اکبر رادی و صحنه ایرانی

بهناز بوذری

اکبر رادی (10 مهر 1318 پیرسرا، رشت – 5 دی 1386 تهران) از پیشکسوتان و مفاخر تئاتر معاصر کشورمان است، که کوله بار بیش از چهار دهه نمایشنامه نویسی ایران را بر دوش داشته، و بازتاب واقعیت های اجتماع روز را، برای صحنه ی تئاتر رسمی در فضایی ایرانی و مدرن، با سبکی منحصر به فرد، به تحریر درآورده است: صحنه ای که رنگ و بوی نمایش های تاریخی ما را ندارد و در عین حال تماماً خود تاریخ است. و اینهمه به کمک شناخت دقیق وی از حقایق اجتماع پیرامونش، حاصل شده است. شاید بتوان گفت رادی با دور نگه داشتن خود از آسیب غرق شدن در هر یک از جریانات فکری معاصر (اعم از سنت گرایی و تمایل به شرق، یا جریان های روشنفکری متمایل به غرب)، موفق شده است ایده ای منحصر به فرد در شخصیت پردازی و موضوعات آثارش، را به اجرا درآورد؛ که خاص ایران معاصر است. در اینجا با نگاهی مختصر به زندگی و آثار این نویسنده ی بی بدیل، سعی می کنیم ضمن بررسی بازتاب بحران های روز در نمایشنامه های وی، به این نتیجه برسیم که صحنه ای که وی برای ما به یادگار گذاشته، صحنه ای است مختص واقعیات ایران این روزگار؛ و ضروری برای مطالعه ی اجتماع ما.

اکبر رادی تجربه ی نوشتن را از سالهای نوجوانی و جوانی شروع کرد. در سال 1338، همزمان با دیپلم متوسطه، داستان "باران" را برای مسابقه ی داستان نویسی مجله اطلاعات جوانان فرستاد و به جایزه ی نخست آن مسابقه دست یافت. و بعد اولین نمایشنامه اش، "از دست رفته" را مشق کرد؛ و همینطور چند متن دیگر را ("جاده" در مجله اطلاعات جوانان و نیز "کوچه" در ماهنامه سخن). تا آنکه نمایشنامه ی "روزنه ی آبی" را در سال 1341 به چاپ رساند. او این نمایشنامه را - که به تعبیر خودش "عصیان نسل علیه حاکمیت فرسوده امّا پدرسالارانه" می داند - به احمد شاملو سپرد. شاملو پس از مطالعه ی آن، متن را مناسب چاپ توسط جلال آل احمد دانست؛ ولیکن آل احمد متن را نپذیرفت و نقدی تند نیز بر آن نوشت. تا اینکه شاملو، با معرفی شاهین سرکیسیان، برای اجرای این نمایشنامه، راه را برای رادی هموار نمود. سرکیسیان، هم متن را برای اجرا پسندید و هم از رادی خواست که تنها و تنها به کار نمایشنامه نویسی بپردازد و بس. امّا تقدیر چنان بود که شاهین سرکیسیان از دنیا رفت و فرصت اجرای این کار را نیافت.

با این حال همین دو اتفاق مهم، یکی آشنایی با شاهین سرکیسیان، که داعیه دار تئاتر ملی بود، در 1339، و دیگری آشنایی با جلال آل احمد در 1341 بود که سرنوشت رادی را اینچنین رقم زد؛ و صحنه ی تئاتر ایران، برای چهار دهه، از برکت وجود این نویسنده ی بصیر و روشنگر بهره مند شد. این موضوع که رادی در مورد آشنایی اش با آل احمد، گفته: "سرانجام، هم او بود که ماده ی مستعد مرا ورزید." از این حیث برای ما قابل تأمل است که ببینیم در جریان های پیشرو، همفکریِ گروه و راهبری تازه نفس هایی که با خلوص آمده اند، تا چه اندازه مؤثر است و نتیجه ای چنین پرثمر و پرافتخار برای اجتماع دارد. و این همه را چه خوب امثال جلال می دانسته اند. البته در مورد رادی، این موفقیت ها، علاوه بر ورود به جرگه ی روشنفکران معاصر، نتیجه ی تلاش بی وقفه خودش در آشنایی با ادبیات فارسی و احیای اصطلاحات زبانی طبقات مختلف، بررسی و مطالعه ی علمی مسائل جامعه، و آشنایی کامل با آثار نویسندگان و نمایشنامه نویسان مطرح دنیا، مخصوصاً چخوف، ایبسن و تورگنیف بوده است. که در مورد چخوف و تأثیری که بر روی سبک نوشتار رادی داشته است، مطالب بسیار نوشته شده و خود نیز بدان معترف بوده است: «در بعضی از نمایش نامه های من سایه ی دست هنرمندانه ای دیده می شود و این بی گمان سایه ی دست چخوف است.» (شناختنامه اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، ص 436)

رادی که در مقطع فوق لیسانس علوم اجتماعی دانشگاه تهران تحصیل کرده، نسب به مسائل فرهنگی و اجتماعی ایران، دیدی علمی و به دور از تنگ نظری ها و یا ذوق زدگی های جریان های سیاسی آن روز، داشته است.

اگر آل احمد با نگارش "درخدمت و خیانت روشنفکران"، ما را دعوت می کند که جریان روشنفکری را بی طرفانه و از دو منظر ببینیم، رادی در اکثر آثارش، دیدگاهی عرضه می کند برای آنکه بحران روشنفکری معاصر را بدون تعارف، از نزدیک و با ذره بینی دقیق، نگاه کنیم و عملکرد آن را با محکی دیگر بسنجیم. باید گفت در اوج این بحبوحه ی عقاید و آراء مختلف، رادی بیشترین نزدیکی فکری را به بهرام بیضایی داشته است؛ و چهره ی جامعه ی آن دوران را با سبکی نزدیک به بیضایی ترسیم نموده. اینچنین است که هم در زمان حیاتش و هم پس از آن، اصحاب اندیشه، آراء و نقدهای مختلفی نسبت به نمایشنامه های او داشته اند.

بسیاری از شخصیت های نمایشنامه های او، معلمان و فرهنگی هایی هستند که تلاشی خستگی ناپذیر در راه مبارزه با فقر فرهنگی را آغاز کرده اند، امّا در پایان ماجرا، فقط و فقط دچار احساس سرخوردگی و شکست می شوند. رحم و شفقتی که در پی این فروپاشی آمال قهرمان داستان در مخاطب ایجاد می شود، همان خواست نویسنده برای انتقال اندوه عمیقی است که خود از اوضاع اجتماع امروز دارد.

البته شخصیت ها در نمایشنامه های رادی، با داشتن مسلک روشنفکری، خصلت هایی شبیه طبقه ی مرفه آثار چخوف دارند؛ که اکثراً افرادی منفعل محسوب می شوند؛ و مأیوسانه نشسته و دست به عمل نمی زنند. بیشترشان در یک فضای نوستالژیک به سر می برند؛ و با فلسفه بافی و حرف های بیهوده، خود را مقید و مجبور کرده اند که تنها انزوا و دوری گزیدن از دیگران را برگزینند. در نتیجه، اینان ضربه های روحی ناشی از تقابل و مواجهه با دیگر طبقات را در کنج عزلت تحمل می کنند.

در عین حال، جلوه ای از شخصیت خود رادی را در پس زمینه ی برخی از شخصیت های نمایشنامه هایش می توان دید: شخصیت شایگان در "منجی در صبح نمناک"، شکوهی در "آمیزقلمدون"، و مجلسی در "شب روی سنگفرش خیس"، همگی با حفظ عزت نفس خود، شکست های تلخی را تجربه کرده و دارند بحران های روحی را تحمل می کنند. بی کار شدن یک درام نویس در "منجی..."، بازنشسته شدن و در خانه نشستن در "آمیز قلمدون" و محروم شدن از کرسی استادی در "شب روی سنگفرش خیس" درون مایه ای مشابه از وضعیت طبقه ای از اجتماع دارند که رنج اصلی شان، فهم و درک وضع مردمان است و نابسامانی های موجود. و این رنج همان دغدغه ی خود رادی است.

این که رادی از زندگی می نویسد، به همراه سایر ارزش های درام نویسی اش در عرصه زبانی، فرم و ساختار و...، از او یک نویسنده ی صاحب سبک ساخته که برای بازتاب واقعیت های محیط پیرامون خود، هم رئالیسم را فریضه ی قلم خود می داند و هم ناتورالیسم را لازم می شمرد و هم بنا به نظر دکتر قطب الدین صادقی، و دیگر صاحب نظران، امپرسیونیسم را آرایه ی فضاسازی هایش ساخته است.

رئالیسم رادی را می توان در برداشت او از تاریخ شرایط محیطی و اجتماعی اش و نیز از جغرافیایی که تجربه ی زیستی او بوده متوجه شد: تأثیرات عمیقی که گیلان، موطن او، در کلیه ی آثارش داشته؛ چنان برجسته می نمایند که گاه نوستالژی لحظه هایی از زندگی در گیلان تمام فضای نمایشنامه را تحت الشعاع قرار می دهد (شب روی سنگفرش خیس). همچنین، وقایع دوران پس از جنگ جهانی دوم و تبعات آن در رشت و نواحی اطراف آن؛ که تجربه های کودکی و آغاز نوجوانی رادی بوده است. برای او که موضوع آثارش را از مسائل جاری معاصر و انسان های اطرافش انتخاب می کرد، گاه بازگویی بخش هایی از تاریخ، از جمله آشوب های اجتماعی و تلاش برای ملی شدن صنعت نفت ایران و نیز کودتای 28 مرداد 1332، به دلیل فشارهای موجود دستگاههای ذیربط، امکانپذیر نبود جز در فرمی نمادگرایانه یا قالبی تمثیلی؛ از جمله: "هاملت با سالاد فصل" که سمبلیک، پیچیده و چند لایه است؛ و یا "افول" که فرهنگ در روستا را به طور عام تشریح کرده است.

دیدگاه ناتورالیستی رادی در اکثر نمایشنامه های دهه ی چهل و پنجاه و نیز در پلکان، کاملاً ملموس است. و فضاهای امپرسیونیستی را هم بیشتر در آن دسته از آثارش که یا وقایع آن در گیلان می گذرند یا به نحوی با خاطرات گیلان توأم است؛ و در نمایشنامه ی دهه ی پنجاه به بعد، کاملاً حس می شود.

در نتیجه، رادی، با تجربه و ادراک قوی و تعهدش نسبت به زبان و فرهنگ مردمانش، جلوه ای را از ایران معاصر برای صحنه ی تئاتر به ارمغان می آورد، که هم متناسب تئاتری است که وظیفه اش، بازتاب آئینه وار اجتماع روز است؛ و هم برازنده ی صحنه ای است که سخت به دنبال هویت / هویت ایرانی خود می گردد؛ هرچند این جلوه، بیشتر در محدوده ی جامعه ی شهری، و ترجیحاً تهران، و استان های شمالی قابل تعمیم باشد.

نمایشنامه های رادی: روزنه آبی (1341)، افول (1343)، از پشت شیشه ها (1346)، ارثیه ایرانی (1347)، صیادان (1348)، مرگ در پاییز (1349)، لبخند باشکوه آقای گیل (1352)، در مه بخوان (1354)، هاملت با سالاد فصل (1357)، منجی در صبح نمناک (1365) ، پلکان (1363 و بازنویسی 1378)، آهسته با گل سرخ (1368)، آمیزقلمدون (1377)، شب روی سنگفرش خیس (1378)، باغ شب نمای ما (1378)، تابلوی تخم مرغ داغ (1381).

آثار غیر نمایشی او: جاده (مجموعه داستان) 1349؛ دستی از دور (مقالات) 1352؛ بشنو از نی (مصاحبه) 1370؛ مکالمات 1379.

در اینجا با نگاهی به آثار نمایشی این نویسنده ی پرکار، سعی می کنیم پیام نهایی وی را - که ایجاد هویت ایرانی و بازگویی اوضاع جامعه ی معاصر در صحنه ی تئاتر کشورمان است - دریابیم:

روزنه آبی

در این نمایشنامه، پیل آقا پیربازاری ما را به یاد هارپاگون در نمایشنامه ی خسیس، مولیر می اندازد. پیل آقا تاجر ماهی است. انوش فومنی، همسایه شان، به خواستگاری افشان، دختر پیل آقا، آمده و خانمی، همسر پیل آقا هم استقبال می کند از این خواستگاری. پیل آقا با همه ی حسابگری هایش از اقتدار لازم بی بهره است؛ و دیگر نمی تواند افشان را قانع کند که با پیرمردی به نام ضیابری، که پدر همایون است، ازدواج کند. در ابتدای پرده ی دوم نمایشنامه، ضیابری مرده است و همایون هم قصد دارد به هرزه ویل، شهرک لوکسی که مهندسین پیمانکار فرانسوی، در دامنه ی کوه های منجیل بنا کرده اند برود. خود همایون هم تحت تأثیر صحبت ها و افکار روشنفکرانه ی انوش بوده و با او دوستی داشته است. در پرده سوم، زمانی که پیل آقا خانه را ترک می کند، احسان پس از سه سال، به خانه برگشته در حالی که هیچ احساس علاقه ای به پدر ندارد. و در پایان، وقتی که پیل آقا از پیربازار برمی گردد و در می زند، نه افشان حاضر است در را به روی پدر باز کند و نه احسان.

