

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پژوهشکده زبان و ادبیات فارسی
گروه زبان و ادبیات فارسی

بان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های اکبر رادی
(دهه چهل و پنجاه)

استاد راهنما :
جناب آقای دکتر تقی پورنامداریان

استاد مشاور :
سرکار خانم دکتر

پژوهشگر :
مهسا رون

اسفند ماه

مقدمه:

در تاریخ ادبیات ایران نوع ادبی نمایشنامه نسبت به دیگر انواع ادبی رشد و گسترش چندانی نداشته است و فقط برخی از اشکال نمایش درام مذهبی تعزیه را می‌توان در آداب و رسوم و مراسم آیینی این سرزمین جست که البته آن هم هیچ رابطه‌ای با نمایش به مفهوم غربی آن ندارد بنابراین نمایش مدرن در ایران از نظر شکل و قالب پیرو ادبیات نمایشی و ایرانیان با تجربه‌های افرادی همچون آخوندزاده و تبریزی در عصر قاجار با این قالب هنری آشنا شدند بدین ترتیب هنر نمایش به واسطه ترجمه و اقتباس از نمایش‌های فرنگی با فراز و نشیب‌های فراوان راه خود را پیمود و نمایشنامه نویسان شاخصی همچون غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی و اکبر رادی در این عرصه ظهور کردند. در این میان رادی از معدود نویسندگان صاحب سبکی است که همواره برای نمایش قلم زده‌است. او با نگارش نمایشنامه روزنه آبی در سال ۱۳۳۸ قدم در این عرصه نهاد و نزدیک به پنجاه سال از عمر خود را در این راه صرف کرد آثار ارزشمندی عرضه داشت که هم از حیث انعکاس وقایع اجتماعی عصر خود و هم از نظر ادبی و زبانی توجه مخاطب را جلب می‌کند. در این رساله نگارنده کوشیده تا بخشی از آثار رادی یعنی نمایشنامه‌های دههٔ چهل و پنجاه او را از منظر مضمونی و ساختاری تحلیل و بررسی نماید تا در نهایت با کشف ساختارهای درونی این نمایشنامه‌ها مشخص شود که این آثار از کدام الگوی ساختاری تبعیت می‌کنند. این پژوهش در چهار فصل تدوین شده است:

در فصل اول با عنوان تعاریف، مفاهیم و کلیات، نگارنده نخست به جایگاه هنر نمایش در ایران و سپس به پیشینهٔ این هنر در جهان و ایران پرداخته و پس از شرح مفاهیمی کلیدی همچون «نمایش»، «نمایشنامه»، «مضمون»، و «ساختار» با معرفی اجمالی اکبر رادی این فصل را به پایان برده است. در فصل دوم با عنوان شناخت ساختار نمایش عناصر و اجزای نمایش در چهار کلی یعنی طرح، شخصیت، انگاره و گفتگو توصیف شده است. در فصل سوم این رساله نیز با نگاهی گذرا به مفهوم ساختار و مکتب ساختارگرایی نظریات چند تن از نظریه‌پردازان این عرصه همچون «ولادیمیر پراپ»، «اتین سوریو»، «گریماس» و «کلودبرمون» و تزوتان تودوروف بررسی و تحلیل شده و در نهایت با ذکر مهم‌ترین ساختارهای نمایش مباحث تئوری این پژوهش پایان یافته است. در فصل آخر این رساله نگارنده با استفاده از مباحثی که در فصل

دوم و سوم آمده، به تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های دهه ۴۰ و ۵۰ اکبر رادی پرداخته و در نهایت در یک جمع‌بندی کلی نتایج و الگوهای ساختاری نمایشنامه‌ها و همچنین شباهت‌های الگویی این آثار را تحلیل کرده است. شیوه تحقیق در این رساله اغلب روش کتابخانه‌ای بوده و وجود دو مصاحبه چاپ شده مفصل از رادی یعنی کتاب «بشنو از نی» و «مکالمات» نگارنده را از مصاحبه حضوری با نویسنده بی‌نیاز نمود. هرچند که چند جلسه حضور در صحنه تمرین نمایش لبخند باشکوه آقای گیل و گفتگو با هادی مرزبان، کارگردانی که اغلب نمایش‌های رادی را به صحنه برده، این جانب را در تحلیل نمایش لبخند باشکوه یاری کرد. گذشته از این علاوه بر منابع مکتوب، نگارنده با حضور در دو مراسم بزرگداشت اکبر رادی از برخی سخنرانی‌ها نیز استفاده کرده است.

ارجاعات این رساله نیز بر طبق روش (MLA) (Modern Language Association)

می‌باشد، که روشی ساده، یک‌دست و جهانی است. در این روش نشانه‌گذاری و استفاده از علائم اختصاری به حداقل رسیده است؛ به طور مثال میان نام مؤلف و شماره صفحه از ویرگول، نقطه یا هیچ علامت دیگری استفاده نشده و برای مشخص کردن شماره صفحه از علامت «ص» یا «صص» پرهیز شده است. ارجاع درون‌متنی به شیوه MLA نسبت به تعداد نویسندگان، تعداد مجلدات اثر و تعداد منابعی که به آنها ارجاع داده شده اندکی متفاوت است:

۱- در اثر با یک مؤلف فقط نام خانوادگی مؤلف و شماره صفحه مطلبی که نقل شده پس از اتمام نقل قول در داخل پرانتز ذکر گردیده و اطلاعات کامل کتاب‌شناسی در پایان هر فصل ارائه شده است.

۲- اگر کتابی دو یا سه مؤلف داشته میان نام خانوادگی مؤلف اول و دوم ویرگول و میان نام خانوادگی مؤلف دوم و سوم «و» گذاشته شده و میان نام آخرین مؤلف و شماره صفحه، ویرگول یا هیچ نشانه دیگری نیآورده‌ایم.

۳- در آثار بیش از سه مؤلف نیز بعد از نام خانوادگی نخستین مؤلف، از عبارت «و همکاران» استفاده شده است.

۴- در مواردی که بیش از یک اثر از یک مؤلف وجود داشته در ارجاعات درون‌متنی برای تشخیص دادن آثار از هم علاوه بر نام خانوادگی مؤلف عنوان اثر نیز ذکر شده است.

