پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۳۰) زمستان ۱۳۹۶، صص ۷۰ – ۴۹

سیر تحول شخصیت در آثار نمایشی اکبر رادی

شیوا پورجهان،[۱] علی محمدی[۲]

چکیده

ادبیات نمایشی، برخلاف جایگاه و پیشینه‌ای که در ادبیات غرب دارد، چنان‌که بایسته و شایسته باشد، در ایران مورد اقبال و توجه نویسندگان و مخاطبان ادبیات قرار نگرفته است؛ به همین سبب، مراحل رشد، تکامل و شکوفایی خود را به‌کندی طی می‌کند. این ژانر نوپای ادبی، به‌ویژه در سال‌های معاصر از قلم نویسندگان به‌نام و صاحب‌سبکی هم‌چون غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی و اکبر رادی، بهره برده است. در این میان اکبر رادی، که با حفظ وفاداری به درام، جز برای تئاتر قلم نزده، بیشتر شایان توجه است. رادی در حوزهٔ نمایش‌نامه‌نویسی، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان معاصر به شمار می‌رود. کسی که در پیش‌برد نوع نمایش‌نامه و جهان نمایش‌نامه‌نویسی در ایران، نقش به‌سزایی دارد. وی با حدود پنجاه سال کوشش، با خویش‌کاری شایسته برای آفرینش آثاری ارجمند و خلق شخصیت‌های ماندگار در زمینهٔ تئاتر، امروزه با عنوان پدر نمایش‌نامه‌نویسی معاصر ایران شناخته می‌شود. پژوهش حاضر به بررسی شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی و سیر تحول آن‌ها می‌پردازد. نویسندگان این مقاله، نخست به دسته‌بندی گونه‌های شخصیتی در نمایش‌نامه‌های رادی پرداخته، سپس وجوه تمایز و تشابه شخصیت‌ها، تحول و تکامل آن‌ها را برجسته ساخته‌اند.

کلیدواژه‌ها: اکبر رادی، تحول، شخصیت، نمایش‌نامه.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دانشگاه بوعلی سینای همدان.
۲. استاد دانشگاه بوعلی سینای همدان. (نویسنده مسئول)
تاریخ وصول: ۹۶/۰۵/۱۴ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۰۲

مقدمه

ادبیات نمایشی یا دراماتیک، از نظر منتقدان بزرگ هنر و ادبیات، یکی از مهم‌ترین انواع ادبی به شمار می‌آید. این نوع ادبی، با این‌که در جهان غرب، مورد استقبال زیادی واقع شده، در ایران و در حوزهٔ عمل و نظر، چنان‌که باید مورد توجه قرار نگرفته است. با این‌که برخی از محققان سابقهٔ ادبیات نمایشی در ایران را، به دوران پیش از اسلام منسوب می‌دارند *(با تصرف و تلخیص، جنتی عطایی، ۱۳۵۶: ۵)*؛ باز گروهی دیگر، این بی‌توجهی را به سابقه و ساختار و بافت هنری آن مربوط دانسته، بر این باور بوده‌اند که عدم استقبال یادشده، به جغرافیا، فرهنگ و فقدان سابقهٔ این نوع ادبی در میان انواع دیگر، بازبسته بوده است. از حدود صدوپنجاه سال پیش که با ترجمهٔ جزوه‌های درسی دارالفنون نهضت ترجمه از زبان‌های اروپایی شکل گرفت، آثار ادبیات نمایشی نیز مورد توجه واقع شد و برخی از نمایش‌نامه‌های مشهور، ترجمه گردید. یکی از نخستین نمایش‌نامه‌هایی که در این دوران به زبان فارسی ترجمه شد گزارش مردم گریز (میزانتروپ) اثر مولیر بود که توسط میرزا حبیب اصفهانی در سال ۱۲۸۶ هــق به انجام رسید *(به نقل از آژند، ۱۳۸۵: ۲۴)*؛ با این حال، می‌بینیم که در این حدود یک سده و نیم، باز نه نوع هنری نمایش چنان‌که باید جای پای خود را در میان هنرهای نمایشی گشوده و نه نوع ادبی نمایش‌نامه، مورد استقبال نویسندگان و منتقدان قرار گرفته است! با این همه، در برهوت روی‌گردانی از ژانر برجستهٔ نمایش و نمایش‌نامه، باز، معدود هنرمند مانند اکبر رادی یافت می‌شود که دل و جان به این کار بسپارد و همهٔ زندگی و عمر خویش را با تولید و بازتولید آثار ارجمندی در حوزهٔ نمایش‌نامه، سپری کند.

اکبر رادی (۱۳۱۸–۱۳۸۶) با قریب به پنج دهه فعالیت در حوزهٔ نمایش‌نامه‌نویسی از معدود نویسندگانی به شمار می‌آید که در طول فعالیت حرفه‌ای خود جز برای تئاتر قلم نزده است. رادی نه‌تنها در به کار بردن اصول و فروع تکنیک‌های فنّی نمایش‌نامه‌نویسی استادانه عمل کرده؛ بلکه با برخورداری از دانش علمیِ جامعه‌شناسی، سنگ‌بنای نمایش‌نامه‌های خود را بر مبنای مهم‌ترین مسائل اجتماعی دوران خود پی‌ریزی نموده و با استفاده از المان‌های بومی جغرافیایی به خلق زیباترین نمایش‌نامه‌های فنّی و متعهدانه دست زده است؛ چنان‌که قطب‌الدین صادقی در این باره می‌گوید: «از طریق آثار ایشان

دوره‌های بحرانی و حرکات و تحرکات جامعهٔ تاریخی ایران را به‌روشنی می‌توان دید و اگر پژوهشگر یا جوینده‌ای بخواهد یک دورهٔ چهل، پنجاه‌سالهٔ تاریخ ایران را ببیند، بی‌تردید باید به سراغ آثار اکبر رادی برود» *(صادقی، ۱۳۶۷: ۱۶۸)*.

یکی از عناصر سازندهٔ بسیار مهم در ادبیات نمایشی «شخصیت» یا «کاراکتر» است. براهنی شخصیت را به‌عنوان «شبه‌شخصی تقلیدشده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخیص بخشیده است» *(براهنی، ۱۳۷۹: ۸۴)* تعریف می‌کند. در ساختار خاص نمایش‌نامه جز دیالوگ شخصیت‌ها و شرح نه‌چندان مفصل میزانسن‌ها (صحنه‌بندی‌ها) که اغلب بیشترین سهم آن نیز به شخصیت‌ها مربوط می‌شود، استفاده از هیچ شرح و بسط دیگری، آن‌گونه که به‌عنوان مثال در رمان امکان‌پذیر است، جایز نیست. همین امر اهمیت خاص عنصر شخصیت را در این گونهٔ ادبی مشخص می‌کند. با نگاهی به قالب‌های هنری و دقت در درون‌مایه و پی‌ساخت آن‌ها در گرایش‌های مختلفشان، می‌توان دید که در هیچ یک، شخصیّت انسانی تا این حد جزء جدانشدنی پیکرهٔ آن نیست. اکبر رادی در بیست‌ودو نمایش‌نامهٔ خود، حدود دویست شخصیت نمایشی را خلق می‌کند که در بین آن‌ها تقریباً از هر طبقه‌ای نمونه‌ای می‌یابیم که با وجود شمار زیاد و گوناگونی، همگی آن‌ها ملموس و باورپذیر و از طرفی غیر قابل پیش‌بینی هستند. به‌گفتهٔ نادر ابراهیمی «ما به تقریب در هیچ یک از آثار او نقص اساسی ساختمانی نمی‌بینیم. در ساختمان آثار رادی از سازه‌ها و مصالح غیرمفید و یا ناکارآمد استفاده نمی‌شود. شخصیتی به کار نمی‌رود که بعدها معلوم شود بی‌جهت آمده است و بی‌جهت هم باید برود» *(ابراهیمی، ۱۳۸۳: ۶۱)*. این امر نشان‌دهندهٔ مهارت بی‌نظیر وی در شخصیت‌پردازی است.