- احسان: "اون مرده؛ پدرم مرده." ... بالاخره، خانمی به سوی در می رود تا در را به روی همسر باز کند.

این تفاوت دو نسل، به طور وضوح به نفع هیچیک از آن ها نیست. هر چهار جوان، روشنفکر مآب هستند. و نویسنده، در هر موقعیت، یکی از آن ها را در نظر ما، سبُک جلوه می دهد. آن هم با بیان این که این جوان ها که بی برنامه اند گاه می دانند و به بی راه می روند و گاه نمی دانند:

همایون: ... توی یه سطر استعفای خودمو نوشتم و قدم زنان توی مه اومدم خونه، و یکسره خوابیدم تا همین غروب.

انوش: پس... آخرش جفتک تو انداختی!

همایون: حالا دیگه مثل شتری که افسارشو برداشته باشن، یه کِیف، یه سبکی، احساس نشأه عجیبی می کنم.

انوش: ولی... بدون مقدمه که نمی شه؛ حتماً برنامه ای داری.

همایون: فعلاً که دارم برای خودم جست و خیز می کنم و بد هم نیس.

انوش: خب؟ بعد؟

همایون: فقط باید چمدون مو ببندم.

...

افول

ماجرای این نمایشنامه در نارستان، روستایی در گیلان، می گذرد. جهانگیر معراج، که مهندس کشاورزی است به اتفاق همسرش مرسده، در خانه ی عماد فخشامی، یکی از مالک های روستا، زندگی می کند. جهانگیر قصد دارد که در ملک اربابی غلامعلی کسمایی-عماد فخشامی، مدرسه ی بزرگی بنا کند؛ و در گفتگویی که با تقی میلانی، مدیر دبستان نارستان، و دکتر شبان، پزشک روستا و فرخ، برادرزاده ی کسمایی – که با عمویش غلامعلی سر نزاع دارد – به گفتگو می نشیند و نقشه ها می کشند؛ درباره ی جاده و مدرسه و تراکتور. عماد مخالف است؛ و فکر می کند جهانگیر دارد برای یک مشت گیله مرد، حرف های بی پایه می زند. که البته پر بیراه هم نمی گوید. صدای طبل و سنج تکیه مدام شنیده می شود. و در پایان هم جهانگیر تنها و ناامید شده و می گوید: "من شکست نخوردم؛ من نابود شدم."

میلانی: "آموزگار دبستان من نان و هندوانه می خورد. فرهنگ! ای عنکبوت پیر که ما را، با نان و هندوانه ی شب هایت، چارمیخ کرده ای... لعنت به تو!"

فرم این نمایش چنین است که تماشاگر تحت الشعاع صدای خارجی محیط قرار بگیرد. این صدا، حاکم بر افکار و رفتار و تصمیمات او می شود. در این میان همه با محیط یگانه می شوند. و گونه ای هژمونی رقم می خورد. و حریم شکل تبعی پیدا می کند.

شخصیت های تابع محیط، به نظر مضحک می رسند. و جهانگیر و همسرش گویی تافته ی جدابافته اند در این روستا. ایده آل ها و آرمان های آنان، قطعاً در راه بهبود اوضاع اجتماع است؛ امّا اجتماعی که طی یک موج چشم دیدن چنین نوآوری هایی را ندارد.

فضاسازی بیشتر به دنیای ناتورالیسم تعلق دارد؛ هرچند صحبت از وراثت نیست. این است که مخاطب امروزی زیاد درکی از این آدم ها نمی تواند داشته باشد؛ ولی متأثر و عصبی می شود.

مرگ در پاییز

مرگ در پاییز، شامل سه تک پرده ای است: محاق، مسافران، و مرگ در پاییز. در محاق با شخصیت مشدی آشنا می شویم که پسرش، کاس آقا، به رودبار رفته و مشدی از دوری او رنج می برد و اسبی را از دلالی به نام نقره می خرد؛ صرفاً به دلیل آنکه چشم های اسب شبیه چشم های پسرش است. در مسافران، اسب مشدی مرده است و خودش قصد دارد که به رودبار برود. و همه سعی دارند او را منصرف کنند از رفتن که او گوش نمی کند. در مرگ در پاییز، مشدی در جاده ی رودبار، از پا درآمده و با کمک راننده ای به خانه بازگردانده می شود. تا آنکه در خانه جان می سپارد.

در این نمایشنامه هم، شخصیت اصلی محوری نابود می شود؛ و به خواسته اش نمی رسد. و آنقدر افسرده شده که در هنگام احتضار و لحظه ی پیش از مرگ، اینگونه سفارش می کند:

مشدی: "... نمی خوام کسی دنبال تابوت من بیفته. بی صدا، یه گوشه، زیر دس و پا، همی که زودی گم شم. واسم سنگ نذارین. می خوام هیشکی ندونه کجام. کاشکی می شد منو بذارین زیر اون درخت... چقدر چشم انتظارش موندم! نیومد... اون بخارای رنگی چیه گل؟

گل خانم: اون مهه مشدی که لای درختا موج می زنه.

مشدی: وقتی رسیدم به پل، انگار یه اتفاقی افتاد، انگار زمین زیر پام واشد؛ اونوقت سرما زد، سرما زد و من مث فانوس تا شدم. پیاده... پیاده... همه جا سفید بود. من می رفتم، توی اون سفیدِ آبی، دور می شدم، دور... دور... کاس... تویی؟"

از پشت شیشه ها

"از پشت شیشه ها"، نگاه بامداد جلیلی، نویسنده ی نمایشنامه ای است به نام "از پشت شیشه ها"، که در یک اتاق خانه اش در محله ی قدیمی تهران، با عصا نشسته و در طول سالیان عمرش نظاره گر روزمرگی های آدم هایی است که در تمام زندگی به دنبال ترقی و پیشرفت های اجتماعی و کسب درآمدهای بیشتر هستند و خود نمی دانند که مثل مگس هایی که مدام وزوز می کنند، حرف های تکراری و بیهوده شان تماماً حول و حوش جسم است و نه روح و روان. ما صدای درون بامداد را و قضاوتش را نسبت به دیگران، از خارج از صحنه می شنویم. زمان مدام پیش می رود، ساعت ها و روزها، ماه ها و سال ها، در فرم نمایشی خاصی روندی بی امان دارند. دیالوگ ها و زبان واسطه ی این مفهوم گذر زمان است. بامداد و همسرش، مریم، که معلم است و بازنشسته می شود و از جوانی به پیری می رسند، پذیرای خانم درخشان و همسرش هستند که مدام به خانه ی این زوج ساکن و ثابت می آیند و از شغل ها و سمینارها و سفرها و آرزوهایشان که به وقوع می پیوندد می گویند و طبق فرم نمایشنامه نقاب مگس وار بر چهره می زنند. مدام نسخه ی زندگی تجویز می کنند و بامداد را که ساکن این محله ی قدیمی است نکوهش می کنند. این زوج (خانم و آقا) نماینده ی به قدرت رسیدن طبقه ی متمولی هستند که در دهه های بیست تا پنجاه ایران، ادعای فرهنگی و تربیتی و به طور ضمنی روشنفکری دارد و به مرور، به مافیایی تبدیل می شوند درست به مانند مگس های دور شیرینی، و تغذیه کننده ی حیات جامعه ی مفلوک ایران می شوند. متن نمایشنامه ی بامداد بالاخره تمام می شود؛ درست زمانی که مریم موفق شده با یک تله موش، یکی از موش هایی را بگیرد که سالهاست در این خانه کاغذهای بامداد و گل های مریم را می خوردند.

در اینجا نیز، رادی به طور واضح به دغدغه های شخصی خود درباره ی طبقه ی روشنفکر مآب می پردازد. بامداد می گوید "یک پایم را کوسه خورده." که به استعاره چنین معنا می دهد که نویسنده ی فهیم پای ماندن در بطن اجتماع را ندارد تا برای مبارزه دست به عمل بزند؛ برای همین در یک اتاق خود را محبوس می کند تا بلکه سی سال بعد یک نمایشنامه را (از پشت شیشه ها) بنویسد؛ و بس.

آقا: شما خودتونو میون یه قفسه کتاب، چند تا صفحه که لابد فرنگیه، و ... یه مشت تابلو و کاسه کوزه حبس کردین... شما می خواین به روح تون غذا بدین، می خواین دهن تونو بذارین لب اون کوزه و روح تونو آبیاری کنین؛ مگه نه؟ بسیار خب، بنده موافق نیستم. بنده می گم: این طرز تفکر دیگه امروز دِمُدس؛ حتی باید عرض کنم مال آدمای مریضه. و جامعه دیگه یالانچی ها و آدمای روانی رو قبول نمی کنه. حق هم همینه. یا باید پیزی رو هم بیارین و فعال و به دردخور باشین، یا عصا دست بگیرین و هرچه زودتر از گود برین بیرون. والسلام!

ارثیه ایرانی

در آغاز، جلیل، تماشاگران را دعوت می کند به تماشای نمایشی از درون زندگی خانواده اش. خانواده ای طبیعی با ظاهری شریف، امّا درونی نکبت بار؛ در خانه ای در جنوب تهران با یک اتاق پذیرایی و یک نشیمن؛ و دیوارهایی که استعاره از آبروداری و بی حیثیتی هستند. این زندگی به تعبیر جلیل چیزی مثل رگه های مرمر است (طبیعی، جدا نشدنی و سخت)؛ یا چیزی مثل حقیقتی که وارونه شده (همان میراث فرهنگ با عفریت فقر).

موسی، پدر خانواده، محضر ازدواج و طلاق دارد؛ امّا محضری بی رونق. او از تأمین خانواده عاجز است، امّا اهل مسجدسازی است. موسی پایبند آبرو و حرمت هاست، امّا خودش زن جوانی را عقد کرده که در خانه ی بالای شهر نگهش داشته؛ و معتقد است: "اگرم گناهی از من سر زده باشه،... [امّا] من مستحق سرزنش نیستم..." انیس، همسر موسی از این ازدواج دوم شوهرش، مطلع است امّا هیچ به روی خود نمی آورد؛ و جایگاه خود را به عنوان همسر اول، خوب می شناسد! شکوه، دختر خانواده، باید با چرخ خیاطی اش کار کند، امّا در پی آن است که آوازه خوان شود (البته با نام مستعار). عظیم، پسر بزرگ خانواده، یک تنه دارد چرخ این خانواده را می گرداند، و از زندگی فقط تلاش و عقلانیت را می شناسد؛ امّا در پایان، می بینیم مغلوب هوس آنیِ قیصر، زن آقابالا، می شود. خانواده ی آقابالا، که مستأجر طبقه ی بالای این خانه هستند، کلاً از پایین ترین سطح فرهنگ و تمکن برخوردارند.

این زندگی، درست مثل یک ارثیه ی پُر دردسر همه چیزش مخمصه است؛ هیچ دلخوشی و طراوت در آن نیست، حتی درخت چنار کنار پنجره؛ که باید سایه گاه خوبی باشد، قرار است ریشه کن شود چون به نظر مستأجر، منظره ی پنجره را شبیه قبرستان کلیسا کرده.

جلیل هم (که ابتدا ما را دعوت به تماشای این نمایش کرد و قاعدتاً طبق فرم نمایش باید همذات پنداری ما را برانگیزد) دانشجویی فکور است؛ امّا شغل ندارد و تن به هیچ شغلی هم نمی دهد. او گلایه از منش و زندگی پدرش دارد؛ امّا بجای هر راهکاری فقط دائماً سیگار می کشد. در واقع، در این نمایشنامه نیز، رادی شخصیت جلیل را، به عنوان کسی که وارد طبقه ی روشنفکران شده، مطرح می کند؛ طوری که حس کنیم روشنفکر جماعت، کاری جز انتقادِ صِرف، بلد نیست.