۵- وقتی در نقل قول‌ها از کتابی استفاده شده که از منابع و آثار دیگر استشهاد کرده است به منبع واسطه اشاره شده و برای این منظور از عبارت «نقل شده در...» استفاده کرده‌ایم؛ بنابراین در فهرست منابع نیز نام کتاب واسطه ذکر شده است.

۶- اگر اثری که از آن استشهد شده چندجلدی بوده در ارجاع درون‌متنی پس از نام مؤلف شماره جلد و بعد از آن علامت دونقطه و شماره صفحه ذکر گردیده‌است. مثلاً (ملک‌پور ۲: ۱۴۰)

در روش **MLA** فهرست منابع نیز براساس نام خانوادگی مؤلفان تنظیم الفبایی شده‌است و شیوه ثبت کتاب‌ها نیز پیرو یک قاعده کلی است:

نویسنده (نویسندگان). عنوان کتاب. محل چاپ: نام ناشر، سال چاپ.

جزئیات تهیه فهرست منابع نیز منطبق با این روش بوده‌است:

۱- در مواردی که بیش از یک مؤلف وجود داشته در اولین اثر نام مؤلف به‌طور کامل نوشته شده و در آثار بعدی به جای آن خط تیره ممتد گذاشته شده‌است.

۲- اگر کتابی ترجمه یا ویرایش شده بعد از عنوان کتاب نام و نام خانوادگی مترجم یا ویراستار ذکر شده‌است.

۳- عنوان پایان نامه‌های چاپ نشده در داخل گیومه قرار گرفته‌است.

مقالاتی که از آن‌ها نقل قول شده نیز طبق یک قاعده کلی معرفی شده‌اند:

نویسنده (نویسندگان). «عنوان مقاله». عنوان مجموعه. شماره جلد (سال انتشار): شماره صفحه.

۴- در مواردی نیز که از مصاحبه‌های چاپ شده استفاده شده نام کسی که با او مصاحبه شده (مثلاً اکبر رادی) در حکم مؤلف است نه مصاحبه‌گر.

۵- در این پژوهش در یک نمونه از مقدمه یک کتاب نقل قول شده و برطبق روش **MLA** بعد از ذکر نام نویسنده مقدمه، هویت مطلب مشخص گردیده و عنوان اثر و دیگر موارد در پی آن نوشته شده‌است. (صادقی، قطب‌الدین. مقدمه. مقدمه‌ای بر شناخت ساختار نمایش...)

۶- در مواردی نیز که به سخنرانی ارجاع شده مدخل با نام سخنران آغاز گردیده و عنوان سخنرانی و جزئیاتی درمورد زمان و مکان آن قید شده‌است.

خطابه:

در تاریخ ادبیات ایران نوع ادبی نمایشنامه نسبت به دیگر انواع ادبی رشد و گسترش چندانی نداشته است و فقط برخی از اشکال نمایش درام مذهبی تعزیه را می‌توان در آداب و رسوم و مراسم آیینی این سرزمین جست که البته آن هم هیچ رابطه‌ای با نمایش به مفهوم غربی آن ندارد بنابراین نمایش مدرن در ایران از نظر شکل و قالب پیرو ادبیات نمایشی و ایرانیان با تجربه‌های افرادی همچون آخوندزاده و تبریزی در عصر قاجار با این قالب هنری آشنا شدند بدین ترتیب هنر نمایش به واسطه ترجمه و اقتباس از نمایش‌های فرنگی با فراز و نشیب‌های فراوان راه خود را پیمود و نمایشنامه نویسان شاخصی همچون غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی و اکبر رادی در این عرصه ظهور کردند. در این میان رادی از معدود نویسندگان صاحب سبکی است که همواره برای نمایش قلم زده‌است. او با نگارش نمایشنامه روزنه آبی در سال ۱۳۳۸ قدم در این عرصه نهاد و نزدیک به پنجاه سال از عمر خود را در این راه صرف کرد آثار ارزشمندی عرضه داشت که هم از حیث انعکاس وقایع اجتماعی عصر خود و هم از نظر ادبی و زبانی توجه مخاطب را جلب می‌کند. در این رساله نگارنده کوشیده تا بخشی از آثار رادی یعنی نمایشنامه‌های دههٔ چهل و پنجاه او را از منظر مضمونی و ساختاری تحلیل و بررسی نماید تا در نهایت با کشف ساختارهای درونی این نمایشنامه‌ها مشخص شود که این آثار از کدام الگوی ساختاری تبعیت می‌کنند. این پژوهش در چهار فصل تدوین شده است:

در فصل اول با عنوان تعاریف، مفاهیم و کلیات، نگارنده نخست به جایگاه هنر نمایش در ایران و سپس به پیشینهٔ این هنر در جهان و ایران پرداخته و پس از شرح مفاهیمی کلیدی همچون «نمایش»، «نمایشنامه»، «مضمون»، و «ساختار» با معرفی اجمالی اکبر رادی این فصل را به پایان برده است. در فصل دوم با عنوان شناخت ساختار نمایش عناصر و اجزای نمایش در چهار کلی یعنی طرح، شخصیت، انگاره و گفتگو توصیف شده است. در فصل سوم این رساله نیز با نگاهی گذرا به مفهوم ساختار و مکتب ساختارگرایی نظریات چند تن از نظریه‌پردازان این عرصه همچون «ولادیمیر پراپ»، «اتین سوریو»، «گریماس» و «کلودبرمون» و تزوتان تودوروف بررسی و تحلیل شده و در نهایت با ذکر مهم‌ترین ساختارهای نمایش مباحث تئوری این پژوهش پایان یافته است. در فصل آخر این رساله نگارنده با استفاده از مباحثی که در فصل

دوم و سوم آمده، به تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های دهه ۴۰ و ۵۰ اکبر رادی پرداخته و در نهایت در یک جمع‌بندی کلی نتایج و الگوهای ساختاری نمایشنامه‌ها و همچنین شباهت‌های الگویی این آثار را تحلیل کرده است. شیوه تحقیق در این رساله اغلب روش کتابخانه‌ای بوده و وجود دو مصاحبه چاپ شده مفصل از رادی یعنی کتاب «بشنو از نی» و «مکالمات» نگارنده را از مصاحبه حضوری با نویسنده بی‌نیاز نمود. هرچند که چند جلسه حضور در صحنه تمرین نمایش لبخند باشکوه آقای گیل و گفتگو با هادی مرزبان، کارگردانی که اغلب نمایش‌های رادی را به صحنه برده، این جانب را در تحلیل نمایش لبخند باشکوه یاری کرد. گذشته از این علاوه بر منابع مکتوب، نگارنده با حضور در دو مراسم بزرگداشت اکبر رادی از برخی سخنرانی‌ها نیز استفاده کرده است.

