بن‌مایه‌های آثار دههٔ چهل و پنجاه اکبر رادی

مهسا رون
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بن‌مایه یا موتیف (motif /motive):

از «موتیف» یا «بن‌مایه» تعاریف مختلفی در منابع انگلیسی و فارسی آمده‌است. «کادن» در فرهنگ اصلاحات ادبی «موتیف» را یکی از اندیشه‌های برجسته در اثر ادبی یا یک بخش از تم اصلی می‌داند که ممکن است شامل یک شخصیت، یک تصویر برجسته یا یک الگوی عملی باشد. (ذیل موتیف/motif) برخی نیز «موتیف» را درون‌مایه، تصویر، عمل یا صورت مثالی دانسته‌اند که با حضور متواتر خود در اثر ادبی نمایان می‌شود و جاذبهٔ زیبایی‌شناسی(aesthetic) آن را افزایش می دهد. (ال‌گورین، ۳۲۷)

در تعریفی کامل‌تر «بن‌مایه» یا «موتیف» در ادبیات عبارت است از درون‌مایه، اندیشه، عمل، موضوع، موقعیت، صحنه، فضا و رنگ یا حتی کلمه و عبارتی که در اثر ادبی واحد یا آثار ادبی مختلف تکرار می‌شوند و این تکرار موجب نوعی یکپارچگی، هماهنگی و تأثیرگذاری اثر می‌شود؛ مثلاً مفهوم عشق را که در بسیاری از قصه‌های بلند فارسی تکرار شده می‌توان یک بن‌مایه دانست.(میرصادقی، ذیل موتیف)

آنچه از مجموع این تعاریف برمی‌آید این است که بن‌مایه «*عنصر تکرارشونده*» در اثر یا آثار ادبی است که تاحدی نیز نشان‌دهندهٔ زمینه‌های فکری، اجتماعی و روحی خالق اثر است. حال اگر «بن‌مایه»

در اثر ادبی به‌دفعات تکرار شود، آن را «لایت موتیف» (leitmotif) می‌نامند که این اصطلاح را منتقدان از نقد موسیقی وام گرفته‌اند.(آبرامز، ذیل موتیف) در فارسی «لایت موتیف» را به «بن‌مایهٔ تکرارشونده» ترجمه کرده‌اند که معادل مناسبی به‌نظر نمی‌رسد چون مفهوم تکرار در خود بن‌مایه نهفته است.

بن‌مایه‌های آثار دههٔ چهل و پنجاه رادی:

همان‌طور که اشاره شد «بن‌مایه» فقط مضمون مکرّر در اثر ادبی نیست؛ بلکه به همهٔ عناصر تکرارشونده اطلاق می‌شود؛ بنابراین می‌توان بن‌مایه‌های نمایشنامه‌های رادی را در سه بخش کلی بررسی کرد:

ـ شخصیت

ـ درون‌مایه یا مضمون

ـ فضا و رنگ

شخصیت‌های مکرّر:

مجموع نمایشنامه‌های دههٔ چهل و پنجاه رادی (به‌غیر از یک یا دو نمایشنامه) پیکره و کلیتی واحد و به‌هم‌پیوسته است. شخصیت‌هایی که او در این نمایش‌ها خلق کرده نیز شخصیت‌هایی تکرارشونده‌اند؛ به‌گونه‌ای که از مجموع ۱۱٤ شخصیتی که در نمایشنامه‌های این دو دهه حضور دارند ۷ یا ۸ شخصیت اصلی در اغلب نمایشنامه‌ها تکرار می‌شود؛ بنابراین هریک از آنها را می‌توان یک «بن‌مایه» دانست.

ـ اربابان یا تیپ فئودال سنتی و سرمایه‌داران از ضدقهرمان‌هایی هستند که هرچند در جزئیات باهم متفاوتند در نمای کلی شباهت‌های بسیاری به‌هم دارند و این ویژگی‌های مشترک، آنها را به یک تیپ یا شخصیت نوعی بدل کرده‌است. «پیله‌آقا پیربازاری» در نمایشنامهٔ «روزنهٔ آبی»(۱۳۳۸) بازاری‌ای با پیشینهٔ فئودالی است که در نوجوانی از روستا به شهر رشت مهاجرت کرده و حال از بازاریان برجستهٔ شهر است که با بزرگان نشست‌وبرخاست می‌کند. «فشخامی و کسمایی»، اربابان روستای نارستان، در «افول»(۱۳٤۲) نمونه‌هایی دیگر از اربابان مستبدی هستند که خود را ولی‌نعمت مردم می‌دانند. «علیقی‌خان گیل» در «لبخند باشکوه آقای گیل»(۱۳۵۲) یکی دیگر از فئودال‌هایی است که به‌دلیل اصلاحات ارضی و تبدیل زمین‌هایش به کارخانه، قدری از شکوه و قدرت اربابی فاصله گرفته و در عمارت نیاوران ساکن شده‌است و همیشه با حسرت از روزهای گذشته یاد می‌کند؛ البته او نسبت به امثال خود قدری منصف‌تر است و از رعیت درمقابل توهین‌های دخترش، فروغ‌الزمان، دفاع می‌کند. مخاطب دقیق با نگاهی به ویژگی‌های این شخصیت‌ها می‌پندارد که این اشخاص گویی یک نفرند که در دوره‌های مختلف زندگی کرده‌اند؛ مثلاً در نمایشنامهٔ «افول» یکی از روستاییان به‌نام کاس‌آقا به امر ارباب کسمایی کشته می‌شود. بعدها در «لبخند باشکوه...» می‌بینیم که علیقلی‌خان گیل هم به‌خاطر ظلمی

که در دوران اربابی درحقِ یکی از رعایا روا داشته احساس گناه می‌کند. او نیز می‌گوید که باعث قتل یکی از روستاییان به‌نامِ کاسگل شده‌است. گویی علیقلی‌خان آیندهٔ کسمایی است.