رادی در کالبدشکافی این زندگی، با نگاهی تماماً ناتورالیستی، حقیقتی را بیرون می کشد که کاملاً ملموس و قابل قبول جلوه می کند: یک حقیقت وارونه شده و معلق. محنت و رنج، تلخی و پوچی، فقر مادّی و فرهنگی، چند همسری و خیانت، خرافه و پیرایه بجای مذهب و باور، دروغ و عصیان، تظاهر و ریا، همه و همه در عین آبروداری هریک از این آدم ها. آیا مفهوم میراث خانواده این است؟

صیادان

صیادان یک نمایشنامه ی موقعیت محور است: با صیادهایی به نام های یعقوب، ایوب، نبی، نجف، سید همایون، آقا نور، صالح، اسماعیل، صادق، شجاع، حاجی گل، و جمال؛ و نیز رئیس مؤسسه ی صید ماهی: رامیار؛ . ماهی فروش: گداعلی؛ یک صیاد تازه وارد ترک: بیوک؛ و می فروش: سبیل. این نمایشنامه در صحنه و با زمان خطی پیش می رود و بیشتر مبتنی بر محتواست تا فرم.

در صحنه ی اول به دلیل شیطنت یعقوب در وسوسه ی بیوک، هنگام گرو گرفتن یک ماهی از ماهی فروش، از او بدمان می آید. در صحنه ی دوم، در جمع صیادان، ایوب را فردی عادل و خیرخواه می بینیم که صیادان برایش احترام قائل اند. رامیار هم خبر از باشگاه ورزشی می دهد که صیادان موظف اند در آن ورزیده شوند. صحنه ی سوم در میخانه می گذرد با بدمستی صیادان و تنهایی یعقوب؛ و صحنه های چهارم تا هفتم اختصاص دارد به مسخ شدن صیادان، طرح و توطئه ی شورش و مخالفت با نظام حاکم مؤسسه و مسخ شدن صیادانی که با رنج باید ورزیده شوند؛ خام شدن امثال اسماعیل، لخت کردن یعقوب در سردابه، لو رفتن امثال سید همایون، و رادیوی آقانور و غیره؛ و صحنه ی هشتم که در قبرستان، طرح شورش تکمیل می شود. ایوب هم می پذیرد که از مسئولیت کناره بگیرد؛ امّا دیگر می خواهد دل به سیاهی دریا و همان صیادی دیرین خود بازگردد. صحنه ی نهم، پایان ماجراست و در سردابه ردیف صیادان، بجز ایوب و یعقوب، همه سر تعظیم و تسلیم به رامیار و مؤسسه ی رام می آورند. و آرزوهای دور و دراز و مسخ شدن دل هایشان. و صحنه ی دهم که صرفاً تابلوی محوی است از آینده ی صیادان که ایستاده اند و مجسمه ی رامیار گویا توسط یعقوب، پرده برداری می شود و ایوب را می بینیم که بازگشت کرده به صیادی ایده آل خود.

این نمایشنامه ی قابل تأمل، با آنهمه اسامی انبیاء و اصطلاحات و واژه های مذهبی و اعمال می خوارگی و وسوسه و نیرنگ و غیره، بیشتر نمایشنامه ای سمبولیک است تا رئالیستی یا ناتورالیستی. و با توجه به آن چند بیتی که رادی در ابتدای متن از مولانا (... اندرین امّت نبُد مسخ بدن؛ لیک مسخ دل بوَد ای ذوالفطن ...) آورده است، باید مفاهیم ضمنی آن را از میان تک تک اشارات و نشانه های بینامتنی پیدا کرد: نظرقربانی، الله، نجات، تولد، سیاهی، صدای طبل، سوت کشتی، بلاگردان، تنازع، قبر و قبرستان و دفن، سردابه، بقا، شفاعت، انتظار، بدمستی، تفرقه، اتحاد، آرزو و بسیاری نشانه های دیگر؛ که بار معنایی نمایشنامه را اگر خوب دقت کنیم از یک بیانیه ی سوسیالیستی یا ضد استعماری و دیگر تفسیرهای جامعه شناسانه ی صِرف، دور می کند.

به هر حال چنانکه می بینیم، در این نمایشنامه هم، شخصی هست که راه دیگری غیر از جمع را انتخاب می کند و آن ایوب، نسبتاً خیرخواه ترین و مسئولیت شناس ترین فرد در این جماعت است. که باز هم همان شخصیت قهرمان فهمیده، یگانه و روشنگر دیگر نمایشنامه های رادی را به یاد می آورد.

لبخند باشکوه آقای گیل

نمایشنامه ی سه پرده ای لبخند باشکوه آقای گیل، با همسویی تکنیک و محتوا، یک بررسی روان شناختی از خانواده ای است که سه دوره ی مختلف زندگی را طی کرده است، امّا همچنان با همان مشکلات روانی ریشه دار خود درگیر است. علی قلی خان گیل به زودی خواهد مُرد. همسرش، گیلانتاج، سالهاست که دچار اختلالات روانی است و محکوم است که کنج خانه محبوس باشد؛ زیرا فروغ الزمان، دختر بزرگ خانواده، که فارغ التحصیل هاروارد و استاد کرسی روان شناسی دانشگاه است، چنین تصمیمی برای مادر گرفته است. سایر تصمیمات مهم هم از ناحیه ی فروغ الزمان طراحی می شود. این خانواده در مرحله ی اول زندگی شان، در گیلان، رشت، بوده اند؛ و در مرحله ی سوم، در نیاوران تهران، ویلا و باغی دارند و به زندگی مرفهی رسیده اند. در میان این دو مرحله هم، یا در کشورهای غربی تحصیل کرده اند؛ و یا در تلاش برای رسیدن به چنین طبقه ای کار می کرده اند. این تغییرات فرهنگی امّا باعث شده است که به نوعی از خویشتن درونی شان دور شوند؛ تا حدّی که ترجیح می دهند حتی در خانه و در گفتار روزمره بایکدیگر، از اصطلاحات و تکیه کلام ها و شعرهایی استفاده کنند. یا مصرع هایی از فروغ فرخزاد می خوانند و نیز از فلسفه می گویند و گیاهخواری و رژیم غذایی دقیق شان را به رخ هم می کشند.

نمایشنامه شامل سه پرده ی "برج عقرب"، "چنگ در باد"، و "مرده ریگ" است. و هر سه پرده در سرسرای خانه ی پدری می گذرد. ماجرا از آنجا آغاز می شود که فخر ایران، دختر دوم خانواده، که پزشک است، به اتفاق دکتر تجدد، همسرش، پس از پیغام فروغ الزمان، آمده اند تا پدرشان را که به سرطان حادّ مبتلا شده است، معاینه کنند. در این خانه، مهرانگیز، دختر کوچک خانواده، ساکن است که به نقاشی مشغول است و نیز جمشید، پسر کوچک هم که دکترای فلسفه از سوربن دارد، یا پیانو می نوازد یا کتاب می خواند. داود، پسر بزرگتر، هم که اهل شکار و قمار و مشروب است، تقریباً در این خانه زندگی می کند؛ ولی بیشتر فراری است و با جیپ و تفنگش آواره ی کوه و جنگل. پرده ی دوم، بی رودربایستی، مسأله ی ارثیه ی پدری مطرح می شودکارخانه ی کودسازی برای جمشید و گیلده برای داود و خانه ی تهران برای فروغ الزمان. در پرده ی سوم، ابتدا فروغ الزمان تصمیم به اخراج طوطی، خدمتکار جوان دارد، پدر در بیمارستان است، راز میراث کشف می شود که آقای گیل، پیش از این همه ی روستای گیلده را به زارعان بخشیده، تا در سه گوشه ی آرامگاهش، یک مسجد و یک مدرسه و یک درمانگاه بسازند. و در نتیجه، همه زخم خورده و پریشان، اعمالی از خودشان بروز می دهند و حرف هایی می زنند که به تعبیر فروغ عقده های درونی شان است. جمشید مدرک دکتری خود را در توالت می ریزد و داود هم که نظر سوء به طوطی داشت، در حالتی هیستریک، به او تعرض کرده و بعد خودکشی می کند. این خودکشی، بیش از آنکه دلیل منطقی داشته باشد، برمی گردد به کلیّت موقعیت این خانواده.

نمایشنامه ی لبخند باشکوه آقای گیل، در عین حال که تماماً اختصاص دارد به خانواده ی گیل، امّا می توان با کمی دقت، اشاراتی را در آن یافت که هدف رادی، تعمیم این وضعیت از نهاد خانواده به اجتماع بوده است. نام های گیل، گیلانتاج، گیلده، یکی از این اشارات است. در این نمایشنامه نیز، فروغ الزمان، نماینده ی طیف وسیعی از روشنفکرانی است که طبق فرمول های دیکته شده و آکادمیک، به اجتماع می نگرند و برای آن نسخه می پیچند؛ و بسا که خود نیز دچار عقده ها و ناکامی های بسیارند. در نتیجه، بازگشت به دوران پاکی کودکی، چیزی است ناهنجار، مانند بیماری مادر. وضعیت پدری نیز همانا در چنگ سرطان، عقرب، است. و نتیجتاً آینده، همانند یک تعرض و خودکشی رقم می خورد. به نظر می رسد بحران ناامیدی اجتماعی در لبخند باشکوه آقای گیل، هشدار دهنده تر از دیگر نمایشنامه های قبلی رادی است.

در مه بخوان

در مه بخوان، یک صحنه ی ثابت دارد؛ که سرسرای خانه ی معلم در یکی از روستاهای گیلان است؛ و عمارت آن روزگاری خانه ای اربابی بوده. در یک سو شخصیت های معلمانی (محمد علی اشکبوس، احمد برجسته، احمد قبله گاهی (بتهون)، لویی پشمینیان گوشه)، دیده می شوند که تنها عنوان فرهنگی را یدک می کشند؛ حال آنکه مهمل گویی ها، غرب زدگی و آرزوهای مسخره ای که دارند، تأسف آور است. و هوشنگ بقراطی، مدیر ایشان هم در صدر این دسته قرار می گیرد. در سوی دیگر، امّا ناصر نیاکویی را می بینیم که ادبیات درس می دهد و در پی سوادآموزی بچه های روستایی دست از تلاش برنمی دارد؛ و برایش تئاتر، اندیشه و نگارش، و مطالعه ی کتابهای روز مهم است. در کنار او، پزشک این دهکده هم هست که نیاکویی

را درک می کند؛ و افکارش به او نزدیک. انسیه، دختر ساده لوح روستایی، که برای شستن لباس می آید؛ زیر نگاه سنگین این مردان، سرنوشتش خود حقیقت تأسف بار این ماجرا می شود. پدر انسیه، مشدی منوچ، باغ سیب دارد؛ و تواضع و خلوص نیّت کم نظیری دارد و از عرضه ی سیب هایش دریغ ندارد. آقای مدیر، انسیه را بازیچه ی دست خود می کند؛ و نیاکویی، نگران این دختر است. به نظر می رسد ناصر نیاکویی نزدیک ترین شخصیت در میان آثار رادی است که به خود او شبیه است. و خود رادی هم در مصاحبه هایش، به این موضوع اشاره کرده است.

عنوان پرده ی اول، "عصر ملال انگیز آقایان"، است که شاهد بیهودگی زندگی این مردان هستیم و از کم سوادی، اعتیاد به تریاک، پوچی، رخوت، سطح پایین فرهنگ، و نیز از آمال و آرزوهای مضحک شان متعجب می شویم؛ مخصوصاً احمد برجسته که به طرز فاحشی شیفته و فریفته ی انگلیس است؛ و از آن کشور یک مظهر تمدن و مدینه ی فاضله ی عجیب ساخته است. پرده ی دوم، "اگر به کلبه بیایی"، نام دارد که ادامه ی مهملات همان شخصیت اگزجره ی معلم هایی است که با ماجرای انسیه دنبال می شود و نیز ژست دن کیشوت واری که از خان بابا هنگام عکس گرفتن می بینیم (همچون اسطوره ای باستانی در هاله ی ابدیت) البته عکسی که گرفته نمی شود؛ و وارونگی وضعیت طبیعیِ این جمع کاملاً تأکید می شود. پرده ی سوم، "آه، مشدی منوچ"، با ماجرای تعصب مشدی منوچ، نسبت به دخترش دنبال می شود و پس از ماجرای ی شکار اردک، صحنه ی مرگ فجیع مشدی منوچ در آبدارخانه، خاتمه می یابد. پرده ی آخر، "در مه بخوان"، که اواخر بهار سال بعد است مأموریت پنج ساله ی معلم ها تمام شده و با اتوبوس خواهند رفت. و تنها دکتر لنکرانی می ماند. او کتاب داستان "آه، مشدی منوچ" نوشته ی نیاکویی را از کتابفروشی رشت خریده و جمله ای از آن را برای خود نیاکویی می خواند: "و تو در مهی از نور می آیی، با یک سبد نان تازه و بوی شفاف باران."

