مطالعات ادبیات تطبیقی، سال هشتم، شماره ۳۲، زمستان ۱۳۹۳؛ صص:۷- ۳۳

بررسی تطبیقی دو اثر از اکبر رادی و کسافر کروتس

مسعود سلامی*

لیلا پیداد**

تاریخ دریافت: ۹۳/۳/۲۳

تاریخ پذیرش: ۹۳/۷/۲۵

چکیده

تئاتر هویت (بومی) یکی از گونه‌های درام است که در ایران با نام *رادی* رقم می‌خورد و در آلمان به شکل مدرن آن در سده بیستم پیشگامانی چون *هوروات*، *ماری لوئیزه فلایسر*، *فاسبیندر* و *کروتس* را در پیشینه خود دارد. این تئاتر به شکل امروزی آن انتقادی – اجتماعی است و درباره مردم و برای مردم بوده و به زندگی قشر فرودست، کارگر و کشاورز تعلق دارد که در روستاها و یا حاشیه شهرها زندگی می‌کنند و واقعیت زندگی آنان را با زشتی‌ها و زیبایی‌هایش به تصویر می‌کشد. این مقاله به بررسی همین واقعیت با مقایسه دو تئاتر بومی «مرگ در پاییز» اثر نمایشنامه نویس ایرانی *اکبر رادی* و «اتریش علیا» اثر *فرانتس کسافر کروتس* آلمانی می‌پردازد. هر دو نویسنده این ژانر را برگزیدند تا واقعیت زندگی این قشر از مردم جامعه خویش را برای مخاطب ملموس‌تر نمایند.

کلیدواژگان: تئاتر هویت، نمایشنامه، واقعیت، کروتس، رادی.

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، گروه زبان و ادبیات آلمانی، ایران(استادیار).

** عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، گروه زبان و ادبیات آلمانی، ایران(استادیار).
leilapidad@yahoo.de

نویسنده مسئول: مسعود سلامی

مقدمه

گرچه تئاتر در ایران قدمتی به درازای تاریخ دارد و به گفته *صادق عاشورپور* بـه عهـد *زروان خدا* برمی‌گردد، پنج هزار سال پیش آن هنگام که آریایی‌ها بر اثر سرمای سـیبری به ایران آمدند، نمایشی بـه نـام «زروکرتـه» داشـتند. زروکرتـه یعنـی خـدای میرنـده و زنده شونده(قادری، ۱۳۸۵ش: ۲۹۵)؛ و سفال‌هایی مربوط به نیمه اول هزاره دوم پیش از میلاد که ماجرای ستایش درخت زندگی توسط دو بـز کـوهی را بـه تصـویر مـی‌کشـد و مستندات بسیار دیگر که *بهرام بیضایی* در کتاب «نمایش در ایران» به تفصـیل بـدان‌هـا می‌پردازد(بیضایی، ۱۳۸۰ش: ۲۸).

اما با این وجود تئاتر به معنای مدرن و امروزی آن در ایران قدمتی بیش از صد سـال ندارد و آن هم در ابتدا وارداتی و ترجمـه بـوده اسـت؛ *فتحعلـی آخونـدزاده* و *میـرزا آقـا تبریزی* از بنیانگذاران نمایشنامه نویسی مدرن در ایران به شمار می‌روند که آن‌ها نیز بـه قول رادی مست فرنگ بودند و تحـت تـأثیر درام نویسـان غربـی(رادی،۱۳۸۳ش: ۱۹۶). تئاتر هم‌چنان از میراث فرهنگی غرب تغذیه می‌شد تـا در آسـتانه سـال‌هـای چهـل کـه *جلال آل احمد* بازگشت به شرق مادر را در هنر و ادب ایـن دیـار صـلا داد و بـه هرچـه وارداتی و غربی بود خط بطلان کشید و از آن پس نخستین نمایشنامه‌های ایرانی با عطر و بوی ملی و نقش و نگـار جهـانی بـه صـحنه رفت(همـان: ۸-۱۹۷)، و اشخاصـی چـون *بیضایی*، *غلامحسین ساعدی* و *اکبر رادی* در قله این گونه ادبی عرض اندام کردند. تئـاتر هویت را می‌توان نخستین تئاتر به معنای مدرن و امـروزی آن در ادبیـات ایـران قلمـداد کرد.

کروتس نیز نمایشنامه نویسی واقع گرا و بومی نـویس اسـت و در نوشـتن ایـن گونـه نمایشی در ادبیات معاصر آلمان سرآمد است، و در سال‌های دهـه هفتـاد مـیلادی چنـد نمایشنامه او از جمله «اتریش علیا» رکورد فروش صحنه را بـه خـود اختصـاص داده‌انـد. *کروتس* و *اشپر* که او نیز اهل بایرن سفلی بود سنت تئاتر بومی را دوباره در آلمـان احیـا کردند. مکان نمایش، اصل و نسب شخصیت‌های نمایشنامه‌هایشان، زبان محاوره‌ای که با لهجه محلی تزیین شده و اغلب زبانی فاخر و ادبی نیست، از ویژگی‌های ایـن نمـایش‌هـا

بوده که با هدف تأثیرگذاری و برانگیختن حس انتقادی نوشته می‌شد. بدین ترتیب این دو نویسنده «تئاتر بومی نو» را پایه‌گذاری کردند.

کروتس درباره تئاتر بومی چنین می‌گوید: «می‌خواستم ساختار تئاتری را در هم شکنم که غیرواقعی است: پرگویی است. بارزترین رفتار شخصیت‌هایم در سکوت‌شان نهفته است. مشکلات‌شان به قدری پیشروی کرده که دیگر با کلمات قادر به بیان آن نیستند»(Jens, 1992: 788)؛ *رادی* نیز به گفته *منصور خلج* «در اغلب نمایشنامه‌هایش، دقیقاً شرایط اجتماعی زمان خویش را تجسم می‌بخشد و در اکثر آن‌ها، زمان وقوع داستان همان دوره تاریخی دهه‌های چهل و پنجاه است»(خلج،۱۳۸۱ش: ۱۶۴).

هر دو نویسنده تحت تأثیر زادگاه و محل زندگی کودکی خود به خلق اثر می‌پردازند؛ مکان هر دو نمایش زادگاه و موطن کودکی نویسندگان آن‌هاست و هر دو می‌کوشند واقعیت زندگی مردم آن دیار از جمله فقر، فلاکت و مشکلات‌شان را هم‌چون آینه‌ای منعکس کنند. بازتاب این واقعیت در آثار *کروتس* آن قدر ملموس است که او را "نمایشنامه نویس بایرنی" می‌نامند. با بررسی و مقایسه این دو اثر خواهیم دید که در دو جامعه کاملاً متفاوت شرقی و غربی، این وضعیت بسیار شبیه به هم است و حتی گاهی شخصیت‌های دو نمایشنامه یکسان می‌اندیشند و آرزو و آمال یکسانی دارند. به طور مثال در جایی در هر دو نمایشنامه، مشدی – «قهرمان مرگ در پاییز» – و آنی – «قهرمان زن اتریش علیا» – آرزو می‌کنند که ای کاش یک قطعه زمین داشتند.

با آنکه *رادی* بیش از یازده سال از عمرش را در رشت زندگی نکرد و پس از آن به همراه خانواده به تهران مهاجرت کرد اما رد پای آن خاطرات، طبیعت گیلان، فضاهای روستایی و مردم آن مرز و بوم در نمایشنامه‌های بومی او بر جا ماند و با استفاده از عناصری چون باران، برف، مه، ابرهای خاکستری گیلان، نام‌هایی چون مشدی، کاس، گل و پیله آقا، مکان‌هایی هم‌چون ایوان کومه‌های چوبی، ابزاری چون چانچو، کانکا و مواردی از این دست نمایشنامه‌هایش را به واقعیت نزدیک می‌کند و برای خواننده و مخاطب باورپذیر. *کروتس* نیز در سیمباخ در بایرن سفلی زاده شد و کودکی خود را در آنجا گذراند و همان‌طور که خود در مصاحبه‌ای اذعان می‌کند: «آنجاها را خیلی خوب می‌شناسم. خویشاوندان مادری من معدنچی‌های تیرولی هستند و نزدیکی لینتس

زندگی می‌کنند. از کودکی تا کنون تعطیلات زیادی را آنجا گذراندم. بسیاری از قصه‌هایم در آنجا اتفاق می‌افتند»(Kroetz, 1975: 52-51) هر دو نمایشنامه بارها و بارها به روی صحنه رفته‌اند و مورد استقبال قرار گرفته‌اند.

هدف از نگارش این مقاله بررسی و مقایسه تطبیقی واقعیت در این دو اثر و یافتن مضامین مشترک با وجود تفاوت‌های فرهنگی و جغرافیایی در آن‌هاست. این تحقیق بر اساس روش شناسی ادبیات تطبیقی صورت گرفته است. ادبیات تطبیقی یکی از شاخه‌های علوم انسانی می‌باشد که مانند سایر مباحث آن، در مسیر تاریخی خود رشد و تکامل داشته است و نمی‌توان برای آن تعریف یا نظریه‌ای واحد و منسجم ارائه داد، با وجود این، با در نظر گرفتن تعاریف متعدد ارائه شده می‌توان گفت ادبیات تطبیقی، یعنی نقد علمی ادبیات دو یا چند زبان و فرهنگ با یکدیگر به شیوه‌ای قیاسی و تطبیقی(صفیئی،۱۳۹۱ش: ۸۵).