با وجود این‌که دربارهٔ عناصر داستانی و از جمله عنصر شخصیت، جایگاه، انواع و اهمیت آن‌ها پژوهش‌های زیادی صورت گرفته و نظرهای بسیاری مطرح شده است و امکان بررسی انواع آثار داستانی با تمرکز بر هر یک از آن‌ها میسر می‌باشد؛ با این حال جای پژوهش در زمینه‌هایی چون سبک یک نویسنده در استفاده از این عناصر و یا سیر تحول هر یک از آن‌ها در آثار یک نویسنده، هنوز خالی به نظر می‌رسد. با توجه به اهمیت عنصر شخصیت و کاربرد خاص و منحصربه‌فرد آن در نمایش‌نامه، در گفتار حاضر سعی خواهد شد که به بررسی سیر تحول شخصیت‌ها در آثار نمایشی اکبر رادی، به‌عنوان یکی

از مطرح‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان معاصر ایران پرداخته شود.

پیشینهٔ پژوهش

شوربختانه دربارهٔ عنصر شخصیت در نمایش‌نامه‌های رادی به‌جز در موارد معدودی، پژوهش قابل توجهی انجام نشده است. در این میان مقالهٔ «ریخت‌شناسی شخصیّت در آثار اکبر رادی» به قلم محمد رضایی راد قابل تأمل است. در این مقاله نویسنده به تقسیم‌بندی شخصیت‌های خلق‌شده توسط رادی و معرفی وجوه شباهت و تمایز آن‌ها پرداخته است. اگرچه این مقاله از بسیاری جهات مقالهٔ ارزشمندی به حساب می‌آید؛ اما باز در بر گیرندهٔ تمامی آثار اکبر رادی نیست. هفت نمایش‌نامهٔ پایانی رادی پس از نگارش این مقاله به رشتهٔ تحریر درآمده؛ وانگهی، نویسنده با تفکیک جنسیت شخصیت‌ها به بررسی آن‌ها پرداخته که در گفتار حاضر سعی شده از این مسئله پرهیز شود؛ برای این‌که این امر باعث از بین رفتن یکپارچگی و در برخی مواقع گمراهی در روند پژوهش می‌شود.

حسن‌لی و حقیقی نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «نمادپردازی اکبر رادی با تقابل دو زن در نمایش‌نامهٔ از پشت شیشه‌ها» به نسبت محدود، به بررسی دو شخصیت زن در یکی از نمایش‌نامه‌های رادی پرداخته‌اند. سایر گفتارها و مقاله‌هایی که در مورد آثار اکبر رادی نوشته‌شده، مانند «روزنهٔ آبی» از احمد مسعودی، «غریبه‌ای در نارستان» و «سودای مرد پیر» به قلم محمود دولت‌آبادی، «کالبدشکافی آمیزقلمدون اکبر رادی» از حسین معماری و «تابلو و باغ وحش» از بهرام آرامی، «بررسی جایگاه هنری اکبر رادی و رمز خلق شخصیت‌های ماندگار» از فتح‌الله بی‌نیاز و «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو نمایش‌نامهٔ باغ وحش شیشه‌ای و ارثیهٔ ایرانی» از حیدری‌فرد و عباسی تنها اشاراتی محدود به ویژگی‌های برخی شخصیت‌ها دارند.

فرضیه‌های پژوهش

شخصیت‌ها در آثار نمایشی اکبر رادی قابلیت تقسیم‌بندی به چند گروه مشخص را دارند.

هر گروه از شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی وجوه مشترکی با هم دارند.

هر گروه از شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی در طول زمان دچار تحول می‌شوند.
تحول در شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی از جنبه‌های گوناگون قابل بررسی است.

روش پژوهش

در این مقاله ضمن تقسیم‌بندی شخصیت‌های نمایشی اکبر رادی به معرفی ویژگی‌های مشترک هر دسته از شخصیت‌ها و تحولاتی که در خلق شخصیت‌های جدید در هر گروه از آن‌ها مشاهده می‌شود پرداخته خواهد شد.

الف) متن پژوهش

الف-۱) شخصیت در آثار نمایشی اکبر رادی

با اندکی دقت در آثار نمایشی اکبر رادی و با گذر از لایه‌های بیرونی و ظاهری آنان می‌توان در درون شخصیت‌های متنوع این آثار به برخی ویژگی‌های یکسان دست یافت. به عبارتی نویسنده در هر نمایش‌نامهٔ جدید تلاشی دگرباره بر بازگویی درونیات قهرمانان پیشین خود دارد که با گذر زمان نه‌تنها تحت تأثیر حوادث سیاسی و اجتماعی زمانه به دغدغه‌های دیگری مبتلا شده‌اند؛ بلکه پا به پای نویسنده از نظر بلوغ فکری و اجتماعی دگرگون گشته‌اند. به این ترتیب رادی در طی پنج دههٔ پرفراز و نشیب از تاریخ سرزمین خود هوشمندانه و دلسوزانه شخصیت‌های زادهٔ خود را در آغوش کشیده، ققنوس‌وار در آتش تحولات فکری خود می‌سوزاند تا متناسب با حوادث تاریخی و اجتماعی زمانه، آنان را از نو در عالم درام به دنیا آورد.

البته بررسی ریشه‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی شخصیت‌پردازی رادی، خود مجالی جدا می‌طلبد، چرا که از طرفی وی نیم قرن قلم به دستی خود را (طی دهه‌های ۴۰ تا ۷۰) در ایامی بسیار پرتحول گذرانده و از طرف دیگر نویسنده‌ای مسئول و متعهد است که شالودهٔ آثار خود را جز بر عمیق‌ترین دردهای جامعه پی نمی‌ریزد. این امر همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد می‌تواند برای پژوهندگان تاریخ اجتماعی ایران از میان آثار ادبی قابل تأمل و جالب توجه باشد.

الف-۲) تحول شخصیت‌های نمایشی رادی

تحول شخصیت‌های نمایشی رادی طی گذر زمان از ابعاد مختلف قابل بررسی است از جمله، تکنیک‌های شخصیت‌پردازی نویسنده در معرفی آنان، هم‌چون تکیه‌کلام‌ها و رفتارهای قالبی که در نخستین شخصیت‌های خلق‌شده بیشتر به چشم می‌خورند و به مرور در شخصیت‌های بعدی کمتر و کم‌رنگ‌تر می‌گردند و کلام و رفتار آن‌ها طبیعی‌تر می‌شود. هم‌چنین است معرفی شخصیت‌های نخستین نمایش‌نامه‌ها از خلال دیالوگ سایر شخصیت‌ها که این تکنیک در نمایش‌نامه‌های اولیهٔ رادی به میزان بیشتری خودنمایی می‌کند، اما به مرور و با گذشت زمان نویسنده ترجیح می‌دهد که آنان را با قراردادن در یک موقعیت چالش‌برانگیز و با گفتار و رفتار خودشان معرفی کند.

از طرف دیگر می‌توان مشاهده کرد که میزان پیچیدگی شخصیت‌ها نیز به مرور افزایش می‌یابد. آن‌ها پخته‌تر می‌شوند، جنبه‌های متنوع‌تری از شخصیت خود را به نمایش می‌گذارند و در نظر مخاطب ملموس‌تر و باورپذیرتر می‌گردند. به‌عنوان مثال با دقیق‌شدن در شخصیت پیله‌آقا پیربازاری در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی، می‌توان این سیر تحول مرحله به مرحله را در بازآفرینی وی در قالب عماد فشخامی در نمایش‌نامهٔ افول، سپس علیقلی‌خان گیل در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل و پس از آن عبدالحسین دیلمی، در نمایش‌نامهٔ آهسته باگل سرخ، مشاهده نمود.