در ادامه با استناد به شواهدی از متن نمایشنامه‌ها به برخی‌از ویژگی‌های مشترک اربابان اشاره می‌کنیم:

ـ مهم‌ترین ویژگی تیپ فئودال و بازاری، تضاد با روشنفکران است. همهٔ آنها اقدامات روشنفکر را خطری برای موقعیت و جایگاه خود می‌دانند. پیله‌آقا، انوش سمیعی را خطر بزرگی برای خود می‌پندارد؛ چراکه انوش با صحبت‌های خود افق‌های جدیدی را به روی فرزندان پیله‌آقا (احسان و افشان) گشوده و به آنها جرئت داده درمقابل اصول پدر بایستند و خلاف خواست او حرکت کنند. «پیله‌آقا: این مردکه همون غده‌ایه که توی قلب من دراومده. همون افعی، مار سمّیه که سر احسانمون زهرشو توی پاشنه‌م فروکرد.» (روزنهٔ آبی، ص۳۷). کسمایی و فشخامی نیز با مهندس جهانگیر معراج که قصد دارد اصلاحاتی در روستا(مثل ساخت مدرسه) انجام دهد مخالفند. آنها می‌دانند که نزدیکی جهانگیر (روشنفکر) به رعیت و آگاه کردن آنها، به استبداد چندین‌سالهٔ اربابی خدشه وارد می‌کند. آنها می‌پندارند که ساخت مدرسه بهانه‌ای است تا جهانگیر نسل آیندهٔ روستا را برضد نظام سلطهٔ اربابی بیدار کند. فرخ، برادرزادهٔ کسمایی، نیز دربارهٔ عمویش به جهانگیر می‌گوید: «... به‌نظر اون مدرسه یه پایگاه ضد مالکیته.» (افول، ص۱۶۸). علیقلی‌خان گیل نیز در بین فرزندانش با جمشید که روشنفکر است و تحصیل‌کردهٔ فرنگ، همواره در تعارض و کشمکش است. او فعالیت‌های سابق جمشید را لکهٔ ننگی در زندگی خود می‌داند: «جمشید: پروندهٔ افتخارات ما دیگه بسته شده قربان. علیقلی‌خان: اتفاقاً اگه خودتو آلوده نکرده‌بودی، اگه این لک تو پروندهٔ من نبود... جمشید: الان سناتور بودین! علیقلی‌خان: مسلماً این ده‌ساله این‌جا زنده‌به‌گور نبودم.» (لبخند باشکوه...، ص۸۲).

ـ اربابان نمایشنامه‌های رادی محافظه‌کار و مدافع سرسخت سنت‌ها هستند. به همین دلیل یکی از مضامین مکرّر در نمایشنامه‌های او «تقابل سنت و تجدد» است که در بخش مضامین مکرّر بیشتر به آن می‌پردازیم.

ـ افراد این تیپ اغلب از گرایش‌های مذهبی‌شان دَم می‌زنند و ریاکاری و توسل به مذهب برای کسب وجههٔ اجتماعی یا به‌دست آوردن نوعی محبوبیت در میان رعیت، فصل مشترک اربابان در نمایشنامه‌های رادی است. پیله‌آقا، دیوان خیام را با انبر می‌گیرد و آن را از کتاب‌های ضالّه می‌داند؛ درحالی‌که خود هر شب پنهانی به آوازهای برنامهٔ گلهای رادیو گوش می‌دهد. او خود در گفت‌وگویی به همسرش می‌گوید که در هر دوره‌ای متناسب با شرایط زمان رنگ عوض کرده‌است:

پیله‌آقا: اون روزها بی‌حجابی یادت می‌آد؟ خانمی: ؟ پیله‌آقا: برات کلاه و کفش گرجی خریده‌بودم با دستکش سفید. منم دیگه نیم‌تنه و جلیقه می‌پوشیدم... ای دوران خوش گذشته!ـ بعد جنگ شد و من سبیل هیتلری گذاشتم. با گل آخرا نام هفده شهر قفقازو روی پرچم سه رنگ نوشتم... و نزدیک بود که من به نمایندگی صنف سمّاک رشت عضو هیئت مدیرهٔ انجم شهر بشم، که هیتلر با ته زمین خورد و منم معطل نکردم، نوری سبیل‌مو زدم و پرچم‌های گل آخرایی رو شبانه بردم پیش آسد طاهرو و برای خودم تنکه دوختم.»(روزنهٔ آبی، ص٦٧ و ٦٨)

کسمایی برای مقابله با اصلاحات مهندس در ماه محرم تکیه علم می‌کند، از شهر روضه‌خوان می‌آورد و برای جلب نظر مردم و تضعیف جایگاه مهندس بهرهٔ مالکانهٔ یک سال را می‌بخشد. او اصلاحات مهندس(مثل ساخت مدرسه) را طوری جلوه می‌دهد که مردم «مدرسه» را پایگاهی درمقابل «تکیه» کسمایی می‌پندارند.«عماد: ... من یه ساعت پیش تکیه بودم. اون‌جا حرف مدرسه بود. حاجی‌میر، اون یارو سیاه‌توه آبله‌رو، یه‌هو دراومد گفت: آقایون مدرسه وامی‌کنن که تکیه رو ببندن.» (افول، ص٢١١)

اوج این تظاهر به مذهب و ریاکاری را در شخصیت «موسی» در نمایشنامهٔ «ارثیهٔ ایرانی» می‌بینیم. هرچند موسی معمّم است و محضردار و در دستهٔ اربابان و بازاریان جا نمی‌گیرد همواره در فکر حفظ آبرو و شأن اجتماعی خود است؛ درحالی‌که پنهانی دختری را به عقد خود درآورده و در قمارخانه‌ای که از پسر بزرگش به‌جامانده سکونت داده است.

