد توجه نویسنده بوده‌است. گرچه این نمایشنامه در زمان نوشته شدن با شکست مواجه شد، ولی در سال ۱۳۴۸ توسط علی نصیریان به‌روی صحنه رفت.

«در سال ۱۹۷۲، خسرو هریتاش، کارگردان مطرح سینما، براساس نمایشنامه *افول*، فیلمنامه‌ای نوشت که توسط وزارت فرهنگ و هنر رد شد.» (زاهدی، ۲۱)

با مطالعه رخدادهای تاریخی زمان نگارش این نمایشنامه، درک عملکرد عماد، گستاخی فرنگیس، ناشکیبایی جهانگیر و آرمان‌گرایی فرخ برایمان ساده‌تر خواهد شد. در میان شخصیت‌های نمایشنامه، به دو تن از اهالی

تعلیم و تربیت اشاره می‌شود. یکی «تقی میلانی»، مدیر مدرسه روستا؛ انسانی پوچ و بی‌هویت است که ذهنیتش را از روی کتاب‌های ناخوانده خود گرفته و فریاد آزادی‌خواهی سر می‌دهد، اما در درون به پیروزی آزادی‌خواهان و دستیابی خود به جایگاه بهتر و رفیع‌تر چشم دوخته‌است. دیگری «هادی آریا»، آموزگار مظلومی است با لباس‌های ساده و کهنه که بی‌صدا و هیاهو به کارش می‌پردازد و هیچ رؤیای بزرگی در سر ندارد جز تدریس به کودکان روستا. غذای او اندک و زندگی‌اش ارزان است. این دو شخصیت در اثر مورد نظر، تفاوت میان شعارزدگی و انجام مسؤولیت را در دوره پهلوی دوم به‌خوبی نشان می‌دهند؛ مدیرانی که با رؤیاپردازی، سعی در هرچه باشکوه‌تر جلوه دادن جایگاه خود داشتند و اقشار ضعیفی که با حداقل درآمد، بار سنگین مسؤولیت‌های بزرگ را به دوش می‌کشیدند.

۲) از پشت شیشه‌ها

پیرنگ

نمایشنامه *از پشت شیشه‌ها* داستان زندگی یک زوج به نام‌های«بامداد جلیلی» و «مریم شهید» است. بامداد، یک نویسنده است که یک پایش را از دست داده و با چوب زیر بغل حرکت می‌کند و همسر او، مریم یک معلم است. زندگی فقیرانه این زوج طی ۳۰ سال در یک آپارتمان در منطقه‌ای فقیرنشین در شهر تهران مرور می‌شود. داستان از روزهای جوانی آنها آغاز می‌شود. بامداد ساعت‌ها و روزها پشت میز خود مشغول نوشتن است؛ از جامعه دوری و از پشت پنجره اتاق خود، تغییر فصل‌ها و روزها را نظاره می‌کند. مریم، همسر جوان او، به تدریس در دبیرستان مشغول است. آرزوی مریم داشتن خانه‌ای در زمینی به مساحت ۵۰۰ متر است که ۲۰۰ متر آن به بنا اختصاص یابد و مابقی به حیاطی پر از گل و درخت. ارتباط سرد و عاری از فراز و فرود در یک روند خطی، مدار ثابتی از گذران عمر این زوج است. تغییر در چهره آنها، توالی زمان را در بر دارد. داستان زندگی زوج دیگری به‌موازات آنها دیده می‌شود: «بتول درخشان»، مدیر مدرسه‌ای که مریم در آن به تدریس مشغول است و همسرش «حبیب درخشان» که از کارمندان عالی‌رتبه بانک است. برخلاف مریم و بامداد، آنها رو به پیشرفت و با موفقیت، زندگی خود را می‌گذرانند. این زوج هر از گاهی به خانه مریم و بامداد رفت‌وآمد دارند و در جریان این رفت‌وآمدها، از چگونگی زندگی خود و تغییر و تحولات آن سخن می‌گویند؛ بچه‌دار شده، با وام بانک خانه‌ای به مساحت ۵۰۰ متر در ونک خریده‌اند که ۲۰۰ متر آن بنا و مابقی حیاط سرسبز و خرمی است. مسافرت‌های اروپا و ارتقای شغلی از مدیریت دبیرستان به منصب مهمتری برای خانم درخشان، نشست‌وبرخاست با افراد برجسته و رفته‌رفته تأسیس شرکت پرورش مرغ، در جریان ملاقات‌های مکرر آنها بازگو می‌شود. مریم که بچه‌دار نمی‌شود در مرحله‌ای از میانسالی دچار افسردگی شده و به‌پیشنهاد همسرش بامداد به‌فکر جمع‌آوری کلکسیونی از گل‌های مختلف می‌افتد. بعد از مدتی، آنها متوجه وجود موش در خانه خود می‌شوند. سال‌ها از وجود این موش‌ها می‌گذرد و مریم موفق به گیر انداختن آنها نمی‌شود تا اینکه در دوران بازنشستگی با کمک تله موش، یکی از آنها را به دام می‌اندازد. بامداد که سال‌ها پیش وقتی هنوز جوان بودند، به همسرش قول داد تا نتیجه نوشته‌هایش را برای او بخواند، حالا زمان را برای این کار مناسب می‌بیند.

آنچه او در این سال‌ها نوشته، داستان زندگی خود و همسرش است. بعد از گذشت ۳۰ سال آنها هنوز در همان آپارتمان زندگی می‌کنند و اکنون در سنین پیری، مریم به مرگ می‌اندیشد. بعد از مدتی، خانم درخشان به مقام معاونت وزیر می‌رسد و همسرش به اتفاق پسرشان که حالا دیگر بزرگ شده و در انگلستان تحصیلاتش را به پایان رسانده و ازدواج کرده و صاحب فرزند است، دست به تأسیس شرکتی می‌زند به نام «شرکت درخشان و پسر». آنها منزل خود را از ونک به دربند برده‌اند، در زمینی که ۵۰۰ متر فضای باز و زمین تنیس و استخر دارد...؛ و مریم که دیگر بازنشسته و ناتوان شده، با رفتن به مجالس روضه، خود را سبک و به گل‌هایی فکر می‌کند که بامداد بر سر مزارش بکارد.

