

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال چهارم - شماره اول - بهار ۱۳۹۰ - شماره پیاپی ۱۱

تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های اکبر رادی (دهه‌های چهل و پنجاه) (ص ۶۴-۴۱)

مریم شریف‌نسب^۱ (نویسنده مسئول)، مهسا رون^۲
تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۰/۱۳
تاریخ پذیرش قطعی: ۸۹/۱۲/۴

چکیده:

در دهه‌های سی و چهل شخصیت‌های بارز و صاحب‌سبکی در عرصه نمایش مدرن ظهور کردند که هر یک نقش بسزایی در پیشبرد نمایشنامه‌نویسی در ایران ایفا کردند؛ افرادی همچون غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی، اکبر رادی و... در این میان رادی با حدود پنجاه سال سابقه نمایشنامه‌نویسی تنها کسی است که همواره برای نمایش قلم زده و با خلق شخصیت‌هایی با هویت ملی به نمادی در حوزه نمایشنامه‌نویسی در ایران بدل شده‌است. مقاله حاضر با پرداختن به مفهوم ساختار و ساختارگرایی با تکیه بر نظریات «ولادیمیر پراپ»، نگاهی گذرا به نظرات چند تن از ساختارگرایان برجسته داشته و سپس در بخش تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های رادی، با در نظر داشتن قرائتی آزاد از این نظریات، الگوهای ساختاری نمایشنامه‌های دهه‌های چهل و پنجاه این نویسنده را بدست آورده و با مقایسه آنها با یکدیگر شباهت‌های ساختاری این آثار نشان داده شده‌است. علاوه بر تحلیل ساختاری، نتایجی که در دو سطح فکری و زبانی حاصل شده، در پایان بیان گردیده است، چراکه زبان نیز برای رادی جزئی از «شبکه ساخت» است که با انحراف از نرم زبان معیار / حساس سبک را به مخاطب القا میکند.

کلمات کلیدی:

ساختار، ساختارگرایی، زبان، نمایشنامه، اکبر رادی.

۱ - استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی Msharifnasab@yahoo.com

۲ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) فزوین Spantamaino@yahoo.com

مقدمه:

با اندکی تأمل در مجموعه آثار اکبر رادی، پیکره‌ای واحد و بهم پیوسته را می‌بینیم که از ساختار منسجم نمایشنامه‌های او حکایت میکند. رادی خود بخوبی مفهوم «ساختار» را میدانسته و خود به آن اشاره کرده‌است:

[باید] هر جزء یک اثر نه متکی به جزء قبل، که قائم به مجموعه اعضای دیگر آن پایه‌ریزی و طرح‌بندی شود... عیناً منارجنبان اصفهان ما که نمونه یکتای ساخت در تمام حوزه‌های هنر است. که هرگاه یکی را بجنبانی، دیگری هم با آن بجنبد و بر همین اساس نه کل یک صحنه، اگر عبارتی را در صفحه هفدهم حذف کنی، یک بزنگاه در صفحه هشتاد چپه شود. که اگر نشود، حکماً یک جای کار می‌لنگیده‌است و این صورت مثالی هنر، تجلی بی‌زوال ترکیب و وحدت است و بحثی است دقیقاً ساختاری. (امیری، ۱۳۷۹: ۱۰۳)

برای درک رمز و راز این «ترکیب و وحدت» پژوهشگر ادبی ناگزیر است با شیوه‌ای علمی و با استفاده از ابزارهایی که نقد ادبی در اختیار او می‌گذارد بسراغ آثار رادی برود تا با کشف الگوهای ساختاری این آثار و مقایسه بسامدی آنها با یکدیگر به الگوی تقریباً ثابت نمایشنامه‌های او دست یابد. البته به علت کثرت آثار رادی، در این مقاله فقط به بررسی نمایشنامه‌های دهه‌های چهل و پنجاه او بسنده شده‌است که عبارتند از:

نمایشنامه‌های دهه چهل:

- روزنه آبی، ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۰

- افول، ۱۳۴۲

- مرگ در پاییز، ۱۳۴۵

- از پشت شیشه‌ها، ۱۳۴۵

- ارثیه ایرانی، ۱۳۴۶

- صیادان، ۱۳۴۸

نمایشنامه‌های دهه پنجاه:

- لبخند باشکوه آقای گیل، ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۲

- در مه بخوان، ۱۳۵۳

- هاملت با سالاد فصل، ۱۳۵۶

- منجی در صبح نمناک، ۱۳۵۸ تا ۱۳۵۹

۱- مفهوم ساختار:

هر پدیده جزئی از یک کل یا «ساختار» است و فقط در درون آن ساختار میتوان این پدیده را درست و کامل فهمید؛ مثلاً هیچ پدیده اجتماعی را نمیتوان جدا از ساختار جامعه تحلیل

کرد(نک: بالایی و کویی پرس، ۱۳۷۸: ۲۶۷). در اثر ادبی نیز ساختار، مجموع روابط بخشها و عناصر تشکیل دهندهٔ آن با همدیگر و با کل اثر است. عناصر هر ساختی از قوانین و اصول کلی حاکم بر آن پیروی میکنند و بر پایهٔ همین قوانین و اصول است که ساختار را بمنزلهٔ یک نظام دانسته‌اند(نک: تودورف، ۱۳۸۳: ۸). بنابراین برطبق این تعریف میتوان گفت هر تغییر و تحولی در یکی از اجزاء، بر کل مجموعه تأثیر میگذارد. در تعریفی دیگر گفته شده:

«ساختار (Structure) در لغت بمعنی اسکلت و استخوان بندی است و در اصطلاح ادبیات بطور کلی بشیوهٔ سازماندهی و مجموع روابط عناصر و اجزای سازندهٔ یک اثر ادبی با یکدیگر اطلاق میشود.» (داد، ۱۳۷۵: ذیل ساختار، ۱۶۳)

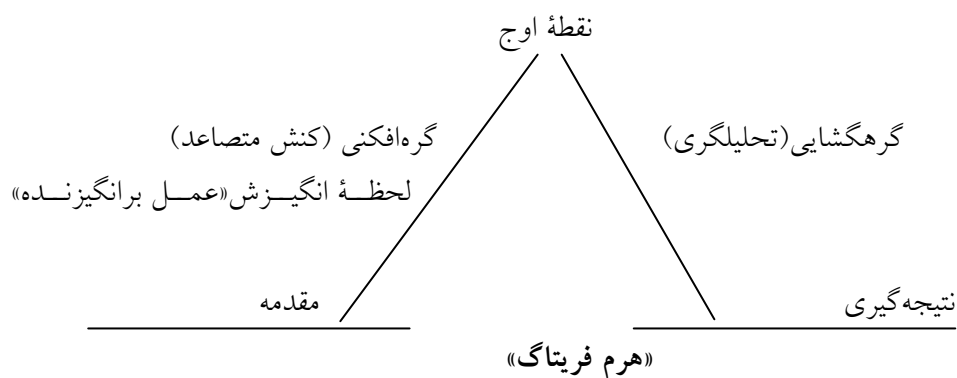
«کادن» در «فرهنگ اصطلاحات و نظریه‌های ادبی» ساختار نمایشنامه را بطور خاص به دو بخش بیرونی و درونی تقسیم کرده است. بنظر او «ساختار بیرونی نمایشنامه شامل پرده‌های نمایش، صحنه‌ها و وابستگی و تعادل درونی آنهاست و ساختار درونی نیز متشکل از حوادث و اعمالی است که در نمایش اتفاق می افتد.» (۱۹۹۹م: ذیل structure، ۸۷۱) البته بحث پیرامون ساختار، دیرزمانی است که در میان نظریه پردازان و منتقدان ادبی مطرح شده است؛ حتی ارسطو در «فن شعر» دربارهٔ ساختار تراژدی مباحثی آورده است. او در باب گره افکنی و گره گشایی میگوید:

من آن قسمتی از تراژدی را «عقده» [گره افکنی] اصطلاح میکنم که از اول تراژدی آغاز میشود و به آن قسمتی میرسد که منتهی میشود 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 میشود و تا پایان آن دوام دارد، گشایش و حل عقده [گره گشایی] اصطلاح میکنم. (۱۳۴۳: 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 میدانند: عمل فزاینده و عمل کاهنده (که البته همان گره افکنی و گره گشایی مورد نظر ارسطو است).