ـ اربابان، به‌ویژه در گفت‌وگو با روشنفکران، بر این نکته تأکید دارند که با رنج و تلاش فراوان مقام و جایگاه خود را به دست آورده‌اند. در این مورد گفت‌وگوی پیله‌آقا با داماد آینده‌اش، انوش سمیعی (روزنهٔ آبی، ص٧٤) بسیار شبیه حرفهایی است که ارباب عماد فشخامی به جهانگیر می‌زند. (افول،ص٢٠٧) پیله‌آقا نیز همچون فشخامی روشنفکر را که دَم از عدالت می‌زند نازپرورده‌ای می‌داند که طعم سختی را نچشیده‌است.

دستهٔ دوم از شخصیت‌های تکرارشونده در نمایشنامه‌های رادی «روشنفکران» هستند. انسان‌هایی از بین همین مردم و از طبقه‌های مختلف اجتماع. رادی بیش از هر درام‌نویس دیگری در روزگار ما به سراغ روشنفکران رفته و به‌ویژه دوران بحران و سرخوردگی آنها را روایت کرده‌است. انوش و احسان و همایون (روزنهٔ آبی) خود ارباب‌زاده‌اند؛ اما برضد نظام سلطهٔ پدرانشان طغیان می‌کنند؛ ولی چون قدرت تغییر یا اصلاح آن را ندارند تن به مهاجرت می‌دهند. جمشید (لبخند باشکوه...) همواره با پدرش،

علیقلی‌خان گیل، که روزگاری ارباب روستای گیلده بوده در کشمکش است که در نهایت او نیز محروم از ارثیهٔ پدری به روستا مهاجرت می‌کند.

روشنفکران آثار رادی ظاهراً همه در مبارزه با نیروی مخالف ـ که اربابان و سرمایه‌داران بی‌درد جامعه هستند ـ «شکست» می‌خورند و به آدم‌هایی سرخورده و ناامید بدل می‌شوند و این از ویژگی‌های مشترک آنهاست.

این روشنفکران اغلب *معلم* هستند. انوش سمیعی معلم است. جمشید در آخر نمایش چمدان خود را برمی‌دارد و به روستا می‌رود تا وجودش را وقف تربیت بچه‌های «گیلده» کند. ناصر نیاکویی در نمایشنامهٔ «در مه بخوان»(۱۳۵۳) معلم زحمت‌کش و آگاهی است که با فعالیت‌های خود همچون تقسیم کتاب بین اهالی و تلاش در باسواد کردن پیروجوان روستا سعی دارد تا تغییراتی در زندگی آنها به‌وجود آورد؛ اما بقراطی، مدیر مدرسه، با او دشمنی می‌ورزد: «بقراطی: اون داره دهاتی‌ها رو انگولک می‌کنه. داره هماهنگی مارو به‌هم می‌زنه. و من تا اینجا تجابت کردم و هیچی نگفتم. ولی نه دیگه نمی‌ذارم.» (ص۲۳۶) شایگان در «منجی در صبح نمناک»(۱۳۵۹) هم (که گویی خودِ رادی است) نویسنده‌ای است اسیر فشارها و سانسورهای ادارهٔ کل نگارش؛ که او نیز در جوانی معلم بوده‌است.

روشنفکران نه فقط در جامعه که حتی در بین خانواده و دوستان خود نیز «*تنها*» هستند؛ چراکه آنها سازش‌پذیر نیستند و با شرایطی که آدم‌های اطرافشان به آنها تحمیل می‌کنند کنار نمی‌آیند؛ بنابراین یا مثل انوش و جهانگیر و جمشید تن به مهاجرت می‌دهند یا همچون بامداد و شایگان و ناصر دست به قلم می‌برند و با نوشتن به مبارزهٔ خود ادامه می‌دهند.

روشنفکران شکست‌خورده در آثار رادی بیشتر حرف می‌زنند تا عمل کنند و این «*پرگویی*» ناشی از این است که فضایی برای عمل به آنها داده نمی‌شود.

> «شخصیت‌های روشنفکر رادی همه به جای «مبارزه»، «مباحثه» می‌کنند؛ یعنی «هدف مبارزه» تبدیل به «موضوع بحث» شده‌است؛ و این نشانهٔ سرخوردگی و بی‌برنامه‌گی آشکار روشنفکران و سرخوردگی مطلق آنان است... علت اینکه درام رادی به نسبت آثار درام‌نویسان دیگر ایرانی در دام «وراجی» شخصیت‌ها گرفتار است، از همین موضوع سرچشمه می‌گیرد: آدم‌ها به جای عمل تنها «حرف» می‌زنند و کلام به جای «حرکت» نشسته‌است.» (صادقی،۳۵)

با نگاهی به ویژگی‌های مشترک روشنفکران در نمایشنامه‌های مورد بحث درمی‌یابیم که آنها همه اصول و افکار یکسانی دارند و گویی با یک شخصیت روشنفکر مواجهیم که در دوره‌ها و موقعیت‌های

مختلف ظاهر می‌شود. در آخر نمایش «روزنهٔ آبی» انوش به همراه همسرش افشان از شهر و دیار خود کوچ می‌کنند و گویی اینان همان‌ها هستند که در قالب جهانگیر و مرسده دوباره در «افول» ظاهر می‌شوند. یا جمشید، همانطور که اشاره شد، در آخر نمایش «لبخند باشکوه...» راهی روستا می‌شود و گویی همو ست که در نمایش بعدی (در مه بخوان) در قالب شخصیت ناصر دوباره ظهور می‌کند.