تطبیق تاریخی اثر

رادی نمایشنامه *از پشت شیشه‌ها* را در سال ۱۳۴۶ نوشت و یک سال بعد یعنی در سال۱۳۴۷، این نمایشنامه توسط رکن‌الدین خسروی روی صحنه تئاتر سنگلج رفت.

> «بهرام بیضایی قصد داشت *از پشت شیشه‌ها* را روی صحنه ببرد، اما با مخالفت رادی مواجه شد. طبق گفتهٔ همسر رادی، بیضایی تغییراتی در بخش‌هایی از نمایش ایجاد کرده‌بود که رادی آن را نپذیرفت. بیضایی در نامه‌ای به رادی می‌گوید: "*از پشت شیشه‌ها*، نمایشنامه‌ای است که همه با آن همدلی خواهند کرد و با تمام وجودشان آن را خواهند پسندید."» (زاهدی به نقل از طالبی، ۲۱)

در این نمایشنامه، به چند رخداد مهم تـاریخی در دهه ۴۰ خورشیدی توجه خاص شده‌است. اول اینکه همان‌گونه که در بخش تاریخ مرور کردیم، ناآرامی‌های دهه ۴۰ با اعتصاب معلمان به‌خاطر پایین بودن حقوقشان آغاز شد. انتخاب شغل معلمی برای «مریم» که اصلی‌ترین شخصیت این نمایشنامه است، اشاره‌ای بسیار زیرکانه به این موضوع دارد. دومین نشانه اجتماعی موجود در این اثر، «انقلاب سفید» است که در سال۱۳۴۱ توسط محمدرضا پهلوی صورت گرفت و شامل قوانینی برای خصوصی‌سازی بود. اقدامی که باعث به‌وجود آمدن قشری از نوکیسگان شد؛ افرادی دلال‌صفت که با سرمایه‌گذاری در بخش خصوصی، از طریق رانت‌های حکومتی به پول و ثروت سرشار دست یافتند. به نظر می‌رسد که خانم و آقای درخشان در این نمایشنامه، قشر نوکیسهٔ بعد از انقلاب سفید را نمایندگی می‌کنند که البته پوشیدن همیشگی لباس‌های سیاه و سفید، این احتمال را در ذهن نگارنده تقویت می‌کند. دستیابی آنها به وام‌های کلان و سکونت در مناطق شمال تهران به‌سمت کوهپایه‌ها، رشد شهر و استفاده افراطی از اتومبیل شخصی و به‌تَبَعِ آن، آسیب زدن به طبیعت و اقلیم تهران را در آن روزگار نشان می‌دهد. گرچه در طول نمایشنامه، هیچ تغییری در شرایط زندگی معلم داستان اتفاق نمی‌افتد ولی پیشرفت‌های چشمگیر خانم درخشان با لباس سفید، نشانگر تبلیغات رژیم پهلوی از طریق سمینارها و برگزاری جلسات است؛ حال آنکه قشر آسیب‌پذیر جامعه در فقر و رؤیاهای محقق-نشده، پیر می‌شوند. در بعضی از قسمت‌های نمایشنامه، خانم و آقای درخشان با زدن نقاب‌هایی به‌شکل مگس و تغییر در زبان، نمایشی سمبولیک از مفهوم زندگی انگل‌وار خود را ارائه می‌دهند و این چیزی است که فقط بامداد به‌عنوان یک روشنفکر متفکر آن را به چشم می‌بیند. گویی ذهنیتی است که بامداد درباره آنها دارد، همان‌گونه که در یکی از دیالوگ‌های نمایشنامه این تصویر از دنیا را برای مریم بازگو می‌کند:

«بامداد- .... چطور بگم؟ دالونیه تنگ و تاریک. کف این دالونم یه فاضلابه که به‌کندی حرکت می‌کنه... خب، حالا فرض کن میلیون‌ها مگس تو این دالون می‌لولن و وِزوِز می‌کنن... دالون، فاضلاب، مگس‌ها! اینا عناصر اصلی اون کابوسه که ذهن منو اشغال کرده. چطور بگم؟ دنیا برای من دالونی شده با لشابش و اون مگس‌های گرسنه‌ای که روی لشاب پرواز می‌کنن.» (رادی، ۱۳۹۸الف: ۱۹)

علاقه مریم در دوران بازنشستگی به جلسات مذهبی و آرامش از طریق شرکت در این‌گونه مراسم، بازگشت مردم را در پایان دهه ۴۰ به سمت مذهب و اعتقادات مذهبی نشان می‌دهد؛ آنچه تجددخواهی رضا شاه و پسرش سعی در زدودن آن داشتند.

از سوی دیگر در هر دو نمایشنامه *افول* و *از پشت شیشه‌ها*، توجه رادی به چند نوع روشنفکر با رویکردهای متنوع بوده است. روشنفکران خارج‌رفته مانند «جهانگیر معراج» و «مرسده فشخامی»، روشنفکران تحصیلکرده در ایران مثل «فرخ کسمایی» و «فرنگیس فشخامی» در نمایشنامه *افول* و روشنفکران متفکر و غیرکنشگر نظریه‌پرداز مانند «بامداد» در نمایشنامه *از پشت شیشه‌ها*.

دیگر منظری که باز در هر سه این آثار، جالب توجه است، نقش و تنوع زنان حاضر در اثر است. نگاه رادی به زنان مثبت و منفی نمایشنامه‌ها براساس تعریف او از زن ایرانی است:

«زن، زن آزاده، زن مدرن! می‌دانید؟ من "ایست" زن نوین را در کنار مرد بسیار بلندتر از تعینات فمینیستی می‌بینم... واقع مطلب این است که یک زن بیشتر نمی‌شناسم؛ زنی که در کنار مرد سرافراشته، دوش‌به‌دوش هم می‌آیند، عارفانه، یگانه، به زیبایی، تا در مصاف بزرگ با هرچه زشتی و پلشتی است، لای چرخ‌دنده‌های زمانه خرد و خاک شوند... سلاح این زن اندام تابدار نیست؛ روح منیع است. این زن مزه گیلاس مرد نیست؛ استاد و مرشد مرد است...» (رادی، ۱۳۷۹: ۱۹۲)