ارجاعات این رساله نیز بر طبق روش **MLA (Modern Language Association)**

می‌باشد، که روشی ساده، یک‌دست و جهانی است.

فصل نخست - تعاریف، مفاهیم، کلیات

۱-۱- جایگاه هنر نمایش در ایران:

اگر هنر نمایش را با انواع هنری دیگر هم‌چون شعر و ادبیات مقایسه کنیم درمی‌یابیم که آثار نمایشی در ایران از نظر کمی و کیفی با گنجینه غنی «ادبیات شعری» ما قابل مقایسه نیست و حقیقتاً به گفته استاد ملک‌پور هنر قوم ایرانی بر پایه شعر استوار است؛ برخلاف یونانیان که اگر بخواهیم سخنی از ادبیات و هنر آنان به میان آوریم بلافاصله سراغ نمایش یونان رفته و تراژدی‌های «آیسخولوس» و «سوفوکل» و کمدی‌های «آریستوفان» را مثال می‌زنیم؛ پس بی‌ارتباط نبوده که ادبیات یونان باستان و انگلیس را ادبیات نمایشی نامیده‌اند.^۱ این مسئله به هیچ‌وجه به معنای برتری استعداد هنری یک قوم بر قومی دیگر نیست بلکه به اعتقاد نگارنده بی‌توجهی به نمایش در ایران متأثر از اوضاع سیاسی، اجتماعی و حتی دینی این سرزمین بوده است؛ چراکه نمایش به‌عنوان هنری نقاد برای رشد و گسترش، بستری آزاد می‌طلبد.

محققان درباره علل و زمینه‌های «کم‌رشدی» هنر نمایش در ایران بحث‌ها و تحلیل‌های مختلفی

عرضه کرده‌اند؛ از جمله آن‌که:

روش قاطع و یک‌طرفه حکومت استبدادی مانع از آن می‌شد که شاهان و حاشیه‌نشینان درباری و اشراف پیوسته به آن‌ها حامی نمایش باشند؛ زیرا نمایش هنری نقاد است و روحیه انتقادی برای خودکامگان درشت‌خوی تحمل‌پذیر نیست. اینان از نمایش تنها به جنبه‌های مسخرگی و دلچکی آن متمایل بوده‌اند... از طرف دیگر در جامعه‌ای که مردم به‌علت استثمار شدید طبقه حاکم و فقر

کلی طبیعت و عوامل دیگر جز تأمین ابتدایی‌ترین وسایل حیات اندیشه دیگری نداشتند خودبه‌خود امکان پرورش نمایشگران هم در آن باقی نمی‌ماند و در این جامعه تنها اشکال انفرادی و کم‌خرج نمایش می‌توانست ادامه حیات بدهد.
(بیضایی ۲۲ و ۲۳)

با وجود همه این مسائل با ظهور مشروطه و آشنایی ایرانیان با نمایش غربی این هنر در ایران متحول شد و با ساختاری جدید حیاتی دوباره یافت و شخصیت‌های برجسته‌ای در عرصه نمایش و نمایشنامه‌نویسی ظاهر شدند.

۱-۲- پیشینه مختصر نمایش در جهان:

ریشه نمایش را باید در اساطیر مذهبی و آداب و رسوم هر قومی جست. می‌توان گفت این هنر از زمانی که بشر تصمیم به برقراری ارتباط گرفت آغاز شد:

زیرا انسان بدوی در بیان افکار و عواطف خود ناتوان بود، حرکت را به کمک طلبید و از طریق حرکات موزون سعی در بیان افکار و عواطف خود کرد و برای لذت و به‌عنوان نیایش و سخن گفتن با خدایان خود شروع به انجام حرکات موزون (رقص) نمود. (ملک‌پور، گزیده‌ای از تاریخ نمایش ۵)

در یونان باستان جشنواره‌هایی از دیونیزوس، خدای حاصل‌خیزی و شراب، برگزار می‌شد؛ این مراسم شامل خواندن آواز، نواختن موسیقی و اجرای سرودهای دیتی‌رامبیک یا ساقی‌نامه‌ها بود و به‌اعتقاد ارسطو و پیروان وی نمایش از تحوّل همین آوازهای دیتی‌رامب پدیدار شده است.^۲

در بیشتر کتب، یونانیان را مبدع نمایش و اولین قومی دانسته‌اند که مراحل تکوین نمایش را پشت سر گذاشتند. شاید این مسئله از آن‌جا ناشی شده که واژه تئاتر ریشه‌ای یونانی دارد. (مشتق از واژه تئاترون (theatron) که جزء اول آن ثنا (thea) به معنای تماشا کردن و یا محل تماشا و مشاهده است).^۳

اما با پژوهش‌های باستان‌شناسی و کشف متون نمایشی مصری مشخص شد که هزار سال قبل از تئاتر یونان، در مصر باستان تئاتر وجود داشته است. به شهادت این متون و دیگر کشفیات در آن سرزمین، فراغنه نمایش باشکوه افسانه اوزیریس، خدای سرزمین مردگان، را در معابد برپا می‌کرده‌اند؛ حتی در مصر متونی حاوی دستورات صحنه و گفتارهای جداگانه اشخاص یافت شده که متعلق به سه هزار سال قبل از میلاد مسیح است.^۴

در مشرق زمین نیز وجود دین‌های چندخدایی و حالت شبه‌انسانی خدایان، به‌ویژه در هند و سرزمین‌های شرق آسیا، خود منشأ رقص و موسیقی و نمایش بوده ولی در ایران آن‌گونه که بدان اشاره کردیم دلایل مختلفی از جمله وجود دین‌های یک‌خدایی و حالت مطلق خدا و صورت‌ناپذیری او اولین تصوراتی تجسم بخشیدن به ماوراءالطبیعت را نفی کرد.^۵

۱-۳- پیشینه نمایش مدرن در ایران:

با نگاهی به آداب و رسوم و مراسم آیینی ایران نیز ردپای برخی از اشکال نمایشی در آیین‌های اساطیری و مذهبی یافت می‌شود، اما اگر از آیین‌های پرستش میترا، سوگ سیاوش و یا برخی مراسم نمایشی هم‌چون مغ‌کشی، کوسه‌برنشین یا میرنوروزی بگذریم به گفته پژوهشگری، دیگر چیز قابل توجهی باقی نمی‌ماند که بدان پردازیم. شاید مهم‌ترین و معروف‌ترین شکل نمایش سنتی در ایران تعزیه باشد که آن هم از دوره صفویه با رسمی شدن مذهب شیعه به‌عنوان گونه‌ای از نمایش مذهبی رسمیت یافت.