گفتار روشنفکران نیز در اغلب موارد بسیار به هم شباهت دارد، که در این مجال فقط به یک نمونه بسنده می‌شود. مثلاً جملات ناصر(در مه بخوان) و بامداد(از پشت شیشه‌ها)(۱۳٤۵)، دربارهٔ بی‌دردان جامعه که فقط شعار می‌دهند کاملاً شبیه هم است:

«بامداد: البته هیجان‌انگیزه به‌جای اینکه پشت میزم خمیده بیفتم و با کلمه‌ها دست‌وپنجه نرم کنم، بشینم تو زاویه، مشروب نفیس‌مو سر بکشم و حرف‌های لوکس بزنم و... دربارهٔ شکسپیر و ایده‌آل‌های بزرگ و فقر و جنگ و تورم سخن‌سرایی کنم.» (ص٤٢٦)

«ناصر: من، با قلبی که می‌زنه، یه جفت چشم حساس و یک مداد بیک رابطهٔ خودمو با دنیا حفظ کرده‌م. نه، بار «مرمر» و شب‌های «نادری» جای من نیس. من نمی‌خوام آبجوی اسکول یا بستنی ایتالیایی بخورم و شعارهای ادیبانه بدم... .» (ص۱۸۲)

دستهٔ دیگر از شخصیت‌های مشابه در نمایشنامه‌های رادی زنان هستند که می‌توان آنها را به سه دستهٔ کلی تقسیم کرد: ۱ـ زنان سنتی ۲ـ همسران روشنفکران ۳ـ زنان خبیث و سلطه‌گر

دستهٔ اول و دوم ـ که بیشترِ زنان در آثار رادی را دربرمی‌گیرد ـ شخصیت‌هایی کاملاً منفعلند و نقش چندانی در حوادث و وقایع نمایش ندارند. آنها در سایهٔ شوهران خود قرار گرفته‌اند.

زنانی همچون خانمی(روزنهٔ آبی)، گیلاتتاج(لبخند باشکوه...)، انیس(ارثیهٔ ایرانی)(۱۳٤٦)، گل‌خانم(مرگ در پاییز)(۱۳٤۵) همه نمونهٔ همسران سنتی‌اند که در هر شرایطی همراه و حامی شوهران خود هستند و حتی درمقابل فرزندانشان نیز از شوی خود دفاع می‌کنند. این زنان حتی اگر ازجانبِ شوهر مورد بی‌مهری قرار گیرند، بازهم وفادار و سربه‌راه هستند. نمونهٔ این تیپ، انیس در ارثیهٔ ایرانی است که موسی، پس از سال‌ها زندگی به وی خیانت می‌کند اما او همچنان به فکر آبرو و شأن اجتماعی شوهرش است و دخترش را سرزنش می‌کند تا برای حفظ آبروی پدر از خوانندگی در رادیو منصرف شود: «من، من نمی‌ذارم تو شرف اونو به لجن بکشی، اون تو زندگی هر بامبولی زده؛ اما هیچوقت نذاشته با آبروش بازی کنن.» (ص۵۵۰)

خانمی (روزنهٔ آبی) نیز تنها کسی است که درکنار پیله‌آقا می‌مانَد و در صحنهٔ آخر نمایش در را به روی او باز می‌کند.

دسته دوم، همسران روشنفکران هستند. افشان همسر انوش(روزنهٔ آبی)، مرسده همسر جهانگیر(افول) و مریم زن بامداد (از پشت شیشه‌ها) نمونه‌هایی کاملاً مشابهند. آنها نیز زنانی مهربان و راضی‌اند؛ اما گرچه ظاهراً در کنار مردانی آرمانگرا زندگی می‌کنند از نظر فکری سال‌ها از آنان دورند و به دلیل نداشتن درد مشترک به درک متقابلی از هم نرسیده‌اند. گفت‌وگوی مرسده و جهانگیر، و مریم و بامداد گویای این مطلب است:

«مرسده (خطاب به جهانگیر): من هیچ‌وقت جرئت‌شو نداشتم بهات نزدیک بشم. من، من اصلاً نمی‌دونم تو چی هستی.» (ص۱۵۰)

«مریم: بامداد... تو چرا خودتو از من پنهون می‌کنی؟ بامداد: دلیلی نداره خودمو از تو پنهون کنم عزیزم. مریم: چرا، تو خودتو از من پنهون می‌کنی. بامداد: پیش تو من مثل آب چشمه زلال و روشنم. مریم: ولی من فقط سطح این آبو می‌بینم؛ حتی موج نداره.» (ص۳۸۹)

دستهٔ سوم، زنان سلطه‌گر و منفی هستند. فرنگیس، خواهر مرسده، (افول) دانشجوی رشتهٔ روان‌شناسی است که چندان رابطهٔ خوبی با روشنفکر(جهانگیر) ندارد. او قدری هم به ارثیهٔ پدرش، ارباب عماد فشخامی، چشم دارد. فرنگیس می‌خواهد با استفاده از بورس تحصیلی به خارج برود و گویی هموست که در «لبخند باشکوه...» در قالب شخصیت فروغ‌الزمان، استاد رشتهٔ روان‌شناسی، دوباره ظهور می‌کند. فروغ‌الزمان را پلیدترین زن در آثار رادی دانسته‌اند که همچون فرنگیس در یک خانوادهٔ فئودال پرورش یافته و با به ارث بردن میراث علیقلی‌خان گیل به‌نوعی میراث‌دار سلطهٔ او نیز هست. با این تفاوت که او همچون دکتر طلایی در «منجی...» در پی سلطه‌ای سازمان‌یافته است که شاید بسیار خطرناک‌تر از سلطهٔ اربابان باشد. «تنها با اتخاذ یک روش اصولیه که می‌تونیم سازمان منظمی در سطوح بالای فرهنگ‌مون ایجاد کنیم... و این سازمانو تدریجاً در سطوح پایین هم گسترش بدیم.» (ص۳۹)

با قدری اغماض، خانم درخشان (از پشت شیشه‌ها) را نیز می‌توان در این دسته جای داد. او و همسرش نیز از زراندوزانی هستند که از دید روشنفکر (بامداد) در هیئت مگس‌های کثیفی بر صحنه ظاهر می‌شوند و از زندگی مبتذلشان سخن می‌گویند.[1]

کتایون همسر محمود شایگان، نویسندهٔ روشنفکر، در «منجی در صبح نمناک» نیز در برخورد با روشنفکر (شایگان) به فروغ‌الزمان شباهت دارد. او هیچ درکی از شوهرش ندارد و نمی‌خواهد در سایهٔ او قرار گیرد؛ بنابراین با همکاری دکتر طلایی، دشمن شایگان، روشنفکر را به بن‌بست می‌کشاند.