فرم این نمایشنامه چنان است که در تغییر هر پرده، اشخاص بازی در همان حالت پایانی پرده ی قبل، می ایستند و بعد در پرده ی بعدی با همان وضعیت قبل ادامه می دهند در حالی که زمان گذشته است و ماجرا و حال و اوضاع تغییر کرده است. این ثبات وضعیت آدم ها نشانگر پایداری اینهمه وارونگی و ناآگاهی است. در این نمایشامه هم با نشانه های زیادی مواجه هستیم: عینک/ آگاهی، سیب/ گناه محتوم، جدول/ پوچی، بریتانیا/ استعمار، انگلیس/ عشرت، مسابقه اسب دوانی/ خلاف طبیعت، قطار سریع السیر/ زندگی مدرن، شکار اردک/ زن عامی مظلوم، پائیز/ شروعی غم افزا، بهار/ امید، مرید و مراد/ رهروی، قصه و نمایش/ بیان حقیقت، و بسیاری مفاهیم دیگر.

رادی در این نمایشنامه هم تنهایی روشنفکر واقعی را نشان می دهد. امّا شخصیت نیاکویی، چنان مقاوم و پایدار در اندیشه است که می بینیم خود واقف است به سختی های مبارزه، و اینکه رسالت دارد در صحنه بماند؛ هرچند همانگونه که بقراطی مثال زد، عیسی وار، به صلیب کشیده شود. به هر حال، با وجود آنکه پرده ی آخر این نمایشنامه به بیانیه بیشتر شبیه است؛ امّا به دلیل لحن عامیانه و استفاده از زبان طعن در بیان ناهنجاری ها، تأثیرگذاری عمیقی بر مخاطب عام دارد.

هاملت با سالاد فصل

"طیاتر هاملت با سالاد فصل: قومدیا در دو مجلس"، یک کمدی متعالی و مبتنی بر طنزهای زبانی است: چنانکه در کنار تبسم لبهایمان غمی سنگین را در دل حس می کنیم؛ امّا هیچ گریه نمی کنیم؛ بلکه می اندیشیم. همانطور که علامه دهخدا، مجلسیان و دولتیانِ کهنه پرستِ دوران خود را به "دیزی از کار درآمده" تمثیل می کند؛ اکبر رادی، هم در این نمایشنامه، از بن مایه ی تردید هملتِ خیانت دیده وام می گیرد، تا رنج یک انسان را در بن بست و مخمصه ی طبقه ی تازه به قدرت رسیده تصویر کند. ولیکن رادی، برخلاف شکسپیر، چنین وضعیتی را در قالب کمدی، وارونه نموده است تا بر آن طبقه ی اجتماعی نیشخند بزند. این دنیای غریب غیر واقعی، در فضایی فانتزی، مالیخولیایی و البته پست مدرن تصویر می شود، بدون مصداق مشخصی از زمان و مکان. با این همه، لحن نمایشنامه با مغلق گویی های آشنا و آداب درباری قجری و فتحعلیشاهی، ما را به نحوی به ایران آن دوره ها و طبقه ای از اجتماع رهنمون می نماید که در تلاش بوده اند با جعل تاریخ و رفتارهای مستبدانه، برای خود اعتباری غیر قابل انکار قائل شوند. امّا به اعتبار همان دو آیه قران که در مطلع هر پرده ذکر شده (بندگی شیطان و دشمنی آشکار) از نظر ما تحقیر می شوند.

در پرده ی اول نمایشنامه (دماغ به حجله می رود)، پروفسور دماغ چخ بختیار و ماه سیما از سفر هفت ساله ی دور دنیا آمده اند تا شب حجله ی عروسی شان را در طبقه "هفتم" آپارتمان پدربزرگ ماه سیما بگذرانند؛ آن هم زیر نگاه پدربزرگی که از آن دورها ناظر است؛ البته تا لحظه ی آخر نمایشنامه حضور ندارد. در همین شب، عالیجناب قنبل خاقان، و استاد قُمپُز دیوان، عمو و پدر ماه سیما، هم می آیند و انگشتر و خلعت خودشان را به دماغ تازه از راه رسیده می دهند؛ و او را به کسوت خودشان درمی آورند. به این اعتبار که او را از خودشان بدانند.

امّا در پرده ی دوم (دماغ شرفیاب می شود)، شاهد محاکمه ی و اعدام دماغ در فردای آن شب هستیم. آن هم به جرمی که خودش مرتکب نشده: گنه کرد در بلخ آهنگری... گناه اصلی دماغ شاید آن است که هم همه ی کتاب های کهن را مثل کرم کتابخوار خورده و آنهم با سالاد فصل که خورشی جدید است؛ پس هم بر اوضاع روز اشراف دارد و هم اصالت کهن.

اینهمه رفتارها و حرفهای بی منطق و ظاهراً بی ربط، در اصل استحکام بنیادین و ارتباط دقیقی دارند که همانا مبتنی بر جادوی زبان فارسی است. که هم ظاهراً نشاط آور و مفرّح؛ و هم نفوذی شدید در روح مخاطب دارند. محتوای پیچیده ی بحران هویت، بی منطقی و پوچی زندگی، هم در زبان و هم در رفتار این مقلدین (اشخاص بازی) به گویاترین شکل ممکن، جلوه کرده و چراهای بی پاسخ مخاطب را درباره ی علت هر یک از این رفتارهای عجیب و غریب و ناهنجار، به آنجا می رساند که در چنین بحرانی نباید انتظار پاسخ مستدل داشته باشد.

چند نکته ی استعاری و قابل تأمل این نمایشنامه عبارت است از: جمله ی "من فکر می کنم پس هستم" از زبان دماغ و ارجاع به تفکر بنیادین کانت، و پاسخ استاد قُمپُز دیوان: تو غلط می کنی فکر می کنی. / کتابی که مثل ساندویچ خورده می شود = خوراک ذهن / نُک زدن به هر مهمل بجای تحقیق و ولگردی رو هر قسم زباله = کسب دانش و تجمیع اطلاعات بیهوده / جیره بندی کتاب = سلطه در نظام آموزشی / امیر ارسلان نامدار (نوشته نقیب الممالک، نقال ناصرالدین شاه) = سند جدید تاریخی / هفت سال دور دنیا، معبد هفت گوشه، طبقه هفتم، هفت تیر، هفت کدو، هفت تبصره وصیتنامه = تأمل در قدرت رمزی عدد هفت / ماه سیما = پرنسس بی تاج و تخت / پای برهنه دور دنیا گشتن = رنج آگاهی و شناخت / دماغ باید حذف شود؛ چون با ما نیست؛ پس لابد بر علیه ماست / تردید دماغ در هویت خودش = تردید در مبارزه یا تسلیم، ماندن یا فرار، بودن یا نبودن / و ممنوع شدن مصرف چاشنی های محرک از هفت سال پیش توسط عالیجناب؛ همان صادرکننده ی حکم نهایی اعدام /...

منجی در صبح نمناک

صحنه، دفترِ محمود شایگان، نمایشنامه نویس مشهور است که پس از "آواز در باران" دارد بیستمین نمایشنامه اش، "منجی در صبح نمناک" را می نویسد. به همین بهانه، در آغاز پرده ی اول، (استریپ تیز می کنند) استیانا مجد، خبرنگار روزنامه ی آرمان، به اتفاق حشمتی، عکاس آن روزنامه، برای مصاحبه با او، می آیند. در ادامه، طلایی، مدیر اداره ی نگارش فرهنگ و هنر، به همراه قوانلو، مدیر یک ماهنامه، که دوستی دیرینه با شایگان دارند و همچنین منتقدی به نام فلسفی، می آیند و غوغایی از تمجید و تکریم و صمیمیت به راه می اندازند.

در پرده ی دوم (چشم افعی)، روی جمله ای از همان مصاحبه بحث است که سانسور شود. طلایی، دوست گرمابه و گلستان، هم ظاهراً از ترس، هیچ کمکی به شایگان نمی کند. و همین موجب کدورت دو دوست می شود. پرده ی سوم (شب آهسته می دمد)، بخش هایی از کتاب شایگان هم به گفته ی مدیر انتشارات، باید سانسور شود. پرده ی چهارم (بگو، مهربان، بگو)، صحبت های حشمتی و شایگان، سراسر جهت گیری سیاسی دارد و مخالفت و مبارزه. فلسفی هم در نقدهایش، شهرت شایگان را زیر سؤال می برد. پرده ی پنجم (یک ترانه پاییزی)، طلایی که آن روی چهره اش را نشان می دهد. پرده ی ششم، (شاخه ی جوان)، ظهور اندیشه ای نو در نسل جوان (استیانا و حشمتی که بازداشت شده)، و پرده ی هفتم (ققنوس قله های من) کتایون می رود، و شایگان در اوج ناامیدی و کشمکش با کل دستگاه حاکم بر فرهنگ، خودکشی می کند، با این تصور که نسلی را برای اندیشیدن تربیت کرده است.

در این نمایشنامه محمود شایگان، درام نویس مهشور، فارغ التحصیل علوم اجتماعی است؛ و از پدری گیلانی و مادری ترک است. شباهت رادی با این شخصیت، چنان آشکار است که هر کلامی که از دهان شایگان درمی آید، احساس می کنیم این جمله باید مربوط به خود رادی باشد: از اولین جمله (... بله، اینها البته سنگ قر اهدایی دوستان مطبوعاتی است. قبّه و بارگان جنازه هم می خواهد، که نقداً بنده نیست.) تا آخرین کلام (نه. من دیگر مات شده ام... گلدانها را بچین لب استخر، آن محبوبه های شب... بگذار زیر باران یک نفسی بکشند... عجب مهی گرفته!) از آن بله، و آری گفتن تا این نه و نپذیرفتن، کلام این شخصیت خبر از افکار نویسنده می دهد.

بیشترین تمرکز رادی، در این اثر مخصوصاً، همسویی فرم با محتواست. فرم و تکنیک های خاص نمایشی، که مکان ها تلفیق می شوند؛ و در صحنه، از قسمت بالکن اتاق شایگان، به این منظور استفاده می شود، ارزش والایی به متن می دهد. در واقع، به همان اندازه که قرار است شایگان، به درام بیاندیشد، خود رادی هم برای اجرای نمایشی این اثر، به کارکردهای نمادین و نشانه های قابل تفسیر در اجرا، فکر کرده است.

در این نمایشنامه هم، شخصیت روشنفکر داستان، مبارز، تنها، سرخورده، زخمی، نگران آیندگان، و مخصوصاً ناامید و سرگردان و بی پشتوانه توصیف می شود. این است که اقدام به خودکشی می کند؛ خودکشی ققنوس وار البته. امّآ آیا رادی خود نیز به نابودی روشنفکر معتقد بوده است؟

پلکان

در مقدمه ی پلکان، رادی از تصویرهای حقیقی برای بروز ایده ی این نمایشنامه اش می گوید: سه عکس از یک مرد در سه دوره ی زندگی اش که به ترتیب سیر صعودی تمکن را طی کرده. به این ترتیب، نویسنده ما را به دنیای واقعی و حقایق آن ارجاع می دهد. دنیایی که در آن به طور کاملاً طبیعی، آدم ها زندگی شان را وقف ترقی می کنند. کیست که از بالا رفتن از نردبان دنیا امتناع کند؟ شاید هیچکس (در این باره می شود یک فیلم مستند را با طرح چنین سؤالی پیش برد؛ تا به پاسخ رسید). امّا به هر حال وقتی شخصیت آدمی مانند بلبل در این داستان، پلکان ترقی مادّی را به اعتباری بر اثر کشتن همه جانبه ی روح و جسم دیگران طی می کند؛ ترقی مادی چنین قابل تأمل خواهد بود؛ که در مقدمه هم می بینیم رادی آن سه عکس و مراحل تغییر چهره ی مرد را به "دگردیسیِ هولناک" تعبیر کرده است؛ و چهره فربه ی او را الماس های فشرده ای از ذره های خون و روغن و اندوه می پندارد.