در یک تقسیم بندی جزئی، ساختار فریتاگ این بخشها را شامل میشود:

- ۱- زمینه‌چینی (مقدمه)
- ۲- عمل برانگیزنده (عملی که آغاز گره‌افکنی و نقطه حساسی در سیر تکاملی درام است).
- ۳- گره‌افکنی (وقایع متوالی که سرنوشت شخصیت محوری را پیش می‌برند و نهایتاً در نقطه‌ای به پایان می‌رسند).
- ۴- اوج (در این نقطه رویدادی واقع می‌شود که گره‌افکنیها را روشن می‌سازد).
- ۵- گره‌گشایی (وقایع پیوسته‌ای که ابهامات و پیچشهای اثر را روشن میکند و در نهایت به نتیجه و فرود داستان منجر می‌شود).
- ۶- تحلیل و نتیجه (که پایان کنش و نتیجه عمل است و عاقبت درام را روشن میکند).



اشکالی که به هرم فریتاگ وارد است تساوی زمان در 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 (نک: قادری، ۱۳۸۰: ۵۲ و ۵۳).

الگوی ساختاری فریتاگ را نمیتوان بعنوان الگوی ثابت و قطعی به تمامی نمایشنامه‌ها تعمیم داد؛ زیرا این تنها ساختار دراماتیک موجود نیست و هیچگاه نمیتوان الگوی ساختاری فراگیر منطبق با تمامی نمایشنامه‌ها عرضه کرد. ساختارهای دیگری نیز متناسب با تفکرات و جهانی‌بینی نویسنده وجود دارد:

۲- انواع ساختار :

۲-۱ ساختار خطی

یک شیوهٔ نگرش بواقعیّت، نظام خطی یا علت و معلولی است و آثاری که با این نوع نگرش خلق میشوند یک نقطهٔ شروع، وسط و پایان دارند. از آنجا که بیشتر نمایشنامه‌ها با این ساختار منطبقند میتوان آن را معمولترین ساختار موجود دانست.

۲-۲ ساختار مدور:

در برخی نمایشنامه‌ها خواننده نه شاهد ستیزی است و نه وقایع نمایش، انتظار و دلهره‌ای برای او ایجاد میکند. بعبارت دیگر نمایش فاقد سلسله وقایع متوالی یا گره‌افکنی و گره‌گشایی است. در این شیوه، حوادث را نه بصورت خطی مستقیم بلکه بصورت الگویی می‌بینیم که در تکرار مداوم است. این الگو بیشتر یادآور «دور زندگی» است و بازگشت به نقطهٔ شروع؛ البته ساختار مدور منکر تغییر نیست بلکه تغییر را جزئی از همان دایرهٔ بزرگ یا تکرار ابدی میدانند. این نوع ساختار را بیشتر در تفکرات مشرق زمین میتوان یافت.

۲-۳ ساختار تک‌پرده‌ای:

برخی از نمایشنامه‌ها بر پایهٔ ساختی تک‌پرده‌ای تنظیم میشوند؛ یعنی سلسله رویدادی که فاقد هرگونه ارتباط علی است به مخاطب عرضه میشود. هریک از این پاره‌های نمایشی حتی بطور مجزاً نیز قابل اجراست؛ ولی مضمونی مشترک همهٔ آنها را به یکدیگر پیوند میدهد(نک: همان، ۵۶ تا ۵۹).

۳- ساختار گرای:

ساختارگرایی شیوه و روشی است در نقد که بجای جستجوی عوامل مؤثر خارجی (مانند عوامل روانشناختی، اجتماعی و...) در اثر ادبی توجه خود را به خود اثر بعنوان یک وجود مطلق معطوف میکند.

مدتها احساس ما این بود که اثر ادبی مولود زندگی خلاق یک مؤلف است و ذات مؤلف را بیان میکند. متن جایی است که در آن به نوعی همدلی معنوی یا انسان‌گرایانه با اندیشه‌ها و احساسات یک مؤلف دست می‌یابیم... اما ساختارگرایان سعی کرده‌اند به ما بقبولانند که مؤلف «مرده» است و سخن ادبی بازگویندهٔ حقیقت نیست (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۳۴).

نظریات ساختگرایان ریشه در سخنان فردینان دو سوسور درباره تفاوت زبان و گفتار دارد. او معتقد بود که زبان قوه ذهنی است که طرح آواها و نحو معانی را در خود دارد؛ ولی گفتار تحقق آن در قالب الفاظ است؛ البته گفتار همه زبان نیست و اگرچه مطالعه آن مهمست اصل، مطالعه قوانین و «ساختار» زبان میباشد که در ذهنست (نک: شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۷۹). در سال ۱۹۶۵ نیز چامسکی نظریه دستورزبان زایا (گشتاری) خود را مطرح کرد که براساس آن زبانهای مختلف علیرغم تفاوت‌های ظاهری، از قواعد و اصول (دستورزبان) محدود پیروی میکنند. نظریه «دستورزبان جهانی» چامسکی و همچنین نظریات سوسور بعدها تأثیرات زیادی در نظریات ساختارگرایان داشت (نک: اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴).

نظریه پردازان ساختگرا معتقد بودند که تمامی داستانها را میتوان به ساختارهای روایی اساسی تقلیل داد چرا که قوانین دستوری حاکم بر قصه‌ها نیز همانند قوانین نحوی زبان محدودند و براساس همین نظریات، علمی به نام «روایت‌شناسی» پدید آمد که در پی یافتن «دستور زبان روایت» بود. هرچند تلاش برای توصیف ساختارهای روایی پایه از زمان ارسطو آغاز شد تقریباً تا قرن بیستم، یعنی زمان ظهور شکل‌گرایان روس و اخلاف ساختگرایشان چندان پیشرفتی در این زمینه رخ نداد.