پیشینه تحقیق

از آنجا که *اکبر رادی* در ادبیات نمایشی ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، تحقیقات علمی بسیاری در قالب کتاب، مقاله و پایان نامه در زمینه زندگی و آثارش صورت گرفته، که در اینجا به چند نمونه از آن‌ها که به موضوع مقاله حاضر مرتبط هستند اشاره می‌کنیم:

۱- *هادی هروی* (۷۱-۱۳۷۰ش) در پایان نامه دوره ارشد خود با عنوان «رئالیسم در نمایشنامه نویسی و نمایشنامه‌های اکبر رادی» به موضوع رئالیسم در نمایشنامه‌های او می‌پردازد و آثار وی را از نگاه رئالیستی مورد بررسی قرار می‌دهد؛ لازم به ذکر است که خود *اکبر رادی* یکی از استادان راهنمای *هروی* در این کار بوده است.

۲- *خانه اوستادی* (۷۴-۱۳۷۳ش) در پایان نامه خود با عنوان «نگاهی اجمالی بر پیدایش رئالیسم و بررسی رگه‌های رئالیسم در نمایشنامه‌های اکبر رادی» به موضوع رئالیسم در آثار *رادی* می‌پردازد و عناصری چون موضوع، شخصیت پردازی، دیالوگ، ساختار و آرمان گرایی را مورد بررسی قرار می‌دهد.

۳- *عظیمی* (۷۵-۱۳۷۴ش) تحقیقی با عنوان «بررسی اجمالی نمایشنامه‌های اکبر رادی» دارد که توجه به واقعیت گرایی با هویت بومی در آثار *رادی* انگیزه اصلی محقق بوده است و ساختمان نمایشنامه‌ها، فضا، زبان و شخصیت‌های این نمایشنامه‌ها را بررسی کرده است.

۳- ***براتلو***(۸۴-۱۳۸۳ش) در پایان نامه خود «بازتاب رویدادهای اجتماعی در آثار اکبر رادی» به درونمایه‌های اجتماعی، تعارضات طبقاتی، سنت و تجدد و آرمان دفاع از طبقات محروم می‌پردازد و بر این باور است که غالب نمایشنامه‌های *رادی* با زمان و مکان نگارش خود پیوند دارد.

۴- *رضایی* (۱۳۸۶ش) در پایان نامه دوره ارشد خود «بازتاب شرایط سیاسی و اجتماعی در آثار اکبر رادی» اهم شرایط سیاسی و اجتماعی دورانی که *اکبر رادی* دست به قلم بوده، مورد تحقیق قرار می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که «رادی با نگاهی دراماتیک و واقع گرایانه به وقایع روز خود توانسته تاریخ نگار عصر خود باشد، و در بسیاری از آثار خود با مخاطبان هم عصرش هم‌ذات پنداری کند و از این راه آثار ماندگاری را خلق کند».

اما در آن سوی، درباره بومی نویس مشهور ادبیات معاصر آلمان *فرانتس کسافر کروتس(Franz Xaver Kroetz)* نقد و بررسی‌های متعددی در آلمان به رشته تحریر درآمده که در اینجا تنها به ذکر چند مورد بسنده می‌کنیم: کتاب «تئاتر هویت از رایموند تا کروتس» اثر *گرد مولر* و مقاله «آدم‌های معمولی در صحنه تئاتر؛ سیر تحول نمایشنامه نویس فرانتس کسافر کروتس و تئاتر هویت واقع گرا» نوشته *میشائیل توتبرگ*.

این نمایشنامه نویس آلمانی در ایران تقریباً ناشناخته است و به جز دو اثر از او که در سال ۱۳۵۶ شمسی توسط *زنده یاد رضا کرم رضایی* ترجمه شد، هیچ اثر تحقیقی از او در ایران موجود نیست، و نگارنده مقاله پیش رو این نمایشنامه نویس واقع گرا و بومی نویس را برای نخستین بار به جامعه ادبی ایران معرفی می‌نماید، باشد که در آینده مبنای تحقیق نویسندگان، مترجمان، منتقدان، اساتید و دانشجویان دیگر قرار گیرد.

واقعیت و حقیقت

واقعیت به معنای ادبی آن بازگویی، انعکاس، بیان، توصیف و حکایت کردن هنرمندانه زندگی است. تصویر واقعی از زندگی انسان است. ادبیات واقع گرا واقعیت‌ها را به صورت آرمانی بازگو نمی‌کند، بلکه تلاش می‌کند تا همه چیز را همان طور که هست، به تصویر بکشد. توصیفات دقیق محیط و شرح موشکافانه اشخاص و رفتارشان از ویژگی‌های این ادبیات است(Brockhausredaktion, 2007: 673).

پیشینه واقعیت به مثل *افلاطون* باز می‌گردد و در واقع داستان کل فلسفه در طول تاریخ است. اینکه بنیادی ترین واقعیت یا واقعیات جهان کدام است؟ از چه راهی و با چه قوه‌ای می‌توان به شناخت آن نائل آمد؟ چه رابطه‌ای میان لفظ و ما به ازای عینی معنا وجود دارد؟ چگونه می‌توان حقیقت را از حقیقت نما تشخیص داد؟ چه رابطه‌ای میان بود و نمود وجود دارد؟ این‌ها و مسائلی از این دست که *افلاطون* در ضمن نظریه مثل خویش در صدد حل آن‌ها برآمده است(فتحی،۱۳۸۱ش: ۲۴۸).

افلاطون اصطلاحات متعددی برای مثل به کار می‌برد که از آن میان "ایده آ" و "ایدوس" از اهمیت بیش‌تری برخوردار است و هر دو از فعل "ایدین" به مفهوم دیدن گرفته شده‌اند و در معانی صورت، نمود، واقعیت اصلی، طبیعت اصلی، گونه، شکل، سبک، کیفیت، مفهوم، آنچه دیده می‌شود و جز این‌ها به کار رفته‌اند(همان: ۱۰-۹). علیرغم زبان انتقادی *ارسطو* در باب نظریه مثل افلاطونی، نظریه صورت خود وی را می‌توان بی تردید تفسیری پیراسته و تعدیلی شایسته از تعلیمات استادش دانست. هدف نظریه مثل *افلاطون* نجات جهان ملموس است و هدف حکمت *ارسطو* نیز تبیین واقعیت و جهان محسوس یا جست‌وجوی علت محسوسات است(همان: ۲۴۹). واقعیت در برابر حقیقت در واقع رئالیسم در برابر ایده آلیسم است. واقعیت آنچه که هست در برابر حقیقت یعنی آن چه که باید باشد.

واقعیت(Wirklichkeit) تا حدود زیادی همسنگ لفظ Realitas لاتین است که خود ریشه در res به معنای "چیز" دارد که *دونس اسکوتوس* در سده سیزدهم آن را معادل "هستی" به کار برد؛ و تفاوت دقیقی میان این لفظ با "فعلیت" به انگلیسی (Actuality) و "وجود" به انگیسی (Existence) یافت نمی‌شود. در فلسفه

مدرن دکارتی هم دشوار بتوان میان آنچه هست و آنچه واقعیت دارد تفاوت قائل شد. واقعیت از دیدگاه سنتی قدیم در فلسفه یعنی آنچه هست، مجموعه هستندگان و مناسبات میان آن‌ها و نیز مجموعه رویدادها. واقعیت در برابر امور غیرواقعی قرار می‌گیرد.

از نظر *مارکس* واقعیت امری پیچیده یا مفهومی نظری نیست که محتاج شاخ و برگ باشد، یا برای کشف آن ناگزیر باشیم زحمت زیادی بکشیم. "واقعیت" جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم، همین چیزها و افرادند و همه آن اموری که پیش چشمان ما جریان دارند. وی با آنکه برداشت قدیمی از واقعیت را دگرگون کرد اما در مورد مفهوم حقیقت به حکم ارسطویی و متافیزیکی وفادار ماند که حقیقت هم‌خوانی میان برداشت‌های مفهومی یا بیانی از امری واقعی با خود این امر است. از نظر وی پدیده‌های انسانی، واقعیت‌های اجتماعی هستند و این مبنای هستی شناسی رئالیستی *مارکس* است(احمدی،۱۳۸۲ش: ۱۸۱-۱۷۶). مکتب ادبی واقع گرایی یا رئالیسم از میانه سده نوزدهم در آلمان رواج یافت که آدم‌های کوچک (کارگران، کشاورزان، پیشه‌وران) در کانون ادبیات جا گرفتند و واقعیت بخشی از زندگی روزمره‌شان با بیان جزئیات به تصویر کشیده شد. نویسندگان بسیاری از جمله تئودور فونتانه و تئودور اشتورم در آثارشان از محیط زندگی یا زادگاه خود به عنوان مکان داستان‌های‌شان بهره جستند. اما در این دوره در زمینه درام، تنها نمایشنامه‌های *فریدریش هبل* را می‌توان معرف این سبک دانست که تا امروز نیز مشهور هستند گرچه *هبل* در دوران حیات خود از اقبال چندانی برخوردار نبوده. وی درام-هایی را که در آن به قشر کارگر پرداخته "درام اجتماعی" نامیده و درام "ماریا ماگدالنه" نقدی است بر مناسبات و سنت‌های خانوادگی آن عصر (Baumann, Oberle, 2000: 158-155) جالب است که *کروتس* نیز این نمایشنامه را به شکل امروزی‌تر و با همین عنوان بازنویسی کرده و این امر گویای تأثیر این نویسنده از درام نویس صاحب نام دوره واقع گرایی است.