«کتایون: تو باید قلمت رو بشکنی؛ چون به هر دوی ما خیلی صدمه زد. باید یک مدتی گوشه بگیری و به من، به مازیار، به آینده فکر کنی، به این بیماری مرموزی که دارد به خونت سرایت می‌کند. شایگان: آه، کتی، کتی... تو یک همچه هیولایی بودی و من نمی‌دانستم؟» (ص۶۲۹)

دستهٔ دیگر از آدم‌ها در نمایشنامه‌های رادی کسانی هستند که نه به نظام سلطهٔ اربابی (بورژوازی) وابسته‌اند و نه همچون روشنفکر اصلاح‌طلب قدرت و ارادهٔ اصلاح و تغییر این نظام را در خود می‌بینند. «دکتر شبان» و «میلانی» در «افول» و «دکتر لنکرانی» در نمایشنامهٔ «در مه بخوان» دشمن روشنفکر نیستند و حتی از او حمایت می‌کنند. میلانی فردی است شاعرمسلک که خود را انسانی متعالی و روشنفکر می‌داند و به جهانگیر قول همکاری می‌دهد اما همو با تهدید ساده‌ای ازجانب ارباب قشخامی سند واگذاری زمین مدرسه را امضا می‌کند و زحمات جهانگیر را به باد می‌دهد. دکتر شبان نیز گرچه در آغاز، حمایت خود را اعلام می‌کند در عمل کمکی به روشنفکر نمی‌کند. دکتر لنکرانی و لویی پشمینیان نیز تنها کسانی هستند که به ناصر به‌خاطر فعالیت‌های او در روستا احترام می‌گذارند؛ اما عملاً حرکتی نمی‌کنند.

دستهٔ آخر از آدم‌هایی که در نمایشنامه‌های رادی اوصافی مشابه دارند، عوام یا رعیت هستند. رادی در برخی از نمایشنامه‌هایش به سراغ روستاییان و رعیت رفته و اگر ساعدی از دید روانشناسانه به این قشر پرداخته، رادی نیز از منظر اجتماعی و فرهنگی به این بخش از جامعه نگریسته‌است.اشاره شد که هدف روشنفکر آگاهی دادن به رعیت است و اربابان نیز می‌دانند که نزدیکی روشنفکر به رعیت و بیدار کردن آنها به استبداد چندین‌سالهٔ آنان پایان می‌دهد. به همین دلیل است که ارباب کسمایی به جهانگیر امر می‌کند که کاری به افکار عمومی نداشته‌باشد. روشنفکر نیز می‌داند که بدون پشتوانه و حمایت رعیت قادر به هیچ‌گونه اصلاحی در جامعهٔ بستهٔ روستا نیست. «جهانگیر: ... مدرسه برای من وسیله‌س. مرسده! من باید اعتماد این مردمو به چنگ بیارم. من بدون اونا کسی نیستم.» (افول، ص۱۴۸)

باوجود ظلمی که امثال کسمایی درحق رعیت روا می‌دارند، بازهم آنان به اربابان ریاکار خود بیش از روشنفکران اعتماد دارند. مهم‌ترین ویژگی مشترک آنان سادگی و جهلشان است. آنها بدبختی خود را به حساب تقدیر و قهر الهی می‌گذارند. (گفت‌وگوی روستاییان در تجمع جلوی خانهٔ جهانگیر در اعتراض به اوضاع نارستان):

صدای دیگر: برادر جوشی نشو، خدا عادله این ماییم که حق نعمت‌شو نمی‌دونیم. صدای دیگر: چه نعمتی حاجی‌میر؟! زمینامون سوخته، صیفی‌هامونو سلف‌خرا برده‌ن، گاوامون شیر نمی‌دن... صدای دیگر: نارستان بی‌برکت شده، نارستان قتل‌گاهه. صدای دیگر: این قهر خداس برادر؛ ما خدا رو فراموش کرده‌ایم. (ص۲۳۲)

«شدی» هم در «مرگ در پاییز» بدبختی‌های دخترش را از چشم دامادش، میرزاجان، نمی‌بیند و آن را به پای تقدیر و سرنوشت دخترش، ملوک، می‌نویسد که باید تحمل کند و دَم برنیاورد:

اگه میرزا با تو بدسری می‌کنه، اگه قمار می‌زنه، اگه سه تا بچهٔ قد و نیم‌قدو رو دستت گذاشته و دنبال کیف خودشه، واسه این نیس که من خواسته‌باشم ریشه‌تو آتش بزنم، نه! مال اینه که تو نتونستی مردکه‌رو واسه خوت ضبط کنی. این *تقدیر الاهیه*. باید یه جوری باش کنار بیای... همون‌جام باید پیر و پوسیده بشی بری پی کارت. (ص۳۰۱)

در نمایشنامهٔ «صیادان»(۱۳۴۸) نیز رؤسای موسسهٔ شیلات، صیادان را به استثمار کشیده‌اند و دست‌رنج آنها را به غارت می‌برند و سهم صیادان از کار و رنج فراوان، فقط روده و اشپل ماهی در آخر هفته است. ویژگی بارز صیادان نیز جهل آنهاست. آنها حتی معنی صحبت‌های رئیس مؤسسه را، که قصد دارد باشگاهی برای آنها تأسیس کند، نمی‌فهمند: «جمال: گفت تحمل؟ نجف: به نظرم گفت تحول. سید همایون: تحول؟ یعنی چی؟ نجف: خب تحول دیگه، یعنی باشگاه!» (ص۶۱۱)