نمایشنامه ی پلکان، دارای پنج پرده است: در پرده ی اول (آن شب بارانی؛ سال 1333)، ابتدا از خلال گفتگوهای مردان در قهوه خانه، شاهد تقدیر بد و غصه های بی پایان آقا گل، یکی از اهالی پسیخان و دزدیده شدن تنها گاو شیرده و تنها منبع رزق و روزی اش توسط یک ناشناس هستیم؛ و در انتهای همین پرده متوجه می شویم که بلبل گاو را دزدیده و 300 تومان عایدش شده. بلبل در این زمان، با طبقی در دست، تمشک می فروشد. در پرده دوم (در انتهای مه؛ سال 1335)، بلبل، برای خود یک دکان جگرکی در همان پسیخان باز کرده است؛ امّا از پیشرفتش راضی نیست و قصد دارد دکان دوچرخه سازی باز کند؛ و از حاج عمو دختر خانه مانده و چشم معیوبش را خواستگاری می کند. بمانی هم که می بیند بلبل، قصد ندارد به وعده های عاشقانه اش وفا کند و احساس می کند انگشت نمای مردم شده خودش را در رودخانه غرق می کند. در پرده سوم (زمستان شهر ما؛ سال 1341)، بلبل، که حالا داماد حاج عمو شده، و یک دکان دوچرخه سازی در پیرسرای رشت، باز کرده است حاضر نمی شود که به اسکندر، شاگرد مغازه، برای زایمان زنش 500 تومان قرض بدهد. تا آنکه اسکندر باز می گردد پریشان حال و ژولیده؛ گویا کار از کار گذشته است. در پرده چهارم (آفتاب برای سلیمان؛ سال 1350)، بلبل را در دفتر ساختمانی اش در محله ی اعیان نشین گلسار رشت، می بینیم که کارگرش، سلیمان را به اتهام دزدی مرتکب نشده، محبوس کرده است؛ تا آنکه سلیمان شب تا صبح از سرما می میرد. و هجوم و شورش کارگران که هر لحظه نزدیکتر می شوند. در پرده پنجم (مکث؛ سال 1357)، بلبل در سالن پذیرایی خانه اش در وضعیتی نشسته که ثروت بی حسابی جمع کرده و دارد با پسرش، سعید، که تازه از امریکا برگشته و افکار نوگرایی دارد، درباره ی دختری حرف می زند. این آخرین پرده بیشتر به اعترافات بلبل می ماند. و در پایان هم چشم تنگ مرد دنیا دوست باز می شود امّا به روی مرگ.

موضوع نمایشنامه ی پلکان کاملاً قابل پذیرش است، هم به این دلیل که تجربه ای از وضعیت عام زندگی آدم های را ارائه می کند که شبیه بسیاری از آدم های هر اجتماعی است، و هم به دلیل شخصیت پردازی دقیق قهرمان (شخصیت اصلی محوری) که هم پروتاگونیست داستان است و هم آنتاگونیست آن. بلبل در نقش پیش برنده ی دو وضعیت ظاهر می شود. او از پلکان مادیات دنیایی با سرعت هرچه بیشتر بالا می رود؛ و همزمان سایه ی سنگین او به چشم می آید که از پلکان معنویت و روحانیت با همان سرعت پایین می آید. این اتفاق، تنها به عمق نگاه رادی برمی گردد که در یک اثر شخصیت محور، فشارهای اجتماعی را و فقر و بی فرهنگی را چنان نامحسوس امّا عمیق در خلال تمام دیالوگ ها می گنجاند.

در این نمایشنامه ی سهل و ممتنع، اشارات بسیاری را می توان دنبال کرد: آیا تمشک به گیاه و دوره ی کشاورزی، جگر به حیوان و دوره ی دامپروری، دوچرخه به اختراع چرخ و عصر آهن، و ساختمان سازی به دوره های مختلف تکامل و ترقی بشر اشاره دارند؟

بدین ترتیب، در چنین نمایشنامه ای هم که از شخصیت روشنفکر خبری نیست، تمام بار گناه بی فرهنگی به دوش اجتماع می افتد. در واقع، ظهور امثال بلبل را باید در همان جامعه یافت. کافی است در یک قیاس کلی، به انگیزه ی بلبل در پرده اول و اعترافات او در پرده پنجم توجه کنیم:

- بلبل (در اواخر پرده ی اول): ... اینهمه دوییدم، اینهمه سختی کشیدم، توسری خوردم، مسخره م کردین، نیش، کنایه، زخم زبون – دیگه بسه، دیگه به تنگ اومدم. حالا می خوام یه جا واستم...

- بلبل (در اواخر پرده ی پنجم): ... خب یحیی! بازم تویی، مث هر شب، مث همیشه... من اینقد بی خیر نیستم... یه دونه گاو داشتین – تازه دوش و طلایی – که وازش کردن. خواهرت که طفلی توی رودخونه افتاد و ناکام شد. زنت که اول صبای زندگی ورپرید. باباتم که یه شب بیچاره توی مستراح یخ زد... تو... فقط از میون درای بسته عبور کردی... ولی منم که نگاه می کنی، آدم بی خیری نیستم... پول یه دونه گاوم به ات می دم... چه صدای محزونی داره این بارون! منو یاد یه شب میندازه...

تانگوی تخم مرغ داغ

تانگوی تخم مرغ داغ، با بیشتر اشخاصی که در ارثیه ایرانی در آن موقعیت بودند، شکل می گیرد: موسی، انیس، شکوه، حسین، آقابالا، قیصر؛ و با فرض همان موقعیت خانه ی دو طبقه در کوچه ی آبشر (آبشار در خیابان ری تهران / تهران عهد نوح، نبش کوچه ی دنیا). مشکلات این بار امّا در خلال ماجراهایی اضافه تر، مطرح می شوند. در این خانواده، حسن خودکشی کرده و محسن، ناراضی است و بالاخره هم قصد رفتن و ترک خانه می کند.

چرا باید رادی این نمایشنامه را از همان قصه ی "ارثیه ی ایرانی" با اندک تفاوت در ماجرا و شخصیت، بازنویسی کند؛ مگر آنکه به شخصیت های وارث این میراث ایرانی، وابستگی فوق العاده داشته باشد؟ ناب بودن قصه یک سوی حس نویسندگی است و دلبستگی سوی دیگرش. دلیلی هم که می توان برای این بازنویسی در نظر گرفت که با شخصیت نویسنده، مطابقت کند همین است که (فارغ از مبحث زبان و لحن یا فرم های دراماتیک، و صرفاً به لحاظ داستانی) در اینجا، مطابق خواست نویسنده، علاوه بر سقوط آقابالا از بام در پایان ماجرا (برای پایان بخشیدن به یک بی هویتی سربار)، یک خودکشی وجود دارد که قبلاً رخ داده و نیاز است که قهرمانی بیرون بیاید که دست به عمل بزند. و آن هم چیزی نیست جز ترک دیاری که ریشه هایش را می خواهند از ریشه بیرون بکشند: - آقابالا: باس درخته از ته ریشه بُر بشه.

و این ترک دیار علت دیگری هم دارد. خود پدر پسر را تاب تحمل ندارد: - موسی: برو از این خونه بیرون، برو به درَک مِن الله...

و احساس پسر در خانه ی پدری؛ ماندن با رنجی بی امان است در ظاهری زیبا: - محسن: ... بله، اینجوریه که ما، این جمع نمونه هرکدوم یه تخم مرغ داغ توی ماتحت مون گذاشته یم و تند و با شکنجه رقص می کنیم. تانگو! یک تانگوی وحشیانه دور یه خونه ی قشنگ نمونه! ...

و این احساس آیا با ادامه ی ماندن تغییر می کند یا آنکه باید لاله های قدیمی را به سمساری سپرد تا در آینه، این بار طرحی نو درانداخته شود؛ هرچند مادر دردمندانه بگوید: محسن... محسن جان... نرو!

آهسته با گل سرخ

آهسته با گل سرخ، صحنه ی ثابتی دارد: هال خانه ی عبدالحسین دیلمی و شمس الملوک. در حالی که سینا، پسر بزرگتر و سیامک، پسر کوچک، در این خانه هستند و ساسان پسر ارشد خانواده هم در آلمان مشغول اداره ی نمایندگی پدر است. موقعیت نمایشنامه بحبوحه ی انقلاب 57 است. و سینا پسر بزرگ خانواده قرار است با ساناز ازدواج کنند و به اتریش بروند احتمالاً برای نمایندگی صادرات چای و توسعه ی کار پدر. که اتفاقاً جلال پسر برادر عبدالحسین خان به این خانه می آید برای تحصیل در رشته ی معماری، ولیکن دانشگاه ها تعطیل است و می ماند و در پایان هم در به طور اتفاقی یا سوء ظن شلیک کنندگان گارد کشته می شود. و روی قلبش گل سرخی می روید. چرا گل سرخ؟

آهسته با گل سرخ، علی رغم سطح کاملاً رئالیستی دارای اشاراتی سمبلیکی است. شخصیت ها هر کدام نماینده ی یک دیدگاه اجتماعی هستند: 1- شمس الملوک: زن کامل و صحیح العمل، با عرف و سنّت های پایدار و ریشه دار ایرانی و مذهبی و مخالف هر تحول. 2- عبدالحسین خان: ترقی خواه، توسعه دهنده ی میراث خانه ی پدری، به دنبال جبران حق برادری و حمایت، آینده نگر، و منطقی، روشن بین، مخالف وضعیت موجود، مخالف آنارشی در دانشگاه، طالب جمع آوری سرمایه، و البته ایده آلیست شکست خورده امّا در عین حال مقتدر. 3- سینا: خوش گذران، با گرایش به مظاهر غربی (مشروب، رقص، گیتار) تا حدّی نژادپرست و همسو با آلمان نازی و پیشوایی هیتلر، به دنبال رهایی از همه ی بندها، مخالف همه ی فقیر مسلکی های انقلابی و افکار سوسیالیستی. 4- سیامک: به دنبال علم و تجربه، عاشق زیبایی، و جویای کشف و رسیدن به دیدگاههای تازه در جناح چپ. 5- جلال: برآمده از طبقه ی ضعیف، رنج کشیده، به دنبال اندیشه و کتاب های متعلق به جناح چپ آن دوران و اهل ترجمه، افتاده در جریان های سیاسی - اجتماعی، ایثارگر، و ... 6- ساناز: با ریشه ی تُرکی، زن به تمام معنا، تابع و آماده برای دور شدن از دیار، تا حدّی یک ابژه و در عین حال یک ناموس؛ یک جانشین برای مادر (سرزمین) و پشتوانه ی عاطفی نسل نوگرای سیامک و سینا، در مرز خطر مرگ. شرط زنده ماندنش این است که با ایثار خون یک تحول خواه و قلب مهربانش، به پرواز با یار دیرین برسد؛ چون "پرنده ای که پرواز می کنه سرما نمی خوره."

اشارات نمادین: میراث پدری، برادری، خانه، بالاخانه، بیگانه، اجنبی، تلفن ها و پیام رمز، کولاک، هوای منقلب، نفت و نون، کلید انباری، گل سرخ و تفنگ، پرواز هواپیما و پرنده، آزادی، باز کردن درِ قفس، کلید و امین خانواده، باران زیاد و سرما، چتر، انگشت و حلقه، عشق – صفا – مردانگی، وظیفه، فداکاری، ایثار (نه شهادت)، خون (در دو وجه)، سرخ، تجارت، نگریستن به تهِ آب، از آب گل آلود ماهی گرفتن، نازلی سخن بگو، زیبایی – نیکی – گل سرخ، صندلی مستعمل، ترفیع رتبه، کابوس، سایه، معطل بودن و بطالت، تولستوی، صلیب شکسته، نابغه ها و دنیا، رادیو بی.بی.سی، دنیای حیوانات، گرما و بخاری، دخانیات، شستن دستها، دود اسفند برای رفع چشم زخم (بازگشت به اعتقادات سنتی)، ثبات صحنه و خانه و عدم ثبات آهسته آهسته ی افراد خانواده ی در حال جدایی، صداهای تیر و رگبار که در یک ریتم کند به تند از پرده ی دوم تا چهارم شنیده و تکرار می شوند؛ و فضای خانه را متأثر از اجتماع می کنند.

آهسته با گل سرخ، نمایش روابط آدم هاست: نه با محوریت "شخصیت" یا "موقعیت" صرف؛ بلکه بیشتر با مظاهر و نمایندگانی در طبقات اجتماعی. پس با اسطوره ی "قهرمان" یا "شهادت" سر و کار نداریم. جلال در گیر و دار حوادث کشته می شود؛ البته در راه نجات ساناز (مظهر عشق و یار و پشتیبان عاطفی نسل نو). امّا تنها شخصی که بیش از سایرین در کشاکش این رابطه ها به خوبی، انتخاب می کند، تصمیم می گیرد، دست به عمل می زند و از راه رفته بازمی گردد، پدر خانواده (عبدالحسین خان) است که پابرجاست، ریشه و اصل گیلانی دارد؛ و هر سه خانواده (هم پسران خودش، هم پدر جلال و هم مادر ساناز) به او متکی بوده اند و در پایان تنها به درونی ترین جایگاه خویش می رود: او همان افتخار رادی است.

تم "ایثار" در همه رابطه ها دیده می شود. ایثاری که توقع و مطالباتی را هم در پی دارد: شخصیت های زن نسبت به مرد و برعکس؛ همه ی نسبت ها: عمو، خاله، برادرزاده، خواهرزاده، و ... حتی سینا. بازار تعطیل هم مطالباتی دارد: آرامش؛ و نیز آن ارتشی گارد که تیر هوایی می زند در پی دریافت گل سرخ در لوله ی تفنگش؛ همه مردم جویای حقیقت که دوست

ندارند دنیای حیوانات به آنان عرضه شود از حکومت و برعکس. و نیز جان باخته از بازماندگان که "این ... یادت باشه." چه چیزی باید در یاد بماند؟ هر چیزی که در یاد می ماند بخشی از واقعیت تاریخ است؛ تاریخی که گاه با رنگ سرخ هم همراه می شود.