رادی نیز در این امر تحت تأثیر *هنریک ایبسن* است، که یکی از مهم‌ترین تحولات در ادبیات نمایشی جهان به دست او رقم خورد چراکه وی بانی "درام نویسی رئالیسم" به شمار می‌رود(هروی، ۷۱-۷۰ش : ۲۴).

رادی واقع گرایی را امری بسیار پروبلماتیک می‌داند که در رابطه با جهان بینی هنرمند مفهوم دقیقی دارد. وی به نقل از *روژه گارودی* می‌گوید: «رئالیسم یافتن آهنگ درونی جهانی است که در کار ایجاد و تحقق است». به نظر *رادی* این همان غلبه ذهن فیاض بر عینیت جهان متحول است، حتی اگر از اتصال این دو قطب باردار - عینیت و ذهنیت- نوعی فراواقعیت، رئالیسم جادویی یا جریان سیالی از رؤیا جرقه بزند. بنابراین ما به اعتبار هر هنرمند و اثر یک واقعیت داریم؛ و این واقعیت هر چه بیش‌تر به ذهن هنرمند آغشته باشد بی گمان تشعشع بیش‌تری خواهد داشت، و دستیابی به این واقع گرایی تلفیقی ممکن نمی‌شود، مگر آنکه هنرمند بر خاستگاه تاریخی یا هویت خود وقوف داشته باشد(امیری، ۱۳۷۰ ش : ۱۱-۱۱۰).

این همان چیزی است که ما در آثار نمایشنامه نویسان هویت (بومی) می‌بینیم. فضای نمایش‌های‌شان، مکان، موضوعات و داستان‌های آن‌ها و حتی اسامی و زبان و اصطلاحاتی که به کار می‌برند همه گویای واقعیت‌های آن خطه و مرز و بوم است و این نمایش‌ها هم‌چون آینه‌ای آنچه که هست را بازتاب می‌دهند؛ و این موضوع در نمایشنامه‌های هر دو نمایشنامه نویس مورد مطالعه یعنی *رادی* و *کروتس* مشهود است که در فصل مربوط، با استناد به آثارشان بدان خواهم پرداخت.

خواهیم دید که قهرمان‌های آن‌ها از بطن زندگی روزمره مردم برخاسته‌اند، چراکه هر دو با این آدم‌ها زندگی کرده‌اند، از مکان‌هایی سخن می‌گویند که زادگاه‌شان است و یا در آنجا زندگی کرده‌اند. قهرمان‌های‌شان برگرفته از آدم‌های اطراف ما هستند، واقعیت‌هایی در قالب نمایشنامه و این واقعیت آنقدر ملموس است که برای مخاطب، اثر را باورپذیر می‌سازد؛ در این آثار پیچیدگی و لایه‌های تودرتوی روانشناختی و فلسفی و ... به نمایش گذاشته نمی‌شود. کارگر ساده، کشاورز، صیاد و هر فردی از طبقه معمولی یا فرودست جامعه می‌تواند با آن هم‌ذات پنداری کند، فقر اقتصادی و فرهنگی، بحران‌های مالی و خانوادگی، احساس حقارت و عدم اعتماد به نفس و تفاوت طبقاتی خود را در این نمایش‌ها مشاهده کند، خود را جای قهرمان داستان بگذارد و پیام قصه را دریافت کند. «از آنجا که شخصیت‌ها، زمان و مکان از تکه‌ای از واقعیت سرچشمه گرفته، در موضوع نیز راه را بر عوامل تصادفی می‌بندد»(پرهام، ۱۳۶۰ش: ۵۵).

البته این بدان معنا نیست که این نوع نمایشنامه‌ها مستند هستند بلکه به قول *ارسطو*، آنجا که به حقیقت مانندی اشاره می‌کند، «نویسنده می‌کوشد به ما بقبولاند قهرمان‌ها و حوادث داستان‌اش همگی «احتمال» وجود و وقوع دارند [...] از شیوه‌ها و زیبایی‌های زندگی واقعی می‌باید به قدر کافی در اثر استفاده کرد، چراکه وجود آن‌ها به اثر حال و هوای واقعیت و احتمال وقوع می‌بخشد»(Merriam, 1995: 70). حقیقت مانندی خصوصیتی است که رویدادها و شخصیت‌های اثر را محتمل می‌نمایاند و از رهگذر آن، خواننده به تصویری معقول از واقعیت دست می‌یابد. *ارسطو* نخستین کسی است که به حقیقت مانندی اشاره کرده است. او در فن شعر می‌نویسد: «ادبیات باید بازتابی از طبیعت باشد و حتی آرمانی‌ترین شخصیت‌ها نیز باید دارای ویژگی‌های انسانی، آشنا و ملموس باشند»(رضایی،۱۳۸۲ش: ۳۵۹).

در اینجا باید به یک مکتب ادبی دیگر اشاره کنیم که به سبک تئاتر هویت بسیار نزدیک است. «مکتب وریسم» برابر با واژه ایتالیایی verismo به معنای حقیقت که عنوان مکتبی در هنر و ادبیات ایتالیایی است؛ این مکتب در اواخر سده نوزدهم در جنوب ایتالیا پدید آمد و آمیزه‌ای از دو مکتب واقع گرایی و طبیعت گرایی فرانسوی است. هدف‌های عمده وریسم، بازنمایی عمیق زندگی به ویژه طبقات پایین اجتماع، توصیف صریح جزئیات و گفت‌وگوهای واقع گرایانه و استفاده از زبانی منسجم، مستقیم، بی پیرایه و تزئین‌نشده است. در واقع وریسم می‌کوشد واقعیت را چنانکه هست، ولو زشت و ناخوشایند و مستهجن، با عینیت گرایی تصویر نماید. پایه گذار وریسم، داستان نویس برجسته ایتالیایی *جووانی ورگا* می‌باشد(همان: ۶۰-۳۵۹). در نمایش‌های بومی *اکبر رادی* نیز طبیعت و توصیف آن نقش ویژه‌ای دارد یعنی تلفیقی است از واقعیت گرایی و طبیعت گرایی؛ وی –همان‌طور که خود اذعان می‌کند- در این شیوه متأثر از نویسنده روسی *آنتوان چخوف* است و سایه دست هنرمندانه او در برخی از آثار او دیده می‌شود(طالبی،۱۳۸۲ش: ۴۳۶).

البته این نوشتارها بدان معنا نیست که در سایر گونه‌های ادبی واقعیت جایگاهی ندارد. رد پای واقعیت را می‌توان بدون استثناء در همه گونه‌های ادبی حتی در آثار تخیلی، اسطوره‌ای و از این دست نیز یافت، چراکه ادبیات خود یک واقعیت بزرگ است و

افسانه نیست. تا آنجا که *جورج لوکاچ* در کتاب «معنای رئالیسم معاصر» در این باره چنین می‌نویسد: «[...] و به راستی واقع گرایی فقط یک سبک در میان سبک‌های دیگر ادبی نیست، بلکه بنیان ادبیات است، کلیه سبک‌های ادبی (حتی سبک‌هایی که ظاهراً مقابل واقع گرایی است) از واقع گرایی سرچشمه می‌گیرند و به نحو بارزی به آن پیوند دارند»(لوکاچ، ۱۳۴۹ ش: ۶۱).

تئاتر هویت، ژانری برای بازتاب واقعیت

در ابتدا لازم است یادآوری کنم که از تئاتر معانی گوناگونی استخراج می‌شود از جمله: آنچه در صحنه اجرا می‌شود، مکانی که در آن اجرا صورت می‌گیرد و نمایشنامه یا خود درام؛ در این مقاله هر جا که سخن از تئاتر است، منظور درام یا نمایشنامه است. از میانه‌های سده هجدهم، تئاترهایی پا به عرصه ظهور گذاشتند که بر خلاف نمایش‌های محلی که توسط افراد بومی و غیرحرفه‌ای اجرا می‌شدند، نمایشنامه نویسان حرفه‌ای آن‌ها را می‌نوشتند و توسط بازیگران حرفه‌ای به اجرا در می‌آمدند. این تئاترها به شکل مدرن آن انتقادی- اجتماعی هستند، فضا و مکان نمایش‌ها اغلب به زادگاه یا محل زندگی نویسندگان آن‌ها برمی‌گردد، داستان‌ها به مسائل روزمره افراد آن مکان‌ها می‌پردازند و رنگ و بوی واقعی دارند؛ زبان نمایش‌ها بومی است اما کل نمایشنامه اغلب به گویش محلی نوشته نمی‌شود و فقط با واژگان و اصطلاحات بومی آن منطقه تزئین می‌شود و پیشگامان آن به مکتب واقع گرایی گرایش دارند. به چنین تئاترهایی در ادبیات فارسی «تئاتر هویت» می‌گویند که هم‌سنگ واژه Volksstück آلمانی است.