در باب تعزیه و تعزیه‌خوانی کتب و مقالات زیادی نوشته شده که همه حاکی از ارزش و جایگاه این هنر در میان سایر اشکال نمایش سنتی است. دسته‌های عزاداری مذهبی در عصر عضدالدوله دیلمی (نیمه دوم قرن چهارم ه. ق) آغاز یا علنی شد. در این دسته‌ها واقعه کربلا و مصائب خاندان امام حسین(ع) با حرکات دسته‌جمعی و حالات نمایشی اجرا می‌شد. برخی حتی پیشینه این دسته‌های عزاداری را به قبل از اسلام رسانده‌اند و با ماجرای نوحه بر مرگ سیاوش مرتبط دانسته‌اند.^۶ البته این درام‌های مذهبی را نمی‌توان با قالب نمایش جدید، که از مغرب‌زمین به ایران آمد، سنجید. علاوه بر تعزیه اشکال دیگر نمایش سنتی نیز هم‌چون تقلید، معرکه، بقال‌بازی، نقالی، خیمه‌شب‌بازی و نمایش تخته‌حوضی یا سیاه‌بازی وجود دارد که برخی از این‌ها از سالیان دور در ایران رایج بودند. البته چون این هنرها بیش‌تر در میان عوام رواج داشته و از حمایت هنرمندان رسمی و حکام و وابستگان آن‌ها برخوردار نبوده بیش‌تر به صورت غیرمکتوب و سینه‌به‌سینه باقی مانده است و به همین دلیل با میراث هنری مکتوب این سرزمین قابل مقایسه نیست.

اما شکل مدرن نمایش در ایران ریشه در اشکال کهن آن ندارد و تحت تأثیر ادبیات نمایشی غرب به وجود آمده و هرچند موضوعات و درون‌مایه‌ها ایرانی است، شکل و قالب آن از اصول و قواعد نمایش ارسطویی اقتباس شده است.

اولین آشنایی ایرانیان با هنر نمایش به عصر قاجار بازمی‌گردد. تلاش‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، از ترقی‌خواهان قفقاز و پیشگامان نمایشنامه‌نویسی در این دوره روزنه جدیدی برای آشنایی ایرانیان با نمایش مغرب‌زمین گشود. او که نمایشنامه‌های خود را به پیروی از قواعد ارسطویی^۷ می‌نگاشت مجموعه آثارش را (شش نمایشنامه و یک داستان) به زبان ترکی در کتابی با عنوان «تمثیلات» گرد آورد. فارسی‌زبانان نیز به واسطه ترجمه‌های میرزا جعفر قرچه‌داغی با آثار آخوندزاده آشنا شدند. بعدها کسانی چون میرزا آقا تبریزی راه آخوندزاده را در عرصه نمایشنامه‌نویسی ادامه دادند. تبریزی نخستین کسی است که با بهره‌گیری از سبک نمایشنامه‌نویسی در اروپا به نگارش نمایشنامه‌های فارسی پرداخته است؛ البته نمایشنامه‌های او را باید در زمره نمایشنامه‌های فقط خواندنی (closet) به حساب آورد زیرا قابلیت اجرا ندارند و این مسئله از آن‌جا ناشی می‌شود که وی در تمام عمرش حتی یک نمایش ندیده بود و نمی‌دانست که شرایط اجرا چیست.

در قرن سیزدهم به موازات تلاش‌های انفرادی این اشخاص برای شناخت نمایش مغرب‌زمین سه اتفاق مهم فرهنگی نیز بر تحول تئاتر و نمایش در ایران تأثیر گذاشت:

ورود صنعت چاپ به ایران در ایام فتحعلی‌شاه و با کمک عباس‌میرزا، فن روزنامه‌نگاری را رونق داد. پیشرفت روزنامه‌نگاری با ظهور مشروطه باعث بسامان شدن نثر جدید فارسی و افکار سیاسی شد و موجبات تحول تئاتر را در ایران فراهم ساخت. رویداد مهم دیگر در عرصه فرهنگ، تأسیس دارالفنون و تشکیل مدارس جدید بود. عباس‌میرزای ولیعهد هیئت را به روسیه فرستاد. در این سفر هیئت ایرانی از تئاتر روسیه اطلاعاتی به دست آورد که در سفرنامه‌های آن دوران منعکس شده است. یکی از اعضای هیئت اعزامی، میرزا تقی‌خان بود که بعدها با عنوان امیرکبیر به صدارت ناصرالدین‌شاه رسید و پیشنهاد تأسیس مدرسه دارالفنون را به شاه داد. با تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۶۶ ه. ق. علوم و فنون جدید با الگوهای غربی در ایران بنا نهاده شد و نخستین تئاتر ایران نیز آغاز به کار کرد و در پی آن گروه‌های نمایشی در تهران و دیگر شهرهای بزرگ شروع به فعالیت کردند.^۸

بدون شک تأسیس دارالفنون گام بلندی در زمینه آشنایی ایرانیان با نمایش فرنگستان بود. در حقیقت نیاز گروه نمایش این مدرسه به متون نمایشی از انگیزه‌های اصلی ترجمه و اقتباس نمایشنامه‌های فرنگی در ایران بود. رویکرد مترجمان به ترجمه آثار کم‌دی مولیر که زمینه‌های اخلاقی و اجتماعی داشت قابل تأمل است. از آنجاکه در جامعه سنتی ایران سیاست و اجتماعیات نیز بر پایه اخلاق استوار بوده، بنابراین «بدیهی است که نمایشنامه‌های اخلاقی و انتقادی مولیر در دست رجال و روشنفکران بدل به حربه‌های سیاسی می‌شوند تا به بنیادهای اجتماعی حمله برند.» (ملک‌پور، ادبیات نمایشی در ایران ۱: ۳۰۶)

ایرانیان در عصر مشروطه آشنایی عمیقی با مقوله تئاتر پیدا کردند و آن را رسانه‌ای برای تحریک احساسات وطنی و ارتقای شعور اجتماعی مردم قرار دادند. مترجمان آثار نمایشی غرب نیز با توجه به شرایط آن روزگار کم‌کم به ترجمه آثار شکسپیر روی آوردند به طوری که برخی محققان این دوران را «عصر شکسپیر» نامیده‌اند.