صیادان نیز مثل گیله‌مردهای نارستان (افول) دشمن حقیقی خود را نمی‌شناسند. آنها ابتدا یک صدا از ایوب، مغز متفکر و محبوب همه، در مقابل یعقوب، صیاد حیله‌گر و خائن موسسه، دفاع می‌کنند و او را به ریاست باشگاه برمی‌گزینند؛ اما همان‌ها در آخر نمایش فریب حرف‌های یعقوب را می‌خورند و در مقابل ایوب می‌ایستند و درنهایت، یعقوب با عوام‌فریبی بر آنها حاکم می‌شود. صیادان گاهی حرف‌های هم را تکرار می‌کنند؛ این مطلب گذشته از آنکه کلام را طنزآمیز می‌کند، شاهد دیگری بر بی‌ارادگی و جهل آنهاست و این همان عاملی است که سبب شده مؤسسه، آنان را به استثمار بکشد.

صحبت‌های صیادان درمورد یعقوب:

نبی: میگم حالا که این‌جوره، چطوره با یه اردنگ پرتش کنیم تو کوچه و اونوقت تا می‌خوره بزنیمش؟ آقانور: یعنی می‌تونیم پرتش کنیم تو کوچه و تا می‌خوره بزنیمش؟ حاجی‌گل: آره که می‌تونیم

پرتش کنیم تو کوچه و تا می‌خوره بزنیمش. ... نجف: نتیجه: با یه اردنگ پرتش می‌کنیم تو کوچه و تا می‌خوره می‌زنیمش.(ص٦١٤)

نمونهٔ فردی این سادگی شخصیت «مشدی» است. او فریب نقره را می‌خورد و اسب مریضی را از او می‌خرد، فقط به این خاطر که چشمان حیوان او را به یاد پسرش،کاس‌آقا می‌اندازد! «مشدی: اون دست رو قرآن گذاشت گل!. گفت حیوون سالمه. نقره مسلمونه؛ مگه نه؟ گل‌خانم: تو خیلی صاف‌ساده‌ای مشدی. من که آدم به سادگی تو ندیدم والله.» (ص٢٨٨)

«مرگ در پاییز» و «صیادان» تنها نمایشنامه‌های دو دههٔ چهل و پنجاه هستند که رادی در آن به طور مستقل به زندگی رعیت یا مردم طبقهٔ پایین اجتماع پرداخته‌است. شخصیت‌های این دو نمایش زبانی نزدیک به‌هم دارند و فحش و ناسزا در کلام آنها بسامد بالایی دارد.[۲] رعیت در دیگر نمایش‌ها نیز حضور کم‌رنگی دارند و بیشتر در قالب کلفت و نوکرهای خانهٔ اربابی ظاهر می‌شوند که معمولاً یک ماجرای عشقی نیز در روابط آنها جریان دارد؛ مثل رابطهٔ گل‌علی و گل‌دانه(روزنهٔ آبی)، گداخان و کوکب(افول). آنها معمولاً در جایی تاریک و نمور زندگی می‌کنند و به‌طور کلی طرز زندگی و ویژگی‌هایی مشابه دارند.

درون‌مایه‌ها یا مضامین مکرّر:

۱ـ تقابل سنت و تجدد:

علاوه بر چند شخصیت اصلی و تکرارشونده، مضامین مشترکی هم در نمایش‌های رادی وجود دارد. یکی از مضامین مکرّر در نمایش‌های دههٔ چهل و پنجاه او «تقابل سنت و تجدد» است. این مضمون را حتی باید یک لایت موتیف(leitmotif) در آثار رادی دانست که به دو صورت در آثار مورد بحث جلوه کرده‌است:

۱ـ۱ـ تقابل تیپ بازاری و فئودال با روشنفکر:

تقابل پیله‌آقا پیربازاری و انوش سمیعی (روزنهٔ آبی) درواقع مواجههٔ سنت و تجدد یا گذشته و آینده است. انوش جوانی تحول‌طلب است که به افق‌های آینده چشم دوخته و پیله‌آقا پیرمردی سنّتی است ـ که همان‌گونه که از نامش برمی‌آید ـ پیله‌ای از افتخارات و خاطرات گذشته به دور خود تنیده‌است.

انوش: گذشته هرچی بود گذشته آقای پیربازاری؛ اگرچه این گذشته در مناسبات فعلی ما نقش ناچیزی داشته‌باشد. پیله‌آقا: عجب حرفی زدین! اگه گذشته رو کنار بذاریم، دیگه چی می‌مونه؟ انوش: آینده. پیله‌آقا: آینده، این آینده کجاس؟ انوش: معلوم نیس؛ ولی می‌آد. پیله‌آقا: من می‌گم به چیزی که معلوم نیس، نباید اعتماد

کرد. انوش: خب، برای بعضی‌ها آینده دنیای مبهم و تاریکیه، مثل... هیم بگذریم!(ص۶۲)

جمشید هم در کشمکش‌های لفظی با علیقلی‌خان گیل (لبخند باشکوه...) جملات نیچه را زمزمه می‌کند و خود را متعلق به آینده می‌داند: *«هنوز زمان من نرسیده است... فقط پس‌فردا از آن من خواهد بود.»* (ص۸۲)

در «افول» نیز دو نیروی سنت‌گرا و نواندیش درمقابل هم قرار گرفته‌اند.(صف‌آرایی اربابان، کسمایی و فشخامی، و روستاییان در مقابل مهندس جهانگیر معراج)

۱ـ۲ـ تقابل پدران سنتی و پسران نوگرا:

این مضمون درواقع تعارض پدران با پسرانی است که مطابق میل و خواست آنها زندگی نمی‌کنند. در «روزنهٔ آبی» پیله‌آقا گویی برای پسرش مرده است. احسان در صحبت‌هایش از پدر با لفظ «جناز» یاد می‌کند. همایون نیز نسبت به پدرش حاج‌ضیابری همین احساس را دارد.کشمکش‌های لفظی جمشید با علیقلی‌خان گیل نیز نمونه‌ای دیگر از تقابل پدران سنتی و پسران نوگراست.