خاستگاه این تئاتر در ادبیات آلمانی به اتریش و مناطق جنوب آلمان بازمی‌گردد. از سال ۱۹۲۰ *فلایسر*، *تسوکمایر*، *هوروات* و *برشت* با بهره‌گیری از عناصر انتقادی و بومی و فضاهای کوچک روستایی و حاشیه نشینی بر تئاتر مدرن سال‌های ۱۹۶۰ تأثیر بسزایی گذاشتند، که در این دهه *کروتس* پا به عرصه ظهور گذاشت و تحت تأثیر *هوروات* باعث شکوفایی این ژانر ادبی در این دهه در آلمان شد و نمایش‌هایش بالاترین فروش صحنه را به خود اختصاص دادند، و مورد استقبال میلیونی تماشاگران در آلمان و مرزهای خارج از آن و سایر کشورها قرار گرفتند.

چراکه این تئاتر به زندگی مردمی می‌پرداخت که اکثریت جامعه را به خود اختصاص داده بود و برای بیش‌تر مردم متوسط جامعه قابل لمس بود. *هوروات* درباره تئاتر هویت در سال ۱۹۳۲ چنین می‌نویسد: « آلمان هم‌چون سایر کشورهای اروپایی از ۹۰٪ شهروند کوچک و فرودست تشکیل شده. اگر بخواهم مردم این سرزمین را توصیف کنم، طبیعتاً نمی‌توانم تنها آن ده درصد را به تصویر بکشم، بلکه به عنوان وقایع نگار صادق زمانه خود، اکثریت مردم این جامعه را»(Brockhausredaktion, 2000: 896).

این تئاتر در ایران نیز – همان‌طور که در مقدمه گفته شد - در سال‌های دهه چهل معادل شصت میلادی پا به عرصه حضور می‌گذارد، تئاتری که وجود خودبسنده و مستقل دارد و گرته برداری از تئاترهای کلاسیک و مدرن غربی نیست. چنان که رادی در این باره می‌گوید: «تئاتر هویت یک تئاتر فرم نیست، ارجاع صحنه به کاخ‌های فروریخته و تاریخ نیست. ترجمه یا تبدیل متن‌های کهن نیست، [...] در انتخاب "تم" سراغ مدل‌های وارداتی نمی‌رود. تئاتر هویت جز به سازه‌های ملی، زبان خاردار معاصر و قلب و مغز جهانی بنا نمی‌شود؛ حتی در اروپای پیشرفته نیز که درام هستی شناسانه آتنی و انواع نمایش‌های سنتی پس پشت خود داشته، با این همه درام نویسان مدرنی از *ایبسن* و *استریندبرگ* و *پیراندلو* تا *برشت* و *فریش* و *دورنمات* از آن سر کشیده، به هر عیار سکه عصر خود را به دنیا زده‌اند(آن‌ها گاهی به تاریخ و افسانه و اسطوره هم سرک می‌کشند) و این تئاتر اگر طول موج کشیده‌ای داشته باشد، می‌تواند زبان آدمیزاد امروز را ثبت جهانی کند»(رادی، ۱۳۷۹ : ۱۴۶-۱۴۱). از نظر *رادی* تئاتر هویت تئاتر جیبی نیست، نبش قبر متون کهن نیست، تئاتر هویت تئاتری است زنده با آدم‌های زنده روزگار، حافظه‌ای تاریخی دارد. سفارش اجتماعی می‌گیرد، بر مناطق عفونی تأثیری ویرانگرانه می‌کند. عوام فهم و خواص پسند است. زبان به واژه و به رفتار و سنت، حیثیت عاطفی می‌بخشد(امیری، ۱۳۷۰ش : ۷ - ۱۰۶). وی تئاتر هویت را یک تئاتر ملی، فدراتیو و جهانی می‌داند.

تئاتر هویت ریشه در فرهنگ تاریخی این سرزمین دارد، قهرمان‌ها از بطن زندگی مردم برخاسته‌اند و برگرفته از آدم‌های اطراف ما هستند؛ و به نوعی آینه جامعه ایران می‌باشند. *عباس جوانمرد* در کتاب «تئاتر هویت و نمایش ملی» درباره اهمیت این تئاتر

چنین می‌نویسد: «آفرینش‌های هنری هر اقلیمی، فرایند و محصول مناسبات ویژه اقتصادی، اجتماعی، تاریخی و باورهای آئینی آن سرزمین است. آن‌ها را باید در خودشان شناخت و ارزیابی کرد، نه با شناخته و ناشناخته اقلیم‌های دیگر»(جوانمرد، ۱۳۸۳ش: ۵۸). این تئاتر بر اساس و بنیاد "ملیت" هر سرزمین بنا شده و ملیت جز از ترکیب فرهنگ و قومیت مشترک و "ویژه" در مرزهای تاریخی یک سرزمین واحد به وجود نمی‌آید(همان: ۲۶)؛ و در جای دیگر می‌افزاید: «هیچ ملتی با الگوبرداری و اجرای نیمه آگاهانه آثار ملل دیگر صاحب هنر ملی نشده است. هر ملتی هویت ویژه اقلیمی خود را دارد و ناگزیر باید "هنر ملی" سرزمین خود را بیافریند [...]»(همان: ۳۰-۲۹).

آنچه از این تعاریف بر می‌آید این است که تئاتر هویت تنها ژانری ادبی نیست بلکه شناسنامه و هویت یک قوم یا ملت سرزمین است، بنابراین باید از واقعیت آن سرزمین نشأت گرفته باشد تا سندی باشد برای آشنایی مخاطب با فرهنگ، اقلیم و زندگی مردم آن مرزو بوم؛ و همان‌طور که در بخش‌های پیش رو خواهیم دید هر دو نویسنده برای دستیابی به این مقصود تمام تلاش خود را به کار بسته‌اند و تا حدود زیادی نیز موفق بوده‌اند.

شرح مختصر دو اثر

«مرگ در پاییز» نمایشنامه‌ای سه اپیزودی است که از سه تک‌پرده پیوسته «محاق»، «مسافران» و «مرگ در پاییز» تشکیل شده است، و در شهریورماه ۱۳۴۵ شمسی نگارش آن به پایان رسید. داستان حکایت پیرمردی به نام مشدی است که در روستایی در گیلان زندگی می‌کند. پسرش کاس دو ماه است که برای فرار از اجباری (سربازی) به رودبار گریخته و دخترش ملوک که شش سال است ازدواج کرده، و دارای چند فرزند است از دست شوهر خیانتکارش که او را به باد کتک نیز می‌گیرد به نشانه قهر به خانه پدر می‌آید و در آنجا باخبر می‌شود که پدرش از نقره مرد شارلاتانی که شوهرش میرزاجان با دخترش سر و سرّی دارد، اسبی خریده است. با آنکه گل خانم، مادرش، سعی می‌کند با آوردن توجیه و دلیل ملوک را قانع کند، ملوک به نشانه اعتراض می‌گوید که پدرم مرا به اسبی فروخته است. مشدی به خانه می‌آید و ما پی می‌بریم اسب مشدی

که جای خالی پسرش را پر کرده بود بیمار است و نقره سرش را کلاه گذاشته. مرگ اسب، مشدی را چنان آشفته می‌کند که تصمیم می‌گیرد همان شب سرد و برفی پاییزی به «رودبار» نزد کاس برود و هیچ کس نمی‌تواند او را از تصمیمی که گرفته بازدارد. میرزاجان پیکر نیمه جانش را به خانه می‌آورد و سرانجام مشدی در همان سپیده دم غمناک پاییزی تسلیم مرگ می‌شود.

«اتریش علیا» نمایشی سه پرده‌ای است که *کروتس* در سال ۱۹۷۲ میلادی آن را نوشته است، یعنی شش سال پس از نگارش «مرگ در پاییز». این نمایشنامه به شرح حال زوج جوانی از طبقه متوسط در جنوب آلمان - بایرن- می‌پردازد. هاینس راننده شرکت شکلات سازی میلکا است و بار جابه‌جا می‌کند و آنی نیز فروشنده فروشگاه است؛ هاینس و آنی زندگی آرامی را پشت سر می‌گذارند تا اینکه در پرده دوم آنی خبر بارداری خود را به هاینس می‌دهد. هاینس از این خبر ناخرسند است چراکه تمام معادلات زندگی‌شان به هم خورده است. زندگی آن‌ها سراسر قسطی است و تمام درآمدشان صرف اجاره آپارتمان، قسط وسایل منزل و مخارج روزانه می‌شود. او اصرار دارد که آنی کودک را سقط کند اما آنی زیر بار نمی‌رود؛ مشکلات و فقر، هاینس را به الکل سوق می‌دهد، پلیس گواهینامه‌اش را توقیف می‌کند و پست او در شرکت تنزل می‌یابد، این یعنی حقوق کم‌تر.

در صحنه آخر اوضاع یک آرامش نسبی را نشان می‌دهد. آنی گزارشی از روزنامه را برای هاینس بدین مضمون می‌خواند که در «اتریش علیا» حوالی لینتس پوستین دوزی سی و یک ساله به نام فرانتس م. همسرش را به قتل رسانده است. زیرا که همسر باردارش با سقط جنین موافق نبوده است. هاینس آن‌ها را شبیه خودشان می‌داند اما آنی به او گوشزد می‌کند که او قاتل نیست. آنی بلیط بخت آزمایی خریده؛ هاینس به او می‌گوید که تو هیچ وقت برنده نخواهی شد اما آنی امیدوار است. او عقیده دارد که زندگی کودک‌شان طور دیگری می‌شود نه مثل آنان وگرنه همه چیز بی معنی بود و از هاینس می‌خواهد که آهنگ مورد علاقه‌اش را بنوازد.