پس اکبر رادی زن ایرانی را محور زندگی و فارغ از اندیشه‌هایی می‌داند که دوره پهلوی دوم سعی در تزریق به اذهان جامعه داشته‌است. از منظر رادی، آن زن غرب‌زدهٔ نازک‌بدن و غیرمسؤول روی دیگر همان زن قجری است که وظیفه‌ای جز تولید مثل و برگزاری مجالس زنانه نداشت. او اعتقاد دارد اگر از آن زن آلامد، رنگ و رختش را برگیرند، همان زن سنتی می‌شود که حضوری در جامعه نداشته‌است:

«و به این ترتیب، زن تازه‌به‌دوران‌رسیدهٔ ایرانی، یعنی زن اصل پنج انقلاب سفید، شبحی بود که بدون برجستگی‌های اندام و چاک سینه نمودی در آثار ما نداشت؛ و جالب اینکه طرفداران مساوات با وِرنیِ فرنگی این تظاهرات سمبلیک بردگی، این عرضه و تبلیغ "مال" را به‌حساب آزادی انسان‌ها و عدالت اجتماعی ما می‌گذاشتند...» (همان، ۱۸۸)

به‌این‌ترتیب می‌توان «مریم» را در نمایشنامه *از پشت شیشه‌ها*، همان زن بامسؤولیت و باعزت‌نفسی دانست که با قناعت روزگار را می‌گذراند و لای چرخ‌دنده‌های زندگی خرد می‌شود؛ بدون اینکه دغدغه‌ای از بابت اندام یا لباسش داشته باشد. حال آنکه در مقابل او، «خانم درخشان»، همواره درباره ظاهر خودش و افراد و زنان دیگر سخن می‌گوید و افراد را براساس ظاهر در مجالس گوناگون قضاوت می‌کند. او به‌درستی همان زن انقلاب سفید، طراحی شده‌است.

۳) صیادان

پیرنگ

نمایشنامه «صیادان»، داستان کارگرانی است که در شرایط سخت برای قسمت سوم مؤسسه «رام»، صیادی می‌کنند. هفته‌ای یک بار علاوه بر اشپل و رودهٔ ماهی، سهمیه‌ای نیز دریافت می‌کنند. در این میان رقابتی وجود ندارد و ارتباط صیادان اغلب با هم برادرانه است. از میان این صیادان، یک نفر به نام «ایوب»، حائز رفتار و روحیه‌ای پهلوانی است و دیگران او را به‌عنوان بزرگتر و محور و مرشد قبول دارند؛ اما نفر دیگری در این جمع به نام «یعقوب» هست که با زبان تند و تیز و تمسخر و تهمت، عرصه را بر همکارانش تنگ می‌کند. داستان از جایی آغاز می‌شود که یک همکار تازه‌وارد به نام «بیوک» قصد خرید ماهی برای همسر حامله‌اش دارد اما پول او کافی نیست. با راهنمایی یعقوب و ترغیب او، شبانه از انبار مؤسسه که مجاور میدانی در همان حوالی است، ماهی می‌دزدد. این موضوع باعث می‌شود تا فردای آن روز، بیوک که مورد تمسخر و کم‌لطفی همکارانش است، توسط «رامیار»، رئیس مؤسسه اخراج شود. در همان روز، رامیار به صیادان اعلام می‌کند که یک باشگاه ورزشی برای تقویت قوای جسمانی و سلامت آنها افتتاح شده که سرپرستی آن به عهده ایوب خواهد بود. از آنجایی که رامیار از قسمت سوم مؤسسه چندان راضی نیست، قرار بر این می‌شود تا فرصت دوباره‌ای به آنان داده شود تا خود را اثبات کنند؛ در غیر این صورت عده‌ای اخراج و تعدادی صیاد تازه‌وارد به جای آنان اضافه خواهد شد. صیادان که از اخراج بیمناکند، در یک اتحاد صوری به جای میکده به باشگاه رفته، سعی در تقویت قوای خود دارند. در این جمع، تنها کسی که به باشگاه نرفته و تلاش می‌کند تا همکارانش را از رفتن منع کند، یعقوب است. او بعد از اخراج بیوک، این فکر را در ذهن همگان بیدار می‌کند که «چه کسی بیوک را لو داده؟» البته این موضوع چندان اهمیتی برای صیادان ندارد. بعد از بیوک، تازه‌وارد دیگری جای او را می‌گیرد به نام «اسماعیل». او در ابتدا با مروت و دوستی صیادان مواجه می‌شود. او را در جمع خود می‌پذیرند و در کافه «سیبیل» با او رفاقت می‌کنند. اما اسماعیل از میان همهٔ جمع، به دوستی با «یعقوب» راغب می‌شود. یعقوب از این موضوع به‌گرمی استقبال می‌کند. فردای آن شب در باشگاه حین ورزش صیادان، یعقوب شرط می‌بندد که کسی از آنان، حتماً خبرچین است و احتمالاً آن خبرچین، بیوک را لو داده و با این کار ترفیع مناسبی در حد سرپرستی باشگاه گرفته‌است. ایوب در این میان ساکت است؛ او دیگران را دعوت به آرامش می‌کند اما شک و تردیدی که یعقوب در دل بقیه ایجاد کرده، باعث می‌شود تا او نقشه‌اش را پیش ببرد. نقشه از این قرار است که یک نفر از جمع به انبار برود، ماهی بدزدد و بعد تا سه روز اگر رامیار از ماجرا خبردار نشد، همه متوجه می‌شوند که خبرچینی بین آنها نیست. کسی حاضر نمی‌شود تا این کار را انجام دهد ولی اسماعیل که از قبل ذهنش توسط یعقوب آماده شده، قبول می‌کند تا این خطر را به جان بخرد. اسماعیل مأموریتش را به انجام می‌رساند و سه روز بعد رامیار او را اخراج می‌کند و همزمان خبر تأسیس شرکت تعاونی صیادان را باز هم به‌سرپرستی ایوب می‌دهد. این خبر گرچه برای همه خوشحال‌کننده است اما در این میان، «نبی» مثل یعقوب به ایوب حسادت می‌کند. یعقوب از این فرصت استفاده و نبی و یکی دیگر از صیادان، سیدهمایون، را که در اثر افتتاح تعاونی، متضرر می‌شود با خود همراه می‌کند. حالا یعقوب با کمک دو نفر از صیادان یعنی نبی و سیدهمایون، بقیه را علیه ایوب می‌شورانند. ایوب در این میان همچنان با