می‌توان گفت مشهودترین دگرگونی‌ای که در بین شخصیت‌های نمایشی رادی روی می‌دهد، یکی همین افزایش پیچیدگی شخصیت‌ها و دیگری تغییر فکر و نگرش آن‌ها است که به گونه‌ای طبیعی، مورد اول تحت تأثیر افزایش تجربهٔ نویسندگی و مورد دوم حاصل تغییر نگرش اوست. در ادامه سعی خواهد شد که از این دو جنبه به بررسی تحول شخصیت‌های نمایشی رادی به طور مفصل‌تر پرداخته شود.

الف-۳) شخصیت‌های روشن‌فکر

بحران روشن‌فکری و تعارض عنصر روشن‌فکر با قطب مخالف، از جمله سنت، ارتجاع، فئودالیسم سنتی و آریستوکراسی، محور اصلی اغلب نمایش‌نامه‌های رادی محسوب می‌شود. از این جهت به اهمیت شخصیت روشن‌فکر در نمایش‌نامه‌های رادی که نخستین

آن‌ها «انوش سمیعی» در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی است می‌توان پی برد.

البته قابل ذکر است که شخصیت‌های روشن‌فکر رادی از جلوه‌های بسیار گوناگونی در آثار وی برخوردار هستند؛ به گونه‌ای که در بیشتر نمایش‌نامه‌ها، مخاطب با بیش از یک روشن‌فکر روبه‌رو می‌شود، بدون این‌که نمایش به آسیب «تکرار شخصیت» مبتلا شود و حتی بخشی از چالش و گرهٔ داستان بر گرد تعارض روشن‌فکر با روشن‌فکر می‌گردد؛ مسئله‌ای که حاصل گوناگونی افکار و احزاب سیاسی و اجتماعی در سال‌های نویسندگی رادی به حساب می‌آید.

شخصیت‌های روشن‌فکر در این نمایش‌نامه‌ها به طور کلی قابل دسته‌بندی به سه گروه هستند: الف) روشن‌فکر قهرمان، ب) روشن‌فکر فرعی و پ) روشن‌فکرنما که مورد آخر اغلب در تعارض با قهرمان روشن‌فکر قرار می‌گیرد و در واقع در بین شخصیت‌های ضدروشن‌فکر دسته‌بندی می‌شود.

الف-۳-۱) شخصیت‌های روشن‌فکر قهرمان

در روزنهٔ آبی، نخستین نمایش‌نامهٔ اکبر رادی که نگارش اولیهٔ آن بین سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۰ انجام گرفته، با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که هر یک به‌گونه‌ای در نمایش‌نامه‌های بعدی وی نیز، بازآفرینی می‌شوند. یکی از شخصیت‌های کلیدی این نمایش‌نامه که عهده‌دار بخش قابل توجهی از بار اصلی داستان است، «انوش سمیعی» است.

انوش سمیعی در این نمایش‌نامه، جوانی نواندیش است در تقابل با اندیشه‌های سنتی «پیله‌آقا پیربازاری». چشم‌گیرترین ویژگی‌های این شخصیت نمایشی را می‌توان این‌گونه برشمرد: جوان، روشن‌فکر، معلم، آرمان‌گرا، مأیوس، شعارپرداز و سرخورده. تقابل نواندیشی و آینده‌مداری انوش با ارتجاع و گذشته‌پرستی پیله‌آقا در طول نمایش به‌روشنی مشهود است:

«انوش: می‌بخشین قربان، من به مناسبات گذشتهٔ شما با پدرم علاقه‌ای ندارم.

پیله‌آقا: یعنی .. شما با گذشته قهرین؟

انوش: گذشته هر چه بوده گذشته آقای پیربازاری! اگرچه این گذشته در مناسبات فعلی

ما نقش ناچیزی داشته باشد.

پیله‌آقا: عجب حرفی زدین! اگه گذشته رو کنار بذاریم دیگه چی می‌مونه؟

انوش: آینده!

پیله‌آقا: آینده؟ این آینده کجاس؟

انوش: معلوم نیس؛ ولی می‌آد» *(رادی، ۱۳۸۶: ۱۶)*.

اما شوربختانه این آینده‌مداری از وی شخصیتی باثبات، محکم و مبارز خلق نمی‌کند. شاید این آرمان‌گرایی بیش از حد اوست که از شخصیت وی آمیزه‌ای از ناامیدی، شعارپردازی، سرخوردگی، بی‌تدبیری و نارضایتی می‌سازد؛ چنان‌که در دیالوگی با «افشان» تنها راه باقی‌مانده را «فرار» می‌بیند.

انوش سمیعی در عین این‌که جوانی نواندیش، باسواد، اهل مطالعه و تفکر و ضدارتجاع معرفی می‌شود؛ با به کار بردن حجم انبوهی از واژگانی چون «فساد»، «تعفن»، «بی‌پناهی»، «خلاء»، «خفقان»، «خمره‌های تاریک»، «سیاهی چترها»، «بام‌های تیره» و «زمین گل‌آلود» و مقاومت شدیدی که در برابر تلاش افشان برای درک دنیای پیله‌آقا از خود نشان می‌دهد، تصمیمش مبتنی بر فرار از رشت و بیان ناباوری‌اش نسبت به عشق و دوستی، تصویرگر شخصیتی می‌شود که از برقراری ارتباط بین واقعیت دنیای بیرون و ایده‌آل‌های دنیای درون خود ناتوان است.

این شخصیت روشن‌فکر در نمایش‌نامهٔ افول در هیئت مهندس جوانی به نام جهانگیر معراج بازمی‌گردد؛ شخصیتی که علیه فئودالیسم سنتی حاکم بر روستای نارستان وارد عمل شده، دلسوزانه به نوسازی زندگی گیله‌مردها روی آورده و در حال تلاش برای ساخت مدرسه‌ای جدید است. آن‌چه جهانگیر را از انوش متمایز می‌کند همین عمل‌گرایی اوست. انوش نیز مانند جهانگیر دغدغهٔ گیله‌مردها را داشت، اما این تشویش خاطر وی تنها در دیالوگی کوتاه و بدون هیچ‌گونه اقدام عملی در این باب بروز می‌کند:

«گیله‌مردها دسته‌دسته دهات رو تخلیه می‌کنن و پابرهنه میان رشت. اینا، این آدم‌های سوخته با بقچه‌هاشون تو این شهر بارانی کجا می‌رن؟ چی‌کار می‌کنن؟» *(همان: ۷۳)*.

این در حالی است که جهانگیر مانند انوش شعارپرداز نیست؛ مردی عمل‌گراست؛ تا این حد که رفاه زندگی خود و رؤیاهای همسرش را در این راه قربانی می‌کند:

«گوش کن عزیزم! تا وقتی نقشه‌های من این‌جا پیاده نشه، نمی‌تونم تصمیم بگیرم. دلم می‌خواد بفهمی! این خودخواهی نیس؛ از خود گذشتگی‌یه. زندگی ما اینه: یه آلونک، چند تا گاو و یه گوشهٔ بی‌نور. پس چیه که منو دل‌بسته می‌کنه؟ ما راه مشکلی در پیش داریم عزیزم! فردای ما هیچ معلوم نیس. اینا رو به تو که زنم هستی می‌گم. می‌گم که بدونی هیچی نباید بین ما وجود داشته باشه؛ حتی یه ذره خوشبختی...» *(همان: ۱۵۲)*؛

اما این اقدامات در شرایطی انجام می‌گیرند که بستر ارتجاع و فئودالیسم سنتی روستا و نفوذ و قدرت کسمایی، اجازهٔ به‌ثمرنشستن تلاش‌های جهانگیر را نمی‌دهد؛ پس می‌توان دید که قهرمان روشن‌فکر رادی هنوز در دنیای اتوپیایی خود به سر می‌برد و آرمان‌گرایی رویاپرداز است و همین امر، خواه ناخواه او را به پرتگاه شکست سوق می‌دهد؛ همان‌طور که دولت‌آبادی در این باره می‌گوید: «مهندس معراج در هر قدم مفهوم شکست را با خود حمل می‌کند و و بدیهی است که چنین باشد. چون در غیر این صورت به طور کاذبانه‌ای اثبات می‌شد که جهان ساختهٔ دست «شخص» است و نه مردم و ضرورت‌های حیاتی آن‌ها» *(دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۳۱۶)*.