بررسی واقعیت در دو اثر

ردپای واقعیت در جای جای هر دو اثر مشهود است، از فرم و صورت گرفته تا موضوع و محتوا؛ از مکان گرفته تا زمان؛ از شخصیت‌ها گرفته تا زبان و ساختار دو اثر؛ فقر، دم فروبستن، ازخودبیگانگی، آرزوهای دست نیافتنی و فلاکت و بدبیاری از واقعیات موجود در این دو اثر است که در بخش‌های پیش رو بدان می‌پردازیم:

۱- زبان دو اثر، ابزاری برای نمود واقعیت

زبان به عنوان عنصر مهم در هر اثر ادبی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند و در این دو اثر به عنوان ابزاری برای بیان واقعیت به کار رفته است؛ دو نویسنده با کمک زبان و تسلط به زبان بومی مورد استفاده در نمایشنامه‌های خود توانستند به هدف مورد نظر خویش یعنی بازتاب واقعیت در این دو نمایشنامه دست یابند. ساختار و جنس زبان شخصیت‌های دو نمایشنامه مبتنی بر واقعیت موجود در دو اثر است و با موضوع و محتوا مطابقت دارد. هر دو نویسنده از زبانی ساده و بی‌تکلف و مربوط به طبقه معمولی و عادی جامعه بهره می‌جویند، زبانی عاری از استعارات و آرایه‌های ادبی و فاخر و یا دارای پیچیدگی‌های روان‌شناختی و فلسفی.

در «اتریش علیا» هاینس و آنی به زبان استاندارد و متداول آلمانی کشور سخن نمی‌گویند و به لهجه بایری که مربوط به جنوب آلمان است، صحبت می‌کنند. به عنوان مثال به جای واژه wir به معنای ما از واژه mir بایری استفاده می‌شود یا به جای واژه haben به معنای داشتن، از ham استفاده می‌کنند یا به جای فعل möchten به معنای خواستن کلمه möchert را به کار می‌برند. تفاوت‌های دستوری نیز بین آلمانی رایج و لهجه بایری وجود دارد مثلاً به جای Das interessiert mich جمله Das tät mich interessiert را به کار می‌برند.

رادی نیز با نام بردن از وسایل و ابزارهای بومی هم‌چون "چانچو"، "کانکا"، "کتل" یا غذاهای محلی مانند "سیاه کولی" ، "خوتکا فسنجان" و "واویشکا" و یا نام بردن حیواناتی مانند "ورزا" و "نره تورنگ" و "چنگر" تلاش می‌کند فرم و محتوای اثر را تا حد ممکن به هم نزدیک سازد. بیش‌تر نام‌های شخصیت‌ها از جمله: گل خانم، میرزاجان،

کاس و مشدی نام‌های رایج خطه روستاهای گیلان آن روزگار است. ملوک مادرش را آبجی صدا می‌زند، این واژه اکنون نیز در بسیاری از روستاهای گیلان، متداول است. *رادی* اصطلاحات زیادی نیز به کار می‌برد که گیلکی است: مثلاً هنگامی که گل خانم دخترش را قسم می‌دهد: «تو رو به این سوی چراغ بس کن»(رادی، ۱۳۹۰ش: ۲۸۱). قسمی که بین روستاییان گیلان بسیار متداول و مرسوم است. یا جایی که مشدی می‌گوید: «دارم از دست اینا فجأه می‌کنم مادر»(همان: ۲۹۵) یعنی دارم از دست اینها دق می‌کنم. این سبک نگارش بر کل دو نمایشنامه سایه افکنده است.

۲- نمود واقعیت در مکان

هر دو نویسنده از مکان‌هایی در نمایش سخن به میان می‌آورند که توهمی و خیالی نیستند و وجود جغرافیایی و تاریخی دارند؛ با آن که بیش‌تر صحنه‌های هر دو نمایش در خانه‌های‌شان اجرا می‌شود اما در خلال گفت‌وگوها به مکان جغرافیایی دو اثر پی می‌بریم. لهجه بازیگران نمایش *کروتس* مربوط به مردم جنوب آلمان و بایرن است و شخصیت‌های نمایش "مرگ در پاییز" با آنکه گیلکی صحبت نمی‌کنند، اما از تکیه کلام‌های بسیاری استفاده می‌کنند، تا مخاطب به گیلک بودن شان پی ببرد. نمایش "مرگ در پاییز" در ایوان کومه چوبی آغاز می‌شود، کومه‌ای با دو چوب که روی آن هندوانه و کدو چیده‌اند. در صحنه چراغ پایه دار، تابه گلی، صندوقچه و ... را می‌بینیم؛ این‌ها توصیف واقعی از خانه‌های روستایی گیلان آن روزگار است. از شهرها و روستاهای زیادی در گیلان سخن به میان می‌آید: کاس پسر مشدی به «رودبار» گریخته؛ مشدی با اسبش به «شفت» می‌رود؛ نزدیک‌ترین درمانگاه به آن‌ها در «صومعه سرا» واقع است؛ در خلال داستان از «فومن»، «کسما» و روستای «خاکیان» نیز سخن به میان می‌آید.

کروتس نیز از مکان‌هایی چون سواحل دریاچه اشتارنبرگ (Kroetz, 1996: 103) و یا قله تسوگشپیتسه(همان: ۱۱۷) که با ارتفاع ۲۹۶۲ بلندترین قله کوه‌های منطقه آلپ آلمان است(Brockhausredaktion, 2008: 1162) نام می‌برد تا واقعیت مکانی اثر

خویش را به مخاطب خاطرنشان کند. هاینس در شرکت شکلات سازی "میلکا" کار می‌کند که وجود خارجی دارد.

علاوه بر مکان‌های فیزیکی، شخصیت‌های هر دو نمایش فضاهایی را نیز ترسیم می‌کنند که بر این واقعیت تأکید می‌ورزند؛ این فضاهای انتزاعی که دو نویسنده از آن استفاده زیبایی شناسانه می‌کنند، دو اثر را از حالت گزارش مستندوار خارج می‌کند. *رادی* در تمامی آثار بومی خود از جمله در نمایش "مرگ در پاییز" از فضای منطقه‌ای گیلان بهره می‌جوید؛ توصیف پی در پی فضاهایی با ابرهای خاکستری، مه و باران و برف و شب ظلمانی پاییزی با حال و هوای غم انگیز شخصیت‌های داستان هم‌خوانی دارد. این فضاها را در خلال گفت‌وگوهای آنی و هاینس نیز می‌توانیم ببینیم؛ در صحنه دوم پرده اول بروشوری تبلیغاتی در دست دارند و می‌خواهند برای سفری به وین برنامه ریزی کنند، و زیبایی‌های آنجا را توصیف می‌کنند که همگی ماهیت واقعی و رئال دارند. در صحنه سوم نیز در یک رستوران ساحلی اشتارنبرگ نشسته‌اند، یکشنبه عید پاک است و هوا مطبوع و خوب.

۳- تجمل گرایی و گرایش به زندگی مجلل

تجمل گرایی واقعیتی است که با انقلاب صنعتی در اروپا و به دنبال آن در خلال گذار از سبک زندگی سنتی به مدرن در شهرها و دیرتر در روستاهای ایران نیز رواج یافت. این تجمل گرایی در خانواده نقره قابل مشاهده است؛ نقره کشاورزی ساده و زحمتکش نیست، او دلالی بی انصاف است که اسب مریضی را به مشدی قالب می‌کند و هدفی جز سودجویی ندارد. مشدی: «اون دست رو قرآن گذاشت گل. گفت: حیوون سالمه. نقره مسلمونه؛ مگه نه؟»(رادی، ۱۳۹۰ش: ۲۸۸). او حتی به خاطر پول و داشتن یک زندگی مجلل از دخترش نیز بهره مالی می‌برد و به عقیده ملوک کسی که برای دخترش دلالی کند، به هیچ کس رحم نمی‌کند.

کروتس نیز از گذر دیالوگ صحنه‌ها تجمل گرایی این زوج را در ابعاد مختلف نشان می‌دهد. آن‌ها در اوقات فراغت کاملاً تحت تأثیر رسانه‌ها و تبلیغات هستند. تلویزیون در بیشتر آثار *کروتس* نقش کلیدی ایفا می‌کند. مردم با تلویزیون اوقات فراغت خود را پر

می‌کنند و ستاره‌های تلویزیون و سبک زندگی آن‌ها را تحسین می‌کنند. ترس از مسائل مالی باعث می‌شود که هاینس از نعمت پدر شدن خوشحال نشود، همان‌طور که مشدی حاضر نیست دخترش را دیگر در خانه‌اش ببیند. ترس هاینس و آنی و اینکه مبادا نتوانند از پس هزینه کودک ناخواسته خویش برآیند، مبتنی بر توقعاتی است که در دنیای مصرف گرا باید برآورده شود، آنچه که تبلیغات و رسانه به آن‌ها القا می‌کند، اسباب و لوازم کودک هم باید از بهترین‌ها باشد(Bark, Scherer, Steinbach,2006: 139).