شب روی سنگفرش خیس

ماندن یا رفتن؟ چرا؟... درام فلسفی / عرفانی "شب روی سنگفرش خیس"، در فضا و وضعیتی تراژیک و رمانتیک و ایده آلیستی، پرسش هایی را مطرح می کند که همچنان بی پاسخ می مانند، تا مخاطب به اندیشه رود. دکتر غلامحسین مجلسی، استاد بازنشسته ی ادبیات فارسی، طوری خاطرات را برای ما روایت می کند که گویی ما بخشی از درون خود وی هستیم: بدین ترتیب تم "اُنس"، هم در فرم نمایش هست و هم در محتوا: اُنس با خدا در سوی آسمانی – شهودی؛ و انس با دنیا، در زمین، با دلبستگی های بسیار به وطن، خانه، همسر، لباس و کفش و عطر، سگ، دوست، دوره مهمانی، اثاثیه، فرش، ماشین، و...

ماجرای اصلی بر سر تلاش این خانواده ی فرهنگی و فرهیخته در موقعیت استیصال پرداخت قرض، دستاویز اکبر رادی است برای حرف های دل آدم های او. پرسش های بسیاری هست که همه دارند: - آرمین: "سؤال که تو سینه باشه، مثل موریانه ایمان را می خورد."

آرمین، که یک پایش را در راه ایمان و آرمان (زمان جنگ) از دست داده، و گویی میان زمین و آسمان موج می زند، اولین سؤالش عدالت در زمین است و آخرین سؤالش: خوب چیست؟ بد کیست؟ ما کی هستیم؟ موضوع چیست؟ آرمین برای مجلسی، حکم مریدی چون حسام الدین چلبی برای مولانا را دارد. و فداکاری اش نسبت به استاد، آنچنان است که تمام سه هزار جلد کتاب کتابخانه اش را می فروشد تا بدهد به استادش (برای ادای دین رخساره، خواهر مجلسی به گلشنی).

گلشنی، که از تفرش آمده و اهل ذکر و ثنا و دعاست، در این دوره و زمانه، سخت مجذوب دنیای تجارت بذر "اصلاح شده" و "تخم گل" است! و به آنچنان نوایی رسیده که به خودش حق می دهد با زن و پنج دختر، بیاید و از رخساره خواستگاری کند. پرسش او، در مرز شرع و عرف یا هوس و تعالی قرار دارد.

مژدهی، رئیس گروه ادبیات، که در پیش از انقلاب در جرگه ی دوستداران فرهنگ باستانی ایران می درخشیده، پس از انقلاب مدتی نان به نرخ روز خورده و استادان فرهیخته ای چون مجلسی را خانه نشین کرده، و حالا فردوسی را شاعر آسمانی می داند و می خواهد امثال مجلسی برگردند به کسی استادی. تلون مزاج او، و سوار شدن بر موج اجتماع، هم در روان و هم در جسم او مضحک است.

فلک شاهی، پزشک متخصص قلب، یک فرنگی مآب دو آتشه، مطلقاً به دل اعتقاد ندارد. و روح و روان را همان بزاق دهن سگ پاولف، می داند. او از همزیستی آدم های مختلف چندان سر در نمی آورد؛ امّا نبض اجتماع را هم خوب می شناسد. پرسش او در مواجهه با کل اجتماع است: شما کی هستید؟

پرسش رخساره، که لباس عزای شوهر را در نمی آورد و برای وفای خود تقدس قائل است، در وظایف زن بودن است. او که محکم پیشنهاد ازدواج مجدد را رد کرده، بلافاصله با رفتن به آپارتمان فلک شاهی، پا روی تمام اصول اخلاقی تعریف شده ی خود می گذارد. او دوستدار حقیقت است؛ امّا در لحظه ای به ناچار مسخ می شود: - رخساره: "حقیقت همیشه راه میان بُر است."

نوشین، که دنیا را نمی بیند، زندگی اش در موسیقی جاری است و در لحظه ی حال. برای او رفتن و چشم پوشیدن از تمام تعلقات دنیا راحت است. او با شعر حافظ زندگی کرده است.

و ناهید، کسی که هرگز به ایده آل خود (ساختن شومینه و کانون گرم) نمی رسد؛ و دور شده است از اصل. و اکنون در وضعی وارونه محتاج اندک حمایتی است. انسانی که اگر همه ی دنیا را هم بخرد باز احساس کمبود می کند؛ پس به یک سگ (هوس) دل می بندد.

این قصه، در عین گستره ی متفکرانه اش، آئینه ای شفاف و تمام نما در مقابل فضای اجتماع روز ایران می گذارد. در اینجا، همه جلوه های فرهنگی ملموس و آشناست. مکان های آشنا: یوسف آباد، گاندی، بخارست، بی سیم نجف آباد، شاه آباد، و قنادی آغبانو؛ (و البته گیلان محبوب رادی؛ با آن سنگفرش های پرخاطره اش) با حضور تیپ های اجتماع روز ایران: رئیس دانشکده، تاجر، پزشک، معلم،جانباز جنگی، مهاجر غریب، زن بیوه، دختر تنها. و جوان بی کار و بی وطن (حامد) که معتقد است: "هرچه کمتر زندگی کنیم احترام بیشتری به زمین گذاشته ایم." البته نویسنده با طعنه و طنز کلامی در بیان عمق مسائل اجتماعی، سنگینی اینهمه مفاهیم فلسفی و عرفانی را قابل تحمل می کند. در مجموع، زبان نمایشنامه و لحن آدم ها هم به طور کلی مأنوس و طبیعی است و در عین حال نزدیک به کتابت و رسم شعر و ادب؛ که مقتضای جمع چنین محافلی است.

استعاره ها و مفاهیم بسیاری در لایه های زیرین متن، مقصود نویسنده را معنا می کنند؛ از جمله: فداکاری، مهاجرت، ظلمت، فقر، فنا، مسیح، ناجی فداکار، برف، سرما، نابینا بودن، فال حافظ (به روز واقعه تابوت من ز سرو کنید)، فرش، سنگفرش، شب، قبر دو طبقه در جای مصفا، کلکسیون کتابهای خطی، خانه داری، طلاق، دل، عقل، خاطره، روح زنده، ذکر، تسبیح، مهاجرت به دنیای سفید یا مکان غریب اسکاندیناوی، استیصال، خواب های طلایی، سایه و روشن صادق هدایت، مرگ نوشین، شهود (روایت دفتر پنجم)، حضور، رنگ سیاه، طلاق = زن بدبخت + مرد بدبخت، عصا، آتش، جدایی، وفا، عشق، ایثار، صداقت (صداقت حرف چرندی است!)، بیماری، تقابل فرهنگ ها، عمر، لذت، زمان، ساعت ها: 6 صبح، 10 شب، 12 ربع کم و ... به طور کلی این پرسش اساسی که "آرمان بشر چیست؟"

آمیزقلمدون

نمایشنامه ی گروتسک آمیزقلمدون، درباره ی شخصیت ساده و به ظاهر مضحکی است که در وارونگی های زندگی، تحقیر و نابود می شود. این نمایش از ما می پرسد آیا حقیقتاً ادب مرد به ز دولت اوست یا نه؟ و در این عمر می شود به "قشنگ" (زیبایی) هم فکر کنیم؟ هر سه پرده (جنین، رؤیا، تولد) در یک مکان ثابت، انجام می شود: هال خانه ی شکوهی.

در پرده اول (جنین)، می بینیم شکوهی، تحصیلدار مالیه، که اکنون بازنشسته است، روزگار کسل کننده ای را با همسرش شوکت، طی می کند. و شوکت هم تمام عمرش را وقف خانه داری و صرفه جویی کرده. دختران سفید و سبزه شان، ماندانا و رکسانا شوهر کرده اند و رفته اند، امّا همه ی فکر و ذکر شکوهی بوده اند و هنوز هم هستند. در پرده ی دوم (رؤیا)، این دو دختر به رؤیای پدر می آیند و قاب سیگار نقره و فندک طلا، به پدر هدیه می دهند و می خواهند پدر قصه ی حسنک سرشکسته (خارکن) را برای شان بازگو کند: خارکن فقیری که وقتی پیشکار خان بزرگ از او خواسته تا در ازای یک هزار دینار مغربی، شهادت دروغ دهد و خان را از پرداخت غرامت ده هزار دیناری بابت قتل حسنک گوگلبان، برهاند. امّا حسنک علی رغم وضع حمل سخت همسرش، قبول نمی کند. در پرده ی سوم، متوجه می شویم که به موازات آن قصه ی حسنک، خود شکوهی هم، در زمان به دنیا آمدن ماندانا، قبول نکرده (که در ازای مبلغی به پیشنهاد مشاور مالیاتی یک شرکت تولیدی که لای یک قرآن بغلی چکی گذاشته بوده) رقم مالیات پرونده ای را تغییر دهد؛ و پس از آن هم رفته قلیان کشیده است. این تنها، یک نمونه از خصلت انسانی شکوهی در زندگی است. ولی شوکت ظاهراً دیگر خسته شده است؛ و در این مظلمه ی زندگی خود را محق می داند که با سفری یک ماهه با دوستش حشمت خانم، تنوعی در این زندگی ایجاد کند. چرا شوکت بجای همراه شدن با شکوهی، با حشمت همراز است؟

در این نمایشنامه، شکوهی، که خطاط است، فکر می کند به آخر خط رسیده است. کل این روش زیستن، به نوعی اشاره به پوچی زندگی دارد. هرچند دلخوشی شکوهی افتخارات گذشته اش است. و همچنین خیال پردازی هایی مثل باور به خبری درباره ی مرتاض هندی و نگین زمرد.

در این اثر، تلفیق واقعیت، خاطره، خیال و آرزو، در فرمی نمایشی، دیده می شود تا در عین سادگی نمایش، چنان مجذوب آن شویم که از خود بپرسیم: آن تعاونی واقعاً تعاون ایجاد کرده است؟ نذری دادن برای چیست؟ آیا ما با این سبک زندگی، قفسی ساخته ایم برای خود؟ چرا شوکت باید در روز تولدش بگوید: "کاش اون ساعت سیاه شده بود، کاشکی دنیا نیومده بودم" و احساس کند که مثل لیقه درون مرکب غرق شده است. و آیا واقعاً زندگی همین است که شوکت می گوید: "فقط یه عکس یادگاری واسه آدم می مونه." و بعد از اینهمه سال از شوهرش بپرسد: "تو کی هستی؟" شکوهی خطاطی است که دلش خوش است به کشیده ی سین و گریزهای ی و دایره های نون. پس می شود مانن شکوهی به چیزهایی عشق ورزید: یک غنچه که روزی باز خواهد شد؛ "قشنگ" خواهد شد. باید حس کرد. همان که سهراب سپهری هم از ما خواست که "در افسون گل سرخ شناور باشیم." در همین زندگی هم می توانیم خود را متعلق به خانه ی خود بدانیم: - شکوهی: هیچ کجا خونه ی خود آدم نمی شه. او هنوز باورهایی دارد؛ هرچند او را نُقلی و کوچولو بنامند و دامادش، "ارشد" باشد؛ باز خود را والا و باشکوه می پندارد؛ و داماد دکترش را در باطن خط نشناس. و شاید گلکاری یک بوته گل هم امید بدهد: " غنچه ی گل وا می شه همین امشب "

رادی آئینه ای می گذارد برای کسالت ما، و این آئینه نه تنها واقعیت را منعکس می کند، بلکه نوری را می تاباند و جلوه ای دیگر از زندگی را هم نشان می دهد. می شود نه فقط با آرزوی کنار هم بودن و کارهای شیرین گذشته را تکرار کردن، یا خاطره ماه رمضان (و خوراکی های زمینی آن) را زنده کردن حسرت خورد؛ بلکه می شود واقعاً یک چای نوشید و لذت بودن را حس کرد. امروز هرچند دل خوش شده به پارک، سالاد، ماست، سوپ؛ و از آن خوراکی ها و با هم بودن ها و به قله رفتن و مثنوی خواندن ها و وظیفه شناسی در کار خبری نیست؛ امّا باز هم می شود به شهادت دروغ ندادن خود افتخار کرد. و احساس پوچی نکرد. این پیام البته تنها و تنها در لحظه ی پایانی نمایش، رقم می خورد. که نه با پاریس و رم رفتن بلکه با ماندن در حقیقت وجود خود، هم می توان به نگین زمرد دست یافت.