شخصیت جهانگیر معراج، برخلاف آن‌چه مخاطب در *روزنهٔ آبی* در قالب انوش سمیعی با آن آشنا شده بود، شخصیتی چندلایه و چندبعدی است. خوانندهٔ نمایش‌نامه به اشکال مختلف با گذشته، اقدامات، آرمان‌ها مشی فکری و عملی او آشنا می‌شود. رویاپردازی در عین عمل‌گرایی، مصلحت‌اندیشی در کنار ازخودگذشتگی، ترس و جسارت، لجاجت، پافشاری، مبارزه، شکست و ناامیدی از وی کاراکتری بسیار واقعی‌تر از انوش می‌سازد؛ اما این در حالی‌ست که شخصیت جهانگیر هنوز به پختگی و باورپذیری روشن‌فکرهای آتی رادی دست نیافته است.

جهانگیرِ افول از نو در «از پشت شیشه‌ها»، در قالب «بامداد» طلوع می‌کند. او ناامیدترین و شکست‌خورده‌ترین قهرمان روشن‌فکر رادی‌ست. شخصیتی که به قول بهرام بیضایی از ابتدای نمایش و در عین جوانی، از نظر روح و روان پیر است *(بیضایی، ۱۳۸۳: ۳۷۲)*. در این تک‌پردهٔ سی ساله، بامداد جلیلی ذره‌ذره می‌سوزد، می‌پوسد و همسرش مریم و زندگی و رؤیاهای او را نیز به همراه خود به ورطهٔ نابودی می‌کشاند. بامداد جلیلی آرمان‌گراترین و به همان نسبت ناامیدترین و سرخورده‌ترین قهرمان روشن‌فکر

نمایش‌نامه‌های رادی به نظر می‌آید؛ شخصیتی که دست‌آوردش از یک دورهٔ سی‌ساله، نمایش‌نامه‌ای بر اساس زندگی باطل و پوچ خودش است؛ یعنی یک سیکل سیزیف‌وار مملو از افسردگی، رنج و بطالت دارد.

نقل شده است که: «جلال آل‌احمد پس از خواندن نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها*، به رادی گفته بود: «چرا قهرمان تو از اتاقش بلند نمی‌شود بیاید بین مردم؟» و رادی جواب داده بود که «در صیّادان روشن‌فکر را می‌آورم توی مردم تا ببینم چه فضاحتی بار می‌آورد» *(سپانلو، ۱۳۸۳: ۳۹۹)* و پس از آن شخصیت روشن‌فکر نمایش‌نامه‌های رادی هرچه بیشتر از شخصیت بامداد فاصله گرفته و با چالش تنگاتنگ با واقعیت دنیای خارج قرار می‌گیرند؛ چنان‌که پس‌تر، نخست با «ایوب» در نمایش‌نامهٔ *صیادان* روبه‌رو می‌شویم. او اصلاح‌گری از بین صیادان و از جنس آن‌هاست با تمام تلاش‌ها، افکار مثبت، نقطه‌ضعف‌ها، اشتباه‌ها و شکست نهایی! پس از آن با «جمشید گیل» در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل که برخاسته از خانواده‌ای است اشرافی با برخورداری از تمامی مزیت‌های آریستوکراسی (نخبه‌سالاری) که عمل‌گرایی‌اش تنها در حد اعتراض‌های کلامی، شعارپردازی و حداکثر توجه و غم‌خواری خدمهٔ عمارت گیل باقی می‌ماند. شخصیت جشمید گیل از این جهت اهمیت کلیدی پیدا می‌کند که بلافاصله تجلی او را در قالب «ناصر نیاکویی»، یکی از زنده‌ترین، واقع‌گراترین و عمل‌گراترین شخصیت‌های روشن‌فکر رادی می‌بینیم.

نیاکویی در بین روشن‌فکران نمایش‌نامه‌های رادی یک نقطهٔ اوج محسوب می‌شود. او نسبت به سایر شخصیت‌های قطب مخالف، حتی شخصیت‌های فرعی نمایش از حجم دیالوگ بسیار محدودتری برخوردار است؛ اما در عین حال شخصیتی‌ست بسیار تأثیرگذار و قابل ستایش و همین امر وی را از سایر روشن‌فکران پرگو و کم‌عمل پیشین، متمایز می‌کند. این ویژگی خاص نیاکویی، یادآور شخصیتی فرعی، کم‌رنگ و بی‌تأثیر؛ اما جالب توجه (آریا) در نمایش‌نامهٔ افول است. هادی آریا، معلم کم‌گو و سادهٔ روستا که حضور خاموشش را با تکه‌ای نان و هندوانه در میانهٔ کشمکش‌های جهانگیر، فشخامی و کسمایی شاهد هستیم. وی بارقهٔ کوچکی است از شخصیت ناصر نیاکویی در گیر و دار لفاظی‌های بی‌پایان شخصیت‌های پرگو و بی‌تدبیر نخستین نمایش‌نامه‌های رادی.

دشواری‌های مسیر نیاکویی به جای این‌که او را از پا بیندازد، از وی مردی قوی‌تر از پیش می‌سازد: «پنج سال! پنج سال به‌ام ضربه زدن، منو زیر فشار گذاشتن، عرصه رو از همه طرف به‌ام تنگ کردن؛ بل که با پای خودم برم تقاضای انتقال کنم؛ ولی من گاردمو بستم و این‌جا، گوشهٔ رینگ ضربه‌ها رو خوردم، استقامت کردم. نه! من نمی‌افتم دکتر! من تعادلمو از دست‌نمی‌دم؛ چون هرچه بیش‌تر منو تحت فشار بذارن، من مث الماس شفاف‌تر و برّنده‌تر می‌شم. با هر ضربه من بهتر و شکیل‌تر می‌شم. نه! من زاید نیستم، تفاله نیستم. من لازمم، من به درد می‌خورم، پس هستم و تا این دار و دسته هستن، منم باید باشم...» *(رادی، ۱۳۸۶: ۲۷۹-۲۸۰)*. ناصر نیاکویی، بدون آن که آمیخته به اغراق باشد، بدون آن که مقهور جبر و جهالت جهان بیرون از خودش شود، چهره‌ای مبارز و شکست‌ناپذیر است. نیاکویی نه مانند «شایگان» در نمایش‌نامهٔ *منجی در صبح نمناک* دست به خودکشی می‌زند و نه مانند «مجلسی» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگفرش خیس*، در مرداب درماندگی غرق می‌شود. وی آمیزه‌ای از نواندیشی جوانانی چون انوش، جهانگیر و جمشید و امیدواری و ثبات قدم احسان پیله‌بازاری در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی و شخصیت فرخ کسمایی در نمایش‌نامهٔ افول است.