۴- از خود بیگانگی

از خود بیگانگی از ویژگی‌های بارز شخصیت‌های هر دو اثر است که به نظر می‌رسد هر دو نویسنده تحت تأثیر آراء *مارکس* بوده‌اند؛ چراکه *کروتس* در این سال به عضویت DKP در آمده بود، که بعدها از این گروه جدا شد؛ البته *رادی* هیچ گاه به هیچ گروه سیاسی ملحق نشد. از نظر *مارکس* انسان امروزی نسبت به مناسبات انسانی، دیگر انسان‌ها نسبت به روال زندگی‌اش و نسبت به خودش هم بیگانه شده است. در نگاهی کلی به اندیشه‌های سیاسی *روسو* هم متوجه می‌شویم که به نظر او موقعیت مدرن، موقعیتی است که وضعیت طبیعی زندگی انسان از دست او رفته و نسبت به آن بیگانه شده است. البته برداشت *هگل* مبنایی فلسفی‌تر دارد: «خواست من از من بیگانه می‌شود، و من به گوهر انسانی خودم بیگانه می‌شوم»(احمدی، ۱۳۸۲ ش: ۵۵-۵۴).

از خود بیگانگی واقعیتی است که در شخصیت‌های هر دو اثر مشهود است. جایی که میرزاجان از مشدی انتقاد می‌کند:

> «اصلا سلام مو نمی‌گرفت بد مسب. خب معلومه، مشدی خودش خواست پای ما بریده بشه؛ وگنه هر رفتی یه اومدی داره. شده خودش یه دفه سرزده در ما رو واکنه؟ نه دیگه، حالا من هیچ، غریبه. واسه خاطر اون، دخترش. باور کن اسم نوه هاشو نمی دونه. تف! آخه آدم به کی بگه؟»(رادی، ۱۳۹۰ش: ۳۵۴).

در اینجا مشدی از خود بیگانه نقشی که به عنوان پدر و پدربزرگ دارد ایفا نمی‌کند؛ این امر در پرده اول نیز اتفاق می‌افتد؛ جایی که مشدی به خانه می‌آید و به دخترش

ملوک که به خانه‌شان آمده، نگاهی هم نمی‌اندازد(همان: ۲۸۸)، یا جایی کـه دختـر قهـر کرده و به او پناه آورده با این جملات پدر مواجه می‌شود:

«... من تورو سرو سامونت دادم، واسه اینکـه بـارم سـبک شـه، یـه نفسـی بکشم؛ نه اینکه چپ بری راس بیای، واسه من دردسر درس کنـی»(همـان: ۲۹۶).

دختر که باید نازپرورده پدر و مادر باشد مورد سرزنش قرار می‌گیرد و به گوهر انسانی خود شک می‌کند؛ ملوک:

«من یه آدم زیادی ام. آدم زیادی رم هیشکی بـه تـن نمـی‌گیـره»(همـان: ۲۸۲).

این از خود بیگانگی را در گل خانم نیز می‌توان دید؛ آنجا که ملوک اعتراض می‌کنـد: «همینقد می‌دونم شما منو به یه اسب کـوفتی فـروختین»(همـان: ۲۸۱). گـل خـانم در اینجا آنقدر سنگدل است که با توجیه و بهانه و جایی با غرزدن از مشدی دفاع می‌کنـد و آنچه که از یک مادر انتظار می‌رود، در او نمی‌بینیم. یا میرزاجان که با وجود متأهل بودن از مسئولیت خود به عنوان پدر و همسر سرباز می‌زند و بـا دختـر نقـره رابطـه نامشـروع برقرار می‌کند. در اینجا این دو شخصیت نیز از گوهر انسانی خود بیگانه می‌شوند.

الگوها و باورهای اجتماعی معمولاً مانع می‌شوند که این شخصیت‌هـا در هـر دو قصـه مستقل زندگی کنند. جامعه و باورهای اجتماعی و در جامعه آلمان، رسانه‌هـا و تبلیغـات همگی دست به دست می‌دهند تا انسان‌ها از خود واقعی خویش فاصله بگیرند. هاینس از بارداری زن و اینکه پدر می‌شود خوشحال نیست، زیرا رؤیاهای واهی در سر مـی‌پرورانـد. اگر پدر نشود می‌تواند ادامه تحصیل دهد و آدم مهمی شود و دیگر کـارگر سـاده نباشـد، چراکه فکر می‌کند آدم‌های تحصیل کرده و دارای منصب‌های بالای اجتماعی در اجتماع از پایگاه محکمی برخوردارند، پایگاهی که طبقه فرودست جامعه از آن محروم‌انـد. پایـان نمایش اما این امکان را به شخصیت‌ها می‌دهد تا خود را از این قید و بندها برهاننـد و از توهم و خیالات باطل به در آیند. آنی دیگـر آرزوهـای خـود را در بروشـورهای تبلیغـاتی جست‌وجو نمی‌کند، هانس از رؤیای ادامه تحصیل چشم پوشی می‌کند، میرزاجان دسـت

رد به سینه نقره می‌زند و به خانه‌شان نمی‌رود، خانم گل به دفاع از دخترش ملوک بر می‌خیزد و نزد میرزاجان عقده دل می‌گشاید.

۵- فقر مادی

فقر اقتصادی از دیگر واقعیت‌های برجسته این گونه نمایشی و به ویژه این دو اثر می‌باشد. فقر که با خود خشونت، بی‌عاطفگی، آرزوهای دست نیافتنی، ناامیدی، حسرت و حتی مرگ را به همراه می‌آورد. دو نویسنده تلاش کرده‌اند تا فقر موجود را به صورت‌های گوناگون در این نمایشنامه‌ها به مخاطب نشان دهند. رد پای این فقر را می‌توان در موضوع، در گفت‌وگوی شخصیت‌ها و در فضاهای توصیف شده دید.

سفر یکی از رؤیاهای شخصیت‌ها در دو اثر است که به علت فقر مالی باید از آن صرف نظر کنند. مشدی در آخر داستان و هنگام مرگ ابراز شرمندگی می‌کند که نتوانسته گل خانم را حتی یکبار به زیارت ببرد. مشدی:

«می‌دونم گل... من تو رو خیلی اذیت کردم. این همه سال، [...] با بود و نبود من ساختی و پام نشستی؛ ولی من خیلی برات کم گذاشتم. یه پوست پیازم واست نخریدم. یه دفه نبردمت زیارت»(رادی، ۱۳۹۰ش: ۳۷۱).

این امر در نمایش «اتریش علیا» نیز مشهود است. هاینس و آنی نیز رؤیای سفر به وین را در سر می‌پرورانند، به علت آمدن فرزند ناخواسته ناگزیرند از این رؤیا صرف‌نظر کنند. آنی با حسرت از ستارگان یک برنامه زنده تلویزیونی سخن می‌گوید که در وین برگزار می‌شود و برایش جالب است بداند که آن‌ها بعد از برنامه چه کار می‌کنند.

آنی:

«حتماً در یک رستوران لوکس یک میز رزرو کردن و تموم رستوران انتظارشونو می‌کشه. چرا که نه؟ و اگر برنامه موفقی داشتن[...] با دوستان و دیگران تا پاسی از شب می‌شینن و موفقیت خودشونو جشن می‌گیرن. دلم می‌خواد یه بار به وین سفر کنم!»(Kroetz, 1996: 100-99).

غذا نیز از دیگر عناصری است که دو نویسنده برای نشان دادن فقر مالی از آن بهره جسته‌اند. آنی غذا را روی میز می‌آورد، هاینس می‌گوید: تره و آنی پاسخاش را چنین

می‌دهد: «همون مزه مارچوبه رو می‌ده، در حالی که خیلی ازش ارزون‌تره». هاینس: «برای اینکه توانایی خرید مارچوبه رو نداریم»(همان: ۱۰۱). اما آنی او را دلداری می‌دهد و حرف‌اش را دوباره تکرار می‌کند. در صحنه سوم پرده اول نیز آنی و هاینس در عصر یکشنبه عید پاک در رستورانی کنار ساحل نشسته‌اند و غذای ارزان قیمتی سفارش داده‌اند، در حالی که آنی چشم‌اش به غذای گران قیمت میز کناری است و به هاینس گوشزد می‌کند که آن‌ها نیز می‌توانستند در این روز استثنائاً آن غذا را سفارش دهند. اما هاینس به او یادآوری می‌کند که باید صرفه جو باشند(همان: ۱۰۳)، و این‌گونه از بار سنگین شرمندگی خود می‌کاهد. آنی نیز به هاینس یادآوری می‌کند که در این روز زیبا از پول صحبت نکنند. این امر در نمایشنامه «مرگ در پاییز» نیز مشهود است؛ مشدی:

«وقتی اومدی خونه من، یادت می‌آد؟ خیلی سرزنده بودی. چقد شاداب بودی گل. چقد نشاط داشتی... اما من تو رو از ریشه زدم. پژمرده‌ات کردم. گل! تو چقد تو این کومه زجر کشیدی، ... شبایی که برنج مون ته کشیده بود و من تو آبادی روی سوال نداشتم. شبایی که گشنه سر می‌ذاشتی و تو چشمام نگاه نمی‌کردی، که مبادا خجالت بکشم»(رادی، ۱۳۹۰ش: ۳۷۲).

در مقابل، نقره پولدار در خانه‌اش خوتکافسنجون دارند و از سیاه کولی سخن می‌راند(همان: ۳۴۰).