«الکساندر وسلوفسکی» از پیشروان فرمالیست، نخستین کسی بود که در پی یافتن کوچکترین واحد روایی برآمد و آن را «بن‌مایه» (موتیف) نامید. مثلاً او معتقد بود که واحد روایی «اژدها دختر پادشاه را میرباید» عنصر ثابت در افسانه‌ها و داستانهای روسی است (نک: تودوروف، ۱۳۸۳: ۸۶). (البته بعدها پراپ در کتاب خود شیوه نگارش او را نقد کرد) «ولادیمیر پراپ» از شکل‌گرایان روس، گام مهمی در شناخت دستورزبان روایت برداشت و راه را برای نظریه‌پردازان بعدی هموار ساخت. او در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» با بررسی صد حکایت نتیجه گرفت که نمونه‌های گوناگون قصه‌های پریان هم کمیتهای ثابت را دربردارد و هم کمیتهای متغیر را؛ مثلاً نام قهرمانان در قصه‌های مختلف تغییر میکنند، اما اعمال یا کارهایشان (کارکردها) ثابت است. در نتیجه در اغلب قصه‌ها اشخاص مختلف اعمال مشابهی انجام میدهند. پراپ نظریات خود را در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان در چهار تز یا فرمول اساسی خلاصه کرده‌است:

- ۱- عناصر ثابت و پایدار قصه کارهایی است که اشخاص قصه انجام می‌دهند. (پراپ این عناصر پایدار را «کارکرد» (function) نامیده است).
 - ۲- تعداد کارهای اشخاص قصه‌های عامیانه محدود است.
 - ۳- تسلسل کارهای اشخاص قصه، همیشه یکسان است.
 - ۴- ساختار همهٔ قصه‌های پریان یکی است (نک: پراپ، ۱۳۶۸: ۴۲ تا ۴۶).
- درواقع پراپ با بررسی صد حکایت با ترکیب‌بندی مشابه ساختار یک «شاه‌حکایت» را کشف کرد که در آن جمع کل کارکردها از سی‌ویک تجاوز نمی‌کردند. او دریافت که این کارکردها (نقش‌های ویژه) در حکایات مختلف همیشه با ترتیبی یکسان در پی هم می‌آیند. (البته در هیچ حکایتی مجموع سی‌ویک کارکرد وجود نداشت). پراپ علاوه بر این، هفت دستهٔ اصلی از شخصیت‌ها را هم شناسایی کرد که این نقش‌ویژه‌ها را برعهده داشتند:
- ۱- شخصیت خبیث
 - ۲- بخشنده (فراهم‌آورنده)
 - ۳- مددکار
 - ۴- شاهزاده خانم (و پدرش)
 - ۵- اعزام کننده
 - ۶- قهرمان (جستجوگر یا قربانی)
 - ۷- قهرمان دروغین
- البته در برخی حکایات ممکن است یک شخصیت بیش از یک نقش را ایفا کند (نک: اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۶ تا ۹۹).
- برخی از منتقدان، اشکالاتی را به روش پراپ وارد دانسته‌اند اما باید اذعان کرد که نظام او برغم همهٔ کاستی‌هایش نقطهٔ شروع و نیروی محرکهٔ روایت‌شناسان بعدی شد.
- نظریه‌پردازان دیگر نیز با الهام از پژوهش پراپ کوشیدند تا نتایجی را که او در شناخت ساختار حکایتها بدست آورده بود بر انواع دیگر ادبی تعمیم دهند. ایتین سوربو، استاد سوربن، که در سال ۱۹۵۰ کتاب کوچکی با عنوان «دویست‌هزار موقعیت نمایشی» نوشت، سعی داشت با کشف «فرمهای بسیط نمایشی» و دستیابی به نظامی از کارکردها ساختار «نمایشنامه» را روشن کند. سوربو برای کارکردهای مختلفی که در نمایشنامه وجود دارد نشانه‌هایی نمادین، برگرفته از عناصر فلکی، وضع کرد. البته پیش از تشریح این کارکردها باید بدانیم که مفهوم کارکرد در نظر سوربو اندکی با نظر پراپ متفاوت است. سوربو کارکرد را «نقشی نمایشی» میداند که مجزا از هرگونه شخصیت‌پردازی خاص آن شکل

گرفته‌است و یک موقعیت نمایشی نیز متشکل از ترتیب خاصی از این کارکردهاست. سوریو این کارکردهای ششگانه را اینگونه طبقه‌بندی میکند:

- ۱- نیرو یا خواستی که کل نمایشنامه معطوف به آنست و عامل اصلی کشمکش است؛ اسد؛
- ۲- حریف یا رقیبی که در تقابل با کنش اسد قرار می‌گیرد؛ مریخ؛
- ۳- خواسته یا خیرمطلوبی که کشمکش نیروهای نمایش (اسد و مریخ) بر سر آنست؛ شمس؛
- ۴- دریافت‌کننده چیز خواستنی یا خیر مطلوب؛ زمین؛
- ۵- حکم، که تعیین‌کننده ملاک و معیار کنشهاست؛ میزان؛
- ۶- مددکار، که ممکن است یاور یا متحد هریک از پنج کارکرد دیگر باشد؛ قمر.

سوریو معتقدست در یک نمایشنامه بندرت با بیش از شش شخصیت مهم روبرو می‌شویم و وقتی که تعداد بیشتر باشد غالباً اشخاصی مشابه و یا المثنای همان کارکردها در طرحهای متعدّدند. حال یک موقعیت نمایشی زمانی شکل می‌گیرد که این شش کارکرد پایه به شخصیت‌های نمایش محوّل شود. سوریو تأکید میکند که لزومی ندارد هر کارکردی در یک شخصیت جداگانه متجسد شود و همه کارکردها نیز ضرورتاً به هیأت انسان در نمایشنامه ظاهر نمی‌شوند؛ مثلاً خواسته یا مطلوب میتواند شیء یا موقعیت و مقامی باشد. برطبق نظر سوریو از ترکیب کارکردهای ششگانه، پنج موقعیت نمایشی بوجود می‌آید که میتواند بسط و گسترش یابند؛ البته او خود تصریح میکند که نمایشنامه‌نویسان نمی‌نشینند تا نمایشنامه‌ها را بر اساس این فرمولهای نمادین بنویسند. درواقع نشانه‌گذارهای سوریو برای موقعیتهای نمایشی حکم دستوری زایشی را دارد (نک: همان، ۸۰ تا ۸۵).

آ. ژ. گریماس، در کتاب «معناشناسی ساختاری» (۱۹۶۶) با بهره بردن از هفت حوزه کنش و به تبع آن سی و یک کارکرد پراپ، دسته‌بندی جدیدی را منطبق بر تمام روایتهای پیشنهاد کرد. او با مطرح ساختن مفهوم «کنشگر»، طرح پراپ را مختصرتر کرد و به گفته «بارت» شخصیت‌های روایت را نه براساس آنچه هستند بلکه بر اساس آنچه انجام میدهند دسته‌بندی کرد. طبق نظر گریماس، ساختار حاکم بر روایت متشکل از شش نقش یا مشارک در سه تقابل دوتایی است:

فرستنده / گیرنده

فاعل / مفعول

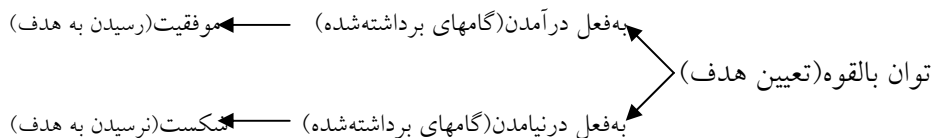
یاری‌دهنده / مخالف (نک: تولان، ۱۳۸۳: ۸۲).