شاید بهترین بازآفرینی شخصیت نیاکویی را در نمایش‌نامه‌های بعد از در مه بخوان بتوان در «جلال دیلمی» در نمایش‌نامهٔ آهسته با گل سرخ، دید. شخصیتی که در عمل، رنج، کم‌گویی و در یک کلام آرمان‌طلبی، «عمل‌گرا» (پراگماتیست) جلوه می‌کند. شخصیتی انقلابی در بحبوحهٔ انقلاب ایران، دانشجویی ساعی که مورد تحقیر و بی‌مهری قرار می‌گیرد؛ اما مانند ناصر نیاکویی از تلاش برای اهداف و آرمان‌های خود دست نمی‌کشد. جلال نه خودمداری انوش را به ارث برده، نه عافیت‌طلبی جهانگیر و نه ناامیدی و دل‌مردگی بامداد را:

«ساناز: اگه می‌دونستم آخر این بازی کجاس؟

جلال: پردهٔ آخرش حتماً یه روز آفتابیه» *(همان: ۳۲۰)*

او مانند جهانگیر پشتوانهٔ خود را از قدرت دیگران نمی‌سازد و مانند جمشید گیل بر رفاه اشرافیت اربابی پدر خود تکیه نمی‌کند. جلال نیز مانند ناصر نیاکویی، خود یک حامی است. او نه‌تنها زندگی خود را می‌سازد؛ بلکه برای خانواده و اطرافیانش نیز نقش

حمایت‌کننده دارد. در قلهٔ اوج تکامل قهرمانان رادی، در کنار ناصر نیاکویی و جلال دیلمی به گونه‌ای استثنا، زنی به نام «گیلان» در نمایش‌نامهٔ ملودی شهر بارانی قرار می‌گیرد. هرچند که شخصیت اصلی این نمایش، «مهیار آهنگ» به شمار می‌رود و داستان حول محور زندگی و تصمیم‌های او می‌گردد؛ اما در عمل، مهیار تابعی از شخصیت گیلان است. او تحت تأثیر افکار و سبک زندگی گیلان و شخصیت محکم و مبارز او شک‌ها و عافیت‌طلبی خود را یک سو نهاده و تصمیم می‌گیرد که در کنار گیلان و هم‌پای او بماند.

«محمود شایگان» در نمایش‌نامهٔ *منجی در صبح نمناک* و «غلامحسین مجلسی» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگفرش خیس* نیز از جمله قهرمانان روشن‌فکر رادی هستند که برخلاف شخصیت‌های پیشین در سنین میانی عمر خود به سر می‌برند. این دو شخصیت نیز مانند نمونه‌های پیشین خود، روحیهٔ مبارزی دارند و بر اندیشه‌ها و آرمان‌های خود پافشاری می‌کنند؛ اما چنان در محاصرهٔ پلیدی‌های جامعه هم‌چون فاشیسم، بوروکراسی، استبداد، سانسور، اشرافیت‌پرستی، تزویر و تبلیغات جهت‌دار رسانه‌ای احاطه می‌شوند و از طرف نزدیک‌ترین اعضای خانواده تا کلی‌ترین سیستم‌های سیاسی و اجتماعی در معرض توطئه قرار می‌گیرند که در نهایت جز شکست، تسلیم و مرگ، نصیبی نمی‌برند.

این دو شخصیت در مسیر تحول قهرمانان رادی از جامع‌ترین شخصیت‌پردازی‌ها برخوردارند. این دو، جنبه‌های بسیار گوناگونی از ویژگی‌های شخصیتی خود را به نمایش می‌گذارند و از این نظر با شخصیت‌هایی مانند انوش و بامداد، در نمایش‌نامه‌های ابتدایی وی قابل مقایسه نیستند.

پس از شخصیت‌های ذکرشده، کاراکترهای «اعتماد» و «نفیسی» در تک‌پردهٔ *کاکتوس* پا به صحنه می‌گذارند. این دو، در ایام جوانی، دانشجویان سوسیالیستی از جنس جلال دیلمی، حسین حشمتی، محمود شایگان و ناصر نیاکویی بوده‌اند؛ اما با گذر زمان جذب کاپیتالیسم (اندیشه‌های غالب سرمایه‌داری) جامعه و جلوه‌های تجملی زندگی لوکس و اشرافی شده‌اند. این‌جا شاهد چالش شخصیت روشن‌فکر با روشن‌فکر هستیم. چالش و تعارض روشن‌فکر با خودش! تعارض بین آن‌چه روشن‌فکر، آرمان‌هایش را در آن می‌جسته و آن‌چه در عمل بدان دست یافته است.

با اندکی فاصله گرفتن از نگاه رئالیستی به شخصیت‌های این نمایش‌نامه و اندکی نگاه

سورئال به آن، به‌راحتی می‌توان هر دوی آنان را تنها یک کاراکتر به حساب آورد. کاراکتر یا شخصیتی که در تمام طول نمایش درگیر گفت‌وگویی مغلوب بین جنبهٔ ذوب‌شده و بی‌هدف و جنبهٔ معترض به فرجام خود می‌شود. به بیان دیگر شخصیت آنتاگونیست (ضد قهرمان) در درون شخصیت پروتاگونیست (قهرمان اصلی) رشد کرده، به ظهور رسیده، بر آن غالب می‌شود و در نهایت به تسلیم سرخوردهٔ یکی و خودکشی دیگری منتهی می‌گردد.

الف-۳-۲) روشن‌فکر فرعی

در کنار قهرمانان روشن‌فکر رادی، جوانان روشن‌فکر دیگری نیز به‌عنوان تابعی از این قهرمانان اصلی حضور دارند. این جوانان در نمایش‌نامه‌های نخستین رادی، نقش کم‌رنگ و غیرمؤثری در جریان داستان ایفا می‌کنند. از جملهٔ این شخصیت‌ها می‌توان به «احسان پیربازاری» در نمایش‌نامهٔ *روزنهٔ آبی* و «فرخ کسمایی» در نمایش‌نامهٔ *افول* اشاره کرد. این‌ها در کنار قهرمانان ناامید و شکست‌خورده، در حکم نبض زندگی و نور امیدی در فرجام‌های تاریک و تراژیک نمایش به حساب می‌روند.

احسان برخلاف انوش به مهاجرت تنها به چشم فرار نگاه نمی‌کند و به شکلی هدفمند در صدد رفتن به آلمان و ادامه تحصیل است و فرخ پس از شکست جهانگیر او را مورد سرزنش قرار داده و می‌گوید:

«فرخ: پس شما هم به این زودی رنگ باختین!

جهانگیر: شما این‌طور فکر می‌کنین؟

فرخ: خیر؛ دارم می‌بینم.

جهانگیر: مسئله اینه که... وجود شما در این‌جا ملاحظاتی پیش میاره که...

فرخ: ولی من انتظار داشتم بدون این‌که صداتون به لرزه بیفته بگین: ادامه می‌دیم.

جهانگیر: ادامه بدیم؟

فرخ: کسی که شروع می‌کنه ادامه هم می‌ده...» *(همان: ۲۵۴)*.

این شخصیت‌های جوان روشن‌فکر پرشور فرعی، بارها در نمایش‌نامه‌های رادی ظاهر می‌شوند. «حسین حشمتی»، «استیانا مجد»، «سیامک دیلمی» و «فرهاد آرمین» از این

جمله‌اند. پس از شخصیت‌های احسان و فرخ، به استثنای سیامک دیلمی، این‌ها به شکل مؤثرتر، پرشورتر و جسورتری در داستان‌ها جلوه‌گر می‌شوند، به طوری که در نمایش‌نامهٔ *منجی در صبح نمناک*، استیانا و حسین، نقش بسیار مؤثری در روند داستان بازی می‌کنند. در این نمایش‌نامه استیانا به منجی شایگان (شخصیت قهرمان) تبدیل می‌شود؛ منجی‌ای که در لحظات سقوط شایگان از حالت تابعیت خارج شده و نقشی حمایت‌کننده برای او بازی می‌کند.