پول زیر سنگ است و فقر مادی، مشدی و هاینس را بدانجا می‌کشاند که عاطفه پدری‌شان زیر خاکستر مدفون شود و هنگامی که ملوک با چشم گریان به خانه‌اش پناه می‌آورد و از شوهر جفاکارش شکوه می‌کند، به او نهیب می‌زند که به خانه برگردد، چراکه برای نان‌خور اضافی آه در بساط ندارد و به صراحت می‌گوید:

«من تو رو سر و سامونت دادم، واسه اینکه بارم یه کم سبک شه، یه نفسی بکشم؛ نه اینکه چپ بری راس بیای، واسه من دردسر درس کنی»(همان: ۲۹۶)

هاینس از همسرش می‌خواهد تا کودک ناخواسته را به درک واصل کند و وجدان خود را با این جمله تسکین می‌دهد:

«هنوز سه ماهشم نشده. اندازه یه قورباغست (Kroetz, 1996: 119)

و بر این عقیده است وقتی بچه بیاید، بدبختی‌های‌شان تمام شدنی نیست.

۶- بی زبانی و دم فروبستن

کروتس در سخنرانی سال ۱۹۷۱ خود با عنوان «هوروات از امروز برای امروز» گنگ بودن شخصیت‌های *هوروات* را برجسته می‌کند. گنگی طبقه فرودست اجتماع در برابر بلاغت و فصاحت طبقه بالای اجتماع عدم اعتماد به نفس‌شان را در برابر آنان نشان می‌دهد. گنگی و بی زبانی شخصیت‌های نمایش، بیان کننده ناامیدی آن‌ها در برابر هجوم مشکلات نیز می‌باشد. در نوشته‌های *کروتس* نیز مانند آثار *هوروات*، در توضیحات صحنه «سکوت» یا «سکوت طولانی» را شاهد هستیم. قدرتمندان با قدرت، قدرت کلام را نیز به دست دارند و مراقب هستند که «توده» زبان درنیاورد. شخصیت‌ها آرزوها و موقعیت‌های خود را به صورت مستقیم بیان نمی‌کنند بلکه غیرمستقیم و با سکوت گویا، در قالب عذر و بهانه یا استفاده از کلیشه‌های زبانی. توانایی بیان و توانایی واکنش را می‌توان تا حدودی هم‌سنگ قلمداد کرد.

هنگامی که فشارهای درونی زیاد می‌شود، قهرمان آن را به کمک خشم تخلیه می‌کند. (Bark, Scherer, Steinbach, 2006: 140-139) در «اتریش علیا» هاینس خشم خود را با الکل سر آنی خالی می‌کند و در پرده دوم، صحنه پنجم او را بدکاره خطاب می‌کند(Kroetz, 1996: 119).

این خشم است که سبب می‌شود تا شخصیت‌های «مرگ در پاییز» نیز سکوت چندین ساله خود را بشکنند و حرف‌های فروخورده خود را به زبان آورند. خانم گل بالأخره به میرزاجان اعتراض خود را بیان می‌کند و از دخترش که مورد ظلم واقع شده، دفاع می‌کند:

> «تو گردن کلفت قمارباز! [...] » «[...] چند دفه لش تو سیاه مست از خونه اون ... پیدا کرده باشن خوبه؟ ها؟ تو یه حارثی هستی که لنگه‌ات خودتی، دیگه شرم کن از خدا.» «هر وقتم این جوون مرده نطق کشید، جلوی بچه‌ها افتادی به جونش و تا خورده زدیش؛ [...] این غصه‌اش مال کی بود؟ این سر دل کی بار می‌شد؟ [...]»(رادی، ۱۳۹۰ش: ۳۵۳).

البته گفته‌های گل خانم سبب می‌شود تا میرزاجان نیز عقده دل را بگشاید و گله‌های خود را از مشدی بر زبان آورد:

«[...] خب معلومه، مشدی خودش خواست پای ما بریده بشه؛ وگنه هر رفتی یه اومدی داره. شده خودش یه دفه سرزده در ما رو واکنه؟ [...]» (همان: ۳۵۴).

۷- هرج و مرج و آشفتگی

از خود بیگانگی، فقر اقتصادی، تجمل گرایی و مسائل بحرانی دیگر که در بالا بدان اشاره شد، اوضاع را به هرج و مرج، آشفتگی و بن بست می‌کشاند و شخصیت‌ها را مستأصل می‌کند. *روح الله مالمیر* نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی زمینه‌های بحران خانواده» به این امر می‌پردازد و می‌نویسد: «بحران‌ها تداعی کننده آشفتگی هستند و آشفتگی کیفیتی است که بر اثر آن، هرج و مرج و پریشانی، شخص یا دیگر اعضای خانواده را در خود غرقه می‌سازد [...]» و هنگامی که بحرانی گسترش می‌یابد و به اوج می‌رسد، کشمکش‌های بعدی را رقم می‌زند(عنقا، ۱۳۹۰ش: ۲۳۸).

مشدی با رفتن پسرش کاس، احساس می‌کند که پشتش خالی شده و از سر استیصال از شخصی که عامل بدبختی و مشکلات خانوادگی دخترش ملوک است، اسبی خریداری می‌کند. پسر رفته و خبری از او نیست، دختر با شوهرش مشکل دارد و برای دادخواهی به خانه پدر آمده، مشدی خود را پیر و فرتوت می‌داند که دیگر به تنهایی قادر به کشاورزی و کار و مدیریت زندگی نیست، میرزا داماد خانواده نیز مستأصل است و جایی پشیمان می‌شود و دست رد به دعوت نقره می‌زند، او حتی از مشدی نیز گله‌هایی دارد و خود اعتراف می‌کند که از گناه مبرّا نیست، اما مشدی را نیز بی تقصیر نمی‌داند و عقیده دارد که آن‌ها کاس را ننر بار آورده‌اند. گل خانم نیز حال خوشی ندارد و سعی می‌کند با طرفداری از مشدی اوضاع را کمی آرام کند. ما با این هرج و مرج و آشفتگی از ابتدای قصه روبه‌رو هستیم و با مرگ اسب بیمار این آشفتگی به اوج خود می‌رسد. مشدی آن‌چنان دچار بحران شده که تصمیم می‌گیرد شبانه راهی رودبار شود تا پسرش

را پیدا کند، دیگران نیز در قهوه خانه نمی‌توانند او را از رفتن بازدارند. این امر سبب مرگ مشدی، قهرمان قصه می‌شود.

در «اتریش علیا» نیز با این آشفتگی روبه‌رو هستیم؛ این بحران در ابتدا کم است و آرامش نسبی در خانواده برقرار است، هر چند گاهی گلایه‌هایی از دو طرف می‌بینیم. جایی چشم آنی به غذای گران قیمت میز کناری است، جایی حسرت ستاره‌های تلویزیون را می‌خورد و در جای دیگر هاینس از همکارش می‌گوید که ماشین خود را عوض کرده و ماشین بهتری خریداری کرده است. بحران زمانی بالا می‌گیرد که هاینس خبر بارداری آنی را می‌شنود؛ آن‌ها می‌نشینند و همه حساب کتاب‌ها را می‌کنند: اگر تمام وسایل قسطی را که خریده‌اند، پس دهند، اگر از تمام تفریحات آخر هفته خود بزنند، کل پس‌انداز خود را نیز هزینه کنند، باز از پس مخارج زندگی بر نمی‌آیند. آنی با وجود تمام این شرایط کمی خوش بین‌تر است و حاضر به سقط جنین نیست و سر قرار با پزشک مربوطه نمی‌رود. اما هاینتس مستأصل و درمانده است و این آشفتگی او را به الکل سوق می‌دهد؛ این امر باعث می‌شود تا پلیس گواهینامه او را توقیف کند؛ این یعنی پرداخت جریمه، کسر حقوق و پست پایین‌تر. هاینس شب با حال نزار و درمانده به خانه می‌آید اما آنی او را دلداری می‌دهد. داستان با خبری تکان دهنده از روزنامه به پایان می‌رسد. خبر حکایت زوجی با وضعیت مشابه آنان است، اما مرد همسرش را به قتل می‌رساند، زیرا از نظر او همسرش عقل سلیم نداشته که با سقط جنین مخالفت ورزیده است. هاینس و آنی در آخر نمایش به یک آرامش نسبی رسیده‌اند. اما آیا این آرامش یا طوفانی پابرجا خواهد ماند یا طوفانی در پی آن نهفته است؟

۸- آرزوهای تحقق نیافته

آرزوهای دوردست و محقق نشده، واقعیت دیگر موجود در دو نمایشنامه است؛ انسان‌های کوچک با آرزوهای بزرگ و دست نیافتنی، آرزوهایی که شاید در طبقات بالاتر اجتماع امری عادی تلقی شود. آرزوی داشتن تکه‌ای زمین یا باغ که در هر دو اثر شاهد آن هستیم. آنی و مشدی این آرزو را در سر می‌پرورانند. ای کاش کاس به رودبار

نمی‌رفت و عصای دست پدر می‌شد تا با هم زمین خویش را آباد کنند؛ مشدی هنگام مرگ از این آرزوها می‌گوید:

«... کاس... کاس... چقد خوب بود اگه یه تیکه زمین داشتیم از این بزرگ‌تر و مجبور نبودیم کارای دیگه بکنیم. من فوری توش خیار و لوبیا و دورشم درخت می‌کاشتم؛ اونوقت چند سال دیگه شاخ و بال‌شونو می‌زدیم و یه کومه جمع و جوری واسه خودمون درس می‌کردیم. یه کومه دو طبقه با پله‌هاش... یا نه، اون طویله رو می‌کوبیدم و جاش یه حلبی سر می‌ساختم؛...»(رادی، ۱۳۹۰ش: ۳۶۸).