صیادان همدل است اما جو حاکم باعث می‌شود تا در مقابل افتراها و تهمت‌ها سکوت کند. یعقوب بعد از تلاش‌های فراوان مبنی بر تکرار همان آزمون قبلی، برای سنجش وفاداری ایوب راه را جز در قبول خطر از سوی خود نمی‌بیند. پس این بار یعقوب است که باید برای دزدی به انبار برود. او با چاره‌اندیشی و فکرهای فراوان خود را به بیماری می‌زند تا کس دیگری به جای او مأموریت را انجام دهد. در این میان جمع صیادان، به ایوب برای انجام این کار فشار می‌آورند. ایوب می‌پذیرد اما صیادی به نام «شجاع» او را از این تصمیم منع کرده، خود برای انجام این کار پیش‌قدم می‌شود. در پایان نمایشنامه، ایوب از ادامه کار در مؤسسه استعفا می‌دهد. خبر این استعفا را رامیار به صیادان می‌دهد؛ ضمن این، اعلام می‌کند که برنامه‌هایی که با ایوب برای اوقات فراغت آنها تنظیم شده، به قوت خود باقی می‌ماند و آنها در طول تابستان با کار در کارخانه توربافی می‌توانند ایام خود را بگذرانند. صیادان از این موضوع خوشحال شده، همچون قبل به کار خود ادامه می‌دهند. ایوب مثل ایام قدیم که هنوز کارگر مؤسسه نشده‌بود، به‌تنهایی به ماهیگیری می‌پردازد و در پایان ماجرا، یعقوب است که جای ایوب را در مؤسسه می‌گیرد.

تطبیق تاریخی اثر

رادی نمایشنامه *صیادان* را در سال ۱۳۴۸ منتشر کرد و محمدرضا میرلوحی تصمیم گرفت تا فیلمی از آن تهیه کند. این کارگردان ایرانی پس از نوشتن فیلمنامه‌ای بر اساس نمایشنامه *صیادان*، موفق به اخذ مجوز از وزارت فرهنگ و هنر نشد. رادی بعدها در سال ۱۳۵۴ این نمایشنامه را بازنویسی کرد. تطابق تاریخیِ نگارش این نمایشنامه با آن مقوله‌ای است در اواخر دهه ۴۰ خورشیدی روی می‌دهد: روزگار بعد از انقلاب سفید؛ روزگاری که اصلاحات ارضیِ شاه به انجام رسیده و انقلاب سفید او به ثمر نشسته، اما در گوشه و کنار دنیا، اخباری مبنی بر شکل‌گیری نوعی انتقادهای اجتماعی و فعالیت‌های احزاب چپ باعث وحشت حکومت وقت می‌شود. این افکار اعتراضات گسترده‌ای را میان کارگران در نقاط مختلف دنیا باعث شده و در این میان، پهلوی دوم به فکر دادن تسهیلات به کارگرانی می‌شود که با از دست رفتن کشاورزی سنتی و مکانیزه شدن آن، به‌سمت کارخانه‌ها هجوم آورده‌اند. برای این کارگران، مطابق آنچه در اصول انقلاب سفید آمده، تسهیلاتی رفاهی پدید می‌آید؛ چیزی که در مقابل از دست دادن استقلال روستاییان، هیچ است.

> «ایوب- من حرفی ندارم. فقط دلم می‌خواست یه نگاهی به اون روزاتون می‌کردین؛ اون شبای سرد و بلندی که هوا پر از مِه بود و شماها مزد هفته‌تونو قلمبه می‌گرفتین و می‌رفتین پیش سیبیل. دمدمهٔ صُب، وقتی لاشه‌هاتون میومد بیرون، یه پاپاسی هم ته جیبتون نبود. من شما رو جمع و جور کردم، تَرکتون دادم، امیدوارتون کردم. حالا دیگه نعمت مال یکی نیس؛ میون همه قسمت شده. حالا عوضِ مِیخونه، باشگاه دارین. عوضِ سمساری، شرکت دارین. فرداتونم مث آینه روشنه... مگه شما همینو نمی‌خواستین؟» (رادی، ۱۳۹۸ت: ۱۰۲)

نمایشنامهٔ *صیادان* به موضوع رفاه کارگران در فاصله سال‌های پایانی دهه ۴۰ و سال‌های آغازین دهه ۵۰ که پادشاه به یُمنِ فروش نفت، به ثروت سرشاری دست یافته‌بود، می‌پردازد؛ ثروتی که سهم کارگران از آن، سالن ورزشی و تعاونی بود تا همهٔ آنچه به‌دست می‌آوردند را با اقساط طویل‌المدت به صاحبان سرمایه پس بدهند. در این میان، رفاه نسبی آنان را راضی نگاه دارد و تفرقه‌افکنی در میانشان باعث شود تا از حال و هوای حقوق حَقّهٔ خود دور بمانند و در نهایت هم ترفیع و پیشرفت نصیب کسی شود که سرسپرده‌تر و نامحرم‌تر است و باز

هم شکم کارگران به‌مانند قبل، خالی بماند. این موضوع بیانگر مصرف‌گرایی لجام‌گسیخته ایرانیان در دهه ۵۰ خورشیدی نیز هست. موج کالاهای تجـملی از کشورهای دیگر و تبلیغات برای تغییر سبک و روش زنـدگی به‌سبک غربی و خرید اقلام مورد نیاز به‌روش قسطی و دور شدن ذهن کارگران ازخودبیگانه از اخلاقیات اصیل و روی آوردن به مادیات و فراموش کردن برادری، موضوعاتی است که در نگارش این نمایشنامه مورد توجه نویسنده بوده است.