گریماس با نگاهی به پژوهش پراپ در قصه‌های پریان «فهرست مشارکین» خود را تنظیم کرد و سپس آن را با سیاههٔ کارکردهای نمایشی سوربو مقایسه نمود. هیچ‌یک از این دو سیاهه به تمامی مقصود او را برنیاوردند؛ اما او از کنار هم قرار دادن هفت مقولهٔ پراپ و شش کارکرد سوربو متوجه تناظرهای جالبی شد:

سوربو	پراپ
مریخ - مخالف	۱- شخص خبیث
-----	۲- بخشنده
قمر - مددکار	۳- مددکار
شمس - شیء مطلوب	۴- شخص مورد جستجو
میزان (ترازو) - حکم، پاداش دهنده	و پدرش
زمین - بهره‌ور نهایی	۵- اعزام‌کننده
اسد - اراده، طلب‌کننده	۶- قهرمان
-----	۷- قهرمان دروغین

گریماس از مقایسهٔ این دو فهرست نتیجه گرفت که تفاوت در سیاههٔ سوربو و «حوزه‌های کنش» پراپ ناشی از تفاوت‌های حکایت پریان و نمایشنامه‌است (نک: اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۹ تا ۱۵۱). گریماس حقیقتاً ساختگرتر از فرمالیست روسی، پراپ است؛ زیرا بجای آنکه به ماهیت خود شخصیتها پردازد، مناسبات میان این ماهیتها را در نظر دارد. وی بمنظور برخورد با تسلسلهای روایتی ممکن، سیویک کارکرد پراپ را به بیست کارکرد تقلیل میدهد. (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۳ و ۱۴۴)

از دیگر ساختگرایانی که تحلیل ساختاری خود را مبتنی بر معناشناسی روایت طرح کرده «کلود برمون» است. او در یک زنجیرهٔ منطقی، ساختار سه‌تایی ساده‌ای را نمودار میکند:



برمون معتقد بود که برخی از کارکردهای حکایت پریان با هم ارتباط منطقی دارند و بر هم دلالت میکنند. این نکته‌ایست که گریماس و حتی خود پراپ هم بدان اشاره کرده‌بودند؛ ولی برمون کوشید تا ماهیت این پیوند را کشف کند و پیرو آن «عناصر اولیه داستان» یا واحدهای پایه روایت را بازیابد (نک: همان، ۱۳۸ تا ۱۴۰).

نظریه‌پردازان دیگری نیز همچون «تروتان تودوروف» و «رولان بارت» نیز به تحلیل روایت پرداختند و به یاری نظریات زبان‌شناسی ساختاری، به جرح و تعدیل نظریات پیشینیان و یا طرح دیدگاهی تازه همّت گماشتند.

۴- زبان در آثار رادی:

«فردیت زبان» در آثار رادی از نکاتیست که اغلب منتقدان نمایش بدان اشاره دارند. هر شخصیتی در نمایشنامه‌های او زبان خاص خود را دارد. زبان برای رادی نه فقط یک عنصر از مجموعه عناصر نمایش بلکه زنجیره نامرئی «شبکه ساخت» است و بنابراین مفهومی است مرتبط با ساختار نمایشنامه. او خود در این باره می‌گوید:

مراد من از زبان ریخت نحوی کلام و انتشار حس مخصوص آن در پیکره‌ای است که ما به شکل داستان و نمایشنامه خلق میکنیم... من روی زبان تأکید میکنم از آنکه زبان برای من یک قلم فضاست، طرح است، تفکر و حس است... و من هر بار که به این زبان مقطر رسیده‌ام، فی‌الواقع به یک تجسم ریاضی از فضا، طرح، شخصیت، و در یک کلام، به آن جریان عصبی ارتباطات دست یافته‌ام که شما «شبکه ساخت» می‌گویید. به این حساب، من همیشه طالب زبانی بوده‌ام پرفشار و جهنده، که نیش و خون و ضربه داشته‌باشد و نماینده مصائب عصر من، ریتم شب، و سلسله اعصاب منطقه بوده‌باشد. و این زبانی نیست که واژه‌های آن را بشیوه شاعر بزرگ مکزیکی، پاز، در فرهنگ «سحرآمیز» لغات شکار کنیم؛ زبانی است خونی، متلاطم، شدید، که من بافت فولادین آن را توی خیابان پیدا کرده‌ام. (امیری، ۱۳۷۹: ۱۱۵)

۵- بررسی ساختاری نمایشنامه‌های اکبر رادی:

در این بخش برای دست یافتن به الگوهای ساختاری نمایشنامه‌های رادی لزوماً پایبند جزء جزء اصول ساختگرایان نبوده‌ایم بلکه با قرائتی آزاد از این نظریات و در نظر داشتن برآیندی کلی از آنها کوشیده‌ایم تا به پربسامدترین الگوی ساختاری آثار دهه چهل و پنجاه

رادی دست یابیم. از آنجاکه در این پژوهش مجالی برای بیان خلاصه نمایشنامه‌های مورد بحث نیست فقط بمنظور کشف الگوهای ساختاری این آثار، گره‌گشایی، گره‌افکنی، نقطهٔ اوج و پایان هراتر بر روی «هرم فریتاگ» نمایش داده میشود و سپس با استفاده از آن، الگوهای ساختاری نمایشنامه‌ها کشف و مقایسه خواهد شد:

روزنهٔ آبی: (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

(روزنهٔ آبی در سال ۱۳۳۸ نگاشته و تکثیر شده است.)

نمایشنامه «روزنهٔ آبی» بنابر روابط علی و معلولی شکل گرفته است؛ بنابراین میتوان ساختار هرمی برای آن ترسیم کرد.

- در غیبت او فرزندانش تصمیم به مهاجرت میگیرند.

- پيله آقا باز میگردد.

- پيله آقا که احساس خطر کرده بی‌خبر به سفر میرود.

- روشنفکر در خواستگاری حرفهایی میزند که نشان میدهد از اسرار زندگی پيله آقا باخبرست.

- فرزندان در مقابل پدر می‌ایستند (افشان میخواهد با انوش ازدواج کند و احسان به تهران رفته).

- افکار روشنفکر (انوش) بر فرزندان پيله آقا اثر میگذارد.

زبان گفتگوها:

زبان در آثار رادی زبانی شکسته و در عین حال پالوده، زنده و مواج است. گویی تک‌تک جملات بارها از صافی ذهن نویسنده گذشته‌اند تا بشکل نهایی رسیده‌اند. (بازنویسیهای مکرر نمایشنامه‌ها مؤید این مطلبست). نکتهٔ دیگر «فردیت زبان» است. در «روزنهٔ آبی» کلام پيله آقا در سطح لغات و اصطلاحات و حتی گاهی در نحو جملات، بخوبی از کلام همایون یا انوش (روشنفکر) متمایز است. بعنوان مثال پيله آقا «يقه» را «يخه» یا «راپرت» را «لاپرت» تلفظ میکند و یا حتی گاهی کلمات رکیک بکار میرود. تعابیر عامیانه و کنایات نیز در زبان کلفت و نوکر خانه و حتی خود پيله آقا، که از سطح سواد کمتری برخوردارند، بسامد بالایی دارد. کلام پیربازاری سرشار از طنز نیز هست. اما در کلام شخصیت‌های جوان (احسان، انوش و همایون)، که از سطح اجتماعی بالاتری برخوردارند، بندرت شاهد تعابیر

عامیانه هستیم. بگفته خود رادی «عامیانگی زبان را فرهنگ طبقاتی فرد تعیین میکند: جنس کلمه، موسیقی، اصوات، طرز ارکان جمله و سطح ارتفاع مفاهیم.» (امیری، ۱۳۷۹: ۱۱۸) او حتی اشاره میکند که چنانچه دستورزبان نتواند براحتی از پس پیچهای روانی کلام برآید او خود دستورزبان وضع میکند که البته پشتوانه‌اش، همان زبان جوشان مردم است؛ البته تفاوت‌های نحوی یا لغوی کلام در نمایشنامه‌های رادی بیشتر متأثر از زبان گیلک است.