پس از سقوط سلسله قاجار و روی کار آمدن رضاخان، الگوها و مظاهر غربی بیش‌ازپیش در عرصه‌های فرهنگی و فکری جامعه ایران نفوذ کرد. تحول نظام آموزشی براساس الگوهای آموزشی غرب، توسعه مطبوعات و فعال شدن انجمن‌ها و مجامع ادبی همه از جمله تحولات فرهنگی بود که هم‌سو با سیاست‌های غرب‌گرایی رضاشاه اتفاق افتاد؛ اما درکنار همه این تغییرات جریان سانسور وسیعی تقریباً از سال ۱۳۱۱ شروع شد که تأثیر نامطلوبی به‌ویژه در رشد ادبیات نمایشی این دوره گذاشت. جریان سانسور دوره رضاشاهی منجر به سرخوردگی و انزوا و حتی خودکشی تعدادی از برجستگان تئاتر شد.^۹ باوجود این مسائل در همین دوران شخصیت‌های نامداری در عرصه نمایش فعالیت می‌کردند که برخی از آنان را بنیان‌گذار تئاتر جدید ایران دانسته‌اند؛ افرادی هم‌چون ذبیح‌بهروز، حسن مقدم (علی‌نوروز)، نویسنده «جعفرخان از فرنگ برگشته»، و رضا کمال معروف به شهرزاد که هم در عرصه نمایشنامه‌نویسی و هم در ترجمه نمایشنامه‌های اروپایی فعالیت می‌کرد. در دهه سی و چهل نیز شخصیت‌های شاخص و صاحب‌سبکی در عرصه نمایش ظهور کردند که هر یک نقش به‌سزایی در پیشبرد نمایشنامه‌نویسی در ایران ایفا کردند؛ افرادی هم‌چون غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، اکبر رادی و

۱-۴- نمایش:

ارسطو (۳۸۴ تا ۳۲۲ ق.م) اولین کسی است که با مطالعه آثار نمایشنامه‌نویسان و ادبای بزرگ یونان هم‌چون اشیل، سوفوکل، اریستوفان و هومر اصول و قواعد نمایش را استخراج کرد. اگرچه او در کتاب خود، «فن شعر»، بیش‌تر به تراژدی پرداخته، بعدها نظریات وی را به گونه‌های دیگر نمایش نیز تعمیم داده‌اند.

ارسطو انواع هنرها هم‌چون حماسه، تراژدی، کمدی، دیتی رامب و موسیقی را محاکات و تقلید به‌شمار می‌آورد اما معتقد بود که این‌ها از سه جهت با یک‌دیگر تفاوت دارند: از حیث وسایل محاکات یا موضوع محاکات و یا شیوه محاکات.^{۱۰} او تفاوت درام با دیگر هنرها را در شیوه محاکات می‌دانست و در این باره نوشته‌است:

تفاوتی دیگر نیز بین این هنرها هست و آن مربوط است به شیوه‌ای که هریک از آن‌ها در تقلید و محاکات دارند. چون شاعر در عین آنکه موضوع واحدی را با وسایل واحد و مشابه تقلید و محاکات می‌کند ممکن است آن را به‌صورت روایت و نقل و خبر بیاورد... و نیز ممکن هست که تمام اشخاص داستان را در حین حرکت و در حال عمل تصویر و تقلید بنماید. (ارسطو ۲۶ و ۲۷)

ارسطو درحقیقت با بیان این مطلب تعریفی از درام ارائه داده و اشاره می‌کند که آثار آریستوفان و سوفوکل به این دلیل درام خوانده شده که هردو اعمال و اطوار اشخاصی را تقلید و محاکات می‌کنند که در حال عمل و حرکت هستند. قوم دوریان هم بر همین مبنا ادعا می‌کنند که مبدع و موجد تراژدی و کمدی بوده‌اند، چراکه آن‌ها لفظ حاکی از فعل و عمل را «دران» (Dran) می‌گویند و معتقدند لفظ درام از آنجاست.

امروزه پژوهشگران تعاریف مختلفی درباره نمایش (Drama) عرضه کرده‌اند. «مارتین اسلین» نمایش را کنشی برای تقلید و بازنمایی رفتار بشر می‌داند. او با تأکید بر واژه «کنش» نمایش را یک قالب ادبی محض به‌شمار نمی‌آورد، زیرا معتقد است: «عنصری که نمایش را نمایش می‌سازد دقیقاً بیرون و فراسوی واژه‌ها قرار دارد و عبارت از کنش یا عملکردی است که اندیشه و مفهوم مورد نظر پدیدآورنده اثر را تحقق کامل می‌بخشد.» (۱۵)

از آنجاکه به کاربردن هر تعریفی به صورتِ مطلق، مانعی در راه گسترش اشکال نوین و آزمون و نوآوری در عرصه نمایش است، «اسلین» با وجود تعاریفی که از نمایش عرضه می‌کند قایل به تعریف ثابت و قاطعی نیست و با این نگرش او، تمام مراسم آیینی شالوده‌نمایشی دارد و جنبه نمایشی آن در این است که تمامی این نوع مراسم ماهیت تقلیدی دارد.^{۱۱} البته این تعریف بیشتر یک تعریف عام از نمایش است و می‌توان این هنر را به صورت خاص (تئاتر) هم تعریف کرد:

انسان هنگامی که در لحظه‌ای معین و به منظوری خاص بسیاری از نقش‌های خود را کنار می‌گذارد و به عمد به یکی از آنها تأکید می‌ورزد، دانسته یا نادانسته، پا در قلمرو نمایش می‌گذارد... اما نمایش به معنی اخص (تئاتر) از گونه‌ای دیگر است. این هنر هرچند که ابتدا ریشه در مراسم آیینی دارد و از نیایش‌های مذهبی نشأت می‌گیرد، با گذشت زمان و گذشتن از مراحل خاص به کیفیتی دست می‌یابد که آن را از سایر جلوه‌های بدوی نمایش متمایز می‌کند و در بهینه فعالیت‌های خلاقه آدمی بارگاهی رفیع می‌بخشد. (مکی ۱۴)

پیرامون پیشینه واژه نمایش در ایران، گفتنی است که از دیرگاه لفظ «تماشا» به معنای هنر نمایش (تئاتر) در زبان فارسی کاربرد داشته و «به مجموعه خرده‌نمایش‌هایی اطلاق می‌شده که در تجمع عصرانه مردم در میدان‌ها بازی می‌شده است و عبارت بود از: بازی‌های مسخرگان و رقص و آواز هجوآلود مطرب‌های دوره‌گرد، انواع معرکه (هنگامه)، بازی‌های دلقکان و لوده‌ها و لوتی‌ها و...» (بیضایی ۵۲ و ۵۱). دو لفظ «تماشاگاه» و «تماشاخانه» نیز که معرف محل این بازی‌هاست، با واژه «تماشا» ارتباط دارد. رفته‌رفته این اصطلاحات به زبان ادبی هم وارد شد و سخنوران و شاعران در بیان اندیشه‌های خود از آن بهره بردند برای مثال «حافظ» در بیتی به واژه «تماشا» به معنای نمایش، اشاره کرده است:

«در خیال این همه لعبت به هوس می‌بازم بو که صاحب نظری نام تماشا ببرد»^{۱۲}

در این بیت شاعر از اصطلاحاتی چون خیال، لعبت بازی و تماشا بهره برده که همه به واژگان نمایشی دلالت می‌کنند. «خیال بازی» یا «بازی خیال» همان نمایش سایه است و لعبت‌ها هم عروسک‌هایی بودند که در خیمه شب بازی و سایه بازی از آن‌ها استفاده می‌شد.

حافظ حتی اصطلاح «تماشاخانه» را هم به کار برده است:

«حلقه زلفش تماشاخانه باد صباست جان صد صاحب‌دل آن جا بسته یک مو بین»^{۱۳}

۱-۵- نمایشنامه (Drama):

نمایشنامه نوشتاری است که برای اجرا بر صحنه تنظیم می‌شود؛ البته به استثنای «نمایشنامه خواندنی» (Closet drama) که فقط برای خواندن نوشته می‌شود. امروزه برخی معتقدند که «ادبی‌نهادی» (ادبیت) نمایشنامه به چالش کشیده شده است. اگرچه هنوز هم نمایشنامه را در کنار شعر و داستان یکی از سه گونه کلان ادبی می‌دانند.^{۱۴}

در کوتاه‌ترین تعریف، نمایشنامه را نوع خاصی از داستان دانسته‌اند که برای به‌نمایش درآوردن نوشته شده است. بنابر این تعریف، هنر نمایش از زمره داستان‌گویی و از ریخت‌های روایی ادبیات است.^{۱۵} در فرهنگ اصطلاحات ادبی هم ذیل مدخل (Drama) آمده است: «نمایشنامه شکلی ادبی است که برای تئاتر طراحی شده یعنی جایی که بازیگران نقش شخصیت‌ها را به‌خود می‌گیرند و نمایش مشخصی را روی صحنه اجرا می‌کنند و دیالوگ نوشته شده را بیان می‌نمایند...» (آبرامز ۴۳)

با اندکی دقت و تأمل در تعاریف عرضه شده به وجه مشترک میان آن‌ها پی خواهیم برد. در تعاریف مذکور تفاوت نمایشنامه با دیگر گونه‌های ادبی در این است که برای اجرا بر صحنه نوشته می‌شود. (البته به استثنای «نمایشنامه خواندنی» که گونه‌ای نسبتاً مجزاست و قابلیت اجرا ندارد.) در واقع درام در کنش متقابل با مخاطب یا تماشاگر است که معنایی می‌یابد و به گفته «اسلین»: «نمایشنامه‌ای که به اجرا درنیاید در شمار ادبیات محض است.» (۲۸)

۱-۶- مضمون (درونمایه):

درونمایه فکر حاکم و مسلط بر اثر است. «کادن» در فرهنگ اصطلاحات ادبی معتقد است: «درونمایه یک اثر موضوع آن نیست بلکه اندیشه محوری آن می‌باشد که ممکن است به صورت مستقیم یا غیرمستقیم بیان شود. برای مثال درونمایه «اتللو» حسادت است.» (۹۱۳)

کادن به درستی میان درونمایه و موضوع تفاوت قایل شده و درونمایه را اندیشه محوری اثر خوانده است؛ اما مثال او قابل تأمل است. او حسادت را مضمون نمایشنامه اتللو اثر شکسپیر معرفی کرده است در حالی که اگر مضمون را طرز تلقی نویسنده از موضوع بدانیم به نظر می‌رسد که حسادت موضوع است و مثلاً «حسادت منجر به فاجعه می‌شود» می‌تواند مضمون باشد.

درونمایه یا مضمون یک اثر عناصر و موقعیت‌های داستانی را به هم پیوند می‌دهد و درحقیقت خصوصیت «وحدت‌بخشی» را در داستان به عهده دارد؛ بنابراین داستان خوب داستانی است که ساخت و ترکیب آن، در عناصر تشکیل‌دهنده‌اش وحدت و یکپارچگی داشته باشد و همه عناصر حیاتی و اساسی در آن به هم وابسته باشند.^{۱۶}

برای پی بردن به مضمون یک داستان یا نمایشنامه باید اغلب در افکار، عواطف و گفتگوی شخصیت‌ها دقت کرد زیرا نویسندگان برای آنکه اثرشان تأثیر بیشتری بر خواننده بگذارد سعی می‌کنند که درونمایه را غیرصریح عرضه کنند.

۱-۷- ساختار:

«ساختار (Structure) در لغت به معنی اسکلت و استخوان‌بندی است و در اصطلاح ادبیات به‌طور کلی به شیوه سازماندهی و مجموع روابط عناصر و اجزاء سازنده یک اثر ادبی با یکدیگر اطلاق می‌شود.» (داد ۱۶۳)

بنابراین روابطی که عناصر سازنده یک اثر ادبی باهم و با کل مجموعه دارند ساختار آن را تشکیل می‌دهد و هر تغییر و تحولی در یکی از اجزا بر کل مجموعه تأثیر می‌گذارد.