۴) ملودی شهر بارانی

پیرنگ

نمایشنامه *ملودی شهر بارانی* داستان خانواده‌ای است در شهر رشت که پدر خود، «صادق‌خان آهنگ»، از ملاکان بزرگ رشت را از دست داده‌اند. پسر بزرگ خانواده به نام «بهمن»، دختر خانواده به نام «ماری» و همسر صادق‌خان آهنگ به نام «آفاق» همه مراسم را تا چهلم برگزار کرده‌اند و حالا پسر کوچک خانواده به نام «مهیار» که در لوزان مشغول تحصیل حقوق و تدریس و مطالعه است، بعد از هفت سال به‌مناسبت درگذشت پدر به ایران بازگشته‌است. در این سفر، برادر بزرگترِ او یعنی بهمن، موضوع خانه‌ای را در خیابان «بیستون» مطرح می‌کند که پدر برای مهیار (به‌جز سهم‌الارثی که خواهد برد) به میراث گذاشته تا حالا دیگر بعد از اتمام تحصیلات، در آن زندگی کرده و تشکیل خانواده دهد. از سوی دیگر«مسلم شفتی» که سال‌ها برای مرحوم صادق آهنگ کار کرده، همراه دخترش «گیلان» و پسرش «سیروس» در خانه مزبور ساکنند. تلاش آفاق این است که اتاق‌های قدیمی آن‌سوی حیاط را که سال‌ها قبل خانواده مسلم در آن ساکن بودند، خالی کند تا آنها بار دیگر به آن خانه برگردند و خانه خیابان بیستون در اختیار مهیار قرار گیرد؛ اما در این سال‌ها فرزندان مسلم بزرگ شده‌اند و حالا دخترشان گیلان که زمانی در خانه آهنگ کار می‌کرد، معلم همان مدرسه‌ای است که ماری در آنجا تدریس می‌کنـد. پسرش نیز هنرپیشه تئاتـر است و مسلم هم به دوران بـازنشستگی خود نزدیـک شده‌است. «میرسکینه» که از جوانی در خانه مرحوم آهنگ کار کرده، حالا دیگر پیر شده و آفاق قصد دارد تا او را به «لاکان» نزد پسرش بفرستد. بنابراین اتاق‌های میرسکینه می‌تواند برای خانواده مسلم محل اسکان باشد. مهیار با شنیدن خبر مبنی بر تعلق خانه بیستون به خودش، جا می‌خورد؛ از اینکه برنامه آینده او توسط خانواده و پدر مرحومش به این شکل چیده شده، راضی نیست و اصلاً قصد اقامت در رشت را ندارد. در شبی که مسلم و خانواده‌اش برای دیدار با مهیار به صرف شام در خانه آهنگ دعوت شده‌اند، خبر واگذاری خانه محل سکونتشان به مهیار مطرح می‌شود و طی سؤال و جواب‌ها، آنها درمی‌یابند که به‌زودی تحولات بزرگی در راه است. آنها باید به اتاق‌های قدیمی خانه آهنگ برگردند و خانه بیستون را که برای سرپا کردن و نگه داشتنش زحمت بسیار کشیده‌اند، ترک کنند. آنها از این خبر ناراحت می‌شوند و این را مغایر با چیزی می‌دانند که بعد از عمری زحمت و تلاش، شایستگی‌اش را دارند. جایگاه اجتماعی و گذشته خود و خانواده آهنگ را یادآوری می‌کنند. در این میان، آفاق و بهمن با هم یکصدا برای تخلیهٔ آن خانه و سپردنش به مهیار اصرار می‌ورزند. مهیار گیج و مبهوت از موقعیت سخت خود به فکر فرو رفته، مسلم که

همواره کارگری بی‌ادعا و مظلوم بوده چشم بر دهان فرزندانش دوخته و گیلان و سیروس برای احقاق حقوق پدرشان مبارزه می‌کنند. ماری دلبستهٔ سیروس است، پس با خواستهٔ او همراه است و گیلان که خاطرهٔ عشقی قدیمی میان خودش و مهیار را همراه می‌کشد، اکنون با سردی مهیار مواجه است. در ادامهٔ داستان، میرسکینه از آن خانه می‌رود. تلاش‌های بهمن بی‌ثمر می‌ماند و مهیار که در روز بازگشت به لوزان، عشق قدیمی به گیلان در او بیدار شده، به‌همراه گیلان به خانه آنها می‌رود؛ گویی از بازگشت به لوزان منصرف شده‌است. آفاق در دل حتی راضی به این می‌شود که مهیار به‌خاطر گیلان در رشت بماند و بهمن از اینکه بعد از سال‌ها هرگز موفقیتی در به‌دست آوردن دل گیلان نداشته، سرخورده و مأیوس، به خودکشی می‌اندیشد.

تطبیق تاریخی اثر

اکبر رادی نمایشنامه *ملودی شهر بارانی* را در سال ۱۳۷۶ نوشت و آخرین تصحیح را روی این متن در سال ۱۳۷۸ انجام داد. در نهایت این اثر در سال ۱۳۸۲ در تهران چاپ شد. به نظر می‌رسد نمایشنامه مزبور رجعتی باشد به سال‌های کودکی رادی؛ با همان نقش‌هایی که از رشت دهه ۲۰ در ذهن نویسنده ماندگار شده‌است. فشارهای اجتماعی در سال‌های دهه ۷۰ خورشیدی بر رادی در رجعت او به گذشته اثرگذار بوده‌است. طی نامه‌ای که در سال ۷۵ به عباس معروفی نوشته و در مجموعهٔ *نامه‌های اکبر رادی* به چاپ رسیده، نوعی سرخوردگی او از شرایط حاکم بر جامعه، مشهود است. گویی او به روزهای سخت سال‌های ابتدای جوانی‌اش بازگشته‌است. از چاپ نشدن آثارش و تعویق در پرداخت حق‌التدریس و دشواری معاش زندگی که عرصه را بر او تنگ کرده گرفته تا حقوق معنوی که برآورده نشده و او را در تنگنای روحی قرار داده، همگی نوعی بازگشت را برای او به‌همراه آورده‌است؛ همان‌گونه که در متن نمایشنامه، سه روشنفکر در تنگنای اجتماع قرار دارند و در رأس آنها شخصیت اصلی یعنی گیلان است که تنگنای مضاعفی را چه از لحاظ مالی و چه از لحاظ حیثیتی، حس می‌کند. یک همذات‌پنداری درونی بین رادی و شخصیت گیلان در این متن دیده می‌شود. حال آنکه برادرش سیروس و مهیار آهنگ نیز به گونهٔ دیگری این خفقان را تجربه می‌کنند؛ سیروس در هیأت یک بازیگر سوسیالیست و مهیار در لباس یک روشنفکر تحصیلکرده که در فشار خانواده بین ماندن و رفتن، مردد است.