افول: (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

(افول در سال ۱۳۴۲ نگاشته و منتشر و در سال ۱۳۵۱ بازنویسی شده است.)
حوادث نمایشنامه افول نیز، همانگونه که کلود برمون در زنجیره سه‌تایی خود بدان اشاره کرده، با هم ارتباط منطقی دارند و بر هم دلالت میکنند.
- ارباب کسمایی سند را به نشانه خیانت مدیر و روشنفکر به مردم نشان میدهد.
- مردم با حمله به ساختمان مدرسه آنرا ویران میکنند.
- ارباب فشخامی، دوست روشنفکر (مدیر مدرسه) را با تهدید و امیدارد تا سند واگذاری زمین به کسمایی را بنویسد.
- روشنفکر بر سر ساخت مدرسه در روستا با اربابان درگیر میشود.

زبان گفتگوها:

یکی از ویژگیهای مهم نمایشهای رادی گفتگوهای طولانی بین اشخاص نمایش است. «افول» نمایشنامه‌ای است در (۱۴۰) صفحه که بیشتر آن گفتگوهای طولانی میان اشخاص نمایش است تا عمل نمایشی. رادی خود درباره این نمایشنامه میگوید: «چاپ اول افول در (۲۹۷) صفحه منتشر شده بود و برخی از دوستان به من پیشنهاد میکردند که آن را تبدیل به یک رمان ششصد صفحه‌ای بکنم و بعد از آن دیگر نمایشنامه ننویسم.» (امیری، ۱۳۷۹: ۱۰۱) البته رادی خود معتقد است ایرادهایی که بر اطناب این نمایش وارد شده بود چندان هم بیراه نبوده است؛ بنابراین نویسنده با بازنویسیهای مکرر و مختصر کردن مکالمات، نمایشنامه را با معیارهای زیباشناسی در تئاتر هم‌تراز کرده است.

مرگ در پاییز (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

(پردهٔ اول این نمایش در سال ۱۳۴۴ و پردهٔ دوم و سوم در سال ۱۳۴۵ نوشته و در سال ۱۳۵۶ بازنویسی شده‌است).

- اسب مشدی می‌میرد و او آن را به فال بد می‌گیرد.
- مشدی شبانه برای دیدن پسرش راهی رودبار میشود.
- اسبی هم که مشدی به یاد پسرش خریده بیمار است و او ناراحتی ناشی از آن را بر سر دخترش، ملوک، خالی میکند.
- مشدی در راه دچار سرمازدگی میشود و بر اثر بیماری می‌میرد.
- مشدی و گل‌خانم (پدرومادر ملوک) که از رفتن پسرشان به رودبار غمگینند، توجهی به ملوک ندارند.
- ملوک از خیانت شویش به خانهٔ پدری پناه می‌برد.

زبان گفتگوها:

همهٔ شخصیت‌های «مرگ در پاییز» از سطوح پایین اجتماع و روستایی هستند؛ بنابراین در این نمایشنامه بسامد فحش و ناسزا، بویژه بین مشتریان قهوه‌خانه، و همچنین اشاره به باورهای عامیانه نسبت به دیگر آثار رادی، که چهره‌های شهری در آن حضور دارند، بیشتر است. زبان، هم از حیث لغات و هم از نظر سبک، کاملاً با نطق‌های روشنفکران در دیگر نمایشنامه‌ها متفاوت است. بویژه در پردهٔ دوم نویسنده از طریق بحث و جدلها و گفتگوهای جاندارانی که بین مشتریان قهوه‌خانه ترتیب داده بخوبی شخصیت و درونیات روستاییان را نشان داده‌است.

از پشت شیشه‌ها: (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

(این نمایش در سال ۱۳۴۵ نوشته و در سال ۱۳۵۵ بازنویسی شده‌است).
«از پشت شیشه‌ها» روایت زندگی بامداد جلیلی، نویسنده‌ای منزوی است که با همسرش مریم، در آپارتمان کوچکی زندگی میکند. بامداد تمام وقتش را به نوشتن می‌گذراند و تنها حادثهٔ نمایش رفت و آمد خانم و آقای درخشان به خانهٔ آنهاست؛ زوج ثروتمندی که از نظر طبقهٔ اجتماعی شباهتی به بامداد و همسرش ندارند. نویسندهٔ روشنفکر که هیچ نقطهٔ

اشتراک فکری با درخشانها ندارد آنها را در قالب مگسهای کثیفی می‌بیند و هربار بعد از رفتن آنها دست به قلم میبرد. در پایان نمایش، بامداد پس از سی سال نمایشنامه‌ای با نام «از پشت شیشه‌ها» نوشته و آن را برای همسرش میخواند. او در اولین بند نمایش (توصیف صحنه) دقیقاً همان توصیف صحنه نمایشنامه «از پشت شیشه‌ها» را بازگو میکند؛ یعنی نمایش در پایان به همان نقطه شروع بازمیگردد. در این اثر مخاطب شاهد ستیز چندانی نیست و وقایع نمایش انتظار و دلهره‌ای برای او ایجاد نمیکنند. بعبارت دیگر در این نمایشنامه توالی علی و معلولی یا گره‌گشایی و گرهِ افکنی چندانی به چشم نمیخورد و در آخر نیز، نمایش به صحنه آغازین آن بازمیگردد و گویی دوری در نمایش جریان دارد؛ بنابراین میتوان گفت «از پشت شیشه‌ها» دارای ساختار مدور است.

زبان گفتگوها:

گفتگوهای این نمایشنامه اندکی ملال‌آور است. در این نمایش هیچ حادثه قابل توجهی اتفاق نمی‌افتد. بیشترین حرکت بامداد - شخصیت محوری نمایش - این است که از پشت میز کارش برخیزد و از پشت شیشه‌ها به آدم‌های بیرون خیره شود. روشنفکر در این نمایش کمتر حرف میزند و بیشتر، افکارش را بر روی کاغذ ثبت میکند. شخصیتها بیش از آنکه مکالمه کنند تک‌گویی (مونوگ) میکنند. فقط در صحنه‌ای که تعارض فکری روشنفکر و درخشانها (نیروی مخالف) در کلام جلوه میکند زبان گفتگو اوج میگیرد و جذاب و گیرا میشود. درواقع تنها در این بخش، که نقطه اوج نمایش نیز هست، «فردیت زبان» روشنفکر نمود پیدا میکند.

ارثیه ایرانی: (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

(ارثیه ایرانی در سال ۱۳۴۶ نوشته و منتشر شده است.)

- حادثه‌ای اتفاق می‌افتد (هم‌آغوشی عظیم و قیصر) که موسی نیز شاهد آن است.
- عظیم از فروش خانه و قیصر از طلبش منصرف میشود.
- موسی مخالفت میکند و معلوم میشود زن دومش را در آن خانه نشانده.
- عظیم پیشنهاد میدهد با فروش قمارخانه الهیه که از برادر مقتولش به‌جا مانده پول را بردازند.

- موسی که پول را خرج کرده به پسرش عظیم، صاحب خانه متوسل میشود.
- قیصر (مستأجر) پول پیش خانه را از موسی طلب میکند .