معمولاً در بررسی ساختار داستان آن را به دو بخش «روساخت» و «ژرف‌ساخت» تقسیم می‌کنند. در داستان مانند زبان طبیعی، روساخت همان توالی جمله‌هاست که می‌تواند شکل‌های مختلفی به خود بگیرد؛ از قبیل پاراگراف، فصل، مکث‌ها و تأکیدها و همه شکل‌هایی که جزء سبک نویسنده به‌شمار می‌رود مثل تکیه کلام، ریتم، جمله‌بندی و نظایر این‌ها. اما ژرف‌ساخت داستان بخش و لایه تقریباً پنهان اثر است که شامل طرح، شخصیت و مضمون می‌باشد.^{۱۷}

ساختار دراماتیک یک متن نمایشی را نیز می‌توان در دو بخش «درونی» و «بیرونی» بررسی کرد. اگر ما ساختار درونی را مجموع مسائل محتوایی و مفهومی متن نمایشنامه، حتی قبل از این‌که نویسنده آغاز به نوشتن کند، تعریف کنیم ساختار بیرونی دقیقاً شامل جنبه‌های متعدد و گوناگونی است که یک نمایشنامه از سنت‌های نمایشی یا ضرورت‌های صحنه‌ای مانند: پرده، تقسیمات صحنه‌ای و یا جنبه‌های ویژه متن دراماتیک، به وام می‌گیرد. (کلسل، مقدمه قطب‌الدین صادقی ۸)

البته بحث پیرامون ساختار دیرزمانی است که در میان نظریه پردازان و منتقدان ادبی مطرح شده است؛ حتی ارسطو در «فن شعر» درباره ساختار تراژدی مباحثی آورده است. او در باب گره افکنی و گره گشایی می گوید:

من آن قسمتی از تراژدی را «عقده» [گره افکنی] اصطلاح می کنم که از اول تراژدی آغاز می شود و به آن قسمتی می رسد که منتهی می شود به تحوّل و نقل حال قهرمان داستان به سعادت یا شقاوت و آن قسمت از تراژدی را هم که آغاز این نقل و تحول شروع می شود و تا پایان آن دوام دارد، گشایش و حل عقده [گره گشایی] اصطلاح می کنم.» (۷۸)

بنابراین ارسطو ساختار را به دو قسمت تقسیم کرده است. «گوستاو فریتاگ»، نمایشنامه نویس و منتقد آلمانی، نیز با عنایت به نظریات ارسطو ساختار علت و معلولی را مطرح نموده که به «هرم فریتاگ» معروف است. او ساختار درام را متشکل از دو بخش می داند: عمل فزاینده و عمل کاهنده (که البته گره افکنی و گره گشایی است که ارسطو بدان اشاره کرده است).

در یک تقسیم بندی جزئی ساختار فریتاگ این بخش ها را شامل می شود:

۱- زمینه چینی (مقدمه)

۲- عمل برانگیزنده (عملی که آغاز گره افکنی و نقطه حساسی در سیر تکاملی درام است).

۳- گره افکنی (وقایع متوالی که سرنوشت کاراکتر محوری را پیش می برند و نهایتاً در نقطه ای به

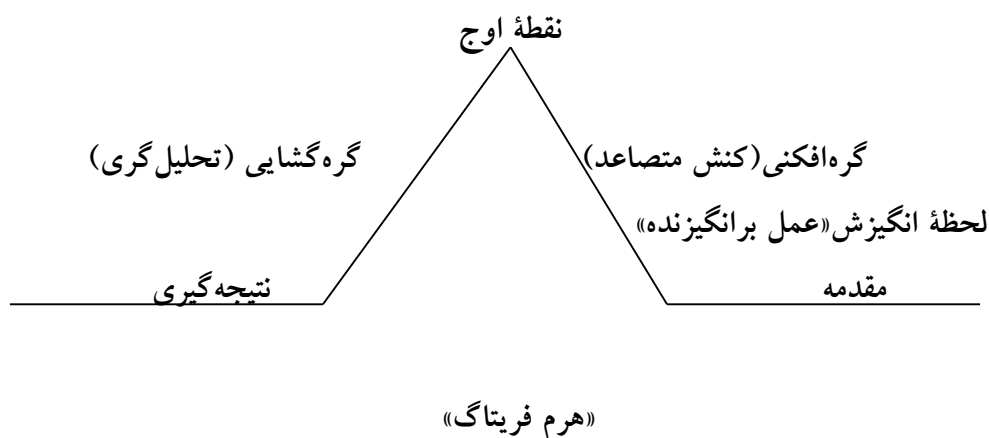
پایان می رسند).

۴- اوج (در این نقطه رویدادی واقع می شود که گره افکنی ها را روشن می سازد).

۵- گره گشایی (وقایع پیوسته ای که ابهامات و پیچش های اثر را روشن می کند و در نهایت به

نتیجه و فرود داستان منجر می شود).

۶- تحلیل و نتیجه (که پایان کنش و نتیجه عمل است و عاقبت درام را روشن می کند).



اشکالی که به هرم فریتاگ وارد است تساوی زمان مساوی عمل فزاینده و عمل کاهنده یا گره‌افکنی و گره‌گشایی است؛ زیرا امروزه در بیشتر نمایشنامه‌ها عمل کاهنده یا زمان گره‌گشایی بسیار کوتاه‌تر از عمل فزاینده است.^{۱۸} بنابراین الگوی ساختاری‌ای را که فریتاگ مطرح می‌کند نمی‌توان به‌عنوان الگوی ثابت و قطعی به تمامی نمایشنامه‌ها تعمیم داد. ساخت‌های متداول دیگری هم چون خطی، مدور، ایستا و تک‌پرده‌ای وجود دارند که در فصل سوم بدان‌ها خواهیم پرداخت.