واپسینِ این دسته از شخصیت‌ها، «فرهاد آرمین» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگفرش خیس* است که در عمل نیمهٔ مکمل قهرمان داستان یعنی غلامحسین مجلسی است و به مراتب جسورتر، صریح‌اللهجه‌تر و عمل‌گراتر از او است. این تیپ شخصیت نیز مانند قهرمان روشن‌فکر در مسیر تکامل خود جامع‌تر و مؤثرتر می‌شود.

الف-۴) شخصیت ضدروشن‌فکر

قطب مخالف اندیشه‌های شخصیت روشن‌فکر در نمایش‌نامه‌های رادی، ویژگی‌ها و تفکرات ثابتی است که از تعصبات مذهبی، فئودالیسم و نظام سرمایه‌داری تا اشرافیت‌گرایی اعضای جامعه، تغییر شکل می‌دهد. شخصیت‌های ضد روشن‌فکر رادی اغلب افراد سنتی و مرتجع، اشرافیت‌گرایان و تجمل‌پرستان، عافیت‌طلبان و در کل شخصیت‌هایی با افکار بسته و خودمدارانه‌اند که آن‌ها را به دو دستهٔ سنتی و مدرن تقسیم‌بندی می‌کنیم.

از ویژگی‌های خاص شخصیت‌پردازی رادی پرداخت شخصیت‌های آنتاگونیست به شکل بسیار مفصل‌تر، زنده‌تر و فعال‌تر از پروتاگونیست‌های نمایش است. حضور پررنگ، حجم بالای کنش و دیالوگ، شخصیت‌پردازی چندبعدی و وسواس‌گونهٔ این شخصیت‌های مخالف به طور آشکاری در تمامی نمایش‌نامه‌های وی مشهود است.

الف-۴-۱) شخصیت‌های ضد روشن‌فکر سنتی

نخستین این شخصیت‌ها، «پیله‌آقا پیربازاری» در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی‌ست؛ شخصیتی که به قول آل‌احمد حسابی هم پیر است و هم بازاری *(آل احمد، ۱۳۸۳: ۲۲۰)*. او نمونهٔ کامل یک بازاری سنتی با همان تعصبات و افکار پوسیدهٔ این تیپ شخصیت است. پیله‌آقا

تصویری به نسبت اغراق‌شده و غیرواقعی در این داستان از خود به نمایش می‌گذارد در حالی که نمونه‌های بازآفرینی‌شدهٔ وی در نمایش‌نامه‌های بعدی یعنی «عماد فشخامی» در نمایش‌نامهٔ افول، «موسی» در نمایش‌نامهٔ ارثیهٔ ایرانی، «علیقلی‌خان گیل» در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل و «عبدالحسین دیلمی» در نمایش‌نامهٔ آهسته با گل سرخ، شخصیت‌هایی به مراتب تعدیل‌شده‌تر، واقعی‌تر، ملموس‌تر و باتدبیرتر هستند. این تفاوت و تحول را مرحله به مرحله و به ترتیب نگارش نمایش‌نامه‌ها می‌توان احساس کرد.

شخصیت عبدالحسین دیلمی را، با این که به‌عنوان نمایندهٔ یک اندیشهٔ سنتی بازاری در قطب مقابل جلال، قهرمان جوان روشن‌فکر و انقلابی داستان قرار می‌گیرد؛ نمی‌توان یک شخصیت منفی و ضدقهرمان به حساب آورد. او نقاط ضعف و قدرت خاص خود را دارد و آن‌قدر نزد مخاطب ملموس و موجه جلوه می‌کند که در نگاه اول به‌عنوان شخصیت آنتاگونیست دسته‌بندی نمی‌شود. در واقع این تفکر سنتی و مرتجعانه در نمایش‌نامه‌های رادی رفته‌رفته جنبهٔ منفی و مخالف خود را از دست می‌دهد و از جمله در همین نمایش‌نامهٔ آهسته با گل سرخ، جای خود را به اندیشهٔ آریستوکراسیک و سبک زندگی اشرافیت‌گرایانه می‌سپارد.

در آخرین نمایش‌نامهٔ رادی، (آهنگ‌های شکلاتی) که مانند اولین نمایش‌نامهٔ او (روزنهٔ آبی) تقابل سنت و مدرنیته و تعارض اندیشهٔ پیر و جوان دیده می‌شود، جوان، به صورتی واضح، تفکرات نوگرایانه و معارضش که به دنبال پافشاری بر آن‌ها از خانه متواری شده، مورد انتقاد قرار می‌گیرد و برخلاف توصیه‌ها و پیام‌هایی که از طریق انوش در رابطهٔ پرتعارض بین پیله‌آقا و احسان منتقل می‌شد، از زبان پیرمرد به تعامل و برقراری رابطه با دنیای اطراف خود و پذیرش اندیشه‌های متفاوت تشویق می‌شود.

الف-۴-۲) شخصیت‌های ضد روشن‌فکر مدرن

نوع دیگر شخصیت معارض پس از تیپ سنتی و مرتجع، همان‌گونه که گفته شد، شخصیت‌های تجمل‌پرست و آریستوکرات و طرف‌داران فئودالیسم مدرن هستند که برخی از آن‌ها را روشن‌فکران پوچ‌گرایی هم‌چون «همایون ضیابری» در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی و «داود گیل» در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل تشکیل می‌دهند و برخی دیگر شامل

روشن‌فکرنمایانی هستند که علی‌رغم ادعاهای بی‌پایان، به نحوی یک‌سره منفعت‌طلبانه، در افکار متحجرانهٔ خود غوطه‌ورند. شخصیت‌هایی مانند «فروغ‌الزمان گیل» در نمایش‌نامهٔ لبخند باشکوه آقای گیل و «پرویز طلایی» در نمایش‌نامهٔ منجی در صبح نمناک.

نخستین این شخصیت‌ها همایون ضیابری است. همایون اگرچه در ابتدا به‌عنوان یک شخصیت فرعی در قطب مثبت داستان در کنار انوش سمیعی قرار می‌گیرد؛ اما طی واپسین دیالوگ‌هایش با وی درون سیاه خود را به نمایش می‌گذارد. صحبت‌هایی که انوش در توصیفشان می‌گوید:

«اومد نشست، قدم زد و استفراغ کرد و رفت چمدان‌شو ببنده...» *(رادی، ۱۳۸۶: ۱۰۴)*.

این تیپ شخصیت را پس از حضور در نمایش‌نامهٔ *روزنهٔ آبی*، در شخصیت‌های «فرنگیس» در نمایش‌نامهٔ *افول*، «خانم و آقای درخشان» در نمایش‌نامهٔ از پشت شیشه‌ها، «جلیل» در نمایش‌نامهٔ *ارثیهٔ ایرانی*، «داود و فروغ‌الزمان گیل»، در نمایش‌نامهٔ *لبخند باشکوه آقای گیل*، «اشکبوس»، «برجسته» و «بقراطی» در نمایش‌نامهٔ *در مه بخوان*، «دکتر موش» در نمایش‌نامهٔ *هاملت با سالاد* فصل، «کتایون شایگان»، «پرویز طلایی»، «مینو طلایی»، «جعفر قوانلو»، «بیژن فلسفی» در نمایش‌نامهٔ *منجی در صبح نمناک*، «سینا دیلمی» در نمایش‌نامهٔ *آهسته با گل سرخ*، «ناهید»، «حامد» و «دکتر فلک‌شاهی» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگ‌فرش خیس* و «بهمن» و «سیروس» در نمایش‌نامهٔ *ملودی شهر بارانی*، می‌توان مشاهده کرد.