زبان گفتگوها:

شخصیتهای نمایش «ارثیهٔ ایرانی» هریک نمایندهٔ تپیی در اجتماع هستند. موسی (مذهبی ریاکار)، عظیم (پیرو سنتها)، جلیل (تجددخواه) و ... نویسنده در این اثر نیز با هنرمندی و تسلطی که بر زبان هریک از این تپیها داشته رابطهٔ دقیقی میان زبان و شخصیت هر فرد بوجود آورده است و به اصطلاح به «فردیت زبان» رسیده است.

صیادان: (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

(صیادان در سال ۱۳۴۸ نگاشته و در سال ۱۳۵۴ بازنویسی شده است.)

- صیادان ایوب را وادار میکنند تا از مقام ریاست باشگاه صیادان استعفا دهد
- یعقوب خود جانشین ایوب میشود
- او با توطئه و بدگویی، صیادان را علیه ایوب تحریک میکند
- یعقوب به محبوبیت ایوب حسادت میکند

زبان گفتگوها:

در این نمایش نیز همچون دیگر آثار رادی بیش از آنکه حادثه‌ای اتفاق بیفتد شاهد گفتگوهای طولانی بین صیادان هستیم؛ اما این کشمکشهای لفظی بدلیل تسلط نویسنده بر زبان، آنچنان زنده و پویاست که بهیچوجه برای مخاطب ملال‌آور نیست. بسامد فحش و جملات رکیک و همچنین اصطلاحات و امثال در نمایشنامهٔ صیادان بیش از دیگر نمایشنامه‌هاست؛ چراکه همهٔ شخصیتها از طبقهٔ پایین اجتماع هستند و کلامشان هم متناسب با سطح فرهنگی و اجتماعی آنهاست.

لبخند باشکوه آقای گیل: (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

- (لبخند باشکوه آقای گیل در سال ۱۳۵۰ نوشته و در ۱۳۶۹ بازنویسی شده است.)
- این نمایشنامه سه پرده دارد. صحنه‌ها طبق روالی منطقی در ادامه هم آمده‌اند و حوادث از رابطه‌ای علّت و معلولی برخوردارند.
- علیقلی خان اتفاقاً شال سیاهی را که فروغ برای ختم وی خریده میبندد و به خیانت او پی میبرد.
 - حال علیقلی خان به هم میخورد و روانه بیمارستان میشود.
 - فروغ برای جلب نظر پدر ظاهراً موافقت میکند و وعده مهیا کردن شرایط ازدواج را میدهد.
 - فروغ و برادر بزرگش نورالدین در غیاب پدر، ارث جمشید (پسرروشنفکر علیقلی خان) را هم تصاحب میکنند.
 - داوود پیشنهاد ازدواج با طوطی (خدمتکار منزل) را به پدرش (علیقلی خان) میدهد.
 - خانواده برای بهبود حال او دنبال راه‌حل میگردند.
 - علیقلی خان از بیماری سرطان رنج میبرد.

زبان گفتگوها:

در نمایشنامه‌های رادی غلبه اصلی با کلام است نه با عمل دراماتیک. در آثار او ما بیشتر با پرگویی روشنفکران شکست‌خورده مواجهیم؛ زیرا آدمهایی که موفق نمیشوند، بیشتر حرف میزنند تا توضیح دهند چرا شکست خورده‌اند. در نمایشنامه «لبخند باشکوه...» نیز مخاطب بیش از آنکه شاهد عمل دراماتیک باشد با گفتگوهای نسبتاً طولانی مواجه است که در بیشتر موارد نیز به مشاجره بدل میشود. البته این کشمکشهای کلامی بر جذابیت نمایش افزوده است.

هرچند زبان شخصیت‌های این نمایش به گفتار روزمره نزدیک است، سرشار از بلوغ فکری است. این مسئله بویژه در مکالمه فروغ الزمان و جمشید جلوه میکند که البته آنهم متناسب با طبقه اجتماعی و فرهنگی آنهاست. در برخی موارد این بلوغ فکری، زبان را به وادی ادبیات نزدیک میکند؛ مثلاً جملات نیشداری که فروغ به جمشید میگوید:

فروغ الزمان: ... حالا تو با یه هاله طلایی سوار اسب یالدار میشی و مثل یه قدیس به آغوش اون مردم ساده و بی‌تکلفت نزول میکنی. و اون مردم ساده و بی‌تکلف البته اونقدر ساده و

بی‌تکلف هستن که برای این ابوالملّه رعنا کوچه باز کنن و قدم به قدم گوسفند زمین بزین. عیسیای بی‌خرقه‌ای که بخاطر کلیه‌های پوسیدهٔ امتش محکوم به تاج خار شده، اشرافزادهٔ رنگ‌پریدهٔ پسیکوتیک! (ص ۱۳۲)

در مه بخوان : (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

(در مه بخوان در سال ۱۳۵۳ نگاشته و منتشر و در سال ۱۳۸۰ بازنویسی شده‌است.)
- معلمان با اقداماتی (همچون فریب انسیه و تحقیر مشدی) (از اهالی روستا) سعی دارند روشنفکر را به‌زانو درآورند.
- مأموریت معلمان به‌پایان میرسد فقط روشنفکر در روستا میماند و از نو شروع میکند.
- برخی از معلمان با اقدامات ناصر در روستا مخالفند.
- همهٔ معلمان جز ناصر (روشنفکر) از خدمت در روستا ناراضیند.

زبان گفتگوها:

در این نمایش نیز کلام شخصیتها بخوبی با عقاید و روحیات آنها سازگار است؛ مثلاً خان‌بابا، مستخدم بدخلق و مستبد خانهٔ معلم، که سابقاً ارتشی بوده زمان همهٔ وقایع را با ذکر ثانیه و دقیقه میگوید. برخی از درگیرهای لفظی این نمایش نیز علاوه بر طنزآمیز بودن نشان‌دهندهٔ حماقت شخصیتهای مخالف روشنفکر نیز هست.

هاملت با سالاد فصل: (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

(این نمایشنامه در سال ۱۳۵۶ نوشته و در سال ۱۳۶۶ بازنویسی شده‌است.)
- روشنفکر تحت فشار و تلقین اطرافیان به موش تبدیل میشود.
- به‌حکم دادگاه خانوادگی، روشنفکر را دار میزنند.
- آنها روشنفکر را به‌جرم ازدواج با ماه‌سیما و زیرپا گذاشتن قوانین محاکمه میکنند.
- پدربزرگ با لبخندی بر لب وارد میشود.
- خانوادهٔ ماه‌سیما روشنفکر را نمیپذیرند و تحقیر میکنند.
- دماغ (روشنفکر) و ماه‌سیما به شوق دیدن پدربزرگ از سفر باز میگردند.