تقابل موسی و پسرش جلیل در نمایش «ارثیهٔ ایرانی» نیز نمونه‌ای دیگر از این بن‌مایه است. جلیل دانشجوی حقوق است و گرچه پسر یک روحانی است، کراوات می‌زند و در کافه با دوستانش بیلیارد بازی می‌کند. موسی حتی مخالف دانشگاه رفتن جلیل بوده‌است: «جلیل: همهٔ ناراحتی شما برای این بود که پیام محضرتون و دلتر بنویسم.» (ص۴۲۷)

۲ـ بحران روشنفکری(روشنفکران سرخورده):

> بزرگترین ویژگی درونمایه‌های تئاتر رادی در این است که بیشتر از هر درام‌نویس دیگری در روزگار ما به سراغ «روشنفکر»جماعت رفته است. تئاتر رادی تئاتری است دربارهٔ بحران روشنفکری، روشنفکر سرخورده و یا در حال تحول.(صادقی، ص ۳۵)

رادی در اغلب نمایش‌های خود به سرخوردگی روشنفکران جامعه درمقابل فشار نیروهای مخالف پرداخته‌است. در نمایشنامهٔ «منجی در صبح نمناک» نویسنده بیش از دیگر آثارش رنج و درد روشنفکر (محمود شایگان) را به نمایش گذاشته‌است. فشار نیروهای مخالف و در رأس آنها دکتر طلایی، رئیس ادارهٔ کل نگارش، در راستای حذف نویسندهٔ روشنفکری به نام محمود شایگان از جامعه به حدی است که درنهایت او را وادار به خودکشی می‌کند.

۳ـ مهاجرت:

یکی دیگر از بن‌مایه‌های آثار رادی مضمون مهاجرت است که به شکل‌های مختلف در نمایشنامه‌های این دو دهه به آن برمی‌خوریم:

۳ـ۱ـ مهاجرت روشنفکران:

همان‌طور که پیش از این اشاره شد، هدف روشنفکران شکستن نظام سلطه و بیدار کردن افراد جامعه است؛ اما وقتی تلاش‌های آنان به شکست می‌انجامد، یا مهاجرت می‌کنند یا در انزوا قلم به دست می‌گیرند و یا نوشتن به مبارزه ادامه می‌دهند. درمیانِ روشنفکران رادی، انوش سمیعی(روزنهٔ آبی)، جهانگیر معراج(افول) و جمشید(لبخند باشکوه...) راه اول را برمی‌گزینند و ناصر نیاکویی(در مه بخوان) و بامداد(از پشت شیشه‌ها) راه دوم را.

۳ـ۲ـ مهاجرت اربابان:

اربابان نیز گاهی خواسته یا ناخواسته تن به مهاجرت می‌دهند. در آخر نمایش «افول» ارباب عماد فشخامی تمام زمین‌هایش را به کسمایی واگذار می‌کند و به رشت می‌رود؛ ولی در «لبخند باشکوه...» علیقلی‌خان گیل به یک مهاجرت اجباری تن داده‌است. او یک فئودال سنتی است که برخلافِ میل باطنی‌اش در اصلاحات ارضی زمین‌هایش به کارخانه مبدّل شده او در قالب یک سرمایه‌دار به تهران مهاجرت کرده‌است.

۳ـ۳ـ مهاجرت پسران برای رهایی از سلطهٔ پدران:

مهاجرت احسان و همایون در «روزنهٔ آبی» از مصادیق این مهاجرت است. در «ارثیه ایرانی» نیز از خلال گفت‌وگوهای اشخاص نمایش درمی‌یابیم که جواد، پسر بزرگ موسی، برای رهایی از رفتارهای متعصبانهٔ پدر، خانه و خانواده را ترک کرده‌است.

۴ـ شکست شخصیت مثبت:

تقریباً در همهٔ نمایشنامه‌های مورد بحث شخصیت‌های مثبت(قهرمان) درمقابل نیروهای منفی(ضدقهرمان) شکست می‌خورند. بخشی از این شکست متعلق به روشنفکران است و به همین دلیل یکی از مضامین مکرّر در آثار رادی را «بحران روشنفکری» دانستیم؛ اما گذشته از این در نمایشنامه‌هایی هم که رادی در آن به میان عوام یا رعیت رفته همواره شخصیت مثبت درمقابل نیروی منفی به زانو درآمده و شکست خورده‌است. مثل مشدی (مرگ در پاییز) که فریب نقره، دلال، روستا را می‌خورد. یا ایوب، صیاد عاقل و خیرخواهی که در نهایت درمقابل توطئه‌های یعقوب، صیاد خائن و حیله‌گر مؤسسهٔ شیلات، شکست می‌خورد و کنار می‌کشد.