باغ شب نمای ما

عظمت چیست؟ باغ شب نمای ما، با آنهمه اشخاص بازی، صحنه ای دارد که شامل سه نشانه است و بس: تخت طاووس، صندلی خورشیدی، و یک کُره ی جهان نما. که هر سه به وسعت گذر زمان در سلسله های پادشاهی و حکومتی است؛ هم در ایران و هم در جهان. اینجا، کاخ ناصرالدین شاه است و درباریان همه جمع اند: شاه، اعتمادالسلطنه، انیس الدوله، ملیجک، کریم شیره ای و...؛ وقایع هم حول قیام مردم و تحریم تنباکو و پایان حکومت تزاری و ترور شاه در حرم عبدالعظیم و... می گذرد. امّا این ها همه دستمایه ای است که در پس مضحکه ی تلخی که می بینیم، به اندیشه فرو رویم که در طول تاریخ اینهمه شقاوت تنها از انسان برآمده است در برابر انسان دیگر؛ تنها به حکم بردگی بشر. و هیچ ملاکی هم نمی توان یافت برای توقف این گردش روزگار. کافی است به صحنه ی مرگ شاه، و خطابه ی ملیجک دقیق شویم:

- ملیجک: چه فایده که یک قوش بی قدر کیان ما را لکه دار کرده است! مایی که بر خاطیان کوچک پالهنگ نهادیم و خائنان بدمنش را پوست کندیم، نعل کردیم و رگ زدیم. (به سوی کره ی جهان نما حرکت می کند.) ما، مای قبله ی عالم، که صدها برده ی جوان را لای دیوار بزرگ شهر گذاشتیم و افسانه ی امپراطور بربر را پیش پای اسب دُم سرخ مان "بل" شکستیم. (خیره به گردش کُره ی جهان نما.) فرش زرنگار بهارستان پیشکش به شارلماین، و شمشیر مرصع به یاقوت آبی برای آلکساندر...هیم! اسکندر چه ناشیانه انفیه می کشید...مفیستو! مفیستو!... آیا بعد از دو هزاره بیشتر بوی قوش را دب باغ شب نمای ما حس نمی کنی؟ (با نگاهی کشیده به ما) این نویسنده ی بی قضاوت که ما را در این نقش به صحنه کشانده است، درباره ی ما چه حکمی به تاریخ می کند؟...پنجاه سال است، نه، پنج هزاره بیشتر روی قله ی دنیا لمیده بر دوش خردمند و عامی، باا دلقکان و مخنثان آلو مکیده غضب کرده ای، دیگ های آب جوش، گودال های عقرب، کله منارها، بمب های شیک، جلادان پشت پرده و دشنه ها... و اکنون از این سیّاره ی دور نگاه که می کنیم، حاصلت فقط تپه ای تعفن است و یک جنازه ی جاودان!

و البته این خطابه ی ملیجک هم به همین جا ختم نمی شود و درنگی دارد به این گردونه که اینک ملیجک هم دچار وهم شده و تیری می زند که همان زیقوله ی دشمنش بوده، و اکنون پای درخت اقاقیا افتاده غلتان خون است. و - ملیجک: آه... پس آن لکه ی تاریک زیقوله بود! ما خیال کریدم میش یا تکه است. (- مومیایی: هرچه می کنی، آهسته! بگذار قدری آسوده بخوابیم.)

رادی تمام این نکته های نغز و ظریف را، به جادوی کلماتی که به سیاق زبان قجر به نگارش درآورده و بسیاری از تعبیرات را نیز بر وزن و آهنگ چنان نحو و گفتاری ابداع نموده، در این کمدی یکجا عرضه می کند. به طوری که (در میانه ی به بازی گرفتن زبان و تاریخ) به سختی می توان جمله ای را پیدا کرد که نشانه و اشاره ای قابل تأمل و آشنا و معنادار در آن نباشد؛ مانند: زوزه ی جذامیان، درباریان بی سر، تگّه / شکار، جوانمرگی، فرخندگی، جشن، پولتیک دانی، دود و منقل و شیره، و تصنیف "بابا یه پول خروس" و "مرغ سحر"، "دنیا گردش عصرانه ای است، ... و این سرمه دان شکسته"، "امر امرِ قبله ی عالم است." و... شلیک سه تیر در وقایع نمایشنامه.

ملودی شهر بارانی

رادی ملودی شهر بارانی را به مادرش، گیلان تقدیم می کند: سرزمین مادری / مادر زمین. با این نگاه که آنچه می خواهد بگوید برای این سرزمین و برای کل زمین است. نمایشنامه در چهار پرده (بوی باران لطیف است، شب های گیلان، این مِه وحشی، تا صبح آبی) دوران بعد از جنگ جهانی دوم در رشت، می گذرد و صحنه ثابت است: اتاق پذیرایی خانه ی مرحوم صادق خان آهنگ. که تصویر این مرحوم روی دیوار در ابتدا و میانه و انتهای نمایش، مانند روحی هشیار کننده، با ذهنیات مهیار، پسرش صحبت می کند. کلاً فضای این خانه سخت متأثر از کوچه و خیابان آن است؛ که رادی در ابتدا با شرح دقیق آن متذکر می شود.

مهیار پس از هفت سال تحصیل در لوزان سوئیس (این کشور بی طرف در جنگ)، با مدرک دکتری حقوق و یک کتاب قانون، به خانه بازگشته و می خواهد تا چند روز دیگر به لوزان برگردد (با طبع حساس رفته و با روح سرد و افکار پراکنده برگشته). آفاق مادرش، امّا می خواهد مهیار بماند. مهیار با مطالعه ی آثار فیلسوفانی چون سارتر به نوعی اصالت وجود و اگزیستانسیالیسم رسیده ولی هنوز نمی داند که زندگی چیست: - اصلاً نمی دونم زندگی چیه؟ چرا به دنیا اومدیم؟ و - مادر: ما هیچوقت این سؤالو از خودمون نمی کنیم؛ فقط سعی می کنیم خوب زندگی کنیم. صحبت های جمع (برادرش، بهمن؛ خواهرش ماری؛ و پسر پیشکار قدیمشان، سیروس؛ و دختر آن پیشکار، گیلان) همه پیرامون عدالت و نظام ارباب و رعیتی است. صحبت پیرامون جنگ جهانی و طرفداری از آلمان نازی (بهمن در سوابقش) دستاویزی می شود برای آنکه به اندیشه رویم درباره ی اولین جنگ انسان در زمین میان هابیل و قابیل (ای خباثت ازلی)، عدالت در برابر آزادی (که مهیار به سراغ عدالت است و نه آزادی از نوع دیگر افراد)، رنج از حماقت های زندگی، و نوستالژی شهر و دیار پر خاطره.

تنش شدید و دعوای میان بهمن و سیروس، هر دو از روی ناآگاهی است؛ کمااینکه گیلان هم شعر حافظ را شاهد می آورد: جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند. هم سیروس، بازیگر تئاتر است و هم بهمن خود را به مانند هنرپیشه های هالیوود می آراید و از مُدهای آنان تبعیت می کند؛ حتی اگر به تعبیر مادرش زنانه به نظر برسد. بهمن که بازرس استانداری است، سیروس را متهم می کند که در خانه ی آنها مجانی نشسته است ولی می رود به اتحادیه چک می دهد تا شورش کنند روبروی استانداری. این اختلاف نظرها توأم است با صحبت درباره ی روسیه ی تزاری و شورش های کمونیستی. بهمن از طرفداری دو آتشه ی رایش و هیتلر (تا قبل از واقعه ی هیورشیما)، به سوی داستایوسکی و گوگول و نیچه و صادق هدایت رفته است. و سیروس هم در اجرای نمایش تارتوف مولیر، نقش بازی می کند. او بهمن را به سانچو، پیشکار دن کیشوت تشبیه می کند. امّا نظر مهیار این است که جنگ تمام شده و دیگر از هولوکاست وحشیانه و کوره های آدم سوزی، تنها خاطره ای عمیقاً دردناک بجا مانده است. و باید از امروز صحبت کرد. مهیار می خواهد به سوئیس بازگردد تا مقاله بنویسد درباره ی جنگ های بشر.

در مقابل مهیار، گیلان است که بجای حرف و رسیدن به پوچی (دور کردن وِان یکاد از گردن) و کتاب نوشتن، می داند که باید دست به عمل بزند. او معلم هفده بچه است و می خواهد برای بچه هایش کفش بخرد. هم اوست که در لحظه ی آخر، مهیار را با طرز فکر و عملش جذب می کند. مهیاری که قصد دارد ساعت پنج عصر حرکت کند، چمدانش را برمی دارد تا به خانه ای که سند ملک آن متعلق به خودش است و مسلم و سیروس و گیلان در آن زندگی می کنند بازگردد. این سه نام همه استعاره هایی هستند از ایران و اسلام و وطن. و در پایان، این بهمن است که تنها و وامانده شده میان نوشیدن آن داروی سیاه و مرگ خودخواسته یا نه.

خانمچه و مهتابی

سعادت آباد یا فراموشخانه؟ در خانمچه و مهتابی به نحوی به فضایی سوررئال می رویم؛ امّا این ها که خانجون می گوید تماماً خواب و رؤیاهای معنا داری است. اگر حس کنیم که این چهار زوج، فقط چهار زوج اند و بس که هر چهار تا وجه مشترکشان سترون بودن است به بیراهه رفته ایم. این که همه ی چهار روایت را خانجون بیان می کند دلیلی است برای آنکه متوجه باشیم خانجون نخ تسبیح این واقعیت های با زمان و مکان است. هرچند نخی به ظاهر پوسیده؛ که خودش مدام اعتراف می کند که دیگه یاد و هوشی برایش نمانده و دچار "فراموشی" شده است. او در ابتدای روایت اول، زوج لیلا و شارل، از بهار می گوید. در ابتدای روایت سوم، گلین و آموتی، روزهای هفته را با هم اشتباه می گیرد؛ در ابتدای روایت چهارم، صبح و غروب را با هم اشتباه می گیرد. در روایت دوم هم، حاکم و زن، که قاعدتاً منتظر بودیم خانجون به ماههای هر فصل اشاره کند خودش نمی آید ولی حاکم در همان جمله ی اول خود با سه بار تکرار کردن "سه مرتبه..." به عدد سه تأکید می کند که در اصل، همان سه ماه هر فصل است. اینهمه دقت رادی برای تقصیم بندی زمانی به چه منظور است؟ آیا جز این نیست که خانجون با همه ی گیجی و گنگی تنها و تنها یک نماد است از بودن و هستی در جریان نه فقط یک صد و پنجاه سال که صدها سال بیشتر و حتی هزارها (حاکم و زن)، که در پیوندش با هر تیپی (گروهی) بی ثمر بوده است. خانجون، این زن نازا در پایان امّا شدیداً مورد ترحم مخاطب قرار می گیرد.

اینچنین است که وجود خانجون، در گوشه ی آسایشگاه، صرفاً یک نماد است. واژه ی "سعادت آباد" یعنی یک سرزمین آباد که سعادت به بار آورد؛ در همه ی این روایت ها تکرار می شود: شارل زمین مهریه ی لیلا در سعادت آباد را، که سندش به نام او بوده، با زیرکی می خواهد بفروشد و لیلا غمگین می شود. در همین روایت اول، روی این مکان چنین تأکید می شود که پرستار آسایشگاه به خانجون می گوید: "این جا همه چیز مرتب و تابع مقررات و اصول پزشکیه... شمال شهره، بهترین جای سعادت آباد، دامنه ی کوه، هوای سالم، سکوت. بی جهت نیست که "خانه ی آفتابِ" ما گران ترین آسایشگاه تهرانه." این خانه ی آفتاب در روایت های دیگر هم تکرار می شود به این صورت که در روایت حاکم، زن بدون شوی خود، دعوت می شود به باغ سرو نقره. – زن: (چشمانش آهسته بسته می شود.) ای حاکم! تو آن شراب گیرنده را در باغ سرو نقره فشاندی. در روایت سوم، آموتی که کناس است چاه را د سعادت آباد می کند و گلین حسرت یک خانه ی رو به آفتاب در سعادت آباد دارد. گلین که آخر متکدی می شود. در روایت بعدی، سامان و ماهرو، ساکن سعادت آباد هستند. – ماهرو: آدم ساکن سعادت آباد باشه و در به در دنبال خوشبختی بگرده. ماهرو حتی نمی تواند پنجره را باز کند و هوایی تازه کند. ماهرو در گفتگویی دیگر، این سعادت آباد را تعمیم می دهد: توی باغ سرو... ساعت پنج... بولوار سوم... سرتاسر تاریخ شما با پسر سرکشی بوده، یا تاج و تخت غصبی، یا فراموشخانه. – سامان: و البته حرمسرای شاهان.