الف-۵) شخصیت‌های حاشیه‌ای

الف-۵-۱) زنان فرعی

در کنار مردان قهرمان و روشن‌فکر رادی، شاهد حضور زنانی هستیم که اگر مانند همسران «مجلسی» و «شایگان» در نمایش‌نامه‌های *شب روی سنگفرش خیس* و *منجی در صبح نمناک*، جزو شخصیت‌های معارض به حساب نیایند، زنانی منفعل، مظلوم، مقهور، بی‌آینده و از خود گذشته‌اند. نخستین آنان «افشان پیربازاری» در نمایش‌نامهٔ روزنهٔ آبی‌ست؛ زنی که توسط انوش تحت فشار قرار می‌گیرد تا با ترک خانوادهٔ خود و فرار از رشت، پشتوانه‌ای برای آیندهٔ نامطمئن وی باشد. «مرسده» در نمایش‌نامهٔ افول نیز در کنار

«جهانگیر معراج» نقش یک قربانی را بازی می‌کند. یک قربانی عاشق که بدون آن‌که سهمی از اندیشه‌های اصلاح‌طلبانهٔ جهانگیر داشته باشد، عاشقانه او را حمایت می‌کند و این حمایت به از دست‌دادن تمامی رؤیاها، خواسته‌ها و تمایلات زنانهٔ وی منجر می‌شود. سهم مرسده از جهانگیر معراج، تنها قامت خمیده و شکست‌خوردهٔ وی در انتهای داستان است:

«مرسده: حالا که نمی‌تونی کاری بکنی، چشماتو هم بذار، گوشاتو بگیر. تو همه‌ش یه تکه زمینو از دست داده‌ای جهان! ولی من! تو هیچ منو دیدی؟

جهانگیر: زندگی با یه ناامید برای تو چه ثمری داره؟

مرسده: شکست، مردو باشکوه می‌کنه.

جهانگیر: من! من شکست نخوردم. من نابود شده‌م .. اوه مری، مری، مرسده! [با بی‌پناهی مرسده را در آغوش می‌کشد و صورت خود را در شانهٔ او پنهان می‌کند] حالا من چشامو بسته‌م، گوشامو گرفته‌م؛ اما با این گرده‌هام چی‌کار کنم»؟ *(همان: ۲۶۶)*.

مریم نیز در نمایش‌نامهٔ *از پشت شیشه‌ها* چنین نقشی را ایفا می‌کند. در این نمایش‌نامه مخاطب شاهد یک صبوری سی ساله از جانب مریم است که در طول زمان رفته‌رفته او را پیرتر، افسرده‌تر و بی‌هدف‌تر می‌کند و تمام رؤیاهایش را نابود می‌سازد. این مسیر توسط «ساناز» در نمایش‌نامهٔ *آهسته با گل سرخ* و در نهایت «نوشین مجلسی» در نمایش‌نامهٔ *شب روی سنگفرش خیس*، دنبال می‌شود. آن‌چه در تحول این تیپ شخصیت از «افشان پیربازاری» تا «نوشین مجلسی» مشهود است، تمایل هر چه بیشتر آن‌ها در هر نمایش‌نامهٔ جدید به سوی ویژگی‌های غیرزمینی و به عبارتی فرشته‌گونه و معنوی است؛ چنان‌که نوشین مجلسی در بافت نمایش‌نامهٔ «*شب روی سنگ‌فرش خیس*» یک‌سره، فرشته‌سان ترسیم شده است.

الف-۵-۲) تودهٔ مردم

علی‌رغم دغدغهٔ فکری رادی و قهرمانانش نسبت به تودهٔ مردم، گیله‌مردان و قشر فرودست؛ به‌ندرت اثری پررنگ و قابل توجه از آنان در این نمایش‌نامه‌ها مشاهده می‌کنیم. به‌جز در نمایش‌نامه‌های *صیادان* و *مرگ در پاییز* و تا حدودی *پلکان*، هیچ یک از نمایش‌نامه‌های او، به تودهٔ مردم نمی‌پردازند. این تیپ از مردم، به طور معمول به شکل

خدمهٔ خانه و در *صیادان* و در *پلکان* به شکل کارگر به صحنه می‌آیند.

نخستین چهرهٔ این گونه شخصیت‌ها، «گلدانه» و «گل‌علی» خدمهٔ منزل پیربازاری در نمایش‌نامهٔ *روزنهٔ آبی* هستند که شخصیت‌هایی مطیع و فرمان‌بر را به تصویر می‌کشند. از این تیپ شخصیتی در نمایش‌نامهٔ *افول*، «گداخان» و «کوکب» هستند که شاهد اندک جسارتی از آن‌ها هستیم؛ هرچند ناچیز؛ اما از جانب یک رعیت در مقابل اربابی چون «فشخامی»، حضور آن‌ها، قابل توجه است. وجه تمایز گداخان و گل‌علی و گلدانه و کوکب را در همین جسارت کوتاه و لحظه‌ای می‌توان دید.

در نمایش‌نامهٔ *لبخند باشکوه آقای گیل* نیز شاهد حضور معترض خدمهٔ عمارت و بیان این اعتراض از زبان طوطی هستیم که در انتهای نمایش توسط داود گیل مورد آزار قرار می‌گیرد؛ تراژدی‌ای که در نمایش‌نامه‌های *پلکان* و *در مه بخوان* نیز به نحوی دیگر تکرار می‌شود.

در نمایش‌نامهٔ *در مه بخوان*، طغیان «مشدی منوچ» در مقابل «احمد برجسته»، گامی دیگر در بیان اعتراض قشر فرودست علیه سوء استفادهٔ مدعیان قدرت است. این اعتراض بلافاصله سرکوب می‌شود؛ اما در مقایسه با نمایش‌نامه‌های پیشین، قدم بزرگی به سمت کنش‌گری و فاصله‌گرفتن از منفعل‌بودن است. گام اعتراضی بعدی از جانب کارگران «بلبل» به‌ویژه توسط شخصیت «بالاجه» در نمایش‌نامهٔ *پلکان* صورت می‌گیرد. کارگرانی که در مقابل ظلم بلبل اعتصاب کرده‌اند و زبان بی‌پروای بالاجه ستمی را که به آنان رفته است و ارادهٔ مقابلهٔ با آن را به تصویر می‌کشد. در همین نمایش‌نامه، کاراکتر دیگری به نام یحیی حضور دارد؛ شخصیتی خمیده‌قامت و کم‌گو که نه در گفتار بلکه در عمل نقش پررنگی در فرجام داستان بازی می‌کند:

«(بلبل همان‌طور که چشمش به روی یحیی گشاد مانده، دستش را به طرف عصا دراز می‌کند، ولی ناگهان با تشنج، نیمه‌خم می‌شود، دست مشت کرده‌اش را روی قلبش می‌گذارد و عاجزانه در گلو:)

بلبل: یه قطره، یه چکه... یحیی! [با التماس دستش را به سوی لیوان می‌برد و تخمهٔ درشت الماس از دستش رها می‌شود.] منو... نجات، بده .. یحیی! [روی صندلی می‌افتد و صداهای خفه‌ای به حالت استغاثه از حلقومش خارج می‌شود. یحیی خاموش و بی‌تکان

ایستاده، به آخرین پیچ و تاب‌های او خیره شده است. آخرین مقاومت، آخرین تشنج... بلبل در حالی که چشمانش روی زمین به دانه‌های الماس دریده مانده، به‌تدریج آرام می‌گیرد و با یک آه تمام می‌کند. کارد از دست یحیی پرت می‌شود و در این حال می‌بینیم که پشتش آهسته‌آهسته راست شده است، آن‌گاه با اندام بلند و کشیده، نرم و استوار به سوی پنجره می‌رود... و نفس عمیقی می‌کشد]» *(همان: ۱۳۴)*.