آنچه رادی از کودکی خود در کتاب *مکالمات* بیان می‌کند، گویی به‌نوعی در نمایشنامه *ملودی شهر بارانی* منعکس است؛ توصیف او از شهر رشت، از لباس‌های دست دومی که او در راسته سبزه‌میدان رشت دوران کودکی می‌دیده و از قرار، لباس‌های اُسرایی بوده که به اردوگاه‌های کار اجباری فرستاده و بعد قتل عام می‌شدند؛ و این همه در دیالوگ‌های متن، وجود دارد:

> «بهمن- (...) برین راستهٔ "سبزه‌میدان" پیرهن‌های رنگارنگ زنانه و بچگانه رو سیاحت کنین! اینا زن‌های جوان، بچه‌های ملوس و پیرزن‌های کوچولوی مهربانی بودن که در کوره‌های مدرن این آقایان اوباش خاکستر شدن، دود! و حالا پیرهن‌هاشونو شسته و اتوکشیده صادر کرده‌ن برای ما مثلا طرح‌های جدید اروپایی! آیا خانم‌های آلامد ما اینا رو می‌دونن که روزهای آفتابی قطار می‌شن توی حراجیِ "سبزه‌میدان" و روی قیمت اون اجناس دست دوم با فروشنده چانه هم می‌زنن؟» (رادی، ۱۳۹۸ث: ۳۵-۳۶)

حتی اسامی در این نمایشنامه برای رادی تعیین‌کننده‌اند. مهم‌ترین کاراکتر متن، نام «گیلان» دارد؛ شهری که رادی آن را «مادر» خود می‌داند و نمایشنامه را به او تقدیم کرده‌است؛ یا «آدختر»، از کارگرانی است که در خانه کودکی رادی، خدمت می‌کردند و در این نمایشنامه از زبان «آفاق» به‌عنوان کارگری که دیگر نیست، به او اشاره می‌شود.

درخت شمشاد که در حیاط خانه کودکی رادی بوده و اکنون میعادگاه عشق گیلان و مهیار است، درختان بادرنگ، هتل ساوُی که از مهمترین مکان‌های حضور شبانه مردم رشت در دهه ۲۰ بوده، تئاتر رشت، قرائتخانه، خیابان‌های مه‌آلود، فایتون‌های دواسبه و دیگر اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیمی که نویسنده از طریق آن به دنیای شیرین کودکی خویش رجوع کرده‌است. مونولوگ‌های صادق آهنگ در طول نمایشنامه که با تعریف از زیبایی‌های رشت، سعی در ترغیب او به ماندن دارد، همگی گویی زبان دل نویسنده است.

باز شدن درهای اقتصاد آزاد در ایران و به‌یکباره زیاد شدنِ تجمل‌گرایی و فاصلهٔ طبقاتی در سال‌های آغازین دهه ۷۰ خورشیدی و کمرنگ شدن زهد سال‌های ابتدایی انقلاب، گویی رادی را با همان تناقض‌های طبقاتی دهه‌های ۳۰ و۴۰ در ایران روبرو کرده‌است. همان تناقض‌هایی که در سال‌های نوجوانی، زمانی که شرایط زیست خود و خانواده‌اش را با همکلاسی‌های دبیرستان رازی مقایسه می‌کرد و به بلوغ می‌رسید. از این منظر می‌توان بازگشت خانواده مسلم پس از سال‌ها رنج و کارگری را به همان نقطه آغازین زندگی در اتاق‌های نزدیک زغالجا، کنایه‌ای از همین شرایط دانست. گرچه رادی این متن را بازنویسی کرده، اما همچنان این نوستالژی پرقدرت بر سراسر متن سایه افکنده‌است. این همه بر دغدغه‌های همیشگی نویسنده که جایگاه فرودستان و فرادستان را ریزبینانه دنبال کرده، افزوده می‌شود؛ همان‌گونه که در متونی که به آنها اشاره شد، این رویکرد انکارناپذیر است.

۵) باغ شب‌نمای ما

پیرنگ

نمایشنامه *باغ شب‌نمای ما* داستانی است با نگاهی گذرا به زندگی ناصرالدین شاه قاجار. داستان از دلتنگی شاه و دندان‌درد او شروع می‌شود. در عین حال، امور روزمره‌ای مثل اخبار داخلی و خارجی به سمع شاه می‌رسد و میهمانی‌هایی که هر یک از زنان حرمسرا برای سلامت شاه ترتیب می‌دهند تا «خانم‌باشی»، سوگلی شاه را از چشم او بیندازند. شاه حالتی افسرده دارد. خزانه خالی است و موج اعتراض‌های علما و مردم برای لغو قرارداد تنباکو شرایط داخلی را متشنج کرده‌است. از دیگر سو، پولی برای لغو معاهده «رژی» -قرارداد تنباکو بین ایران و انگلیس- نمانده‌است. ضمن این، شاه برای درمان نقرس و مشکلات جسمی دیگر، قصد دارد تا روانه انگلیس شود. رجال حکومتی عیاش و غیر قابل اعتمادند و دست شاه در گرفتن قدرت از آنان بسته است. «ملیجک» که داماد آینده شاه است، چاره افسردگی شاه را در سفری به سرخه‌حصار و شکار می‌داند تا احوالات روحی پادشاه بهبود یابد. قرار بر این است تا «فخرالدوله» و «مجدالدوله» یعنی دختر و داماد شاه نیز