۱-۱ معرفی اجمالی اکبر رادی:

اکبر رادی در سال ۱۳۱۸ در رشت متولد شد. او سومین فرزند یک خانواده متوسط بازاری بود. چهار سال اول ابتدایی را در شهر زادگاهش سپری کرد، سال‌هایی که خود آن را به‌عنوان بهترین و شیرین‌ترین اوقات زندگی‌اش توصیف می‌کند.^{۱۹}

رادی در سال ۱۳۲۹ به دلیل ورشکستگی و افت کسب‌وکار پدر با خانواده به تهران کوچید. تحصیلات ابتدایی را در دبستان صائب و دوره متوسطه را در دبیرستان فرانسوی رازی به پایان رساند. سال ۱۳۳۹ در رشته علوم اجتماعی دانشگاه تهران پذیرفته شد. فوق لیسانس این رشته را هم تا نیمه خواند ولی به دلایلی از ادامه تحصیل منصرف شد. او به موازات تحصیل، در زمینه ادبیات و تئاتر هم فعالیت می‌کرد، به طوری که در سال ۴۱ با سرمایه شخصی خود نمایشنامه «روزنه آبی» و دو سال بعد به همت گروه «طرفه»^{۲۰} نمایشنامه «افول» را منتشر کرد. در همان سال‌ها با گذراندن دوره یکساله تربیت معلم به خدمت آموزش و پرورش درآمد.

رادی در سال ۴۴ با حمیده بانو عنقا ازدواج کرد. مدتی به تدریس نمایشنامه‌نویسی در دانشگاه تهران و دانشگاه هنر پرداخت. به گفته خود رادی دو اتفاق مهم سرنوشت قطعی وی را در خطه ادبیات رقم زد؛ اتفاق اول ملاقاتش با شاهین سرکیسیان بود که به معرفی احمد شاملو انجام شد. رادی خود در این باره می‌گوید:

سرکیسیان در باور خود استعداد نرسی را در من تشخیص داده بود و مصراً می‌خواست که این استعداد را وقف تئاتر کنم و جز نمایشنامه‌مطلبی ننویسم... او با احساس شوق‌انگیزی از چخوف، سبک، دید، فضا، پیش‌سیما و نطفه‌بندی بعضی از شخصیت‌های او می‌گفت و دنیایی از رمزا و آینه‌های مه‌آلود به روی من می‌گشود. (رادی، صحنه ش ۲۲، ۳۸ و ۳۹)

اما اتفاق دوم آشنایی با جلال آل‌احمد بود. رادی اختلاف‌نظرهایی با او داشت اما خود، آل‌احمد را از کسانی می‌داند که نقش مؤثری در محتوا و قالب نمایشنامه‌های دوره اول وی داشته‌است. اکبر رادی را به حق باید از معدود نویسندگان صاحب‌سبکی دانست که همواره برای نمایش قلم زده‌است. او تاکنون بیش از بیست نمایشنامه نگاشته‌است. البته از این نویسنده یک مجموعه داستان با عنوان «جاده» در سال ۴۹ و مجموعه مقالاتی با عنوان «دستی از دور» در سال ۵۲ به چاپ رسیده‌است. مجموعه مصاحبه‌های او نیز در کتاب «بشنو از نی» (مکالمات) گردآوری و منتشر شده‌است. سبک رادی را آمیزه‌ای از ناتورالیسم و رئالیسم (واقع‌گرایی) می‌دانند. او به‌دقت به محیط و مردم پیرامون خویش می‌نگرد و چون نویسندگان واقع‌گرا دوره تاریخی و شرایط اجتماعی و وضعیت انسانی دوره خود را در نمایشنامه‌هایش منعکس می‌کند.^{۲۱} در نتیجه شخصیت‌های آثار او از جنس همین مردم‌اند. آسمان ابری، هوای مطبوع بارانی و فضاهاى روح‌بخش زادگاه او در اکثر نمایش‌هایش دیده می‌شود. رادی را می‌توان نویسنده‌ای متعهد دانست که شرایط اجتماعی و وضعیت انسانی دوره خود را به‌خوبی می‌شناسد و در نمایشنامه‌هایش منعکس می‌کند.

در این رساله قصد داریم تا با استفاده از نظریاتی که در فصل دوم و سوم بدان‌ها خواهیم پرداخت نمایشنامه‌های دهه ۴۰ و ۵۰ اکبر رادی را تحلیل ساختاری و مضمونی کنیم تا در نهایت با کشف ساختارهای درونی نمایشنامه‌های او پی ببریم که این آثار از کدام الگوی ساختاری تبعیت می‌کنند. شایان ذکر است که پیش از این در رساله‌ای محققانه نمایشنامه‌های دو نمایشنامه‌نویس صاحب‌سبک

دیگر (ساعدی و بیضایی) بررسی ساختاری و مضمونی شده و مشخص شده که آثار آن‌ها از الگوی «کلود برمون» تبعیت می‌کند.^{۲۲} نگارنده امیدوار است که این گونه پژوهش‌ها در آینده در تألیف یک فرهنگ ساختاری نمایش به کار آید.

اکبر رادی نزدیک به نیم قرن در عرصه نمایشنامه‌نویسی قلم زده و آثار گرانبهایی خلق کرده‌است که به ترتیب تاریخی عبارتند از:

نمایشنامه‌های دهه ۴۰:

- روزنه آبی، ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۰

- افول، ۱۳۴۲

- مرگ در پاییز، ۱۳۴۵

- از پشت شیشه‌ها، ۱۳۴۵

- ارثیه ایرانی، ۱۳۴۶

- صیادان، ۱۳۴۸

نمایشنامه‌های دهه ۵۰:

- لبخند باشکوه آقای گیل، ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۲

- در مه بخوان، ۱۳۵۳

- هاملت با سالاد فصل، ۱۳۵۶

- منجی در صبح نمناک، ۱۳۵۸ تا ۱۳۵۹

نمایشنامه‌های دهه ۶۰:

- پلکان، ۱۳۶۱

- تانگوی تخم مرغ داغ، ۱۳۶۳

- آهسته با گل سرخ، ۱۳۶۵

- شب روی سنگفرش خیس، ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۰

نمایشنامه‌های دهه ۷۰:

- آمیز قلمدون، ۱۳۷۱

- باغ شب‌نمای ما، ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۵

- ملودی شهر بارانی، ۱۳۷۶
- خانمچه و مهتابی، ۱۳۷۸ تا ۱۳۷۹
- شب به خیر جناب کنت، ۱۳۸۱
- پایین، گذر سقاخانه، ۱۳۸۱