در این بین شخصیت «رمضان» در نمایش‌نامهٔ *آهسته با گل سرخ* جالب توجه است. او جلوهٔ بارز عمل‌گرایی در عوض اعتراض کلامی است. رمضان، خدمتکار منزل دیلمی در این نمایش‌نامه، هیچ‌گونه حضور فیزیکی ندارد و در واقع پیش از آغاز داستان، خانهٔ ارباب خود را ترک گفته تا به صف انقلابیون بپیوندد و به این ترتیب یکی از شخصیت‌های عمل‌گرای رادی را شکل می‌دهد.

آخرین نمایش‌نامه‌ای که در آن شاهد حضور این تیپ شخصیتی هستیم، *ملودی شهر بارانی* است. در این نمایش‌نامه، شخصیت‌های «میرسکینه»، «مسلم» و «گیلان»، در این خصوص قابل بررسی‌اند. مسلم و میرسکینه خدمتکاران قدیمی منزل آهنگ هستند که اکنون کارایی خود را برای این خانواده از دست داده‌اند. میرسکینه و مسلم یادآور شخصیت‌های گلدانه و گل‌علی در نمایش‌نامهٔ *روزنهٔ آبی* با همان ویژگی فرمان‌برداری و تن‌دادن مطیعانه به زورگویی‌های «آفاق آهنگ»، هستند؛ اما در این میان گیلان که پیش‌تر در گروه قهرمانان روشن‌فکر رادی به بررسی وی پرداخته شد، نقطهٔ اوج اعتراض و مبارزهٔ مردمی را در بین شخصیت‌های نمایشی رادی شکل می‌دهد:

«نمی‌ذارم! می‌رم کار دیگه می‌کنم، تایپ، پرستاری، درس خصوصی، معلم‌سرخونه می‌شم و اون مرد رنج‌دیده رو یه تنه به دوش می‌کشم. سرمو بلندتر از همیشه نگه می‌دارم و نمی‌ذارم منو خوار و زشت و سرشکسته ببینن. نمی‌ذارم، نمی‌ذارم با بزرگواری به‌ام تفقّد کنن» *(همان: ۳۱۲)*.

نتیجه

به طور کلی در مجموعه آثار نمایشی رادی در بین اغلب گونه‌های شخصیتی از جمله شخصیت‌های اصلی، مخالف، مکمل و فرعی، شاهد نوعی دگرگونی هستیم؛ این دگرگونی

هم بعد درونی شخصیت‌ها و هم بعد بیرونی آن‌ها را در بر می‌گیرد، به این معنا که هر گونهٔ شخصیتی در مسیر تبدیل و تحول در نمایش‌نامه‌های بعدی از ابعاد روشن‌تر و لایه‌های شخصیتی بیشتر و پیچیده‌تری برخوردار می‌گردد به‌گونه‌ای که در برخی نمایش‌نامه‌ها نمی‌توان یک شخصیت اصلی برای داستان نمایش‌نامه تشخیص داد و کل روند نمایش‌نامه به گونهٔ یک ارکستر سمفونی پیش می‌رود که هر جزئی در تعامل و هم‌گام با دیگر اجزاء به ایفای نقش می‌پردازد.

از طرف دیگر شخصیت‌های نمایشی رادی بیشتر با نوعی تکامل فکری و تغییر مثبت در سبک عملکرد ظاهر می‌شوند. در این راستا اگر نخستین کاراکترهای نمایشی رادی را در نمایش‌نامه‌های ابتدایی با واپسین آن‌ها مقایسه کنیم، این تحول را به‌وضوح شاهد خواهیم بود. این جنبه نیز نه‌تنها قهرمانان اصلی، بلکه ضدقهرمان و شخصیت‌های مکمل و فرعی را نیز در بر می‌گیرد.

تعامل شخصیت‌های پیچیده‌تر، زنده‌تر و پویاتر به نوبهٔ خود در هر نمایش‌نامهٔ جدید، چالش‌های پیچیده‌تری را نیز به داستان می‌بخشد و بدین‌ترتیب خواننده در هر مرحله با نمایش‌نامهٔ جذاب‌تر و غنی‌تری مواجه می‌گردد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). نمایش‌نامه‌نویسی در ایران، تهران: نی.

۲. براهنی، رضا. (۱۳۶۸). قصّه‌نویسی، تهران: البرز.

۳. جنتی عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۳۳). بنیاد نمایش در ایران. تهران: صفی علیشاه.

۴. دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۵۷). ناگزیری و گزینش هنرمند. تهران: شباهنگ.

۵. رادی، اکبر. (۱۳۸۶). روی صحنهٔ آبی. ج ۱ و ۲، تهران: قطره.

۶. ــــــــــ . (۱۳۸۸). روی صحنهٔ آبی. ج ۳ و ۴، تهران: قطره.

۷. سپانلو، محمدعلی. (۱۳۵۳). در پیرامون ادبیات و زندگی. تهران: گام.

ب) مقالات

۸. آرامی، بهرام. (۱۳۸۰). "تابلو و باغ وحش". در پایاب (دوماه‌نامهٔ فرهنگ، هنر، ادبیات)، شماره ۶، صص ۲۵-۲۷.

۹. آل‌احمد، جلال. (۱۳۸۳). "سلوکی در هرج و مرج"، در شناخت‌نامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: قطره، از صفحهٔ ۲۶۵ تا ۲۶۶.

۱۰. ابراهیمی، نادر، (۱۳۸۳). "اکبر رادی تابش تند نور"، در شناخت‌نامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: قطره، از صفحهٔ ۵۳ تا ۶۵.

۱۱. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳). "از پشت شیشه‌های غم‌انگیز." (نامهٔ بهرام بیضایی به اکبر رادی)، در شناخت‌نامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: قطره، از صفحهٔ ۳۷۱ تا ۳۷۶.

۱۲. بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۴). "بررسی جایگاه هنری اکبر رادی و رمز خلق شخصیت‌های ماندگار". در کلک، شماره ۱۵۴، صص۱۲-۱۴.

۱۳. حسن‌لی، کاووس و حقیقی، شهین. (۱۳۹۰). "نمادپردازی اکبر رادی با تقابل دو زن در نمایش‌نامهٔ از پشت شیشه‌ها". در نقد ادبی، شماره ۱۶، صص ۸۴-۵۵.

۱۴. حیدری‌فرد، مریم و عباسی، پیام. (۱۳۹۱). "بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو نمایش‌نامهٔ باغ وحش شیشه‌ای و ارثیهٔ ایرانی". در پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۶۷، صص ۷۵-۹۰.

۱۵. رضایی‌راد، محمد. (۱۳۸۳). "ریخت‌شناسی شخصیّت در آثار اکبر رادی". در شناخت‌نامهٔ اکبر رادی، به کوشش فرامرز طالبی، تهران: قطره، از صفحهٔ ۱۱۳ ت ۱۳۰.

۱۶. زنگنه، زهره. (۱۳۸۶). "بزرگ‌داشت اکبر رادی پدر نمایش‌نامه‌نویسی ایران". در فرهنگ مردم، شماره ۲۱ و ۲۲، صص ۱۶۷-۱۷۲.

۱۷. صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۶۷). "**واقع‌گرایی رادی و اسطورهٔ گل سرخ**". در آدینه، شماره ۲۵، صص ۳۶-۳۹.
۱۸. مسعودی، احمد. (۱۳۴۴). "**روزنهٔ آبی**". در بازار (ویژهٔ هنر و ادبیات)، شماره ۹.
۱۹. معماری، حسین. (۱۳۷۷). "**کالبدشکافی آمیز قلمدون اکبر رادی**". در صحنه، شماره ۳، صص ۱۴۶-۱۶۳.