در این سفر او را همراهی کنند. قبل از حرکت، خبر می‌رسد که شکوه‌السلطنه، مادر ولیعهد که سه ماه در بستر بیماری بوده، از دنیا رفته‌است. شاه با همفکری درباریان، آنگاه که شکوه‌السلطنه را تشییع می‌کنند، به‌سمت سرخه‌حصار حرکت می‌کند. فخرالدوله و اعتمادالسلطنه، شاه را از رفتن منع می‌کنند ولی با اصرار ملیجک، شاه که به رفتن راغبتر است، راهی می‌شود. در شکارگاه، چنانکه از قبل مقرر شده‌بود، قوشی بر شانه شاه قرار می‌دهند تا حین شکار، عکاس‌باشی این تصویر را ثبت کند. ولی قوش آنگاه که بر روی شانه شاه می‌نشیند، خرابکاری می‌کند. این اتفاق باعث عصبانیت شاه و بازگشت بدون شکار از سفر است. حال روحی شاه در این زمان بدتر شده و درباریان به فکر راهی برای علاج این شرایطند. گروه موزیک برای عوض شدن روحیه شاه می‌آید ولی شاه آنها را رد می‌کند. به پیشنهاد «مجدالدوله»، «عبدی‌خان پهلوان» برای نمایش قدرت و پهلوانی احضار می‌شود؛ ولی پادشاه رغبتی به دیدن برنامه او نشان نمی‌دهد. «بقال‌بازی» پیشنهاد دیگری است که از سوی «امین خاقان» مطرح می‌شود. پس «کریم شیره‌ای» و «ماستکی» و «چرتکی» به حضور می‌رسند و نمایش بقال‌بازی را برای شاه اجرا می‌کنند. شاه از این نمایش بسیار خوشحال می‌شود و افسردگی او پایان می‌یابد. گویا مالیات سنگین از مردم و فشار بر اقشار مختلف، باعث تأمین کسری خزانه برای فسخ قرارداد رژی شده که در بقال‌بازی به این اتفاق‌ها اشاره می‌شود. شاه در ازای این اجرای خوب، به کریم شیره‌ای پاداش می‌دهد و با درخواست او مبنی بر کسب لقب «قندک‌الدوله» موافقت می‌کند. شاه آن شب را در خلوت «خانم‌باشی»، صبح کرده، بعد از حمام و صبحانه، به پابوسی حضرت عبدالعظیم(ع) می‌رود که در راه به قتل می‌رسد. نمایشنامه با گفتگوی میان شاه و ملیجک، در فضایی میان وهم و واقعیت، به پایان می‌رسد.

تطبیق تاریخی اثر

نمایشنامه *باغ شب‌نمای ما* در سال ۱۳۷۳ نوشته شد و پس از آن دوبار؛ یک‌بار در سال ۱۳۷۵ و یک‌بار در سال ۱۳۷۹؛ توسط رادی بازنویسی شد. این نمایشنامه نگاهی به دوران سلطنت ناصرالدین شاه و سازوکار سلطنت او دارد. احتیاجی که شاه در عین غرور و خودستایی به مشاوران و وزرای خائن خود داشته ولی آنان در بزنگاه‌های تاریخی با دولت‌های دیگر برخلاف مصالح مملکت و ملت و پادشاه، طرح دوستی ریخته‌اند. از این میان می‌توان به شخصیت «جناب اشرف» که صدراعظم دستگاه شاهی است، اشاره کرد. قالب گروتسک این نمایشنامه با استفاده از تمهید «نمایش در نمایش» که به شیوه «بقال‌بازی» اجرا می‌شود، شکل و شمایلی طنزگونه به آن می‌دهد. طنزی که در عین تمسخر دوران مذکور، رعب و وحشت حاکم بر فضای سلطنت را نیز نشان می‌دهد. محمدرضا مدیحی می‌گوید:

> «مشاجره درونی قدرت و مضحکه، گروتسکی از شاه می‌سازد که با لعابی از رمانس به نفی خود می‌پردازد و تناقض وجودی خویش را با آنچه باید باشد، روی صحنه برملا می‌کند.» (زاهدی به نقل از طالبی، ۲۴)

آنچه در این اثر اهمیت دارد، اشارات مستقیم و بجای نویسنده به واقعیاتی است که در تاریخ آن روزگار مکتوب شده است. از آن جمله می‌توان به علاقه ناصرالدین‌شاه به عکاسی، شعر و موسیقی و در عین حال شکار و حضور در محافل حرم اشاره کرد. از دیگر سو، استیصال پادشاه را در بزنگاه‌های حساس تاریخی نشان

می‌دهد. تحریم توتون و تنباکو و پیروی مردم از مرجعیت شیـعه در آن دوران که حتی تا حرمخانهٔ شاهی نیز نفوذ می‌کند، از مسائلی است که شاه از حل آنها عاجز مانده‌است. باز از سویی دیگر، بدهی سرشار پـادشاه و خوشگذرانی‌های او و اطرافیانش را در شرایطی نشان می‌دهد که ملت و عامه مردم درگیر بیماری و فقر هستند. بی‌التفاتی شاه نسبت به خدمتگزاران و التفات او نسبت به کاسه‌لیسان، از جمله واقعیاتی است که تاریخ روزگار ناصرالدین‌شاه در دل به یادگار دارد.

پادشاه در این اثر از دو منظر دیده می‌شود؛ جایگاهی فرادستانه نسبت به عامه مردم و جایگاهی فرودستانه نسبت به دولت‌های اروپایی و روسیه. پادشاه در طول اثر در عین تفرعن، بارها خود را نفی می‌کند. اعترافات او درباره آنچه می‌اندیشد و تناقض‌های روحی و عملکرد او، استعاره‌ای است از نابسامانی موجود در حکومت قاجاری. سرانجام، این نابسامانی قتل شاه منجر می‌شود؛ قتلی که راوی آن خود پادشاه است. در این اثر، اکبر رادی نوعی نگاه متفـاوت به متن نمایشی دارد. همهٔ آنچه در طول متن، مـا را به خود سرگرم می‌سازد، روایت‌هایی از زبان ناصرالدین‌شاه است؛ گویی رادی در این اثر مروری بر تاریخ پادشاهی دارد که ایران از سر گذرانده‌است. گرچه اشارات مستقیم متن در مورد تـحریم توتون و تنبـاکو مـا را به دوران خاصی از تـاریخ می‌رساند؛ ولی در مجموع آنچه به رشته تحریر درآمده، گویی حس و حالی از فضای حکومت پادشاهی ایران در طول قرن‌ها دارد. این نگاه رادی بعد از نمایشنامه *ملودی شهر بارانی*، دغدغه و حساسیت او را بر مرور تاریخ ایران نشان می‌دهد؛ چه تاریخِ زیستهٔ او و چه تاریخی پیش از آن، که جایی از میان کتاب‌ها و اسناد سرک می‌کشد.