زبان گفتگوها:

در گفتگوهای «هاملت با سالاد فصل» زبان آدمهای نمایش هم از نظر دایره لغوی و هم دستور زبان کاملاً نشان‌دهنده شخصیت و جایگاه اجتماعی آنهاست. کلام دماغ (روشنفکر) بخوبی درماندگی و ضعف او را در مقابل نیروهای مخالف نشان می‌دهد. از خلال سخنانی هم که عالیجناب یا استاد خطاب به دماغ می‌گویند استبداد و سلطه‌جویی آنها آشکار می‌شود. همچنین ناسزاها و جملات رکیکی که آدمهای نمایش در صحبت با روشنفکر (دماغ) و برای تحقیر او بکار می‌برند وضعیت فرهنگی آنها را نمایان می‌سازد. استاد قمیز و عالیجناب قبل همچون پدر بزرگ شبیه به شاهان قجر حرف می‌زنند که البته با شخصیت اشرافی و روحیه مستبد آنها کاملاً تناسب دارد. در مجموع کلام آدمهای نمایش طنزآمیز و متناسب با شخصیت آنهاست. مثلاً سروناز سخنان پدر بزرگ را اینگونه نقل می‌کند:

... از این ثانیه ارسلان حرامزاده ممنوع! و هرگاه یکی از مقربان ما دنگش گرفت که تاریخ این پدر سوخته رو بوخونه، باید جلوجلو به عرض ما برسونه تا هفت صفحه آخر شو قلم بگیریم. و هرکه از رأی عالم آرای ما سرپیچی کند، همانا کتاب طلسمی داردی که بالفور خونه خرابش نمایند. (ص ۳۴۰).

منجی در صبح نمناک: (تهران: قطره، ۱۳۸۳)

- (منجی در صبح نمناک در سال ۱۳۵۸ نگاشته و در سال ۱۳۷۶ بازنویسی شده است.)
- روشنفکر خودکشی می‌کند.
 - آنها با تخریب روشنفکر و توقیف آثارش او را منزوی می‌کنند.
 - عناصر فرهنگی وابسته به حکومت برای حذف و سرکوب او با هم متحد می‌شوند.
 - روشنفکر (شایگان) خلاف میل دستگاه حاکم رفتار می‌کند.

زبان گفتگوها:

گفتگوهای «منجی...» زنده و پویاست. اغلب مکالمات شایگان، بویژه با حشمتی، بسیار جذاب و تأثیرگذار است و مخاطب را با خود همراه می‌کند. کلام شخصیتها نیز دقیقاً

اعتقادات و روحیات آنها را منعکس میکند. دکتر طلائی، رئیس ادارهٔ سانسور، اغلب از «برنامه‌ریزی» و «نظم» صحبت میکند و زنگنه، ناشر آثار شایگان، کاسبکارانه سخن می‌گوید.

الگوهای ساختاری:

۱- روزنهٔ آبی:

۱. افکار روشنفکر با اصول نیروی مخالف (بازاری و فئودال) در تضاد است. (مبارزهٔ فکری روشنفکر)
۲. نیروی مخالف احساس خطر میکند و به سفر می‌رود. (واکنش نیروی مخالف)
۳. روشنفکر ناامید می‌شود و مهاجرت می‌کند. (شکست روشنفکر)

۲- افول:

۱. روشنفکر اصلاحاتی در روستا (مثل ساخت مدرسه) انجام می‌دهد. (مبارزهٔ عملی روشنفکر)
۲. اربابان مردم را بر ضد او تحریک می‌کنند. (واکنش نیروهای مخالف)
۳. روشنفکر شکست می‌خورد و به مهاجرت اجباری تن می‌دهد. (شکست روشنفکر)

۳- مرگ در پاییز:

۱. شخصیت اصلی آرزو دارد پسرش بازگردد. (آرزو)
۲. شخصیت برای بازگرداندن پسر راه دشواری را برمیگزیند. (انتخاب راه دشوار)
۳. شخصیت اصلی از سرما جان می‌دهد. (شکست شخصیت اصلی)

۴- از پشت شیشه‌ها:

۱. روشنفکر نوشتن کتابی را در مخالفت با سرمایه‌داران آغاز می‌کند. (مبارزهٔ فکری روشنفکر)
۲. روشنفکر در کنج انزوا سالها به نوشتن کتابش ادامه می‌دهد و از طرف سرمایه‌داران سرزنش می‌شود. (تلاش نافرجام)
۳. پس از سالها کتاب به پایان می‌رسد درحالی‌که حاصل کار، چندان ارزشمند و تاثیرگذار نیست. (شکست روشنفکر)^۱

۵- ارثیهٔ ایرانی:

۱. شخصیت اصلی برای حل مشکلش و رهایی از فشار، خانواده‌اش را با مشکل مواجه می‌کند. (اشتباه شخصیت اصلی)

۲. حادثهٔ فضاحت‌باری اتفاق می‌افتد که شخصیت اصلی را موقتاً از فشار میرهاند. (شکست شخصیت اصلی)^۲

۶- صیادان:

۱. شخصیت (قهرمان) اقداماتی اصلاحی در مؤسسهٔ صید انجام می‌دهد. (مبارزهٔ عملی روشنفکر)
۲. دیگر صیادان فریب صیادی خائن را می‌خورند و بر ضد قهرمان متحد میشوند. (واکنش نیروهای مخالف)
۳. شخصیت (قهرمان) استعفا می‌کند و صیاد خائن خود جان‌نشین او می‌شود. (شکست شخصیت اصلی)

۷- لبخند باشکوه آقای گیل:

۱. روشنفکر با اعمال و افکار برخی اعضای خانواده مخالف است. (مبارزهٔ فکری روشنفکر)
۲. نیروهای مخالف (خواهر و برادر روشنفکر) در تقسیم ارثیه، او را بی‌نصيب می‌گذارند. (واکنش نیروهای مخالف)
۳. روشنفکر که دیگر جایگاهی در خانواده ندارد اجباراً مهاجرت می‌کند. (شکست روشنفکر)

۸- در مه بخوان:

۱. روشنفکر اقداماتی برای بهبود زندگی روستائیان و آموزش آنها انجام می‌دهد. (مبارزهٔ عملی روشنفکر)
۲. نیروهای مخالف موانعی بر سر راه او ایجاد می‌کنند. (واکنش نیروهای مخالف)
۳. روشنفکر شکست می‌خورد و در روستا تنها می‌ماند. (شکست روشنفکر)

۹- هاملت با سالاد فصل:

۱. روشنفکر و همسرش در آرزوی دیدن پدر بزرگ (منجی) از سفری طولانی بازگشته‌اند. (آرزو)
۲. نیروهای مخالف با هم متحد میشوند و با اتهامات خود او را تحت فشار قرار می‌دهند. (واکنش نیروهای مخالف)
۳. روشنفکر زیر بار فشار به موش تبدیل می‌شود و در آخر او را دار می‌زنند. (شکست روشنفکر)

۱۰- منجی در صبح نمناک:

۱. روشنفکر کتابی مینویسد که با اصول حاکمان در تعارض است. (مبارزهٔ عملی روشنفکر)

۲. عناصر فرهنگی وابسته با سانسور و اختناق، جریان‌ی بر ضد نویسنده براه می‌اندازند. (واکنش نیروی مخالف)

۳. روشنفکر قصد مهاجرت دارد اما به بن‌بست می‌رسد و خودکشی می‌کند. (شکست روشنفکر)

نامگذاری موقعیتها:

A_۱: مبارزهٔ فکری روشنفکر / شخصیت اصلی

A_۲: مبارزهٔ عملی روشنفکر / شخصیت اصلی

B: واکنش نیروی مخالف

C_۱: شکست روشنفکر / شخصیت اصلی

C_۲: تلاش نافرجام

D_۱: آرزو

D_۲: انتخاب راه دشوار

D_۳: اشتباه شخصیت اصلی

الگوهای نمایشهای رادی:

- نمایشنامهٔ یک: A_۱ ← B ← C_۱

- نمایشنامهٔ دو: A_۲ ← B ← C_۱

- نمایشنامهٔ سه: D_۱ ← D_۲ ← C_۱

- نمایشنامهٔ چهار: A_۱ ← C_۲ ← C_۱

- نمایشنامهٔ پنج: D_۳ ← C_۱

- نمایشنامهٔ شش: A_۲ ← B ← C_۱

- نمایشنامهٔ هفت: A_۱ ← B ← C_۱

- نمایشنامهٔ هشت: A_۲ ← B ← C_۱

- نمایشنامهٔ نه: D_۱ ← B ← C_۱

- نمایشنامهٔ ده: A_۲ ← B ← C_۱

شباهتهای الگویی :

- نمایشنامه‌های یک، چهار، هفت
- نمایشنامه‌های دو، شش، هشت، ده

۵- نتیجه:

از بررسی نمایشنامه‌های دهه‌ی چهل و پنجاه رادی در سه سطح ساختاری، فکری (انگاره‌ای) و زبانی این نتایج حاصل شد:

۵-۱- تحلیل ساختاری:

با نگاهی به الگوهای نمایشهای دهه‌ی چهل و پنجاه رادی درمی‌یابیم:

۱. تقریباً مجموع این ده نمایشنامه از دو الگو پیروی میکنند.
۲. همه‌ی این نمایشنامه‌ها به موقعیت C_1 یعنی شکست روشنفکر/ شخصیت اصلی ختم میشوند و این نکته بخوبی ناامیدی نویسنده را از اصلاح یا تغییر وضعیت جامعه نشان میدهد. رادی، آنگونه که از نمایشهای او برمیآید، امیدی به پیروزی روشنفکران در فضای بسته و سنتی جامعه ندارد و حتی در یک مورد هم روشنفکر به پیروزی دست نمی‌یابد.
۳. در هفت نمایش از مجموع ده نمایش بررسی شده روشنفکر یا شخصیت اصلی به مبارزه فکری و عملی میپردازد و واکنش نیروی مخالف را برمی‌انگیزد. از این تعداد در چهار مورد روشنفکر به مبارزه عملی اقدام میکند و در سه مورد با ابراز افکار و اندیشه‌های خود از طریق گفتن و یا نوشتن به مبارزه با نیروی مخالف برمیخیزد. بنابراین روشنفکران رادی برخلاف آنچه اغلب منتقدان میگویند اهل عمل نیز هستند.
۴. در هفت نمایش (یک، دو، شش، هفت، هشت، نه، ده) روشنفکر یا شخصیت اصلی در راه مبارزه برای تغییر اوضاع با واکنش نیروهای مخالف (موقعیت B) مواجه میشود. بنظر میرسد رادی در نمایشنامه‌های خود در پی آن است تا فشار عناصر مخالف و موانعی را که بر سر راه روشنفکر وجود دارد نشان دهد و با دیدی جامعه‌شناسانه علل ناکامی و شکست روشنفکران را بیان کند.

۲-۵- تحلیل فکری (انگاره‌ای):

در مجموعهٔ ده اثر بررسی شده، مهمترین موضوعی که رادی بدان پرداخته «بحران روشنفکری» است. در اغلب آثار او با مردانی متفکر و نواندیش مواجهیم که در تقابل با نیروهای مخالف (که یا مدافع سرسخت سنتها هستند و یا اسیر روزمرگی و زندگی حیوانی) شکست میخورند و به انسانهایی مأیوس و سرخورده بدل میشوند. از مجموع ده نمایشنامه، این موضوع در هفت اثر، یعنی هفتاد درصد آثار رادی، تکرار شده است. همین موضوع واحد سبب خلق مضامین مختلفی شده که تلقی و موضعگیری نویسنده را از «بحران روشنفکری» نشان میدهد. رادی معتقد است در فضای خفقان‌آور جامعهٔ سنتی (اعم از شهر و روستا) هرگونه تلاش روشنفکر بقصد اصلاح با شکست مواجه میشود؛ بعبارت دیگر در تقابل سنت و تجدد این سنت است که پیروز میشود و در نتیجهٔ آن روشنفکر یا از شهر و دیارش مهاجرت میکند (روزنهٔ آبی، افول، لبخند باشکوه...) یا منزوی میشود و با سلاح قلم مبارزه‌اش را ادامه میدهد (از پشت شیشه‌ها، در مه بخوان)؛ و وقتی حرمت قلم او را نیز میشکنند دست به خودکشی میزند. (منجی در صبح نمناک)

۳-۵- تحلیل زبانی:

رادی، در بین نمایشنامه‌نویسان معاصر، به «تراش دیالوگها» معروف است. گویی او با وسواس فراوان برای هر شخصیت به زبانی خاص (ریتم، لغات و حتی در برخی موارد دستورزبانی ویژه) دست یافته که بخوبی از ویژگیها و احساسات آن شخصیت پرده برمیدارد. دیگر اینکه دیالوگ‌نویسی رادی به «زبان شکسته» است و همان جوشش و طراوتی که در محاورات مردم کوچه و بازار وجود دارد در زبان شخصیتها منعکس شده است؛ البته در زبان برخی از شخصیتها که از سطح فرهنگی بالاتری برخوردارند (مثلاً روشنفکران) پیچیدگیهایی احساس میشود که زبان را به وادی ادبیات نزدیک میکند.

پی‌نوشت:

۱- در اینجا نیز هرچند روشنفکر اثری برای بیان اندیشه‌هایش خلق کرده تلاش او، تلاشی نافرجام بوده و تاثیر چندانی در تغییر شرایط جامعه ندارد؛ بنابراین میتوان گفت تلاش او نیز همچون دیگر روشنفکران رادی به شکست انجامیده است.

۲- این موقعیت نیز با اندکی تسامح «شکست شخصیت» نامیده شده؛ زیرا قیصر به قیمت هماغوشی با عظیم - پسر موجه و ایده‌آل موسی- از طلب خود گذشته‌است و موسی خود شاهد این صحنه بوده؛ اما دم بر نمی‌آورد. درحقیقت رهایی شخصیت (موسی) از زیر بار فشار ظاهراً پیروزی و درواقع یک آبرونی و طنز تلخ است و حتی شکست او از شکست روشنفکران آثار رادی نیز گزنده‌تر و تلختر است.

فهرست منابع:

- ۱- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا.
- ۲- ارسطو، فن شعر (۱۳۴۳)، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۳- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم تهران: آگه.
- ۴- امیری، ملک‌ابراهیم (۱۳۷۹)، مکالمات (گفت و گو با اکبر رادی)، تهران: ویستار.
- ۵- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس (۱۳۷۸)، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران: معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.
- ۶- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، ریخت‌شناسی قصه، ترجمه م. کاشیگر، [بی‌جا]: نشر روز.
- ۷- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۳)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.
- ۸- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- ۹- خلیج، منصور (۱۳۸۱)، نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی، تهران: اختران.
- ۱۰- داد، سیما (۱۳۷۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- ۱۱- رادی، اکبر (۱۳۸۳)، روی صحنه‌آبی (مجموعه آثار)، ج ۱ و ۲، تهران: قطره.
- ۱۳- سلدن، رمان و پیترویدوسون (۱۳۷۷)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: طرح نو.
- ۱۴- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: فردوس.
- ۱۵- قادری، نصرالله (۱۳۸۰)، آناتومی ساختار درام، تهران: کتاب نیستان.
- ۱۶- ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳)، ادبیات نمایشی در ایران، ج ۱، تهران: توس.
- ۱۷-