آنی نیز آرزو می‌کند که ای کاش یه حیاط داشتند، آن وقت می‌توانست استخر بادی مورد علاقه‌اش را خریداری کند(Kroetz, 1996: 100).

مشدی این آرزو را با خود به گور می برد و برای آنی که اکنون باردار است و حتی از پس مخارج اولیه زندگی خود بر نمی‌آید، تحقق این آرزو امری محال به نظر می‌رسد. هاینس رؤیای ادامه تحصیل در سر می‌پروراند تا انسان تحصیل کرده‌ای شود و از طبقه خود بیرون آید و شخصیت اجتماعی والاتری کسب کند. اما ظاهراً با شرایط موجود تحقق چنین آرزویی محال و دور از دسترس به نظر می‌آید.

مشدی هنگام مرگ با گل خانم درد دل می‌کند که در تمام عمر او را به زیارت مشهد نبرده. زیارت مشهد آرزوی هر زن و مرد روستایی آن روزگار است، چراکه با توجه به امکانات حمل ونقل و کمبود رفاه اجتماعی آن روزگار، این امر برای همه اقشار جامعه مقدور نبود و چه بسا که رفتن به مشهد و زیارت *امام رضا* - حتی یک بار در تمام طول عمر- سعادتی بود که به راحتی نصیب همه نمی‌شد. گل خانم مشدی را دلداری می‌دهد و می‌گوید که از همه چیز راضی است و گله‌ای ندارد، اما آیا او واقعاً و از صمیم قلب چنین آرزویی ندارد؟ هاینس و آنی نیز به رؤیای سفر به وین نمی‌توانند جامه عمل بپوشانند: پولی را که برای سفر پس انداز کرده‌اند، باید صرف مخارج کودکی کنند که در راه است و با شرایط موجود ممکن است تا سال‌ها این آرزوی‌شان رنگ واقعیت به خود نگیرد.

مشدی آرزوهای دست نیافته بسیاری را با خود به گـور مـی‌بـرد: ای کـاش اسـب‌اش مریض نمی‌شد و جای خالی پسر را برایش پر می‌کرد. مرگ مشدی به منزله مـرگ همـه این آرزوها نیز می‌باشد. این امر در مورد گل خانم و ملوک نیـز صـادق اسـت. ملـوک زن جوانی که تنها بیست و پنج سال از عمرش نمی‌گذرد، خود را تمام شده و زیادی می‌داند و دیگر حتی به آرزوهایش فکر نمی‌کند. گل خانم نیز تمام موجودیت خود را در مـردش می‌بیند و با رفتن مشدی آرزوهای گل خانم نیز رنگ فنا به خود می‌گیرد.

نتیجه بحث

ما در این جستار رد پای واقعیت را در جای جای دو اثر مشاهده کردیم، در بحـران و آشفتگی که در احوال شخصیت‌ها و فضای دو نمایش وجـود دارد، در فقـر، بـی زبـانی و عدم اعتماد به نفس شخصیت‌ها، در از خود بیگانگی، رنـج، آرزوهـای محقـق نشـده و در بن‌بست زندگی‌شان؛ شایان ذکر است که این واقعیـت‌هـا در هـر دو اثـر ملمـوس اسـت، واقعیت واقعیت است و به جغرافیای بایرن و گیلان محدود نمی‌شود؛ ممکـن اسـت فقـط بنا به تمایزات جغرافیایی و فرهنگی، رنگ و لعاب متفاوتی به خود بگیرد؛ واقعیتی که بـا کمک این ابزار عینیت می‌یابد. به کار بردن ابزارهـای یکسـان توسـط دو نویسـنده بـرای بازتاب واقعیت از ویژگی‌های بارز و مشابه این دو اثر به شمار مـی‌رود. انسـان‌هـایی از دو سرزمین، یکی شرق و دیگری غرب یکی از روسـتای گـیلان و دیگـری از حاشـیه ایالـت بایرن، ترس‌ها و دغدغه‌های یکسانی دارند، آرزوها و آمال یکسانی در سر می‌پرورانـد، بـا بحران‌ها و آشفتگی‌های مشابهی در زندگی روبه‌رو می‌شوند و حتی شهامت و ابراز وجـود مقابله با بحران‌های پیش آمده را ندارند؛ آن‌ها رنج‌هـا و مـرارت‌هـای مشـابهی را تجربـه می‌کنند، رنج‌هایی که شاید دو نویسنده، در سنین کـودکی و نوجـوانی، خـود نیـز آن را پس از ورشکستگی و مرگ پدر تجربه کرده‌انـد یـا در اطـراف خـود شـاهد آن بـوده‌انـد. تجربه‌هایی که هنرمندانه و با دقت نظر و تیزبینی توسط دو نویسنده بـه تصـویر کشـیده می‌شوند.

هر دو نویسنده با نگاهی دراماتیک و واقع گرایانه به وقایع روز و شرایط روزگار خـود، توانسته‌اند حوادث و رویدادهای تاریخی-اجتماعی خود را به منصه ظهور برسـانند و هـم

چون آینه‌ای این واقعیت‌ها را انعکاس دهند. تعامل بین فرد و شرایط اقلیمی، تاریخی، اجتماعی و فرهنگی که در آن زندگی می‌کند، واقعیت موجود در دو نمایشنامه است. دو نویسنده از انسان‌هایی می‌گویند که به حاشیه اجتماع تعلق دارند و به شدت تحت تأثیر جامعه و شرایطی هستند که در آن زندگی می‌کنند؛ انسان‌های گمنام و عادی که عادی زندگی می‌کنند و عادی می‌میرند. آدم‌های به بن بست رسیده که از سر ناامیدی و استیصال اقدام به خودزنی می‌کنند؛ پیرمرد داستان *رادی* در آخر این بن بست می‌میرد، مرگی غم انگیز در پاییزی سرد و بی‌روح، مرگی که خود داوطلبانه به استقبال‌اش می‌رود؛ بن بستی که هاینس را به اعتیاد و بی تعادلی می‌کشاند؛ آیا فنا و نیستی در گمنامی و بدبختی، واقعیت موجود این طبقه از افراد اجتماع است؟ آیا می‌توان راه حلی برای این واقعیت متصور شد؟ آیا دیدن این واقعیت‌ها می‌تواند مخاطب را به تأمل و تحرک وادارد تا برای این قشر اجتماع حق زندگی و شادی متصور شود؟ آیا روزی می‌رسد که واقعیت طور دیگری رقم بخورد و این قشر، از امکانات طبقه مرفه برخوردار گردد و ما شاهد آن حقیقت موعود و آرمان‌شهر بی بدیل باشیم؟ آیا تئاتر هویت با ویژگی‌های منحصر به فرد خود قادر است به این مهم دست یابد؟

کتابنامه

احمدی، بابک. ۱۳۸۲ ش، **واژه نامه فلسفی مارکس**، چاپ اول، تهران: مرکز.
امیری، ملک ابراهیم. ۱۳۷۰ ش، **بشنو از نی (مکالمات با اکبر رادی)**، چاپ اول، رشت: هدایت.
بیضایی، بهرام. ۱۳۸۰ش، **نمایش در ایران**، چاپ اول، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
پرهام، سیروس. ۱۳۶۰ش، **رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات**، چاپ ششم، تهران: آگاه.
جوانمرد، عباس. ۱۳۸۳ ش، **تئاتر هویت و نمایش ملی**، چاپ اول، تهران: قطره.
خلج، منصور. ۱۳۸۱ ش، **نمایشنامه نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی**، چاپ اول، تهران: اختران.
رادی، اکبر. ۱۳۸۳ ش، **انسان ریخته: یا نیمرخ شبرنگ در سپیده سوم**، چاپ اول، تهران: قطره.
رادی، اکبر. ۱۳۷۹ ش، **مکالمات (گفت و گو با ملک ابراهیم امیری)**، چاپ اول، تهران: ویستار.
رادی، اکبر. ۱۳۹۰ ش، **روی صحنه آبی: دوره آثار جلد اول، دهه چهل**. چاپ سوم، تهران: قطره.
رضایی، عربعلی. ۱۳۸۲ ش، **واژگان توصیفی ادبیات**، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
طالبی، فرامرز. ۱۳۸۹ ش، **شناختنامه اکبر رادی**، چاپ دوم، تهران: قطره.
عنقا، حمیده بانو. ۱۳۹۰ ش، **رادی شناسی؛ مجموعه مقالات نخستین همایش رادی شناسی**. چاپ اول، تهران: قطره.
قادری، نصرالله. ۱۳۸۵ش، تئاتر ملی، چاپ اول، تهران: نمایش.
لوکاچ، جورج. ۱۳۴۹ ش، **معنای رئالیسم معاصر(ترجمه فریبرز سعادت)**، چاپ اول، تهران: نیل.

مقالات

صفیئی، کامبیز. ۱۳۹۱ ش، «**بررسی جهان بینی در دو اثر اسطوره‌ای حماسی شاهنامه و سرود نیبلونگن**». فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، سال ششم، شماره ۲۳، صص ۱۰۸- ۸۳.
فتحی، حسن. ۱۳۸۱ ش، «**نظریه مثل افلاطون و انتقادهای ارسطو از آن**»(رساله دکترا). دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران.
هروی، هادی. ۷۱-۱۳۷۰ش، «**رئالیسم در نمایشنامه نویسی و نمایشنامه‌های اکبر رادی**». دانشکده هنرهای زیبا، گروه آموزشی هنرهای نمایشی دانشگاه تهران.