آخرین عنصر تکرارشونده(بن‌مایه) که در نمایشنامه‌های رادی بدان می‌پردازیم «فضا و رنگ» است. با نگاهی گذرا به نمایشنامه‌های دههٔ چهل و پنجاه درمی‌یابیم که اغلب آنها در اقلیم شمال اتفاق افتاده‌است:

روزنهٔ آبی: منزل پیله‌آقا در رشت؛

افول: خانه سفالی ارباب فشخامی در روستای نارستان گیلان؛

مرگ در پاییز: کومهٔ مشدی در روستای کسمای گیلان؛

صیادان: بندری در شمال؛

در مه بخوان: روستایی دورافتاده در گیلان؛

نمایشنامه‌های دیگر همچون «لبخند باشکوه آقای گیل» و «منجی در صبح نمناک» نیز اگرچه در این فضا نیستند؛ اما اشاره‌هایی به آن دارند. علیقلی‌خان گیل خود روزگاری ارباب روستای گیلده بوده و زادگاه محمود شایگان در منجی نیز گیلان است؛ اما گذشته از این، رادی به گونه‌ای سمبلیک فضای مه‌آلود و بی‌نور را در اغلب نمایشنامه‌هایش منعکس کرده‌است. این فضای مه‌گرفته و بارانی و مرطوب، که گویی همه‌چیز و همه‌کس در آن به سوی فرسودگی پیش می‌روند، به خوبی با شخصیت‌ها و مضمون نمایشنامه‌های او هم‌خوانی دارد. در «روزنه آبی» تقریباً همهٔ شخصیت‌های جوان نمایش در پی آن هستند که از این شهر بی‌نور و مه‌آلود *روزنه‌ای* به سوی نور و آفتاب بیابند؛ اما در نهایت هریک سرخورده و ناامید برای دست یافتن به آرمان‌های خود روانهٔ شهر و دیار دیگری می‌شوند. «انوش سمیعی»، خسته از خفقان جامعه فریاد برمی‌آورد:

> دیگه خسته شدم. دیگه اقم می‌شینه. از این بازی موش و گربه، از این کله‌های مفرغی، از این مه و باران. توی شهر جز سیاهی چترها و بام‌های تیره و زمین گل‌آلود منظره‌ای نیس. هیچی، هیچی نیس، حتی یه روزنه به *آسمان آبی*. (ص ۱۰۶)

در «افول» نیز وقتی مهندس جهانگیر معراج (روشنفکر) در اقدامات اصلاحی‌اش در روستا شکست می‌خورد در صحنه آخر در حالی که در شبی بارانی در ایوان خانه ایستاده، به همسرش می‌گوید:

> جهانگیر: ... مرسده! تو این شب بارانی شاهد من باش: من با دست خالی شروع کرده‌بودم. مرسده: تو سعی تو کردی عزیزم. جهانگیر: من با دست خالی شروع کرده‌بودم، و شاید... اشتباه من همین بود. مرسده: دیگه حرف‌شم نزن. جهانگیر: بله، زندگی نوا مرسده: اون

فانوسم بی‌خود زیر بارون روشنه. جهانگیر: بـذار باشـه؛ خـاموش نکن... جاده مه‌آلوده. (ص۲٦۷)

روشنفکر «جادهٔ مه‌آلوده»ی را پیش روی خود می‌بیند و از همسرش می‌خواهد که فانوس را خاموش نکند. گویی با وجود شکست، هنوز کورسویی از امید به آینده در دلش زنده است.

فضای مه‌آلود نمایش‌های رادی، به‌ویژه در آثاری که در آن به سـرخوردگی روشـنفکران پرداختـه اشاره‌ای ظریف است به اختناق جامعه‌ای که روشنفکر در آن زندگی می‌کند. روشنفکری کـه بـه دنبـال *روزنه‌ای آبی* است. روزنی به سوی عدالت، آزادی و جامعهٔ آرمانی‌ای کـه در ذهـن دارد و ایـن همـان عاملی است که سبب شده در کنار این فـضای مـه‌آلـود و بـارانی «رنـگ آبـی» نیـز رنگـی مکـرّر در نمایشنامه‌های رادی باشد. (در «روزنهٔ آبی» گلدانه، مستخدم خانه، سرود آسمان آبی را زمزمه می‌کنـد و ستون‌های ایوان خانه هم آبی‌رنگ است. در «افول» نیز مرسده روسری آبی به سر دارد و...)

با نگاهی به مجموع بن‌مایه‌های آثار رادی درمی‌یابیم که او نویسنده‌ای صـاحب‌سـبک و متعهـد بـا اصول و تفکرات خاص خود است که این تفکرات را در مجموع آثارش به‌صورتِ یـک پیکـرهٔ واحـد منعکس کرده‌است.

«یادش گرامی و جاویدان باد»

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ فقط یک شخصیت زن اثرگذار با اندیشه‌های روشنفکری در نمایشنامه‌های موردبحث وجود دارد و آن هم «استیانا مجد» در نمایشنامهٔ «منجی در صبح نمناک» است. او دانشجوی حقوق و خبرنگار و تنها حامی محمود شایگان (روشنفکر) است.

۲ـ دیالوگ‌هایی که بین ماهیگیران مؤسسه در نمایشنامهٔ «صیادان» در کافهٔ سیبیل ردوبدل می‌شود کاملاً شبیه به زبان مشتریان قهوه‌خانه در پردهٔ دوم «مرگ در پاییز»(مسافران) است.

منابع:

۱ـ الگورین، ویلفرد و دیگران. راهنمای رویکردهای نقد ادبی. ترجمه زهرا میهن‌خواه. تهران: اطلاعات، ۱۳۷۰.

۲ـ صادقی، قطب‌الدین. «واقع‌گرایی و اسطورهٔ گل سرخ» گیله‌وا، ضمیمهٔ شمارهٔ ۵۷ (ویژه‌نامهٔ اکبر رادی). تیر ۱۳۷۹.

۳ـ رادی، اکبر. روی صحنهٔ آبی (مجموعه آثار). ج ۱و۲. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳.

۴ـ میرصادقی، جمال و میمنت. واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

5. M.H.Abrams. A Glossary of literary terms. Third edition, Rinhart English pamphlets.

6. J.A. Cuddon. Dictionary of literary terms and literary theory. Penguin books, 1999.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.