چهره ی سامان هم قابل تأمل است و حرکاتش. سامان کیست؟ یک آوانگارد؟! نقاشی های سامان به شدت پرکنتراست و سیاه و سفید است، با کمی حس قهوه ای! که معتقد است "من پوچم، پس هستم."

تضاد و فاصله ی زن و مرد شاید به دلیل آن باشد که می خواهیم هم بهشت روشن و هم دوزخ تیره را یکجا درک کنیم. سعادت آباد یا فراموشخانه... آیا خانجون (تنها، بیگانه و دیوانه) همان چشم ناظر است که می نگرد همه را؟ همه ی ما را از زاویه ای دیگر می بیند یا خود واقعی این همه است او؟ چرا او همه چیز را حس می کند و مضطرب می شود؟ - خانجون: ... صدای قل قل قلیان تو وقتی می افتی رو صندلی جنبان، همه، همه، همه ی اینا چقدر منو مضطرب می کنه.

متن خانمچه و مهتابی سرتاسر تصویر است: نقاشی هایی سوررئال و تیره؛ با نمادهای بسیاری که پژوهشگر می تواند آنها را رمزگشایی کند و تماشاگر این نمایش خیال انگیز هم به طور ناخودآگاه آنها را حس کند: کباب غاز، پیاله ی چشم هایی که سبزآبی، رمیده، وحشی است. باغ سرو نقره ای،قصه ی مومیایی، خال هندی، ضربه ی مردافکن، سنگ خیس و درخت کهنسال شاه بلوط، سر مثلثی، صورت ماه گرفته، سامی، یک چشمی، یک شیشه ی شکسته ی عینک، زائیدن مار هندی، باطل الباطیل، مار، دو چشم سبزآبی، سُم، و...

کاکتوس

نمایشنامه ی تک پرده ای کاکتوس، نیم نگاهی دارد به بغض فرو خورده ی مرد مستأصل متأهل که تمام زندگی اش تلاش برای تأمین رفاه همسرش طی شده، و اما خبری از آن سایه بان امن نیست؛ و احساس تنهایی می کند. تا آنکه دیگر مرد به دلیل اینهمه فاصله، ناچار مرگ خود را ترجیح می دهد. چنین زوجی بیش از هر چیز، به دو شاخه ی کاکتوس می مانند؛ که وجودشان جز تیغ نیست و راهشان هم جداست. این نمایشنامه که بی شباهت به یک بیانیه نیست، انگار حکمی متناقض صادر می کند. که نویسنده هم تشویق به آشتی می کند و هم خود به آخر خط رسیده و خودکشی می کند. هم ظهور و تولد انسان از یک لقاح را زیر سؤال می برد؛ و هم دلبستگی های کوچک آدم ها را پوچ می انگارد.

محمد اعتماد، نویسنده ی معاصر، و خسته، در دفتر کارش نشسته و برای یک کارگردان که عجله هم دارد مشغول نوشتن نمایشنامه ای است و می خواهد ظرف لااقل دو ساعت آخر نمایشنامه را رتوش کند تا از تخت بودن در بیاید. در این لحظه، دوستش، نفیسی (یا یکی از دو شخصیت نمایشنامه/ سه شخصیت همزمان) وارد می شود. دوستی که می بینیم آشفته است و می خواهد خود را با کُلت بکُشد؛ به دلیل اختلاف نظر با همسرش. فرح هم می آید. او همسر نفیسی است. اختلاف بالا می گیرد. فرح بی اعتنا نفیسی را ترک می کند. فرح در ویلای رامسر است. همسر خود اعتماد هم در زیباکنار است. اعتماد نفیسی را تشویق می کند که به دنبال فرح برود و آشتی کنند. و بعد رو به ما بیانیه ای دارد که پوچ انگاری محض است و منطبق با آن روش زندگی هر دو مرد، و بعد خودکشی اعتماد با کُلت متعلق به نفیسی (و یا کُلتی که در رُب دوشامبر خودش هست.)

شب بخیر جناب کنت

در نمایشنامه ی سمبلیک و تک پرده ای شب بخیر جناب کنت، زوج پیر با توازنی مثال زدنی ترسیم می شوند: بیشتر از مایه های توازن ارواح. لباس سراسر سفید رزیتا، و کت و شلوار مشکی جناب کنت. این لقب هم عارضی است. او نه یک کنت انگلیسی است و نه چیزی شبیه آن. او به نام مغازه ی خیاطی اش، به کنت مشهور شده است. فقط القاب نیستند که عرضی هستند. لباس ها بیشتر. لباس هایی که کپه شده اند روی کاناپه ی اتاق نشیمن این خانه، خبر از حضوری عارضی و اضافی دارند. همانطور که در پایان، آن آقای وحدانی، که از جانب ملکوتی ها آمده، هم خود را زباله جمع کن می نامد. زباله هایی که همانا جسم ما آدم ها هستند. و با مراسم مجلل و گاه بی تشریفات مشایعت می شوند به آن جهان.

در اینجا تلفیق فضای رئالیستی با دنیای فانتزی، چنان یک دست شده است که تا اواخر هم مخاطب نخواهد باور کند که تمام این اسامی نمادین به کار گرفته شده اند. و جناب کنت و همسرش رزیتا، تمثیلی از انسان به آخر خط رسیده هستند.

در آغاز نمایشنامه، ساعت هفت ضربه می زند. امّا زمان درنگ می کند تا جناب نصرالله خان، این خیاط زبردست لاله زار، آماده برای رفتن به ملکوت شود. در پایان می بینیم که عصایش را هم جا می گذارد. همان تکیه گاهش در این زندگی. از او چه می ماند؟ یک همسر، یک خانه با اتاق نشیمن چرکِ افسرده، و یک مشت لباس کُپه شده؛ که دیگر به درد هیچکس نمی خورد. آیا او غمباد خود را با خود برده است؟ و آرزوهایش را. و احساس نوستالژیکی که با رجزخوانی هایی برای خود بازگو می کرد؟

جناب کنت با یک دلخوشی زندگی را به اینجا رسانده بود و از خود راضی و خرسند بود. اینکه خیاط زبردست و بی نظیری شده است. و اینکه با اتومبیل به دنبالش می فرستند و سفارش ها را به او دستور می دهند. دقیقاً در جریان یک نظام تنظیم شده. یک هژمونی به تمام معنا. او این زندگی را با همه ی کهنگی و پوسیدگی می پذیرد و همان را می پسندد.

پایین، گذر سقاخانه

پایین گذر سقاخانه در دوازده تابلو، در دهه محرم، می گذرد. و اسطوره شهادت را باری دیگر زنده می کند که آنکه مظلومانه و خاموش کشته می شود، بی تجمل زیسته و با تقوایی عمیق و بی تظاهر به پیرایه ها دست مظلومان گرفته، مخالف هرگونه ظلمی و خیانتی است و خود از پشت خنجر می خورد. او شهید خواهد بود و وجودش، معجزه می آفریند.

دو نماد کلیدی هست: یک پیرمرد و دختربچه اش، و یک زن پوشیه دار و بچه ی افلیج اش؛ که سایه وار از کنار دیگران عبور می کنند. پیرمرد نگران است، شاید نگران آینده ی دخترش؛ که دست دخترش را سفت و محکم می گیرد و می رود؛ و دیگر هیچ. ولی زن امیدوار است و دل به معجزه بسته است، و به "درخت"، دخیل می بندد. این درخت، پیش از این هم مورد احترام باورمندانش بوده است. چه زمان باورها، به ثمر می رسند و شفا می یابیم؟ آنگاه که با خودباوری معجزه را در خودمان زنده کنیم؛ و فقط منتظر فیض از عالم بالا نمانیم. اینجا، همین پایین است؛ و دقیقاً گذرگاهی است که به نام سقای کربلا، سقاخانه نام گرفته است. اینجا همه باورمند و مخلص اند؛ امّا باورهایی که در مجموع به کجا کشیده شده است؟ آیا رسم پهلوانی این بوده است که مانند فری، به قدّاره و تیغ و نوچه ها و قلدرمآبی ها ببالیم؟ قطعاً چنین نیست؛ و متن هم به همین تأکید می کند. با دقت در عشق مثلثی این روایت هم می رسیم به طاهر قوی بنیاد، چنانکه آنجایی این عشق از پشتوانه برخوردار است که مانند یک درخت ریشه دار باشد.

بدین ترتیب، تم اصلی باورهای انسانی است و تم های فرعی فتوت و شهادت است. آیین فتوت و جوانمردی، رسم پهلوانی، دخیل، نذر، نیاز، عشق، سقا، خون، خنجر از پشت، و... همچنین تمامی مظاهر عاشورایی در کنار هم جمع شده و پررنگ هستند.

زبان و لحن پایین شهری تهران قدیم، با غلظت زیاد، فضایی ویژه به نمایش می دهد. فضایی که ملموس هم هست زیرا که واقعیت محض دورانی را می توان در آن فضای خاص دید. واقعیت روز از یک سو، تمامی اساطیر و آیین های باستانی مرتبط هم از سوی دیگر؛ در این اثر جمع شده اند.

آهنگ های شکلاتی

آهنگ های شکلاتی، آخرین نمایشنامه ی رادی، کوتاه، تک پرده ای و با صحنه ای ثابت است: یک نیمکت سنگی در یک پارک، که پیرمردی و جوانی از دو سو می آیند و نشستن روی این نیمکت بهانه ای برای آن است که لختی از خود بگویند. این دو بی نام، فقط در دانسته هایشان متفاوت اند و ظاهراً یکی متعلق به نسل قدیم و دیگری نسل جدید است امّا در اصل یک سرنوشت دارند؛ هرچند اکنون ما درباره ی پیرمرد هیچ نمی دانیم؛ جز اطلاعاتی اندک. تم این نمایشنامه هویت و فردیت است. هویتی که همه ی نسل ها در جستجوی آن اند. برای والایی و اَبَر انسان شدن. برای حرکت به سوی جنگل؛ به سوی شعر زندگی.

آخر شب است. پسر با موهای بلند و تی شرت زرد و شلوار لی، بتهوون گوش می کرده است و نیچه می خوانده است و عکسش را هم روی دیوار اتاقش نصب کرده بوده و مسخ کافکا را توصیه می کرده، برگمن را ستایش کرده و بوف کور را دکلمه می کند. او به دنبال تنهایی است. و شاید هویتی تازه. او خانه را ترک کرده چون با او مخالف اند. و پیرمرد نصیحتش می کند که باید در کنار هم تنها بود. چون هر کس باید در دنیای خودش باشد؛ – پیرمرد: فرقه ها، اقوام، ملت ها... با تمام آداب و رسوم و دین و آیین شون چه نقش و نگار متنوعی روی زمین کشیده ند... هر گردویی گرد نیست... عدالتی که تو می خوای در عالم خیال هیچ بد نیست؛ امّا روی زمین... هر وقت تنها شدی به من نگاه کن... من از در شرقی می رم. در پاین، او (پس از نصیحت جوان به بازگشت به خانه) خود می رود. جوان هم از سوی مقابل می رود. امّا چندی بعد پیرمرد بازمی گردد و روی همان نیمکت می خوابد.

***

در نگاه کلی به آثار رادی، به یک هویت ناب دست می یابیم که کاملاً به این یادگار ارزنده افتخار کنیم و ببالیم: صحنه ای که از آئینه شفاف تر است و تمام فرهنگ ما را با تمامی رنگهایش در خود منعکس می کند؛ تا خود را بشناسیم و به جهانیان بشناسانیم. این صحنه، ایران ماست. صحنه ای که تا قبل از رادی سخت نیازمندش بوده ایم. ارزش آثار رادی را با بررسی دقیق فرم، زبان، لحن، فرهنگ، اسطوره، نماد، نشانه، و... هم در دنیای درام و هم در جهان ادبیات پاس می داریم. و نیز آرزوی رادی هایی دیگر برای صحنه ی تئاتر کشورمان.

کتابنامه

رادی، اکبر، 1382، **انسان ریخته: یا نیمرخ شبرنگ در سپیده ی سوم**، تهران: نشر قطره

رادی، اکبر، **پشت صحنه آبی: گفتگو با اکبر رادی**، 1388، مصاحبه گر: مهدی مظفری ساوجی، انتشارات مروارید

رادی، اکبر، 1388، **روی صحنه ی آبی**، نشر قطره، جلد اول، دوم، سوم، چهارم

رادی، اکبر، 1379، **مکالمات اکبر رادی**، مصاحبه گر: ملک ابراهیم امیری، انتشارات ویستار

طالبی، فرامرز، 1382، **شناختنامه ی اکبر رادی**، نشر قطره

عنقا، حمیده بانو، 1389، **رادی شناسی 1**: مجموعه مقالات نخستین همایش رادی شناسی، نشر قطره