به نظر می‌رسد رادی در این متن که بخش آخر آن دیالوگی بلند میان ملیجک و مومیایی پادشاه است، کل نظام پادشاهی را زیر سؤال می‌برد. گویی او همه پادشاهان یا حاکمان را مخاطب خود دارد. این دیالوگ از دوران ناصری آغاز و تا بمب اتمی هیروشیما و از اهرام مصر تا میهمانی در قصرهای اروپا پیش می‌آید. آنچه رادی در این نمایشنامه فریاد می‌زند، حقوق تضییع‌شدهٔ ملت‌ها زیر بار ستم و باج‌خواهی فرادستانی است که این‌همه را از برای معیشت‌اندیشی و جاه‌طلبی بر آنان هموار ساخته و تاریخی پر از خون و خشم رقم زده‌اند.

> «ملیجک- ... این نویسندهٔ بی‌قضاوت که ما را در این نقش به صحنه کشانده‌است، درباره ما چه حکمی به تاریخ می‌کند؟ نه، این بوی قوش نیست آقا! نجاست قبله عالم است؛ بوی گلدان یک مرد مبهم که توی تالار و شهر و تاریخ پیچیده، موزه‌ها و زمین و مغز جهان را آلوده کرده‌است. (جذامیان و گدایان موزون و زوزه‌کشان دور صحنه به گردش می‌افتند.) پنجاه سال نه! پنج هزاره بیشتر روی قله دنیا لمیده بر دوش خردمند و عامی، با دلقکان و مُخَنّثان آلومکیدهٔ غضب‌کرده‌ای، دیگ‌های آب جوش، گودال‌های عقرب، کلّهٔ منارها، بمب‌های شیک، جلادان پشت پرده و دشنه‌ها... و اکنون از این سیاره دور نگاه که می‌کنیم، حاصلت فقط تپه‌ای تعفن است و یک جنازه جاودان...!» (رادی، ۱۳۹۸پ: ۱۱۱-۱۱۲)

شیوه گروتسک این اثر، تمرکز بر روی یک دوره تاریخی خاص یا مسأله اصلی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و در پایان، نمایشنامه به خواننده این امکان را می‌دهد که متن را متعلق به ادوار گوناگونی از تاریخ بداند.

نتیجه‌گیری

آنچه در طول این پژوهش و مطالعه آثار مورد نظر توجه نگارنده را به خود معطوف داشت، ارتباط تنگاتنگ هر یک از این آثار با اتفاقات و حوادث تاریخی ایران معاصر بود. همان‌گونه که مرور شد در هر یک از نمایشنامه‌ها به جز گره‌افکنی دراماتیک اثر به فراخور شرایط خاص اجتماعی و سیاسی ایران، موضوعی به‌عنوان مسئله ذهنی نویسنده متن خودنمایی می‌کرد. رادی در هر یک از این آثار علاوه بر توجه و دقت در موضوع روز جامعه از آنچه تئاتر هویت نام‌گذاری کرده نیز غافل نمانده است. روح ایرانی حاکم بر نمایشنامه‌های رادی، کلمات وام‌گرفته از گویش گیلانی و نحوه نشست‌وبرخاست‌ها و شکل زندگی بازسازی‌شده در قالب رئالیسم رادی، به‌علاوه روحیه و نسبت‌های فردی و تعاملات اجتماعی افراد با یکدیگر در قالب تربیت ایرانی به‌دور از شعارزدگی، همگی دربردارنده چیزی است که او نام آن را هویت گذارده است. پس با این جمع‌بندی می‌توان به پرسش اصلی پژوهش این‌گونه پاسخ داد که اکبر رادی با استناد به آنچه اشاره شد در مجموعه‌ای منسجم از اخلاق و روحیات و آداب و دغدغه‌ها، به‌معنای کامل به تئاتر هویت به‌مثابه آینه منعکس‌کننده جامعه ایرانی پرداخته است. تطبیق تاریخی هر یک از آثار نیز گواه بر صحت مدعای این پژوهش است؛ چراکه با آگاهی از تاریخ شکل‌گیری هر یک از آثار، معانی ضمنی موجود در هر اثر کشف و رمزگشایی شد. با امید به اینکه پژوهش انجام‌شده آغازگر راهی باشد تا نگارنده را به کشف هرچه بیشتر معانی ضمنی در آثار نمایشی ایرانی نایل کند.

منابع و مآخذ

آبراهامیان، یرواند؛ *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی، چاپ بیست‌وچهارم، ۱۳۹۵.

خلج، منصور؛ *نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی*، تهران: نشر اختران، ۱۳۸۱.

رادی، اکبر؛ *مکالمات*، تهران: نشر ویستار، چاپ اول، ۱۳۷۹.

رادی، اکبر؛ *افول*، تهران: نشر قطره، چاپ هفتم، ۱۳۹۸. (الف)

رادی، اکبر؛ *از پشت شیشه‌ها*، تهران: نشر قطره، چاپ چهارم، ۱۳۹۸. (ب)

رادی، اکبر؛ *باغ شب‌نمای ما*، تهران: نشر قطره، چاپ پنجم، ۱۳۹۸. (پ)

رادی، اکبر؛ *صیادان*، تهران: نشر قطره، چاپ چهارم، ۱۳۹۸. (ت)

رادی، اکبر؛ *ملودی شهر بارانی*، تهران: نشر قطره، چاپ هفتم، ۱۳۹۸. (ث)

زاهدی، فریندخت؛ *رویکردهای نوین در خوانش آثار اکبر رادی*، تهران: نشر نودا، چاپ اول، ۱۳۹۶.

کاتوزیان، محمدعلی همایون؛ *اقتصاد سیاسی ایران*، ترجمه محمدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز، چاپ هفدهم، ۱۳۹۰.